Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Ricardo Indig Teperman

**Concerto e desconcerto:
um estudo antropológico sobre a Osesp na inauguração da
Sala São Paulo**

São Paulo
2016

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Ricardo Indig Teperman

**Concerto e desconcerto:
um estudo antropológico sobre a Osesp na inauguração da
Sala São Paulo**

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Antropologia
Social da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo como
requisito para obtenção do título de
doutor.

Orientadora:
Profa. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T314c Teperman, Ricardo Indig
 Concerto e desconcerto: um estudo antropológico
 sobre a Osesp na inauguração da Sala São Paulo /
 Ricardo Indig Teperman ; orientadora Lília Katri
 Moritz Schwarcz. - São Paulo, 2016.
 346 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
 e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Antropologia. Área de concentração:
 Antropologia Social.

 1. Música. 2. Evento musical. 3. Orquestras
 sinfônicas. 4. Osesp. 5. Sala São Paulo. I. Schwarcz,
 Lília Katri Moritz, orient. II. Título.

Folha de aprovação

Ricardo Indig Teperman

Concerto e desconcerto: um estudo antropológico sobre a Osesp na inauguração da Sala São Paulo

Tese de doutorado

FFLCH-USP

Grau pretendido: doutor

Área de concentração: Antropologia Social

Data de aprovação:

Para Paula e Lia

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora Lilia Schwarcz, pelo respaldo e generosidade durante todo o caminho deste doutorado e pela sabedoria com que me estimulou a ter “coragem intelectual”.

Aos professores com quem, em diferentes momentos ao longo da pesquisa, tive o privilégio de manter interlocução: André Botelho, Angela Alonso, Heitor Frúgoli Jr., Jorge de Almeida, Luiz Jackson, Fernando Pinheiro, Flávia Toni, Paula Montero, Marcos Câmara de Castro, Marcos Nobre, Pedro Meira Monteiro, Rodolfo Coelho de Souza, Rose Satiko Gitirana Hikiji, Sergio Miceli e Samuel Titan Jr.

Pelas mais diferentes razões, agradeço a Pedro Cesarino, Salvador Schavelzon, Carolina Pulici, Cacá Machado, Joana Zatz, Rita Palmeira, Marina Herz, Camila Frésca, Fernanda Sales Diogo, Claudineli Moreira Lima, Renata Motta, Maria Teresa Magalhães, Ronaldo Penteado, Felipe Arruda, Luiz Coradazzi, Eric Klug, Beth Ponte, Cesar Shundi, Leonardo Martinelli, Paulo Zuben, Charles Kirschbaum, Luiz Schwarcz, Ricardo Levisky, Thais Bilenky, Marília Neustein, Soraya Gerbara, Henry Fogel, Iraí de Paula Souza, Nelson Kunze, D. Odette, Paula Miraglia, Alberto Barros, Monica Thiele, Karen Ferreira, Dmitri Cerboncini Fernandes, Mariana Dupas, Ana Paula Cestari, Sergio Molina, Ricardo Breim, Rodrigo Vasconcelos, João Paulo Nascimento e toda a equipe da escola de música Espaço Musical.

A Fausto Arruda, Marcele Lucon, Lucrecia Colominas, Isabela Pulfer, Leonardo Di Piazza, Ana Claudia Marques da Silva, Juliana Dias, Dannyelle Ueda, Marina Tarateta, Tamiko Shimizu (in memoriam) e toda a equipe da Fundação Osesp.

Agradecimentos especiais a Arthur Nistrovski, Carlos Rauscher, Claudia Toni, Eneida Monaco, Flávio Moura, Marcelo Lopes e Mario Eduardo Garcia.

Às famílias Teperman e Signorelli, pelo apoio, sempre.

Concerto e desconcerto: um estudo antropológico sobre a Osesp na inauguração da Sala São Paulo

Resumo:

Desde seus primeiros concertos em 1953 até finais dos anos 1990, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) teve uma atuação marcada por grande volatilidade, patinando em contextos de precariedade. A inauguração em 1999 da Sala São Paulo, sede da Osesp, foi o principal marco da chamada reestruturação da orquestra e contribuiu de maneira definitiva para a conquista de estabilidade e excelência artística em padrões ainda não vistos no país. Nos anos seguintes, a atuação da Osesp veio a ter grande impacto no adensamento da atividade sinfônica no Brasil. Esta tese procura identificar os principais conflitos e impasses que se colocaram durante esse processo, analisando o comportamento dos agentes nele envolvidos. Proponho que a principal força discursiva no lançamento da Sala São Paulo tem origem na dissonância entre um projeto “de nível internacional” no campo da música clássica e a carga simbólica de “degradação” do bairro da Luz. A instalação da Osesp na Sala São Paulo foi anunciada como um instrumento de transformação urbana, mas a difícil consolidação de seu projeto de estabilidade e excelência implicou o relativo insulamento da orquestra e o enfraquecimento de uma vocação mais democrática.

Palavras chave: música; evento musical; orquestras sinfônicas; Osesp; Sala São Paulo

Disconcerting concerts: an anthropological study of the São Paulo Symphony Orchestra (Osesp) during the inauguration of the Sala São Paulo concert hall

Summary:

Since its first concerts in 1953 until the late 1990s, the activities of the São Paulo State Symphony Orchestra (Osesp) have been characterized by a great deal of volatility, precariously skating on thin ice. The inauguration in 1999 of the Sala São Paulo concert hall, the Osesp's headquarters, was the landmark moment in the so-called restructuring of the orchestra, and definitively contributed to the cementing of its permanence and artistic excellence at a level hitherto unseen in Brazil. In the years that followed, the Osesp has had a great impact on the consolidation of the symphonic tradition in Brazil. This thesis seeks to identify the principal conflicts and impasses that have arisen during this process, analysing the behaviour of the parties involved. I propose that the main discursive force during the launch of the Sala São Paulo concert hall stemmed from the dissonance between a project of "international standing" in the field of classical music and the symbolic burden of the "degradation" of the Luz district of the city of São Paulo. The announcement that the Osesp would be based in the Sala São Paulo was an urban regeneration strategy but the difficulties of consolidating the orchestra's permanence and excellence involved the relative isolation of the orchestra and the undermining of a more democratic project.

Keywords: music; musical event; symphony orchestras; Osesp; Sala São Paulo

Lista de figuras

Figura 1.	Impresso produzido para concerto de 11 de março de 1997....	56
Figura 2.	A Sala São Paulo, em foto de Agnes Melis (1999).....	61
Figura 3.	Colunas coríntias na Sala São Paulo, em foto de Luiz Carlos Felizardo (1999).	61
Figura 4.	Detalhe de coluna na Sala São Paulo, em foto de Luiz Carlos Felizardo (1999).	61
Figura 5.	Capa do programa de concerto de abril/maio de 1997.....	102
Figura 6.	Miolo do programa de concerto de abril/maio de 1997.	102
Figura 7.	Logotipo para Osesp criado por Vicente Gil em 1999.	104
Figura 8.	Logotipo adaptado em 2009.	104
Figura 9.	Capa do material de comunicação internacional da Osesp (1999).	105
Figura 10.	Miolo do material de comunicação internacional da Osesp (1999).	106
Figura 11.	Foto da Sala São Paulo no impresso de 1999.....	106
Figura 12.	Contracapa do impresso de 1999.	107
Figura 13.	Capa do programa de concerto de julho de 1999.....	107
Figura 14.	Carta de Mario Covas no livro de julho de 1999.	108
Figura 15.	Capa do programa distribuído no concerto de 21 de abril de 1999.	111
Figura 16.	Programa de concerto de 1966, com foto de Adhemar de Barros	119
Figura 17.	Anúncio da Osesp publicado em 1997.	171
Figura 18.	Imagem de campanha da Osesp de 2003	181
Figura 19.	Imagem de campanha da Osesp de 2003	181

Figura 20. Anúncio de 2005.....	187
Figura 21. Anúncio de 2005.....	187
Figura 22. Exposição “Circunvizinhança”, de Gal Oppido, no Sesc Belenzinho (2001).	220
Figura 23. Fotos da exposição “Circunvizinhança”, de Gal Oppido, no Sesc Belenzinho (2001)	220
Figura 24. Moradores do Belenzinho retratados por Gal Oppido para a exposição “Circunvizinhança”	221
Figura 25. Alguns dos retratados diante de seus retratos.	221
Figura 26. Maria Padilha (Magda Bloom) e Wandí Doratiotto (Tonhão) na entrada do Edifício das Américas, cena de abertura do filme <i>Sábado</i>.....	230
Figura 27. As escadas cheias de entulho do Edifício das Américas.	231
Figura 28. O busto de Giuseppe Argentili.	232
Figura 29. O terraço do Edifício das Américas.	233
Figura 30. O antigo elevador.	234
Figura 31. O casal de protagonistas do filme publicitário.....	234
Figura 32. Beijo no elevador em propaganda do perfume Winter.....	234
Figura 33. Lata de lixo com logotipo da Osesp na Sala São Paulo (foto de 2016). 246	
Figura 34. A praça Júlio Prestes em 1997. Foto: Nelson Kon, 1996.....	274
Figura 35. Obras para o estacionamento da Sala São Paulo. No centro, ao fundo, a quadra de esportes da AEFJJS (Arquivo Dupré).	292
Figura 36. O terreno contíguo ao da Estação Júlio Prestes, com uma pequena edificação e as quadras de esporte (embaixo, à esquerda). Foto: Una Arquitetos, 1996.	292

Sumário

Introdução.....	15
Que música é essa?.....	15
Clássica, erudita, culta, séria, artística, universal.....	30
Entre duas cadeiras: uma nota pessoal e metodológica	45
Capítulo 1. Notas etnomusicológicas.....	51
Notas iniciais	51
Mahler em São Paulo	58
Notas na coluna social.....	74
Intermezzo: entronização da música e o problema da mediação.....	87
Notas sobre o protocolo dos concertos sinfônicos	96
Capítulo 2. Notas históricas: outros começos	113
Tropeços e recomeços	113
O outro começo	124
Capítulo 3. Anatomia da orquestra	146
A quem toca pagar a orquestra.....	146
Quem toca a orquestra	157
Para quem toca a orquestra (ou quem a orquestra toca)	168
Que apito a orquestra toca	194
Quem toca (e quem não toca mais) na orquestra.....	198
Sinfonia Cultura	216
Capítulo 4. Dissonância e desconcerto: a orquestra e seu lugar.....	229
Um velho edifício e a “recuperação” do Centro	229
Arquitetura e afinação	243
A Associação Viva o Centro como diapasão	254
Jardins franceses.....	273
Escola de Música.....	280
Um estacionamento para o lazer da população.....	290
Considerações finais.....	298
Consolidação difícil	298
Mahler na canícula.....	306
Referências bibliográficas	312
Documentos consultados	327
Vídeos.....	329
Material jornalístico	330
Anexos.....	335

1. Relação de pessoas entrevistadas	335
2. Poemas da <i>Sinfonia nº 2 em Dó Menor – “Ressurreição”</i>	340
3. Colaboradores da Tribuna.....	342
4. Fotos.....	346

Hoje, as orquestras são como os arranha-céus de Manhattan, a um só tempo imponentes e destroçados.

Theodor W. Adorno

Qualquer tentativa de compreender o que é a música [...] permaneceria inacabada se não explicasse as profundas emoções que se sente ao escutar obras capazes até de fazer correr lágrimas.

Claude Lévi-Strauss

Introdução

Que música é essa?

No final de 2009, fiz pela primeira vez uma assinatura para a temporada de concertos da Osesp – a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Éramos dois casais, comprando quatro cadeiras, uma ao lado da outra. Automaticamente, agendávamos oito ou nove compromissos em conjunto para o ano seguinte. Paulistanos costumam queixar-se da atribulação das agendas pessoais e profissionais e da consequente dificuldade em se encontrar com os amigos. O compromisso mensal com a música sinfônica era também uma maneira de assegurar uma rotina de sociabilidade. O casal de amigos já havia sido assinante da Osesp, e, nas palavras deles, a cada vez que iam à Sala São Paulo, sentiam-se “pessoas melhores”.

Entendo que a expressão revela a crença de que a escuta do repertório da música clássica representa um encontro com a “grande arte”, resguardada do contato (visto como espúrio) com a indústria cultural. Por esse motivo, a frequência de concertos promoveria uma espécie de elevação pessoal. Fiquei impactado pela expressão, a ponto de lembrar-me dela tanto tempo depois.

Minha curiosidade sobre esse repertório vinha dos anos de estudante, mas sempre se mantivera superficial. Cheguei a frequentar esporadicamente a Sala São Paulo entre 2000 e 2001, antes de sair do Brasil para uma temporada de seis anos na França, dedicada às atividades de cantor, compositor e violonista, gravando discos e apresentando-me publicamente. Entre 1999 e 2014, também atuei como professor de música, ministrando aulas individuais de violão e aulas em grupo de percepção e iniciação à harmonia.

Nos primeiros concertos a que assisti em 2010, tinha a impressão de que os dez anos de atuação profissional na área da música popular não forneciam quase nenhuma ferramenta para a apreciação do repertório da Osesp. O primeiro espanto que senti foi provocado pela qualidade do som.

Parecia incrível poder ouvir os instrumentos sem amplificação. Ao mesmo tempo, o volume geral era surpreendentemente baixo, se comparado ao nível de decibéis emitidos pelos sistemas de som dos shows de música popular. Em muitas obras, as variações de dinâmica passeiam do fortíssimmo ao pianíssimmo. Com isso, qualquer ruído provocado por uma pessoa perto de mim – uma movimentação na cadeira, o farfalhar de uma bala sendo desembulhada, uma respiração mais profunda – tornava-se perceptível (e causava incômodo). Pela mesma razão, eu mesmo fiquei mais atento quanto às minhas eventuais ações durante a performance, cioso de que pudesse estorvar os espectadores ao redor.

Todo o ritual da performance parecia singular: a ordem de entrada e saída de cena dos convidados, o rapapé promovido para lá e para cá entre músicos da orquestra, solistas e regentes (com seus nomes estrangeiros e cheios de consoantes). O público também seguia normas de conduta muito particulares: a tosse reservada para os momentos de silêncio; o grande tabu do aplauso – que não pode vir entre os movimentos de uma mesma peça, ao risco de severas advertências; os gritos de “bravo!” (“brava” ou “bravi”) ao final.

Uma enorme quantidade de informações sobre os compositores e as peças apresentadas, seus gêneros e movimentos (sem falar nas biografias dos regentes e solistas), encontrava-se disponível nos cadernos de notas de programa. Mas, de alguma maneira, esse *corpus* parecia permanecer impenetrável. O altíssimo nível técnico exigido de cada um dos quase cem instrumentistas, a coesão da performance em conjunto, o virtuosismo dos solistas e a misteriosa função do maestro só faziam confirmar a impressão de que, o que quer que estivesse ocorrendo ali, situava-se além da compreensão de mortais como eu.

No que diz respeito à linguagem musical, dois aspectos me chamavam particularmente atenção, por destoarem do uso corrente nas várias manifestações de música popular às quais estava habituado. Ambos tinham a ver com o *tempo*. Em primeiro lugar, espantava-me a relação que os músicos

da orquestra estabeleciam com a pulsação.¹ As contínuas variações de andamento, principalmente em peças do repertório romântico e moderno, impunham para mim uma enorme barreira ao estabelecimento de uma escuta ativa. As tentativas de acompanhar o desenvolvimento de uma performance marcando o tempo com os pés ou mãos se viam frustradas – simplesmente não contribuíam para uma melhor apreciação da música. Ao contrário do que é promovido pela música popular, o corpo era como que imobilizado, quase como se fosse um obstáculo para a realização plena do concerto.²

Também me impressionava a duração das peças. As canções na música popular raramente ultrapassam três ou quatro minutos, estruturadas de maneira relativamente simples do ponto de vista formal. Já no repertório sinfônico, é comum que um único movimento dure perto de dez minutos, podendo chegar a mais de trinta no caso das sinfonias de Mahler ou Shostakovich, algo que desafia a capacidade de concentração dos ouvintes.³

¹ Na maior parte da música popular produzida no ocidente no século XX, o pulso constitui o principal elemento de estruturação. Usa-se em música a metáfora corporal da pulsação – a frequência de batimentos cardíacos, medidos pelo latejamento das veias no pulso – para designar o estabelecimento de um andamento para a manifestação musical. A palavra “andamento” é outra metáfora corporal, remetendo às variações de velocidade com que se pode caminhar. A própria onda sonora pode ser entendida como um fenômeno pulsante ou, como afirma José Miguel Wisnik (1999:19), “um sinal oscilante e recorrente, que retorna por períodos (repetindo certos padrões no tempo)”. O aspecto para o qual quis chamar atenção aqui é a tendência na música popular de se manter andamentos estáveis ao longo da execução musical, tendo muitas vezes instrumentos de percussão interpretando motivos rítmicos que reforçam a regularidade do pulso (confirmando ou, no caso das músicas mais “sincopadas”, questionando a pulsação). Sobre o pulso e a repetição na música popular e seu impacto na música de concerto do século XX, ver McClary (1998a).

² Simon Frith (apud Cook, 2013:308) é perspicaz ao apontar que “um bom concerto de música clássica é avaliado pela imobilidade que produz, pela intensidade da concentração mental do público, pela ausência de qualquer distração física [...] Um bom show de rock, ao contrário, é avaliado pela resposta física do público, pela rapidez com que as pessoas levantam das cadeiras e se dirigem para a pista de dança, pelo volume com que gritam e cantam”.

³ Conhecer a estrutura das formas mais usadas pelos compositores facilita o acompanhamento consciente das progressões musicais. Eu havia passado por uma importante experiência de aprendizado ao estudar um pouco de jazz, dominando ferramentas de escuta formal a partir da *forma blues* (de doze compassos). No registro da música clássica, o caso da forma-sonata é certamente o mais conhecido, tendo sido objeto de longas discussões na musicologia -- ver, por exemplo, Rosen (1988). O que importa por ora é destacar a importância do treino de escuta formal para a apreciação do repertório sinfônico. Quanto à palavra “treino”, a opção se deve pelo fato de que não basta ser informado sobre as estruturas formais ou mesmo conhecer em detalhe suas descrições: só se desenvolve a habilidade da escuta formal com a escuta reiterada e atenta do repertório, assim como só se desenvolvem as habilidades em um instrumento mediante exercícios que envolvem repetição. Nicholas Cook observa que mesmo pessoas treinadas e capazes de uma escuta “técnica” podem optar por não fazê-lo: “qualquer um que tenha sido treinado em música artística ocidental deve ser capaz de acompanhar o desenvolvimento de uma forma-sonata clássica sem muita dificuldade” (1990:3). No entanto, diz Cook, muitas vezes preferem não “exercer” essa competência. Pesquisas qualitativas que promoveram a ida a

Como bom neófito, sentia-me estimulado pela maneira para mim tão diferente de se produzir uma performance musical e curioso a respeito daquele repertório, ao mesmo tempo em que meio perdido pelo volume de informações a serem apreendidas. Passei a ouvir muito mais música clássica do que qualquer outro tipo de música e a frequentar *concertos* mais do que *shows*. Voltei a estudar piano, tocando pecinhas simples do repertório europeu – deixando um pouco de lado meu violão. Mergulhei nas leituras em musicologia e história da música, acreditando estar preenchendo lacunas em minha formação musical.

Em 2009, eu havia ingressado no programa de mestrado do Departamento de Antropologia da USP, onde obtivera meu diploma de bacharel quase dez anos antes. Meu tema era o rap, ou, mais especificamente, as batalhas de MCs, e fiz minha etnografia nos encontros semanais que ocorriam na saída da estação de metrô Santa Cruz, em São Paulo.⁴

As batalhas são duelos de rimas, em que o desafio anunciado é “zoar o outro”. Cada etapa é decidida em sistema do tipo “melhor de três”, com rounds de trinta segundos para cada participante. Quem faz as vezes de júri é o próprio público, que, ao cabo de cada round, “faz barulho” para indicar seu rimador preferido. A grande maioria dos frequentadores das batalhas da Santa Cruz se aventura em improvisos de rimas, e, nesse sentido, público e artistas se confundem mais do que se separam. A própria configuração do espaço no qual se dá a batalha não deixa limites claros entre palco e plateia.

Acompanhei com grande prazer as batalhas da Santa Cruz, estimulado pela criatividade dos improvisadores e pelo entusiasmo contagiante do evento. Também me atraía a horizontalidade das relações: quase todos na plateia são igualmente improvisadores, e aqueles que não rimam participam ativamente da experiência, gritando por seu rimador preferido. As batalhas são na rua: não há praticável ou palco de qualquer

concertos de pessoas não habituadas à música clássica compilaram frases como a seguinte: “Acho que eu gostava mais quando realmente conseguia prestar atenção na música, mas eu não conseguia manter essa atenção – minha cabeça saía viajando” (apud Dobson; Pitts, 2011:365). Ver também Kolb (2000).

⁴ Defendi minha dissertação “Tem que ter suíngue: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz”, em outubro de 2011. A pesquisa de mestrado também municiou a redação do livro *Se liga no som – as transformações do rap no Brasil* (Teperman, 2015).

tipo, não há cartaz ou flyer promocional, não é cobrado ingresso e não se fala em se obter patrocínio. Tampouco há microfone ou sistema de som, de modo que é preciso posicionar-se o mais perto possível dos improvisadores para ouvir, o que faz que com que os participantes literalmente se acotovelem.

Do ponto de vista da técnica musical, os elementos mobilizados são relativamente simples, o que permite que qualquer um que se disponha a treinar durante alguns meses, com pouca ou nenhuma orientação, possa desenvolver as habilidades mínimas necessárias para entrar no jogo. O aprimoramento técnico pode se dar “em situação”, e acompanhei vários adolescentes estreando nas batalhas e sofisticando sua performance ao longo dos meses.

O formato de campeonato tende a injetar vitalidade a qualquer prática, encontrando seu par nos festivais da canção que marcaram os anos 1960 no Brasil, tão saudosamente referidos na memória popular e cujas edições mais recentes não conseguiram igualar. O contato com a efervescência do rap e das batalhas de freestyle proporcionou novas chaves de leitura para os impasses da cena da canção popular,⁵ a qual eu estivera muito ligado como músico durante os anos que separam minha formatura no bacharelado e meu retorno à pós-graduação.

Ao mesmo tempo, assistir aos concertos na Sala São Paulo enquanto realizava minha pesquisa sobre batalhas de freestyle tornou flagrante o abismo que separava essas duas maneiras de fazer música: seus diferentes contextos de produção, técnicas corporais, referenciais estéticos, discursos políticos, treinamentos corporais, formas de escuta, modos de divulgação e consumo. Ambas as práticas eram muito diferentes da minha experiência profissional na área da música popular, o que reforçava o estranhamento.

Recapitulando: nas batalhas de freestyle não há separação entre palco e plateia; não há instrumentos a não ser a voz e o corpo dos agentes (e eventualmente um toca-discos); as batalhas ocorrem nos mais variados

⁵ Uma série de artigos publicados ao longo dos anos 2000 constitui o que se convencionou chamar de debate sobre o “fim da canção”. Ver Bosco (2007), Mammì (2007), Nobre e Zan (2010), Tatit (2007), Barros e Silva (2009) além de Sandroni (2001), entre outros. “O Fim da Canção” também foi o título de uma série de quatro aulas-show apresentadas por José Miguel Wisnik e Arthur Nistrovski, em 2010, em São Paulo e no Rio de Janeiro, sob o patrocínio do Instituto Moreira Salles. Os áudios estão disponíveis em <http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/196>.

lugares (inclusive na rua), com ou sem amplificação elétrica, com ou sem tratamento acústico; no mais das vezes não há ingresso ou cachê; o aprendizado técnico não se dá por meio de estudo formal (ainda que, pontualmente, artistas mais experientes ofereçam aulas ou oficinas de MC a iniciantes).⁶

Os concertos da Osesp, por oposição, acontecem apenas se acionada uma longa e complexa cadeia de mediações: formação musical altamente exigente para uma centena de intérpretes – que esperam ser bem remunerados –, cada um portando um instrumento de alto custo; cachês de milhares de dólares para solistas e regentes; aluguel e preparação de partituras; disponibilização de uma sala de concertos com condições acústicas excelentes para ensaios e apresentações; longas horas de negociação entre músicos, executivos, membros da administração pública; temporadas estabelecidas com meses de antecedência.

Muitas vezes me senti oprimido pela necessidade de silêncio na sala, com dificuldade de manter-me conectado com a música e frustrado pela sensação de ser incapaz de acompanhar o desenvolvimento formal, harmônico ou mesmo hermenêutico da peça.⁷ Muitas outras vezes, conheci algumas das sensações mais vivas que já experimentei com música. Lanço mão de uma longa citação de Lévi-Strauss porque sua definição sobre a experiência subjetiva da escuta musical é insubstituível:

A música consegue, num tempo relativamente breve, o que a própria vida nem sempre logra e, quando o faz, é a intervalos de meses ou anos, se não até de toda uma existência: a união entre um projeto e sua realização; que, no caso da música, permite que a ordem do sensível e a do inteligível se encontrem, simulando de forma abreviada a exaltação da realização

⁶ Importante ressaltar que não se pode compreender o rap apenas em registro negativo – forma em que aparece aqui, por ser colocado em oposição à prática da música sinfônica. Em Teperman (2015) procurei discutir alguns parâmetros para o estabelecimento dos aspectos formais que definem o rap como gênero musical, além de propor que a especificidade do rap é justamente o fato de levantar a questão se música pode, em qualquer circunstância, ser “apenas música”.

⁷ Autores contemporâneos (Stockfelt, 1997; Cook, 1990; 2013) questionam a concepção consagrada na musicologia do que seria uma “escuta adequada”. Gosto particularmente da maneira como Lorenzo Mammì formula o problema: “Dentre os pensamentos que surgem da escuta de uma sinfonia, quais são produtos de uma sensibilidade musical apurada e quais de falta de concentração? O ouvinte perfeito seria aquele que conseguisse acompanhar, na escuta, todos os desenvolvimentos formais, ou aquele que deixaria os pensamentos correrem soltos e permitiria que a música exercesse sua função subliminar?” (Mammì, no prelo).

completa que, num muito mais longo prazo, só podem propiciar sucessos profissionais, sociais ou amorosos que exigiriam a mobilização total do ser, cujas tensões são repentinamente relaxadas com o sucesso, provocando uma queda paradoxal, feliz, ao contrário das que causa um fracasso, e que também provoca lágrimas, mas de alegria. (Lévi-Strauss, 2011:633)

É preciso frisar que o antropólogo se refere a “uma certa forma de música, que surgiu por volta dos séculos XVI e XVII, cujo apagamento, após ter esgotado suas potencialidades [...] observamos atualmente [ele escreve em 1971]” (Lévi-Strauss, 2011:628). O recorte que interessa a Lévi-Strauss é o cerne do ciclo de desenvolvimento do tonalismo, que se expressa no repertório da chamada música clássica europeia, desde o surgimento da polifonia até a desagregação atonal no início do século XX, que daria origem ao dodecafonismo e ao serialismo, tendências rejeitadas pelo antropólogo.⁸ Em entrevista a Didier Éribon, Lévi-Strauss reconheceu não ter nenhum interesse pela música feita após Stravinsky (Lévi-Strauss; Éribon 2001:248).⁹ O posicionamento do autor contra a música concreta (e, com ressalvas, também à música serial), exposto na “Abertura” de *O cru e o cozido* gerou grande animosidade entre compositores e musicólogos (Lévi-Strauss, 1964:30-33).

O sistema tonal organiza o material sonoro de maneira que sua escritura se baseia justamente na instauração de uma crise para repará-la a seguir, “extraíndo um máximo de efeito do modo improvável pelo qual satisfaz a expectativa de resolução que a tensão provoca no ouvinte” (Wisnik, 1999:139). É esse princípio simples de tensão/relaxamento, desenvolvido de maneiras complexas e dilatadas no tempo, que faz com que a experiência de escuta desse repertório possa emular os sentimentos propiciados por “grandes sucessos profissionais, pessoais ou amorosos”, como quer Lévi-Strauss. Sentados em uma cadeira, embarcamos nas viagens propostas

⁸ Ver Wisnik (1999).

⁹ Lévi-Strauss (1964:31; 1993) vê um paralelo entre a música concreta e a pintura abstrata, repudiando ambas. As acusações de conservadorismo estético seriam retomadas nas entrevistas concedidas a Éribon (Lévi-Strauss; Éribon, 2001: 235-248). Nattiez (2008) catalogou todas as menções à música na obra do antropólogo, propondo uma análise original e arriscada do que chamou de “tentação homológica”.

pelos percursos harmônicos cujas tensões, repentinamente relaxadas, promovem o sentimento de “queda paradoxal, feliz”.¹⁰

Do Barroco a Stravinsky. Grosso modo, esse era também o recorte de repertório privilegiado nas temporadas sinfônicas das grandes orquestras nos anos 1990, com o perdão do comentário generalista.¹¹

Nesta tese, quero me dedicar à ambivalência dessas experiências na sala de concerto, vividas como limitadoras ao mesmo tempo em que envolventes e emocionantes, supostamente capazes de promover algum tipo de elevação espiritual (como os grandes sucessos profissionais, pessoais ou amorosos).

Que música seria essa que passei a querer ouvir a ponto de fazer uma assinatura que antecipava a compra de dez ingressos? Que música é essa que faz meus amigos se sentirem pessoas melhores? Que depende de tanto esforço para acontecer; que exige de seus praticantes tantas horas de estudo; que é oferecida em contexto de rigoroso controle das respirações e movimentações dos espectadores?

Que música é essa, que é apresentada por seus produtores e admiradores como autônoma e universal e que, no entanto, depende mais do que qualquer outra de articulações políticas e econômicas para existir e subsistir?¹²

¹⁰ Outras manifestações musicais permitem experiências emocionais diferentes, com decorrências que merecem (e eventualmente já receberam) análises detidas. Sobre a canção popular no Brasil, ver, por exemplo, Tatit (1995). Sobre as experiências de transe nas músicas de tradição africana, ver Rouget (1990). Mário de Andrade (1972) tem também, e como sempre, observações que valem a visita. No âmbito da obra de Lévi-Strauss, a discussão trata da relação de homologia que pode ser estabelecida entre mitologia e música tonal. Ver, a esse respeito, Nattiez (2008), além de Lévi-Strauss (1964; 1993; 1997; 2011).

¹¹ Não cabe aqui adentrar numa sinuosa discussão sobre programação de temporadas sinfônicas. A programação da Osesp nos primeiros anos após a chamada reestruturação será objeto de análise um pouco mais detida no capítulo 3. Por ora, basta destacar que o repertório privilegiado pela maior parte das grandes orquestras do mundo pode ser descrito por uma maneira de lidar com a linguagem musical que se circunscreve à “música harmônica de acordes” (Weber, 1995). Sobre canonização do repertório das orquestras, ver Goehr (1992), James Johnson (1995) e Lawson (2003), entre outros.

¹² Basta dizer que em 2012, quando iniciei formalmente esta pesquisa, a Fundação Osesp empregava mais de trezentos funcionários entre músicos e pessoal administrativo, gerindo um orçamento anual de quase R\$ 100 milhões, dos quais R\$ 56 milhões eram repassados diretamente pelo Governo do Estado. Ver Fundação Osesp, 2012.

A empreitada do doutorado me permitiu construir respostas, ainda que parciais, a algumas dessas perguntas; e também formular ou reformular questionamentos.

Baseei-me em grande medida na contribuição do sociólogo Howard Becker (1998), que propôs olhar para os padrões de atividade coletiva que configuram o que chamou de “mundos da arte”. Para ele, a produção artística sempre resulta de uma divisão do trabalho, e as muitas atividades que se conjugam nesse fazer coletivo acabam sendo vistas, no interior do mundo da arte, como artísticas ou não artísticas (meramente técnicas, por assim dizer). Observar como essas distinções são produzidas é, para Becker, uma boa maneira de se analisar o que está em jogo (1998: 36).

Em minha pesquisa, não me restringi a estudar apenas os agentes que se reconhecem e são reconhecidos como artistas. Entendo que a atuação da Osesp resulta da interação de um número grande de pessoas: mais de uma centena de instrumentistas e um número semelhante de funcionários administrativos, mas também solistas e regentes, assinantes, compositores, voluntários, críticos, musicólogos, estudantes de música, produtores culturais, empresários, políticos e figuras ligadas ao governo ou ao terceiro setor, entre outros agentes. Note-se ainda que a construção coletiva do imaginário da e sobre a orquestra não ocorre sem conflitos nem implica na criação de sentidos unívocos; muito pelo contrário: há conflitos de toda ordem – políticos, econômicos, culturais, musicais. Becker alerta: “se não incorporarmos o que pessoas de todos os tipos sabem em nossa descrição de uma organização, deixaremos muitos aspectos importantes de fora da análise e compreenderemos muitas coisas de modo errado” (2010:204); mas, ao mesmo tempo “não temos algoritmo algum para decidir quantas vozes incluir ou como escolhê-las” (2010:205).¹³

É certo que não tentei dar conta de toda a gama de atividades do mundo da música que podem ser mobilizadas para se falar da Osesp, tendo deixado de fora ou tratado apenas lateralmente agentes de resto importantes como compositores, professores e luthiers, para citar apenas alguns. Minha

¹³ As traduções dos textos citados que originalmente estão em língua estrangeira são todas minhas, exceto quando indicado na bibliografia.

solução metodológica foi procurar identificar os principais conflitos e impasses e dar ênfase aos agentes neles envolvidos.

A experiência do grupo até os anos 1990 havia sido marcada por grande volatilidade. Seja na efêmera aparição da orquestra nos anos 1950, em sua atuação um pouco mais consequente na década seguinte, ou mesmo na relativamente bem sucedida empreitada sob Eleazar de Carvalho, entre 1973 e 1996, a sorte da Osesp dependeu de inúmeras variáveis políticas e econômicas, e de todo tipo de circunstância.

A orquestra patinava em contextos de patente precariedade: poucas escolas de música, poucos instrumentistas bem formados, pouco público em um mercado desorganizado e inativo, poucas e frágeis instâncias de consagração. Os dispositivos legais, os recursos financeiros, as instalações físicas – nada disso jamais esteve plenamente realizado como um projeto de política pública, apesar de se tratar de uma orquestra ligada ao governo do estado.

Na tese, tomo o concerto de abertura da Sala São Paulo, em 9 de julho de 1999, como marco central para a investigação do conjunto de ações e atores envolvidos no processo de buscar uma equação relativamente estável para a Osesp. A inauguração da Sala é assunto do primeiro capítulo e mote principal da tese.

No segundo capítulo, recupero o histórico do grupo desde os anos 1950, de maneira a demonstrar como nesse período a atuação da Osesp dependeu de empurrões de figuras dos bastidores da administração estadual, muitas vezes movidos por veleidades artísticas ou outros tipos de interesse pessoal. Sem a intervenção desses personagens pouco conhecidos, que se dispunham a costurar caminhos de viabilização da orquestra – muitas vezes lançando mão dos expedientes mais insólitos –, os célebres maestros e instrumentistas não teriam podido exercer seu talento musical.

No processo que teve início após a morte de Eleazar de Carvalho, em setembro de 1996, o grupo viria a conquistar níveis de estabilidade, autonomia, eficiência e excelência artística que jamais havia conhecido. Este é o foco da discussão no terceiro capítulo: as articulações e disputas entre líderes da orquestra – notadamente o maestro John Neschling, contratado

em março de 1997 –, figuras ligadas à administração estadual, músicos e frações da sociedade (como assinantes e voluntários).

Além das sucessivas temporadas de concertos sinfônicos, a Osesp fomentou a criação e a apresentação de grupos de música de câmara e incorporou o Coro Sinfônico do Estado de São Paulo (que já em 2001 passou a se chamar Coro da Osesp). Para melhor circunscrever o conjunto de problemas enfrentados na tese, optei por me deter sobretudo nos concertos sinfônicos, notoriamente a dimensão mais prestigiosa e prestigiada, tratando sumariamente dos demais projetos ligados à orquestra, como o Centro de Documentação Musical, os programas educacionais, a editora Criadores do Brasil e os outros corpos artísticos. Vistas em conjunto, as iniciativas capitaneadas sob o guarda-chuva da Osesp representaram um significativo adensamento da atividade musical no país, no registro da chamada música clássica.

Um anúncio publicado nos jornais paulistas em setembro de 1997, divulgando a estreia de uma orquestra internacional (a “nova” Osesp), apregoava que a orquestra traria “música, cultura e arte para a população” (Hoje, 1997). Ao longo dos meses seguintes, os discursos sobre o projeto da Osesp passariam a se apoiar também na promessa de grandes transformações urbanas, decorrentes da inauguração da Sala São Paulo no bairro da Luz, região central da cidade.

Na perspectiva amplamente alardeada por representantes do governo estadual e outras lideranças, a instalação de uma sala de concertos de excelência – na qual uma orquestra de “nível internacional” passaria a performar semanalmente concertos de música clássica – atrairia para a região não apenas melômanos, mas também investimentos de monta, revertendo o processo de “degradação urbana” que vinha ocorrendo desde meados do século.

Esse é o tema do quarto e último capítulo, em que reconheço afinidades eletivas entre certos discursos que enfatizam o poder elevatório da música clássica e um pensamento urbanístico, muito em voga no final dos anos 1990, que defendia a “revitalização” dos centros das cidades por meio da instalação de equipamentos culturais. O conceito de afinidade eletiva,

estrutural na obra de Max Weber, foi objeto de artigo de Michael Löwy, em que ganhou a seguinte definição:

o processo pelo qual duas formas culturais – religiosas, intelectuais, políticas ou econômicas – entram, a partir de determinadas analogias significativas, parentescos íntimos ou afinidades de sentidos, em uma relação de atração e influência recíprocas, escolha mútua, convergência ativa e reforço mútuo. (Löwy, 2011:139)¹⁴

A aproximação entre o projeto da Osesp e os discursos urbanísticos só se deu depois da escolha da Estação Júlio Prestes como local para instalação da sede da orquestra. A noção de que a difusão da música clássica em uma sala de concertos na região central pudesse dar origem a uma grande “regeneração” urbana foi agregada a posteriori – e, no entanto, veio a se tornar tão ou mais importante do que a própria orquestra no arcabouço ideológico e imagético divulgado à ocasião pelos líderes do processo.

Sem essa equação não me parece possível entender o rápido e intenso processo de transformações pelas quais a Osesp passou a partir de 1997 e notadamente até 1999, quando foi inaugurada a Sala São Paulo.

Nas considerações finais, proponho ainda alguns comentários a respeito da criação, em 2005, da organização social que passaria a fazer a gestão da orquestra, a Fundação Osesp. Estimo que o surgimento dessa organização representa um marco de impacto comparável ao da abertura da Sala São Paulo, tanto pela influência que teve no panorama sinfônico e cultural brasileiro como pelo novo conjunto de problemas que coloca ao analista – razão pela qual me limitei a comentários gerais, entendendo que o tema foge do escopo delimitado para esta pesquisa.

A decisão de tomar o primeiro concerto da Osesp na Sala como objeto privilegiado para estruturação da tese tem a ver com o reconhecimento de que a apresentação pública é, afinal, o momento crucial das atividades da orquestra. Como qualquer outra manifestação musical, o concerto sinfônico

¹⁴ Weber toma de empréstimo o título de um romance de Goethe, *As Afinidades Eletivas*, publicado em 1809. O sociólogo não emprega a expressão com frequência, mas é esse o conceito por trás de passagens fundamentais de sua obra e que está no centro argumentativo de livros como *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, de 1905.

não é *apenas* música, mas uma experiência social que começa antes e termina depois das reverberações acústicas – e não se esgota nelas. Diz-se que o compositor norte-americano Charles Ives gostava de repetir uma frase que atribuía a seu pai: “Não preste atenção demais nos sons, ou você corre o risco de não ouvir a música”. É uma *boutade*, mas é também mais que isso.

Jacques Attali descreve a performance musical como uma cerimônia de ordem cuja força está na incerteza, na possibilidade de fracassar, seja por “erro dos músicos ou pela intervenção dos espectadores” (Attali, 2001:56). A incerteza sobre o que vai acontecer, malgrado a relativa consistência e reiteração das convenções, é o que garante o interesse renovado pelo evento. O concerto sinfônico compartilha com muitas manifestações de performance artística o fato de que “durante a representação ou durante os comentários que se seguem, [cria-se] um elo social coletivo na instantaneidade e na imediatez da presença” (Charle, 2012:23).¹⁵ É esse elo social que procuro reconstruir na tese, e por isso acredito que a experiência do concerto é insubstituível como objeto de análise.

Sigo a sugestão de Christopher Small (1987) de tomar o concerto sinfônico como um ritual. O autor foi provavelmente o primeiro a levar em consideração dimensões tão díspares como elementos arquitetônicos das salas de concerto; a divisão de trabalho entre os músicos da orquestra; a experiência corporal dos espectadores; ou a logística organizacional para cada apresentação (inclusive a atuação “invisível” do que chama de “proletariado embutido” nas salas: montadores, bilheteiros, sinalizadores, faxineiros etc.).

Small (1978:31) lança mão da muito conhecida teoria de Van Gennep do esquema dos ritos de passagem, que propõe uma estrutura tripartite: (1) *ritos preliminares* (separação), (2) *ritos liminares* (margem) e (3) *ritos pós-liminares* (agregação). Trata-se de um esquema eficaz para se pensar o concerto sinfônico. A entrada na sala de concertos constitui o momento de separação do mundo: só entram aqueles que detêm ingressos (e os ruídos da cidade são deixados de fora, por meio dos vários tipos de tratamento

¹⁵ O livro de Charle não trata de música sinfônica mas da expansão da oferta teatral em três capitais -- Paris, Londres e Viena --, da segunda metade do século XIX às primeiras décadas do século XX.

acústico). A performance musical é o momento liminar, caracterizado pela cisão entre os artistas no palco e os espectadores na plateia, regidos por códigos de conduta provisórios (sobretudo no que diz respeito ao silêncio e à imobilidade dos corpos). O aplauso final constitui o momento principal dos ritos pós-liminares, ou de agregação.¹⁶

Na abrangente revisão crítica que fazem da bibliografia sobre rituais, Houseman e Severi (1998:201-202) propõem pensá-los como “processos generativos cujo saldo principal são relações”. O ritual do concerto sinfônico é o momento em torno do qual todo o funcionamento da orquestra gira. Trata-se de um evento de enorme capacidade geradora de relações, ao colocar em operação uma complexa teia de interações entre pessoas.

A antropóloga Marilyn Strathern (2014:268) lembra que, na língua inglesa, o termo “relação” se referia “à associação entre palavras e ideias pela lógica, antes de se referir à associação de pessoas por meio do casamento ou [...] da consanguinidade”. É desnecessário redizer aqui a importância que tiveram (e têm) para a disciplina antropológica os estudos das relações de parentesco, por sua capacidade explicativa de outras áreas da vida social. Strathern lembra ainda que o parentesco não é apenas o reconhecimento de pai e de mãe: é também o reconhecimento do pai do pai, da mãe da mãe, e assim por diante. Segundo a autora, o estudo do parentesco “ocasiona o reconhecimento de uma rede de relações transitivas, o que, por sua vez, pressupõe a capacidade de perceber relações entre essas relações” (Godelier apud Strathern, 2014:274). O que quero destacar aqui é o desafio que se impõe ao antropólogo, e não apenas àquele que

¹⁶ Apesar de reconhecer a importância de sua contribuição, discordo de um ponto importante do argumento de Small, para quem o concerto sinfônico é um ritual de estabilidade: “uma celebração da ‘história sagrada’ das classes médias ocidentais, uma afirmação de fé em seus valores como definitivos” (1987:19). O ponto me parece frágil, uma vez que não qualifica historicamente as tais “classes médias ocidentais”, passando uma régua algo grosseira que iguala experiências cuja comparação precisaria ser feita de maneira mais cuidadosa. Small barateia o argumento construído com muito rigor por William Weber em *Music and the Middle Class: the Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, publicado pela primeira vez em 1975. Ver também Bödeker, Veit e Werner (2002). Na tese, procurarei demonstrar como os concertos da Osesp produzem estabilidade – ou concerto –, mas também instabilidade – ou desconcerto. Baseando-se em Victor Turner e Richard Schechner, Rose Satiko Hikiji (2006) analisa as apresentações das crianças participantes do Projeto Guri e explora a ideia da performance musical como experiência de liminaridade. Para a autora, as apresentações do Projeto Guri são rituais de transformação (Hikiji, 2006:154).

estuda parentesco, de manter-se atento a esse estabelecimento e criação de “relações de relações”.

É dessa maneira que penso a apresentação da Osesp em 9 de julho de 1999: como um ritual cheio de desdobramentos, produto e produtor de um complexo sistema de relações. A análise do evento, feita no primeiro capítulo da tese, serve como disparador para o conjunto das reflexões empreendidas nos capítulos seguintes.

Se, como dito um pouco acima, o concerto sinfônico não é “apenas” música, é certo que a música é seu acontecimento principal. Aqui me lembro de Antoine Hennion, que reconhece o caráter efêmero da música, impossível de se fixar na matéria e por isso obrigatoriamente sendo referida por intermediários como partituras, instrumentos, gravações, intérpretes e ouvintes – o que ele chama de um “luxuriante tecido de mediações heterogêneas” (Hennion, 2007: 16). É considerando a complexidade dessas instâncias de mediação que Hennion propõe: “deve ser estritamente proibido criar associações [analíticas] quando estas não são feitas por um intermediário identificável”.¹⁷ Um desafio metodológico que procurei seguir, reconstruindo cuidadosamente as mediações necessárias para viabilização dos concertos da Osesp: somas consequentes de dinheiro; delicadas articulações políticas; mobilização de dezenas (muitas vezes centenas) de profissionais, boa parte deles altamente qualificados; de salas com tratamento acústico especial; partituras escritas por compositores, editadas por editores, revisadas por musicólogos, preparadas por arquivistas etc.

Entendo, assim, que a discussão do concerto de 9 de julho permite dizer algo mais geral a respeito do sentido da existência de uma orquestra como a Osesp, cujo repertório musical e ritualístico se define pelo que se costuma chamar, muito genericamente, de música clássica. Retomando o título desta introdução, cabe dizer que ele carrega uma declinação: *que música é essa, essa tal música clássica?*

¹⁷ A sociologia da *paixão musical* defendida por Hennion baseia-se na premissa do respeito às mediações que são próprias à música, “sem esmagar a realidade analisada sob os instrumentos da análise” (Hennion, 2007:14).

Clássica, erudita, culta, séria, artística, universal

A crítica mais comum à expressão “música clássica” está ligada ao fato de que o adjetivo se refere a um tempo e lugar específicos: a música produzida e consumida na corte vienense do fim do século XVIII, início do XIX. Metonimicamente, passou a designar o conjunto da música escrita, para formações camerística, coral e/ou sinfônica, qualquer que seja seu estilo: barroco, romântico, moderno, neoclássico, serial, minimalista, propriamente “clássico” ou tantos outros.¹⁸

Essa imprecisão é sintomática. A remissão ao termo clássico confere o estatuto da antiguidade e da perenidade: não só o clássico é antigo, como permanece sempre atual, situando-se “além do tempo”. Alex Ross, um dos mais ativos críticos de música da atualidade, abre seu segundo livro com a seguinte afirmação: “Eu odeio música clássica: não a coisa, mas o nome” (Ross, 2011). O argumento enfoca justamente o fato de que a expressão “aprisiona uma arte tenazmente viva num parque temático do passado” (ibid.).¹⁹ Em suas colunas na revista *New Yorker*, em posts quase diários em

¹⁸ Segundo Lorenzo Mammì, a expressão “estilo clássico” surgiu por volta de 1830, provavelmente pela pena do filósofo hegeliano Amadeus Wendt. Diz Mammì: “Para ele [Wendt], como para Hegel, o adjetivo ‘clássico’ indica o ponto de equilíbrio perfeito entre todos os elementos de uma linguagem artística. Esse instante privilegiado se dá quando uma forma de expressão coincide perfeitamente com o estágio de evolução do espírito humano. A música, linguagem espiritual e introspectiva, é a arte do período romântico, assim como a escultura, corporal e objetiva, foi a expressão por excelência da Antiguidade. E, como a escultura grega representa o ápice, o momento ‘clássico’ do Classicismo antigo, assim a música da escola vienense representaria o momento ‘clássico’ do período romântico” (apud Mammì, no prelo). O estudo de referência para o classicismo como “estilo” é de Charles Rosen (1998), publicado pela primeira vez em 1971. A expressão música clássica é usada correntemente não só em português como em inglês (*classical music*), francês (*musique classique*), espanhol (*música clásica*), italiano (*musica classica*) e alemão (*klassische Musik*), para ficar apenas nos idiomas dos principais países em que a Osesp já se apresentou. Claro, em cada uma dessas línguas, há várias outras expressões correntes para o mesmo “repertório”, como tratarei brevemente a seguir. A expressão “música clássica” ganha mais sentido na relação sugerida, implícita ou explicitamente, com seu outro: a música popular. Esta, segundo a mesma lógica, seria, por oposição, recente e perecível. A noção de música popular também mereceria discussão, que no entanto foge do interesse imediato deste trabalho. A esse respeito, ver Wisnik (2004), Sandroni (2001), Washburne e Derno (2004) entre outros.

¹⁹ Vai na mesma linha um artigo provocador do musicólogo Richard Taruskin (2009), intitulado “The Musical Mystique: Defending Classical Music against its Devotees”.

seu blog²⁰ e em seus livros, Ross acompanha com rigor e atenção o trabalho de compositores contemporâneos e destaca a criação de novas propostas de experiência da música conhecida pela alcunha “clássica”. Veja-se, por exemplo, seus artigos sobre o festival de música contemporânea *Bang on a Can* (Ross, 2004; 2013) ou sobre a inovadora atuação de Iván Fischer junto à Orquestra do Festival de Budapeste (Ross, 2014).²¹

Sua defesa da música de hoje e de novas práticas não implica na recusa ao modelo consagrado do concerto sinfônico ou da apresentação operística, em temporadas de assinatura, oferecidas por corpos estáveis em salas acusticamente tratadas, revisitando regularmente o repertório do passado – posição com a qual me identifico.

Compartilho também do desagrado de Ross com o termo “clássico” mas, como ele, sigo usando o termo por falta de opção melhor.²² Abundam alternativas francamente esnobes como música erudita, música culta, música de alto repertório, música séria ou música artística.²³ Cada uma dessas expressões mereceria discussão específica, que não poderá ter lugar aqui, a não ser de maneira muito breve. Fala-se em “grande música culta” no texto de abertura dos caderno de notas de programa da Osesp ao longo do ano de 1998. O esnobismo da expressão deve ter sido identificado por alguém, e esta some de circulação já a partir do ano seguinte, não reaparecendo nos textos oficiais da orquestra.

²⁰ <http://www.therestisnoise.com>, acessado em 6 de junho de 2016.

²¹ Em 1983, Fischer foi um dos fundadores da orquestra, eleita em 2008 uma das dez mais importantes do mundo pela revista *Gramophone* – na mesma reportagem que indicava a Osesp como uma das três “up and coming” orquestras do mundo (Gramophone, 2008). Ross destaca a série de concertos para crianças, sob regência do próprio Fischer, que se desdobra em contador de histórias. Após as apresentações, oferece-se às crianças taças de chocolate quente, pelo que a série recebe o nome de Cocoa Concerts. Ross também descreve o projeto Midnight Music, voltado para o público o jovem. As apresentações, também sob regência de Fischer, ocorrem à meia-noite, e os espectadores são convidados a deitar ou sentar no palco, entre os músicos da orquestra.

²² Nestrovski (2000:14), como Ross, lamenta “a pompa e a rigidez” sugeridas pelo nome “clássica”, além de sua imprecisão histórica. O autor menciona a maior neutralidade da expressão “música de concerto”, mas avalia que “música clássica” é a expressão mais consagrada, pelo que prefere deixar de lado as ressalvas e esquecer “as resistências ao nome”. Nesta tese, adoto o mesmo partido, e via de regra usarei a expressão “música clássica”.

²³ Expressões provavelmente derivadas do francês *musique savante* ou do alemão – *ernst Musik* e *Kunstmusik*; sendo que *art music* é expressão corrente também em inglês. Escrevendo em 1911, Max Weber (1995) usa a expressão “música artística”. Sobre o conceito de música séria (*ernst Musik*) na Alemanha, ver Applegate (1998) e Dahlhaus (1984). A expressão “música de alto repertório” aparece em Pignatari (apud Medaglia 1988).

Vale notar ainda o uso de variantes carregadas de conotação colonialista como “música civilizatória” – termo usado por personalidades como Villa-Lobos e Eleazar de Carvalho²⁴ – ou “música universal”, que dá título a uma cultuada coleção de LPs da Editora Abril, lançada em 1979: “Grandes Compositores da Música Universal”, com discos de Liszt, Schumann, Tchaikovsky, Donizetti, entre outros.

Clássica, erudita, culta, séria, artística, universal, civilizatória. Em que pesem as eventuais nuances de significação e usos, trata-se, para não perder o trocadilho, de um tema com variações – e, em todas elas está presente um componente de elevação intelectual, espiritual e moral, algo que aparecia também na fala de meus amigos, na ocasião de minha própria adesão ao quadro de assinantes da Osesp, e que caracteriza o que Pierre Bourdieu chamou de “cultura legítima”. O conceito se baseia na ideia de que a arte e o consumo artístico desempenham a “função social de legitimação das diferenças sociais” (Bourdieu, 2006:14). Em outras palavras, é legítima a cultura considerada como tal pelas classes dominantes.

Se meus amigos se sentiam “pessoas melhores” após um concerto na Sala São Paulo, é em parte porque, como quer Bourdieu, “a consagração cultural submete os objetos, pessoas e situações que ela toca a uma espécie de promoção ontológica que se assemelha a uma transubstanciação” (Bourdieu, 2006:14). Gosto da força desmistificadora da formulação, ao propor provocativamente que os efeitos de elevação espiritual suscitados pela escuta da música clássica se expliquem pelo que o gênero representa em termos de dominação social. Esse marco interpretativo permite dar sentido à dimensão opressora que vários analistas identificavam no ritual do concerto sinfônico (e que eu mesmo experimentei tantas vezes na Sala São Paulo ou em outros teatros). Também permite compreender o apoio quase irrestrito que o projeto da Osesp recebeu de frações das elites, tanto no interior da administração estadual como pela mídia ou diretamente pelos assinantes e voluntários. E o que não é menos importante, explica a força de associação

²⁴ Sobre a expressão em Villa-Lobos, ver Hikiji (2006:73-74) e Wisnik (1983:186), entre outros. Texto de Eleazar de Carvalho sobre a Osesp (Carvalho, 1983) fala da música de um “país civilizado”. Voltarei a isso mais adiante.

entre um projeto de música clássica e o ideário urbanístico da “revitalização” do centro.

Não quero, no entanto, reduzir a experiência de apreciação de um concerto sinfônico a uma prática de distinção social nem propor que o projeto de criação da Sala São Paulo e todo investimento na Osesp se resuma ao aprofundamento do poder simbólico das elites paulistanas. Estas são dimensões importantes mas não suficientes para a compreensão do que estava em jogo, como espero demonstrar ao longo da tese. Uma das ambivalências com as quais tento lidar é justamente o fato de que essa música, que Lévi-Strauss descrevia como capaz de “levar às lágrimas” (ao que subscrevo, sem sugerir que outros gêneros e práticas musicais – por exemplo nos registros chamados popular ou folclórico – não o sejam), tende a se apresentar ou a ser percebida como elevada, além do tempo, legítima.

É preciso notar que a circularidade do argumento de Bourdieu – é cultura legítima o que é como tal considerado pelas classes dominantes – se quebra pelo reconhecimento dos “domínios mais ou menos autônomos do campo simbólico” (Miceli, 2007:XIII). Em outras palavras, regras próprias ao campo da música clássica devem ter alguma capacidade de determinar os rumos da competição entre os agentes. É na relatividade dessa autonomia que reside o x do problema, mas desconfio da aplicabilidade sem mediações de sua teoria do campo:

Pode-se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder de que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento. (Bourdieu, 2005:106).

A eficácia do modelo bourdieusiano para discutir a experiência de autonomização do campo literário na França do século XIX (Bourdieu, 1998) não é imediatamente transponível para se entender o mundo sinfônico no Brasil de fins do século XX. Por essa razão, preferi evitar o conceito de campo, mantendo-me ainda assim próximo de alguns dos problemas

levantados pela sociologia do gosto, notadamente a ideia de “cultura legítima”.

Entendo que o desafio está em explicar o envolvimento das pessoas em suas práticas culturais, reconhecendo o elemento de distinção cultural mas não reduzindo a análise a essa dimensão. É o que tenta fazer o antropólogo argentino Claudio Benzecry (2011) em sua pesquisa sobre os frequentadores assíduos do Teatro Colón, em Buenos Aires. Com ênfase no público, que define como “fanáticos por ópera”, o estudo de Benzecry procura explicar o gosto cultural como uma prática de engajamento no mundo, demonstrando como “é o amor pela ópera que orienta a vida, dá sentido e permite às pessoas se entregarem” (Benzecry, 2011:184).

No caso dos ouvintes da Osesp, também me parece indispensável considerar o envolvimento emocional que se cria com obras como a *Sinfonia Ressurreição*, de Mahler, tocada no concerto de inauguração da Sala São Paulo. Minha diferença principal com relação à abordagem de Benzecry está na opção por não concentrar a atenção apenas no público, mas dar igual importância a outros agentes do “mundo da música” (Becker, 1998) envolvidos com os eventos dos concertos sinfônicos: músicos, maestros, funcionários da orquestra, lideranças políticas e parceiros institucionais, como descreverei em detalhes na parte final desta introdução, juntamente com uma discussão de minhas opções metodológicas.

Antes disso, proponho um parêntese relativamente longo para discutir as singularidades do estabelecimento da música clássica como alta cultura ou cultura legítima, em um esforço de entender os tais “domínios mais ou menos autônomos do campo simbólico”.

A consagração da música como arte “autônoma” – ou “além do tempo” – se forjou ao longo de décadas, em processo que tem origem no âmbito do pensamento alemão.²⁵ A pedra de toque do conceito de autonomia da música talvez seja a resenha feita por E. T. A. Hoffmann para a *Quinta*

²⁵ Um bom e breve resumo da ascensão da música na hierarquia das artes da filosofia alemã é feito por Arthur Nistrovski (2003). O autor compara o lugar atribuído a ela por Kant (que a vê da estatura do “perfume e da decoração de ambientes”, na *Crítica à Razão Pura*, de 1791), Hegel (que, em *Lições de Estética*, de 1810, diz que “a música torna a interioridade inteligível a si mesma”) e Schopenhauer, para quem a música é “expressão da vontade em si” (como anotou em *Mundo como Vontade e Representação*, de 1830, poucos anos após a estreia da *Nona Sinfonia*, de Beethoven, de 1824).

Sinfonia, de Beethoven, publicada pela primeira vez em julho de 1810, no célebre *Allgemeine Musikalische Zeitung*.²⁶ Nesse breve texto, Hoffmann defende a música instrumental (por oposição à música cantada, que conta com associação da poesia) como a única que pode ser considerada uma “arte autônoma” – e mais, a única arte propriamente romântica, pois tem “como único objeto a expressão do infinito” (Locke; Hoffmann, 1917:127). Além de propor que a música apresenta ao ser humano um “reino desconhecido”, que nada tem a ver com o “mundo sensual” que nos rodeia, o autor fundamenta sua análise no rigor estrutural da composição, como a destacar sua autossuficiência hermenêutica: tudo o que há para se entender sobre a obra está na própria obra.

Outra publicação marcante para a consolidação dessa ideia é o livro *Do Belo Musical*, de Eduard Hanslick, influente crítico germânico do século XIX.²⁷ Hanslick reagia à tendência dos críticos da época – inclusive Hoffmann, até certo ponto – de atribuir valor a uma obra musical em função dos sentimentos que experimentavam ao escutá-la. Ora, diz ele, em certos momentos, uma peça musical comove-nos até as lágrimas, outras vezes, deixa-nos frios, e milhares de outras coisas exteriores podem modificar ou anular seu efeito. Se os sentimentos do ouvinte fossem a melhor maneira para se entender uma peça musical, porque não considerar que um bilhete de loteria ou um boletim médico são comparáveis a sinfonias? (Hanslick, 2002:20).

Hanslick defende que “nas investigações estéticas, se deve inquirir o objeto belo, e não o sujeito que sente” (2002:14). Essa é a motivação que o leva a postular a autonomia do musical, afirmando que “a consideração estética não pode apoiar-se em circunstância alguma que resida fora da obra de arte” (2002:62). Daí sua defesa de que o belo na música é algo especificamente musical, que não necessitaria de nenhum conteúdo externo. Essa concepção formalista se traduz com clareza na célebre máxima

²⁶ O texto seria revisto por Hoffmann para publicação no *Zeitung für die elegante Welt*, em 1813. É essa segunda versão, intitulada “Beethovens Instrumentalmusik”, que seria mais tarde incluída em um dos volumes das *Kreislerianas*.

²⁷ Publicado em 1854, *Do Belo Musical*, teve mais de dez edições enquanto o autor estava vivo (Hanslick morreu em 1904). Peter Gay sugere que o livro é um “tratado, que seus leitores viriam a elevar – ou rebaixar – à condição de manifesto” (apud Payzant, 1981). Ver também Videira (2005).

hanslickiana: o conteúdo da música são “formas tonais em movimento” ou, em tradução alternativa, “formas em movimento tonal” (2002:42).²⁸

O repertório que informava Hanslick era sobretudo a música de tradição germânica, produzida nas cortes do império austro-húngaro no fim do século XVIII e início do XIX – o mesmo período “clássico”, que até hoje empresa seu nome a uma enorme variedade de obras musicais.

Clássica, erudita, culta, séria, artística, universal, civilizatória, nobre. Essas muitas variações, que sugeri acima estarem agrupadas no guarda-chuva da “cultura legítima”, servem também para designar o tipo de *obra musical* interpretada pela Osesp. E aqui a pergunta que dá título a esta introdução – “que música é essa”? – torna-se um questionamento epistemológico. Que tipo de resposta poderá ser obtida enquanto música for entendida como “obra” ou conjunto de obras, deixando para segundo plano, com decorrências que serão apontadas a seguir, elementos como o timbre dos instrumentos, o corpo e a técnica de seus intérpretes, o contexto da performance, a maneira como é percebida? Faço minha uma pergunta de Lorenzo Mammì: “no ato de ouvir e de tocar, o que é propriamente música e o que é estranho a ela?” (Mammì, no prelo).

Desde Hoffmann, a musicologia dedicou-se a inquirir “o objeto belo” ou, em outras palavras, a obra musical.²⁹ A força da ideia de “obra” se deve à importância cabal da moderna notação musical para o desenvolvimento da música ocidental, algo já destacado em estudo clássico de Max Weber. Para o autor, sempre preocupado com a “singularidade do Ocidente”, o desenvolvimento da polifonia e da harmonia modernas se deve em grande medida à “fixidez dos valores temporais relativos das notas e o esquema fixo

²⁸ Ver Hanslick (2002:42). Payzant (1981) faz uma interessante discussão sobre as várias traduções para o inglês da frase de Hanslick: “*Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen*”. É ele quem propõe a tradução que me parece mais convincente: (contents in music is) “tonally moving forms”.

²⁹ Desde o último quartel do século passado, os departamentos de musicologia na Inglaterra e nos Estados Unidos andaram agitados. A virada epistemológica na disciplina tem como marco a publicação de *Contemplating Music*, de Joseph Kerman (1985), livro que fazia um balanço da produção na área e motivaria uma importante leva de trabalhos, de resto bastante heterogênea, que passaria a ser conhecida como “nova musicologia”. Para um breve balanço da chamada nova musicologia, ver Cook (1998:85-124).

da divisão de compasso [que] permitiram fixar inequívoca e claramente as relações das vozes singulares entre si” (Weber, 1995:122). Weber explica:

Somente a elevação da música polivocal à condição de uma arte escrita produziu então verdadeiros “compositores”, e assegurou às criações polifônicas do Ocidente, em oposição àquelas de outros povos, duração, repercussão e desenvolvimento continuado. (1995: 123)

Apesar de o trecho tratar sobretudo dos impactos da notação para o desenvolvimento da linguagem musical, Weber não deixa de indicar, de passagem, sua influência na criação da figura social do compositor e na centralidade do conceito de “obra”. A consolidação de um mercado de partituras também tem decorrências decisivas, ainda que estas não sejam objeto da reflexão do sociólogo.

Bem mais tarde, e com outras preocupações, Benedict Anderson estende à partitura musical o mesmo poder de criação de “solidariedade imaginada” que identificou no desenvolvimento e propagação da imprensa no século XIX:

Não podemos esquecer que, na mesma época, deu-se a vernaculização de outra forma de página impressa: a partitura. Depois de Dobrovky, vieram Smetana, Dvorak e Janacek; depois de Aasen, Grieg; depois de Kacinczy, Béla Bartók; e assim por diante, pelo século XX adentro. (Anderson, 2008:117)

Anderson coloca, lado a lado, filósofos, historiadores, escritores e compositores como criadores cujo suporte é a página impressa. O impacto da sofisticação da escrita musical não pode ser minimizado – não só para o desenvolvimento da linguagem musical como para o tipo de inserção social que ela passou a ter, como o autor bem nota.³⁰

A proposta hanslickiana de considerar a música “em seus próprios termos” foi fundamental para o desenvolvimento da musicologia como uma disciplina retrospectiva, que retornava aos textos originais (*Urtext*) dos

³⁰ O advento da gravação fonográfica traria um novo conjunto de questões. Ver, por exemplo, Machado (2015) ou Mammì (no prelo), notadamente os textos “A notação gregoriana: gênese e significado” e “A era do disco”.

compositores – as partituras – como algo para além da história, para além do contexto social em que foram compostos.

Um rápido sobrevôo sobre a produção musicológica no sentido mais amplo – desde os textos clássicos de E.T.A Hoffmann sobre Beethoven, as dezenas de notas de programa de Donald Tovey no início do século XX, bem como os textos de divulgadores como Michael Steinberg (1995), estudiosos como Charles Rosen (1998), ou ainda teóricos como Kofi Agawu (1991) e Robert Hatten (2004) – permite identificar uma linha mestra. Toda a argumentação desses autores, de resto muito diferentes entre si, se dá na análise de trechos de partituras.

O pressuposto da centralidade da partitura foi reafirmado, com todas as letras, por aquele que é talvez o mais sofisticado e instigante musicólogo do século XX, Carl Dahlhaus. Disse ele: “o conceito de ‘obra’ e não ‘evento’ é a pedra angular da história da música” (1983:4). Um dos argumentos principais de Dahlhaus é a suposta impossibilidade de reconstruir um evento musical passado – uma interação complexa entre texto, performance e recepção. Isso só poderia ser feito “com um grau de refinamento drasticamente inferior ao de uma análise musical da obra” (1983:6).

Dahlhaus não nega a pertinência da reivindicação de autores ligados ao que chama de escola sócio-histórica sobre a importância do “contexto social” de produção e recepção das obras:

Observações estéticas ou documentais, ainda que motivadas por interesses opostos, não são necessariamente baseadas em grupos de fatos diferentes e mutualmente exclusivos; quais tipos de fatos serão aproveitados em uma interpretação histórica ou ‘imaneente’ não é algo determinado a priori – deve ser decidido caso a caso (Dahlhaus, 1983: 32).

Trata-se de uma sugestão valiosa, tanto para aqueles que optam por visadas “históricas” quanto “imaneentes”. Aliás, vale notar que outros autores falam do mesmo dilema teórico-metodológico optando por outros pares de termos. Hennion (2007), por exemplo, fala em abordagens materialistas e

idealistas, que também podem ser denominadas externalistas e internalistas.³¹

Ao explicar por que escolhe propor uma interpretação *imanente* da história da música, Dahlhaus sublinha que não se trata de ignorar “documentos externos”, mas sim de manter-se fiel ao pressuposto de que é a coerência intrínseca de uma obra musical que deve servir de árbitro final. Aprende-se muito lendo Dahlhaus; sua argumentação é cerrada e cheia de nuances. No entanto, discordo quando abre fogo pesado contra o que avalia ser uma deficiência metodológica incontornável das abordagens históricas: “eventos musicais, ao contrário de partituras, não podem ser adequadamente reconstruídos” (Dahlhaus, 1983:38). Ele argumenta que “a maneira pela qual indivíduos ou grupos ‘recebem’ música é raramente documentada” (1983:39), de modo que o historiador da recepção não tem alternativa senão permanecer no nível das generalidades.

A virulência da argumentação do autor em *Fundamentos da História da Música*, publicado em 1977, não seria suficiente para barrar os abalos sísmicos que os estudos sobre música e sociedade viriam a sofrer nos anos seguintes. Livros de abordagem sócio-histórica como *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohn’s Revival of the St. Matthew Passion*, de Celia Applegate (2005), ou *Beethoven and the Construction of Genius*, de Tia DeNora (1997), mostrariam ser possível produzir análises bastante sofisticadas baseadas em farta documentação histórica e recusando a centralidade do conceito de obra musical.

Gosto particularmente de uma proposta metodológica anunciada por Richard Taruskin na introdução dos seis volumes (e quase 4 mil páginas) de sua *The Oxford History of Western Music*. O musicólogo sugere o abandono da questão “o que essa música significa?” para passar a perguntar: “o que ela significou”? (Taruskin, 2010:475).³² Tal virada tem a ver com a valorização da música enquanto prática, desafiando o paradigma da “obra”

³¹ Schwarcz e Botelho (2011) organizaram um dossiê na revista *Lua Nova* em que o tema das questões “internas” ou “externas” no pensamento social aparece de maneira interessante.

³² No início dos anos 2000, o musicólogo norte-americano Richard Taruskin aceitou o ambicioso e algo anacrônico convite da Oxford University Press de escrever uma “história da música”. Sem discutir até que ponto o próprio Taruskin conseguiu levar a cabo sua própria ferramenta metodológica, talvez incompatível com o próprio projeto de se escrever uma história da música ocidental, fico com a força da sugestão.

como objeto privilegiado da análise. Trata-se também de pensar a música – e a cultura de maneira geral – não apenas como produto da sociedade mas também como produtora de significado social (Cook, 1998; Houseman; Severi, 1998).

O problema já vinha sendo discutido por boa parte dos pesquisadores em etnomusicologia, disciplina que se construiu em relação tensa com a prima “rica” e institucionalmente melhor estabelecida: a musicologia. Historicamente, as pesquisas em etnomusicologia se voltaram às tradições musicais dos “outros” – aqui cabendo tanto sociedades ditas tradicionais como as músicas chamadas populares ou folclóricas das sociedades ocidentais, elegendo por foco da análise as performances musicais e, mais, os contextos sociais nos quais essas performances têm lugar.

Na formulação de Alan Merriam, um dos mais influentes autores na disciplina, esta se definiria como *o estudo da música na cultura*: “o som musical não pode ser produzido senão por pessoas, para outras pessoas, e apesar do fato de que possamos conceitualmente separar esses dois aspectos [o som e o contexto social de sua produção] um não estará completo sem o outro” (1964:6).³³ Mais uma vez vê-se recolocado o dilema entre dimensões externas e internas da música.

É preciso observar que oposições entre abordagens históricas ou imanentes (externalistas ou internalistas), se de um lado delineiam tendências gerais, de outro, mostram-se sistemáticas ou generalistas por demais, não dando conta dos esforços empreendidos por boa parte dos autores contemporâneos, sejam eles musicólogos ou etnomusicólogos. Em artigo na coletânea *The New (Ethno)musicologies*, organizada por Henry Stobart, Nicholas Cook afirma que “na medida em que a compreensão da tradição ‘artística’ ocidental passou a ser vista não como algo que transcende a sociedade mas como algo plenamente social, podemos pensar que houve um tipo de ‘etnomusicologização’ da disciplina” (Cook, 2008: 50). Nesse sentido, como ele diz no título provocador de seu artigo, “agora somos todos etnomusicólogos”. O próprio autor chegou a brincar com a possibilidade de intitular seu texto “Agora somos todos musicólogos”. O jogo de palavras foi

³³ Para outras referências clássicas em etnomusicologia ver Blacking (1977) e Nettl (1983).

criticado por soar como uma capitulação, desconsiderando o fato de que, historicamente, etnomusicólogos tiveram muita dificuldade para conquistar posições institucionais em um campo dominado por musicólogos.³⁴

Um pouco à margem dessas duas disciplinas, músicos, educadores musicais e historiadores da música pouco convencionais como Christopher Small (1998) passaram a defender que música não é uma *coisa* (uma obra, ou um conjunto de obras), mas uma atividade. Small chega a propor um novo verbo: *to music*, no infinitivo, ou no gerúndio que dá título a um de seus livros mais importantes: *Musicking*. Vários outros propuseram ideias semelhantes para pensar a música como um “fazer”,³⁵ mas entendo que Small tem a formulação mais eficaz e rica em desdobramentos. Nesta tese, minha ênfase recai sobre os agentes deste fazer musical – os músicos e o público da Osesp, mas também aqueles que atuam nas várias mediações necessárias para a realização dos concertos.

A orquestra como corpo estável de instrumentistas já foi objeto de alguma reflexão sistematizada, muitas vezes em pesquisas algo estreitas que procuram estabelecer uma história da evolução do conjunto orquestral, desde o Barroco até o Romantismo tardio. Sem detrimento do valor informativo dessas contribuições, as empreitadas de escopo temporal muito ampliado acabam por perder potencial interpretativo.

Livros monográficos sobre algumas das orquestras mais célebres da Europa ou dos Estados Unidos tendem a adotar pontos de vista algo institucionais, organizando as narrativas a partir da gestão dos regentes titulares e funcionando quase como peças de celebração, para venda nas lojinhas de souvenirs das salas de concerto. É o caso de trabalhos como os de Canarina (2010), Mueller (1951), Shanet (1975), Stresemann (1979), Morrison (2004) e Kleinert (2009). Feita essa ressalva, todos trazem alguma

³⁴ Ver os artigos de Laudan Nooshin e Michelle Bigenho na mesma coletânea (Stobart, 2008). Sobre métodos da etnomusicologia aplicados ao estudo da música clássica ocidental ver também Nettl (1963).

³⁵ Em um livro algo panfletário (e nem por isso pouco inspirado), Marcello Sorce Keller (2012) critica “a falácia de que a música consiste em objetos sonoros (obras), que devem ser preservadas e transmitidas [...] para gerações futuras”. Anthony Seeger (1994) também propõe tratar da produção musical ao invés do produto musical. No campo da educação musical, vão nessa direção autores como Mills (2005; 2009) e Swanwick (2003).

informação de interesse para a compreensão das articulações necessárias para a viabilização desses grupos ao longo do tempo.³⁶

Abordagens mais recentes têm privilegiado problemas ligados não à orquestra como coletivo coeso, mas às dimensões contraditórias das experiências dos músicos que a integram. Três artigos do *Cambridge Companion to the Orchestra*, por exemplo, dedicam-se a discutir a profissão de músico de orquestra: Gillinson e Vaughan (2003), Channing (2003) e Botstein (2003), com dados e informações interessantes, mas sem a densidade analítica de uma pesquisa como a de Bernard Lehmann (2005), que compara três grandes corpos orquestrais em atividade na França nos anos 1990 e discute as relações entre origens familiares e trajetórias profissionais. As hipóteses de Lehmann são fortes, mas sua aplicabilidade se restringe a países em que a densidade da atividade orquestral seja comparável à da França, com dezenas de conservatórios de alto nível, disputados por centenas de alunos do mundo todo, e outras tantas dezenas de oportunidades profissionais em formações sinfônicas.³⁷

Uma tônica geral nesses estudos sobre o músico de orquestra é a ênfase na contradição entre a formação altamente especializada e elementos como o tédio da rotina repetitiva, o trabalho sob pressão e o sentimento de pouca realização pessoal. Ainda que esse tipo de enfoque possa revelar aspectos interessantes do métier, é preciso lembrar que insatisfação, sobrecarga de trabalho e dificuldades de relação interpessoal não são privilégio desta nem de nenhuma outra categoria profissional.

Muitos autores também já discutiram o problema da autoridade do maestro, “justificada por razões técnicas, legitimada por um conjunto de regras e tradições, corporificada no carisma de seus protagonistas” (Buch, 2002).³⁸ Afinal, é o maestro quem dá cara à orquestra, de resto um monstro de cem cabeças. Seu poder é exercido em primeiro lugar sobre os instrumentistas, que se sentam ou levantam diante de seu comando, e cuja

³⁶ Arian (1971) e

³⁷ Estudos como os de Ravet (2007) e Segnini (2004 e 2016) problematizam questões de gênero ligadas à experiência de instrumentistas de orquestra.

³⁸ Ver também Adorno (2009), Canetti (1995), Faulkner (1973) e Lebrecht (2002). Sobre os elementos técnicos envolvidos na atuação do maestro, ver Meier (2009) e Bowen (2003). Sobre o papel do maestro como diretor artístico ver Tovey (2003).

maneira de tocar deve seguir estritamente suas orientações. Isso dito, como no caso dos líderes políticos, o poder não se exerce no vazio: segundo a definição clássica de Max Weber (1991), a dominação é a “capacidade de se fazer obedecer de maneira voluntária”.

O tema interessou autores distantes do universo dos estudos em questão, como Canetti (1995), que traz observações brilhantes como a de que a autoridade do maestro também é exercida, e não com menor intensidade, sobre os espectadores, que devem escutar em silêncio, enquanto aquele lhes dá as costas, estando livre para aplaudir apenas quando convencionado.

Outras dimensões foram discutidas por vários autores – desde o repertório recorrente nas salas de concerto (Goehr, 1992) até questões de financiamento e gestão (Flanagan, 2012), passando pelas relações das orquestras com governos (Aster, 2012) e como instrumentos de diplomacia (Gienow-Hecht, 2009). Essas dimensões serão mobilizadas oportunamente ao longo da tese.

Recorro a Theodor Adorno para dar um sentido geral à maneira como toda essa bibliografia foi por mim apropriada. Os trabalhos de Adorno sobre música se tornaram referência para a maior parte dos pesquisadores que buscaram dar conta das dimensões “internas” e “externas” da produção musical. Mais tarde, seriam recusados de chofre, e com a mesma intensidade, por muitos autores.³⁹

Talvez tenha sido no famoso ensaio *Filosofia da Nova Música*, de 1958, que Adorno melhor formulou o problema teórico-metodológico que sustenta sua teoria crítica: o “material” artístico pensado como “espírito sedimentado, algo socialmente preformado pela consciência do homem” (1989:36). Simplificando uma ideia complexa, trata-se de propor que a música, entendida em seus próprios termos (portanto, de uma perspectiva internalista), revela algo que diz respeito à experiência coletiva (uma questão “externa”).⁴⁰

³⁹ Ver DeNora (2003).

⁴⁰ Também no campo da história da arte o problema rendeu discussões de grande interesse, trazendo contribuições para os estudos sobre música (formalismo versus sociologismo). A bibliografia é extensa, mas cito apenas um texto: Ginzburg (1989).

Vários autores têm procurado retomar as contribuições de Adorno sobre música, enfrentando seus limites e propondo caminhos que permitam seguir adiante. Antoine Hennion (2007) faz um belíssimo exercício de análise de Adorno usando como modelo o estudo do próprio Adorno sobre Mahler. É a partir dessa matriz que Hennion constrói sua proposta de sociologia da mediação, como discuti acima.

Tia DeNora (2003) reconhece o caráter teórico e muitas vezes generalista do pensamento de Adorno, mas nem por isso o descarta, dedicando um livro inteiro – *After Adorno* – a repensar a sociologia da música a partir dele. A expressão “after” do título propõe um duplo sentido: tanto render tributo quanto seguir adiante. A autora retoma as contribuições de Hennion e frisa a importância de pesquisas que não abandonem os grandes problemas adornianos – notadamente, como a composição musical pode afetar as consciências e operar como meio de controle e dominação social –, mas que sigam os usos da música no nível das atividades.

Em outro esforço de revisão crítica de Adorno, Jorge de Almeida também destaca o problema da mediação:

Afirmar que as obras relevantes, tanto da arte quanto do pensamento, são configuradas na busca de respostas coerentes a problemas históricos específicos impõe ao mesmo tempo a necessidade de pensar o modo como se dá a mediação entre essas obras e a história na qual esses problemas foram criados e compreendidos. (J. Almeida, 2007:16)

Concordo com Almeida, Hennion e DeNora que o problema da mediação é central para trabalhos que procurem atinar com relações entre música e sociedade. Para a construção desta tese, aproveitei das contribuições de autores ligados a vários campos de pesquisa, com abordagens mais “internalistas” ou mais “externalistas”, e que problematizam o próprio conflito entre essas dimensões no campo da música. É com esse referencial que procurei enfrentar o luxuriante tecido de mediações heterogêneas de constituem a experiência da Osesp.

Entre duas cadeiras: uma nota pessoal e metodológica

Semanas após ser aprovado no programa de doutorado, recebi de um velho amigo o convite para trabalhar como editor-assistente da *Revista Osesp*. Em 2013, tornei-me editor da *Revista*, função que segui e sigo desempenhando no momento da conclusão desta tese. Essa atuação traria implicações importantes para os rumos da pesquisa. Por um lado, tornava mais fácil meu acesso ao campo; por outro, alterava meu posicionamento nesse mesmo campo. Outra mudança de equilíbrio veio, também ainda em 2011, quando minha orientadora se tornou membro do Conselho de Administração da Fundação Osesp, o que reforçou a necessidade de reflexão ponderada sobre o “lugar do/a pesquisador/a” (e do/a orientador/a) – de resto, um tema recorrente entre antropólogos.

A conhecida elegância dos franceses no trato da língua não os impede de cultivar expressões algo chulas. Não há em português equivalente igualmente saboroso para a expressão *avoir le cul entre deux chaises* – “ter o traseiro entre duas cadeiras”. Assim me sinto desde os tempos de graduação – parte músico, parte cientista social. Ao editar a *Revista Osesp* e, ao mesmo tempo, pesquisar a orquestra para meu doutorado, também me encontro *entre duas cadeiras*.

Para além do desconforto, esta talvez seja, afinal, a posição de predileção do antropólogo – ou pelo menos do antropólogo que quero ser. Na disciplina à qual este estudo pretende se filiar, definida por Lévi-Strauss como a “ciência social do observado” (1975:422), é preciso se posicionar como observador sem abandonar a perspectiva do “observado” e sem a ilusão de uma improvável “comunhão de espíritos” que permitiria assumir o “ponto de vista do nativo” (Geertz, 1997:107). Em outras palavras, a pergunta fundamental tem a ver com o que entendemos por “nós” quando falamos em “nós e os outros” (Viveiros de Castro, 2015:25) ou, ainda, “o que seu objeto constitui como relação social, o que é uma relação social nos termos de seu objeto, ou melhor, nos termos formuláveis pela relação (social, naturalmente, e constitutiva) entre o ‘antropólogo’ e o ‘nativo’” (Viveiros de Castro, 2002:122).

Tanto como músico quanto como assinante da Osesp, eu já era em alguma medida parte do campo de estudos a que pretendia dedicar meu doutorado. Ao encontrar regularmente professores e colegas da FFLCH nos concertos da Sala São Paulo, confirmei que, também como antropólogo e assinante da orquestra, eu estava “dentro” do campo. Mas, como ensina Viveiros de Castro, a questão sobre “nós e os outros” é mais epistemológica que empírica.

Em uma longa discussão sobre os desafios da “antropologia feita em casa”, Marilyn Strathern propõe que sua singularidade está na continuidade entre os construtos culturais do/a etnógrafo/a e dos/as etnografados/as, pois estes “também analisam e explicam seu comportamento de forma semelhante à do(a) etnógrafo (a)” (2014:148).

Procurei estabelecer alguns princípios éticos fundamentais, o primeiro dos quais era sempre comunicar meus sujeitos de pesquisa de minha dupla condição de pesquisador e editor da *Revista Osesp*. Dessa maneira, busquei aproveitar de minha atuação como editor no que esta pôde facilitar o acesso a arquivos e pessoas, além de reforçar minha condição de insider. Como lembra Bruno Nettl, mesmo quando um antropólogo entende ser insider no grupo que estuda, “inevitavelmente guarda algum grau de estrangeirismo, simplesmente porque nenhum insider se dedica ao tipo de trabalho que ele realiza” (Nettl, 2003).

Isso dito, a posição entre duas cadeiras é irreconciliável, e a narrativa deste trabalho não pretende ceder aos pontos de tensão entre o nativo/insider (editor da *Revista Osesp*, músico e frequentador de concertos) e o observador/outsider (pesquisador). Ao risco de algum excesso, o caráter autorreferente desta introdução se funda no pressuposto de que um exame da maneira como o antropólogo se situa no campo constitui uma etapa ética e metodológica indispensável.

Para realizar a etnografia de uma orquestra mobilizei vários métodos – incluindo observação participante, entrevistas e pesquisa em arquivos de fontes primárias e secundárias. Tive que lidar com a grande heterogeneidade dos materiais compilados: declarações do maestro a um jornalista, assim como as palavras do próprio jornalista; o texto de um folder ou as notas de programa para um concerto; as demandas da associação de músicos e as

declarações dos representantes da Secretaria do Estado da Cultura; o repertório dos programas; anotações sobre minha experiência como espectador de concertos sinfônicos; as turnês e a relação com os agentes internacionais; os valores dos ingressos, os valores dos salários dos músicos das orquestras.⁴¹ Considerei como aspectos do trabalho de campo experiências que se situam temporalmente afastadas, de modo que foi preciso tomar cuidado com o risco de incorrer em leituras anacrônicas e considerar, como propõe Lilia Schwarcz, que há “história no presente, ou, ainda, que existiriam outras histórias e temporalidades inscritas na própria etnografia” (2005:122).

No período de agosto de 2011 a junho de 2016, realizei cerca de noventa entrevistas com agentes ligados direta ou indiretamente à Osesp e à Sala São Paulo ou ao campo da música sinfônica de maneira mais geral.⁴² O material colhido nas entrevistas, quase todas gravadas, permitiu não apenas o levantamento de dados factuais como o contato com ideias e interpretações nativas. Devo à generosidade das entrevistadas e dos entrevistados muitas pistas atrás das quais “corri” durante meses, enquanto formulava e reformulava minhas hipóteses e apurava informações.

Pesquisei nos arquivos da Fundação Osesp, Fundação Mario Covas, Fundação Padre Anchieta, Secretaria de Estado da Cultura, 7º Cartório de Notas e Registros, 10º Cartório de Notas e Registros, Associação Viva o Centro e Sociedade de Cultura Artística. Também tive acesso a documentos dos acervos particulares de muitos dos entrevistados.

Compilei e analisei artigos de imprensa que refletem a atividade sinfônica, sobretudo em São Paulo, publicados na mídia nacional e internacional, principalmente na época da inauguração da Sala, mas também em períodos anteriores e posteriores. Essa parte da pesquisa foi feita tanto nos acervos públicos e particulares, que muitas vezes guardavam recortes de jornais e revistas, como nos arquivos online das publicações. A cobertura de

⁴¹ Aprendi com Taruskin (2010) que “um relato explanatório deve descrever a relação dinâmica (na verdade, dialética) que se obtém entre agentes poderosos e fatores de mediação: instituições e seus guardiões, ideologias, padrões de consumo e divulgação, envolvendo patronos, públicos, editores e divulgadores, críticos, jornalistas, comentadores e assim por diante, indefinidamente, até que se queira traçar uma linha”.

⁴² A relação completa dos entrevistados está no Anexo 1.

imprensa foi fonte valiosa de informações, tanto no que diz respeito a dados factuais quanto no mapeamento da própria mídia como agente no mundo da música.

Frequentei os concertos das temporadas da Osesp e assisti a diversos concertos das temporadas internacionais do Mozarteum Brasileiro e da Sociedade Cultura Artística. Também assisti a concertos da Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica Estadual Jovem e da Filarmônica de Minas Gerais, entre outras orquestras brasileiras e estrangeiras.⁴³

Na bibliografia consultada, vale ressaltar textos relativamente recentes e que tomaram a Osesp como objeto. Em sua dissertação de mestrado, Arcádio Minczuk (2005), oboísta da orquestra, compila muitas informações sobre a experiência da Osesp entre 1997 e 2005. Como anexo à dissertação, Minczuk incluiu a transcrição de entrevistas com oito personagens que tiveram atuação de destaque junto ao grupo. Mais recentemente, o oboísta concluiu uma tese de doutorado (2014) em que propõe uma reflexão mais ampla com observações sobre os cinco principais conjuntos sinfônicos do país e o papel modelar desempenhado pela Osesp. Ambos os trabalhos reúnem informações importantes para qualquer pesquisa na área e foram de grande ajuda na realização desta tese.⁴⁴ É preciso notar que Minczuk foi um

⁴³ Antes de reduzir o escopo de minha abordagem, realizei três viagens internacionais para pesquisa de campo. Em janeiro de 2012, estive em Paris e Berlim; em agosto do mesmo ano, fui a Londres e Amsterdã para acompanhar os concertos da Osesp nessas cidades; e, em 2013, fui a Chicago e Nova York. Em todas essas viagens, assisti a concertos, visitei bibliotecas e arquivos das orquestras e realizei entrevistas.

⁴⁴ Os entrevistados por Arcádio Minczuk (2005) foram: Diogo Pacheco; Bruno Roccela; Ayrton Pinto; Nathan Schwartzman; John Neschling; Fabio Cury; Marcos Mendonça e Gilberto Siqueira. Com exceção de Ayrton Pinto, falecido em 2009, eu mesmo também entrevistei cada um desses atores. Minczuk (2014) trata de cinco experiências, além da Osesp: Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Filarmônica de Minas, Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e Orquestra Sinfônica Nacional do Teatro Claudio Santoro. Isso dito, há no Brasil poucos estudos sociológicos e e antropológicos sobre orquestras. Por isso vale destacar as contribuições de Haddad (2009), sobre a história da Sinfônica de Ribeirão Preto, e Pichoneri (2006), sobre a formação profissional dos músicos da Sinfônica do Teatro Municipal, além da dissertação singular de Trajano Filho (1984), que propõe acompanhar o dia a dia dos músicos da Orquestra Sinfônica Brasileira, registrado em texto que flerta com os experimentos da antropologia pós-moderna, muito em voga na época. Nos últimos anos, Marcos Câmara de Castro vem desenvolvendo linha de pesquisa que denominou “Música, Sociedade e Educação”, que ainda não resultou em publicação que sistematize os resultados obtidos. Agradeço a ele pelas muitas sugestões de bibliografia e pelas sagazes observações que compartilhou comigo não apenas durante as aulas que frequentei em seus cursos “Etnografia das formações sinfônicas” e “Etnografia da música erudita contemporânea: produção e performance”, como nas conversas que mantivemos desde então. A bibliografia internacional sobre orquestras é vasta. Vale destacar uma série de estudos recentes

dos protagonistas do chamado processo de reestruturação da Osesp, e os eventuais acertos e limites de sua reflexão estão ligados a essa sua posição no campo.

Um outro documento valioso foi o relato biográfico de John Neschling, *Música Mundana*, publicado menos de um ano após sua ruidosa demissão da Osesp, no início de 2009.⁴⁵ A maior parte do livro dedica-se aos anos de reestruturação da orquestra, período que é também o foco desta tese. Tendo sido escrito nos meses imediatamente subsequentes ao afastamento do maestro, o livro não se apresenta como relato isento e muitas vezes parece ser um “acerto de contas”.

Assim como o trabalho de Minczuk, o livro de Neschling trouxe tanto informações factuais como interpretações que revelavam algo sobre o posicionamento de seu autor com relação aos processos que procurei estudar em minha tese – e muitas vezes esses dois “tipos de dados” estavam misturados. Essa bibliografia contribuiu com muitas pistas a partir das quais parti para minha pesquisa de campo, menção que leva a uma observação final para esta introdução.

Como lembra Márcio Goldman, recuperando as discussões fundantes de Bronislaw Malinowski, o trabalho de campo não é uma simples técnica de coleta de dados, e sim um *método*, “o que implica que as informações obtidas só poderiam sê-lo dessa forma” (2003:462). Ao defender a “boa e velha” observação participante, Goldman sugere que esta significa “muito mais a possibilidade de captar as ações e os discursos em ato do que uma improvável metamorfose em nativo” (2003:458). É a esse pressuposto metodológico que quero aderir, mantendo-me alerta para a crítica de Malinowski à ideia de uma “opinião nativa”, bem como de “fatos etnográficos”. Afinal, não há uma opinião, mas sim uma miríade de opiniões. Além disso, fatos são sempre constructos: “é preciso um método para a descoberta de fatos invisíveis por meio da inferência construtiva” (apud Goldman, 2003:456).

que vêm sendo feitos por etnomusicólogos que se voltam ao universo da música clássica. Ver por exemplo o dossiê organizado por Laudan Nooshin (2011).

⁴⁵ Vários artigos de imprensa informam a respeito do processo que levou à demissão de Neschling (Sampaio, 2008; 2009, entre outros).

O que entendo ser a dimensão antropológica da abordagem que será apresentada nas páginas a seguir tem a ver com a busca por esse lugar “entre duas cadeiras”, que quer aliar o rigor materialista da pesquisa ao respeito pelos sentidos atribuídos à música por seus ouvintes e praticantes. A experiência da Osesp em fins dos anos 1990 e início dos anos 2000 foi marcada por grandes conquistas tanto quanto por grandes limitações. É com a contínua inquietação que entendo ser o motor de uma pesquisa de doutorado que procurei revisitar e perceber sentidos nos processos vividos com intensidade por homens e mulheres em suas relações com essa música que chamam – chamamos – clássica.

Capítulo 1. Notas etnomusicológicas

Notas iniciais

Ao dedicar um livro ao tema dos “começos” na literatura, Edward Said destaca que seu interesse é corolário de uma descrença na possibilidade de se localizar um *verdadeiro* começo. Segundo o autor, o começo é “o primeiro passo na produção intencional de sentido” (1975:5).⁴⁶

A abertura da Sala São Paulo foi o principal marco da chamada reestruturação da Osesp e, nesse sentido, uma ocasião privilegiada para a produção coletiva de um começo. Assim, todos os detalhes do concerto de abertura informam a respeito dos sentidos que os líderes do projeto desejavam atribuir à Osesp e sua sede. A análise da festa de inauguração também permitirá discutir a irrupção de outros sentidos – não previstos, não desejados, não intencionais, não alinhados –, revelando a abrangência, complexidade e ambivalência do projeto.

Vários eventos anteriores ao 9 de julho de 1999 foram apresentados como marcos ou começos: o concerto em 11 de março de 1997, que anunciava as obras na Estação Júlio Prestes; o concerto de 12 de setembro de 1997, já com o corpo de músicos renovado após audições de seleção, e que foi o primeiro usar a expressão “nova Osesp”.⁴⁷ (Exatamente um ano depois, em setembro de 1998, foi promovido um concerto comemorativo, e o convite disparado pela Secretaria de Cultura dizia: “Venha comemorar com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo o 1º aniversário de sua reestruturação. Nos acompanhe num *vin d’honneur* após o concerto”.) Também teve caráter de festa a reabertura do Teatro São Pedro, em 25 de

⁴⁶ Lembro ainda dos vários historiadores que tomam o problema da produção coletiva de um começo ou de uma tradição. Ver Connerton (1999), Hobsbawm (1984) e Starobinski (1989).

⁴⁷ Para demarcar diferença com a experiência pregressa da orquestra, durante aqueles meses Neschling empregou reiteradamente a expressão “nova Osesp”, no que foi acompanhado por parte de demais agentes do campo. Após a inauguração da Sala, a expressão foi aos poucos sendo deixada de lado, uma vez que já não havia mais necessidade de distinção.

março de 1998, só para convidados. A reforma do teatro, que se estendia por anos, foi acelerada para permitir que servisse de sede provisória à orquestra.⁴⁸

Como fica claro pelo uso da expressão “nova Osesp”, o projeto se anunciava em oposição a algo que terminara com a morte, em setembro de 1996, de Eleazar de Carvalho, principal símbolo do que então passou a ser por vezes chamado, notadamente por John Neschling, de “velha Osesp”.⁴⁹ Como é bem conhecido no debate historiográfico brasileiro, “novos momentos tendem a enxergar o passado a partir de lentes de curto alcance que deformam, e selecionam, tendo um ponto de vista ressaltado: o seu”(Schwarcz; Starling, 2015:349).

A Osesp de Eleazar de Carvalho também representara (e se fizera representar) como uma novidade em relação às experiências pregressas da Sinfônica Estadual. Em 1983, o maestro organizou uma série de concertos em comemoração ao “décimo aniversário” da Osesp. Em texto divulgado na ocasião, mencionava a lei de criação da orquestra em 1954, mas tomava como referência para efeméride o ano em que ele próprio assumira a direção do grupo:

Para a Osesp, o número 10 não representa apenas o sistema de numeração trazido da Índia pelos árabes e introduzido no Ocidente no princípio do século XII. Não. Representa dez anos consecutivos de trabalho a procura do ideário: técnica individual, consciência coletiva, qualidade de som [...] A Osesp é, assim, um cartão de visitas do Estado. É um organismo sólido de promoção de cultura musical que subentende na sua atuação e presença, uma imagem altamente positiva do Estado de São Paulo. (Carvalho, 1983, grifos meus)

⁴⁸ Ver Walker (2000).

⁴⁹ Como em Neschling (2009:131): “A velha Osesp tinha em seus quadros mais de noventa músicos”. Por oposição a Neschling (2009:143): “Numa quinta-feira de setembro de 1997, a nova Osesp deu o seu primeiro concerto no Memorial da América Latina”. Vale notar que a orquestra era referida muitas vezes ainda como “Estadual”, como acrônimo do nome pelo qual o conjunto foi criado, por lei, em 1954: Orquestra Sinfônica Estadual. A denominação foi alterada para Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo em decreto de 12 de maio de 1978. O costume de referir-se à orquestra como “a Estadual” seria amplamente abandonado após as mudanças no período objeto de estudo nesta tese.

Como parte das comemorações, Eleazar propôs um festival apenas com obras de compositores brasileiros, que se desenrolaria em 31 dias, “constituindo-se, assim, na maior e mais importante celebração musical de todos os tempos, não somente no Brasil, mas em qualquer país *civilizado* (em se tratando de seus próprios compositores)” (Carvalho, 2008, grifo meu). Assim como nos discursos sobre a “nova Osesp”, frisava-se tanto o fator “civilizacional” da música clássica como o potencial da orquestra de promover e elevar simbolicamente o estado de São Paulo. A ideia de que a orquestra pudesse ser um cartão de visitas paulista acompanhava a Osesp desde sua fundação e voltaria a ser mobilizada na reestruturação dos anos 1990.⁵⁰

Em 1993, a efeméride dos vinte anos de “criação” da orquestra foi novamente celebrada, com pequenas alterações no texto (“Para a Osesp, o número 20 não representa, apenas, o sistema de numeração...”). De novo, foi organizado um festival, “apenas com obras de compositores brasileiros, que se desenrolaria em 31 dias, [...] constituindo-se, assim, na maior e mais importante celebração musical de todos os tempos...” (Carvalho, 1993).⁵¹ A orquestra vivia um período particularmente difícil; os músicos ganhavam mal e faziam todo tipo de bico para complementar renda, dispondo de pouco ou nenhum tempo para estudar ou ensaiar o repertório programado na maratona de concertos, de resto realizados em teatros com infraestrutura precária e para público minguado (Mincuzk, 2005). Considerando a pauperização da orquestra, as passagens hiperbólicas, repetidas *ipsis litteris*, soavam algo cômicas.

Não há dúvida que houve muita novidade na Osesp do fim dos anos 1990 – mas é preciso avaliar as continuidades e discontinuidades do projeto da orquestra para melhor compreender o sentido de seus começos (ou recomeços). Assim como a festa da França revolucionária de que falava Jean Starobinski, a inauguração da Sala São Paulo foi um ato fundador, “o núcleo

⁵⁰ Texto sobre a Osesp no caderno de programa de agosto de 1998 diz: “Seu próximo grande desafio será transformar-se numa Organização Social, entidade que, através de um contrato de gestão com o Governo paulista, permitirá que as atividades da Osesp transformem-se no *cartão de visitas* do Estado de São Paulo” (Osesp, 1998, grifos meus). No capítulo 2, demonstrarei como o ideal de orgulho paulista, com alguma variação, também aparecia nas experiências da Osesp dos anos 1950 e 1960. Voltarei também ao tema nos capítulos 3 e 4.

⁵¹ O aniversário de vinte anos da orquestra foi marcado também por reportagem de jornal (20 anos de Sinfônica, 1993).

de uma promessa que a sucessão dos tempos deverá manter” (1989:68). O autor lembra que, em 1789, poucos falavam em tudo abolir: “as palavras mais frequentes eram regeneração e restauração. Não se quer inovar, mas redescobrir a origem esquecida” (1989:71). O evento em 9 de julho de 1999 foi inaugural e ao mesmo tempo restaurador. Dias antes do concerto, Arthur Nestrovski, então crítico musical da *Folha de S. Paulo* vaiticinou: “A nova Osesp é hoje a melhor orquestra do país” (Nestrovski, 1999). A partir da abertura da Sala, tornou-se desnecessário distinguir-se de uma “velha” Osesp, que passava a ser incorporada à história de uma mesma e, no que dependesse do desejo de seus líderes, cada vez mais sólida e autônoma instituição.

A expressão “nova Osesp” teve alguma aderência entre 1997 e 1999 – um período que tem no concerto de inauguração da Sala seu evento máximo –, transformando não apenas o futuro, mas também o passado da orquestra, que passou a valorizar simbolicamente sua ancestralidade. Os primeiros concertos da Sinfônica Estadual foram em 1953, mas a orquestra só seria criada por lei em 1954 – ano que foi referência para as celebrações de aniversário de cinquenta e sessenta anos, respectivamente em 2004 e 2014. Era a primeira vez que se celebrava a data da lei de criação da orquestra nesses termos: 1964, 1974, 1984 e 1994 haviam passado em brancas nuvens, apesar de o grupo estar em atividade em todas essas ocasiões.

A coincidência com a efeméride de comemoração do Quarto Centenário da cidade de São Paulo, oficialmente fundada em 1554, é, sem dúvida, um motivo poderoso para as várias versões do projeto da Osesp, que sempre valorizou a ideia da orquestra como um símbolo paulista. A reforma da Estação Júlio Prestes (EJP) foi iniciada em novembro de 1997, com prazo de conclusão previsto para dezembro do ano seguinte, quando a entrega da sala de concertos foi adiada para meados de 1999. O nome que se daria à sede da orquestra também foi objeto de discussão durante as obras.⁵² No

⁵² No documento “Inauguração da Estação Júlio Prestes, rol inicial de necessidades”, datado de 18 de novembro de 1998 e produzido por Claudia Toni, então diretora executiva da Osesp, a primeira das “providências relativas ao edifício” listadas é “Decidir o nome da sala/estação” (Toni, 1998).

início de 1999, finalmente se definiram o nome – Sala São Paulo – e a data de inauguração do novo espaço– 9 de julho.

Falando de nomeações e inaugurações, a Estação Júlio Prestes só recebera o nome atual em 1951, em homenagem ao ex-presidente do estado de São Paulo, que falecera alguns anos antes. Até então era conhecida como Estação Sorocabana, como se pode ler até hoje nas inscrições em concreto no alto do prédio, por ser o último ponto da estrada de ferro de mesmo nome.

No final dos anos 1920, quase dois terços da produção exportável do Brasil se fazia pelo porto de Santos. O café era um dos maiores impulsionadores da economia paulista, e o transporte de cargas do interior para Santos era feito exclusivamente pela São Paulo Railway. Júlio Prestes teve papel decisivo no prolongamento da Ferrovia Sorocabana, ligando Mairinque a Santos e quebrando o monopólio da companhia inglesa. Prestes estava no poder quando o prédio da Estação Sorocabana (atual EJP) foi parcialmente inaugurado, em 1928. Foi eleito presidente da República em 1930, mas nunca chegou a assumir o cargo: seu predecessor Washington Luís foi deposto no golpe que entregou a presidência a Getúlio Vargas e que daria fim à Primeira República.

O episódio estaria na origem da chamada Revolução Constitucionalista de 1932, e, dessa maneira, Júlio Prestes tornou-se uma espécie de ícone paulista. Durante a reforma da EJP, no final dos anos 1990, trabalhou-se com a ideia de batizar o novo espaço de Sala Júlio Prestes e chegou-se a elaborar um logotipo básico com o qual foi divulgada à imprensa a festa da cumeeira, em 23 de junho de 1998.⁵³ A opção por Sala São Paulo garantia que o nome da cidade viajasse o mundo graças à reputação que, esperava-se, o *concert hall* viria a conquistar.

⁵³ Segundo release distribuído pela Secretaria de Estado da Cultura à imprensa, a festa da cumeeira celebrava a “finalização da primeira fase da construção, ou seja, a cobertura da parte mais alta que, no caso do Complexo Júlio Prestes, é a colocação da estrutura metálica e a cobertura do telhado do Grande Hall destinado à Sala de Concertos” (São Paulo, 1999c).

Figura 1. Impresso produzido para concerto de 11 de março de 1997.

A data do 9 de julho também era carregada de sentido, por remeter ao início do levante armado contra o governo de Getúlio Vargas, em 1932, quando os sentimentos de pioneirismo, autonomia e superioridade paulistas inspiravam ânimos separatistas. Tomemos Mário de Andrade como termômetro da vertigem pela qual passaram os paulistas à época. Em carta de 24 de novembro de 1930 a seu amigo mineiro Carlos Drummond de Andrade, Mário dizia: “Sou absolutamente incapaz de sobrepor qualquer afeto paulista aos meus apaixonados sonhos de internacional intransigente e de nacional por concepção de vida pessoal, fatalidades humanas e vontade de ser eficaz” (Andrade; Drummond de Andrade, 2002:394). Semanas depois da revolução de 1932, em carta de 6 de novembro, Mário escrevia ao mesmo Drummond: “Agora eu sou paulista. Não sinto o Brasil, mais, e ainda não readquiri a minha internacionalidade. Retrogradei vinte anos na minha vida. Voltei ao menino estudante que ainda tinha senso político de pátria. E minha pátria é São Paulo. E isso não me desagrada!” (2002:427). O modernista percebe o caráter retrógrado de seu “bairrismo”, mas nem essa dimensão crítica faz abandonar nele o “egoísmo fulgurante” de se sentir paulista.⁵⁴

⁵⁴ Ver também Schwarcz e Starling (2015).

A escolha pelo 9 de julho, tornado feriado estadual em 1997, por decreto de Covas, e pelo nome Sala São Paulo reforça o caráter de celebração paulista que se pretendia imprimir ao evento e, por extensão, ao projeto da orquestra.⁵⁵

O movimento de 1932, celebrado como data cívica para a memória paulista, carregou muitas ambivalências, como o próprio posicionamento bairrista de Mário de Andrade deixa entrever: “retrogradei vinte anos... e isso não me desagrada”. Como destaca Boris Fausto, “a bandeira da constitucionalização abrigou tanto os que esperavam retroceder às formas oligárquicas de poder como os que pretendiam estabelecer uma democracia liberal no país” (Fausto, 1994:350).

O caráter ufanista de celebrações cívico-militares tende a apagar as arestas e normalizar as contradições dos processos históricos, e a festa de 9 de julho de 1999 não seria muito diferente. A renovação da Osesp trazia novidades importantes, apontando para o adensamento da vida musical em São Paulo e no Brasil e para alguma democratização no acesso aos concertos, com ingressos a preços muito abaixo do que era praticado pelas principais instituições de música clássica da época. Ao mesmo tempo, a principal bandeira pública do projeto da Sala São Paulo – a saber, a chamada revitalização do centro da cidade – acabou reduzida a pouco mais que um discurso de ocasião, que carregava em seu bojo uma boa dose de demofobia. As intervenções urbanísticas mais inclusivas viram-se relegadas em nome da produção de um espaço insulado e pouco poroso. Esses são assuntos para o final desta tese, mas que já se encontram prefigurados no concerto de 1999.

⁵⁵ O feriado foi instituído pela Lei nº 9.497, de 5 de março de 1997. Registre-se uma curiosidade. Em 1988, ao final da reforma do Theatro Municipal de São Paulo, empreendida pela prefeitura de Jânio Quadros, também se agendou um concerto de inauguração no dia 9 de julho. No entanto, atrasos na entrega da obra levaram ao adiamento do evento (Póvoa Filho, 1988).

Mahler em São Paulo

O concerto de inauguração da Sala São Paulo resultou de uma complexa e ambiciosa operação. Definidos data e nome, restava organizar a festa. Como seria a cerimônia? Quem não poderia faltar? A lista de convidados certamente daria trabalho. E seria preciso cuidar bem da repercussão do evento. Que tipo de cobertura de imprensa seria desejável?

Para uma boa festa é preciso também pensar no que servir e, no caso de uma festa de uma orquestra, o que tocar.

A decisão sobre o repertório do concerto de inauguração havia sido tomada com bastante antecedência. Em agosto de 1998, nota publicada no jornal *O Estado de São Paulo* – mais especificamente na sua coluna social, o que não é irrelevante, como tratarei a seguir – informava:

O maestro John Neschling já definiu o programa de inauguração da sala de concertos da Estação Júlio Prestes, que deve ficar pronta em dezembro e será a sede da Sinfônica do Estado. A obra escolhida foi a Sinfonia nº 2, de Gustav Mahler, muito apropriadamente chamada de Ressurreição
(Giobbi, 1998)

O jornalista defende o acerto na escolha da obra em função de seu subtítulo – *Ressurreição*. Um breve sobrevoo histórico mostra que a peça – de execução complexa e que requer um contingente excepcional de intérpretes – foi muitas vezes programada em ocasiões que, de uma maneira ou de outra, reverberavam o tema do subtítulo. O próprio Mahler escolheu sua *Sinfonia nº 2 em Dó Menor*, composta entre 1888 e 1894, para o concerto de despedida de sua atuação como diretor da Ópera de Viena, em 1907. Em 24 de novembro de 1963, Leonard Bernstein regeu a *Sinfonia nº 2* em um concerto televisionado em tributo ao presidente John F. Kennedy, assassinado dois dias antes. Em setembro de 2011, por ocasião dos dez anos do ataque às torres gêmeas, a Filarmônica de Nova York programou a mesma peça.⁵⁶ Em 1997, John Neschling havia regido a *Sinfonia nº 2*, de

⁵⁶ Em artigo de 2 de setembro de 2011 no site *Huffington Post*, Albert Imperato (2011) diz: “A *Sinfonia Ressurreição* cai como uma luva para a ocasião, e espero que a mensagem de renascimento e transcendência que a obra traz continue ressoando durante muito tempo”. Claro,

Gustav Mahler, por ocasião da reabertura do Teatro Massimo de Palermo, na Sicília, do qual era diretor artístico.

O subtítulo “Ressurreição” foi exaustivamente explorado pela imprensa à época da inauguração da Sala São Paulo, pautando a repercussão do evento.⁵⁷ Cunha Jr. e Lorena Calabria, experientes repórteres da TV Cultura escalados para a cobertura ao vivo da festa, revelavam sua pouca familiaridade com o repertório com comentários algo desencontrados. Instantes antes do início da apresentação, Cunha Jr. arriscava uma interpretação sobre a programação da *Sinfonia n° 2*:

Foi propositalmente escolhida porque também tem como codinome ‘Ressurreição’, que é a ressurreição da própria Orquestra Sinfônica do Estado, do centro e do próprio prédio aqui. O Mahler, um judeu alemão que viveu no final do século passado [...] era um cara extremamente místico, preocupado com as coisas das buscas da vida, em relação a Deus. E ele fez essa Sinfonia Ressurreição como assim [sic]: da morte de uma pessoa até a sua própria ressurreição. É mais ou menos isso, vocês vão poder conferir. (Inauguração, 1999)

Deixando de lado a inabilidade do jornalista, interessa notar a insistência em ver na palavra “Ressurreição” a razão da escolha da obra. De imediato, estabelece ao mesmo tempo um corte e uma linha de continuidade com relação à história da Osesp. Ruptura na sugestão de que algo havia morrido – só assim poderia ressuscitar –, mas permanência já que se trata do retorno da mesma orquestra, agora transformada.

A metáfora da ressurreição foi tão eficaz que é preciso tomar cuidado para que a dimensão simbólica mobilizada pelo subtítulo não eclipse outros aspectos que dão sentido à escolha da peça.

A *Sinfonia n° 2*, como o resto de toda a obra de Mahler, foi extensamente analisada por críticos, musicólogos e historiadores da música. Por isso não me interessa refazer aqui mais uma exegese da partitura, e sim propor o que se poderia chamar de uma análise etnomusicológica da

a peça não é programada apenas em situações especiais – também integra as temporadas regulares das orquestras sinfônicas.

⁵⁷ Além das inúmeras menções nas reportagens da época, o termo deu título a um editorial do *Estado*: “A Ressurreição do Centro” (1999), sobre o qual tratarei mais adiante.

performance naquele 9 de julho. Como sugere Richard Taruskin, indagar sobre “o que essa música significou” naquela ocasião (2010:475). Trata-se de um exercício de imaginação que procurará reconstruir possíveis experiências de escuta, apoiando-se nas gravações em áudio e vídeo do concerto, na partitura da obra de Mahler, em análises musicológicas da peça e em diversos registros escritos sobre o concerto de inauguração.

Em célebre texto sobre os anos de Richard Wagner em Paris, Charles Baudelaire propõe que a “verdadeira música sugere ideias análogas em cérebros diferentes” (2013). O problema da significação em música segue interrogando musicólogos, etnomusicólogos e os demais estudiosos que se dispõem a discutir o assunto.⁵⁸ No caso da música sinfônica, ou da música clássica de maneira geral, consagrou-se o costume de oferecer “guias para a escuta” na forma de notas de programa. Nenhum outro gênero ou tradição musical criou ferramenta análoga.

Sendo assim, uma das formas de entrar em contato com a experiência vivida pelos espectadores do concerto de 9 de julho é recuperar o caderno de notas de programa que foi produzido na ocasião. Com 160 páginas, em papel couché (em quatro cores), o programa distribuído aos espectadores da Osesp de 9 de julho de 1999 era a mais volumosa e luxuosa publicação já feita pela orquestra. Além de cartas do governador e do secretário de cultura, há textos introdutórios de John Neschling, Claudia Toni (diretora executiva da orquestra) e Russell Johnson, presidente da Artec, empresa de engenharia norte-americana responsável pelo projeto acústico da sala. Toda a primeira parte da publicação é intercalada por imagens de um ensaio fotográfico da Sala São Paulo, com fotos de Agnes Melis, Ricardo Migliorini e Luiz Carlos Felizardo, em preto e branco.

⁵⁸ Há abordagens diversas sobre a questão. Para uma visada geral, ver Wisnik (1999) ou Cook (1998). Na área de análise musical, ver Hatten (2004) e Agawu (1991). Ver também Lévi-Strauss (1993; 1997).

Figura 2. A Sala São Paulo, em foto de Agnes Melis (1999).

Figura 3. Colunas coríntias na Sala São Paulo, em foto de Luiz Carlos Felizardo (1999).

Figura 4. Detalhe de coluna na Sala São Paulo, em foto de Luiz Carlos Felizardo (1999).

O espírito que orientara a arquitetura de Christiano Stockler das Neves nos anos 1920 – e descrito pelo próprio como “Luís XVI modernizado” (apud Marco; Zein, 2001) – era também mobilizado pelos autores do livreto, em gesto que reforçava o “classicismo” do evento de música clássica. A opção pelo preto e branco, o destaque para as colunas coríntias, o close nos ornamentos dos capitéis; as imagens promoviam a entronização da Sala São Paulo como lugar de culto à alta cultura.

A seguir, o livro traz as notas de programa para as performances do mês de julho, assinadas por especialistas como Susana Cecília Igayara, Lauro Machado Coelho, Marcos Câmara de Castro, Arthur Nestrovski, Silvio Ferraz e Ênio Squeff. O programa da semana de inauguração contava com dois textos assinados por professores do departamento de música da ECA-USP: o primeiro, de Marcos Branda Lacerda, era uma longa digressão biográfica sobre Mahler, com comentários pontuais sobre a *Ressurreição*. O outro, de Rubens Ricciardi, tratava especificamente da *Sinfonia Ressurreição* e, logo na abertura, dizia: “Não foi por acaso de John Neschling escolheu a 2ª Sinfonia de Gustav Mahler para a inauguração da Sala São Paulo” (Ricciardi, 1999:65). O compositor e musicólogo justificava a afirmação sugerindo que a peça de Mahler reunia passado e presente (“o fim do romantismo e o início da modernidade”), assim como a Osesp lideraria, em São Paulo e no Brasil, o “resgate histórico de nossa cultura musical desde os tempos coloniais até as possibilidades mais experimentais das novas gerações de compositores brasileiros” (1999:65).

Além da pauta interessada, puxando a brasa para a valorização das novas gerações de compositores (na qual se incluía o autor, também musicólogo e estudioso da música colonial brasileira), o artigo de Ricciardi trazia informações de várias ordens: menções ao contexto de composição; indicações sobre o conteúdo programático proposto por Mahler; comentários técnicos sobre a instrumentação, dinâmica e harmonia; observações sobre cada um dos movimentos; enfim, chaves de leitura que abrem possibilidades de escuta para além do registro obsessivo da “Ressurreição” que marcou os comentários na imprensa da época.

Algumas pessoas terão lido tudo, outras apenas passado os olhos, outras ainda sequer abriram o volume. De todo modo, é limitada a influência que a leitura de notas de programa pode ter sobre a apreciação musical (Cook, 1990), e o tipo de interesse e o tipo de escuta de cada um dos 1.500 ouvintes de uma apresentação da Osesp é necessariamente variado. Ideias análogas em cérebros diferentes de fato poderiam ser suscitadas pela música, como acreditava Baudelaire; mas é bem verdade que, além da experiência da escuta compartilhada, cada pessoa na audiência carrega um conjunto único de chaves de interpretação para o que ouve na sala de concertos. Parte do interesse para o analista está justamente na irredutibilidade entre as dimensões coletivas e individuais da percepção.

O subtítulo “Ressurreição” era justificado por Mahler em textos programáticos que escreveu para apresentar sua *Sinfonia nº 2*. Sabe-se que o compositor se posicionava de maneira ambivalente com relação à ideia de música programática⁵⁹ e, no entanto, chegou a redigir quatro versões diferentes do programa para a peça (Fischer, 2011:203; Grange, 1973), mantendo um mesmo esquema geral, que resumo a seguir.

Nas descrições de Mahler, o primeiro movimento funciona como a marcha fúnebre que acompanha os ouvintes “no enterro de um homem amado” (o herói da *Sinfonia nº 1 – Titã*). “Sua vida, seus sofrimentos e aspirações passam diante dos olhos do público”, levando-o a refletir sobre “questões de vida e morte” (apud Ricciardi, 1999). O movimento havia originalmente sido escrito como um poema sinfônico à parte, que chegou a ganhar o título de *Todtenfeier* [Cerimônia Fúnebre].

Mahler hesitou muito antes de se definir pelo número de movimentos e por sua ordem, chegando a realizar apresentações da obra com diferentes soluções (Grange, 1973:1017). Finalmente, decide incluir “Urlicht” [Luz Primeva], canção originariamente parte do ciclo *Des Knaben Wunderhorn* [A Trompa Mágica do Menino], como quarto movimento de sua *Sinfonia nº 2*.

⁵⁹ A oposição entre música programática e música absoluta dividiu compositores e críticos ao longo de todo o século XIX: “enquanto alguns compositores, como Berlioz, incorporaram a noção de programa ao gênero sinfônico, lançando mão de referências extramusicais (literárias, pictóricas ou dramáticas), outros, como Brahms, recusaram essa opção, defendendo um processo de composição baseado na arquitetura da forma musical, constituída pelo desenvolvimento e variação de motivos e temas” (Almeida, 2016). Ver Dahlhaus (1991a e 1991b).

Em um dos programas que escreveu para a obra, sugere que o segundo, o terceiro e o quarto movimentos funcionam como um intermezzo aos dois pilares externos (1973:1021).

“Rufam os tambores, soa a última trombeta”, diz sobre o último movimento. “Abrem-se os túmulos e a humanidade se aproxima: ricos e pobres, reis e papas são todos indistinguíveis” (apud Grange, 1973:1020). “Ouve-se o som de gritos, a terra treme”, e subitamente advém “um silêncio fantasmagórico”. “Um pássaro solitário canta”, e então, de maneira calma e simples, o coro *a cappella* entra em pianíssimo. Como tratarei mais adiante, os compassos seguintes, que conduzem até o fim da peça, são apoteóticos. Em seu programa, Mahler aposta alto: “Deus aparece em toda Sua glória, e o Juízo Final é preenchido por seu amor onipresente” (apud Grange, 1973:1020).

Em suma, difícil imaginar algo mais ambicioso e grandiloquente.

Não interessa aqui retratar os percursos criativos de Mahler, mas sim chamar atenção para a hesitação do compositor tanto com relação à ênfase dada ao conteúdo programático da peça quanto à ordem dos movimentos. Grange (1973:1022) destaca o fato de os programas terem sido escritos depois que a composição já estava terminada. É um alerta para que não se sobrestime o percurso escatológico consagrado nas narrativas que dão ênfase ao programa – morte, juízo final, ressurreição.

Como contam Grange (1973) e Fischer (2011), a ideia de incluir versos do poema *Messias*, de Klopstock (“Auferstehn, ja, Auferstehn” [Ressuscitar, sim, ressuscitar]), no último movimento da *Sinfonia* ocorreu a Mahler na missa em celebração de um mês da morte do regente Hans von Bülow. É daí que viria o subtítulo à obra. O movimento recupera o clima do final do *Todtenfeier*, dando um sentido de coesão à *Sinfonia*.

Falando sobre a complexidade de alguns dos movimentos sinfônicos de Mahler, Carl Dahlhaus (1989:364) propõe que é como se uma obra de vários movimentos estivesse contida em um só, um procedimento que deriva do poema sinfônico. É o caso do “Finale” e também de “Todtenfeier”, o primeiro movimento da *Sinfonia nº2*, que chegou a ser apresentado como um poema sinfônico – uma obra inteiramente à parte.

“Todtenfeier” dura quase 25 minutos, no que supera a praticamente todas as obras do século XVIII e boa parte das da primeira metade do século XIX.⁶⁰ O saldo dessa duração e complexidade formal e harmônica é capaz de confundir os ouvintes mais experientes; que dizer de um público leigo como o que enchia a Sala São Paulo naquela noite? Como se não bastasse, pouco depois da metade do movimento, ao final do segundo desenvolvimento, há como um “falso final”: uma clara e enfática cadência de resolução, depois da qual sobram apenas as violas, em *molto pianissimo* – ou seja, praticamente silêncio absoluto. Iniciantes curiosos poderiam se perguntar: será que já acabou o primeiro movimento?

A atmosfera doce e sem contrastes do *Ländler* do segundo movimento é descrita por Mahler como “um momento feliz da vida do ser amado que se foi; uma lembrança nostálgica de sua juventude e de sua inocência perdida” (Grange, 1973:1021). Bem diferente é a ironia mordaz do *scherzo* do terceiro movimento, contaminado pelo “espírito da negação” (1973:1021). O que está acontecendo? Que música é essa? O que está por vir?

Pode-se supor que a sensação geral na sala era de estupor, tomando o termo em seu valor ambivalente. É provável que parte dos ouvintes se sentisse perdida e mesmo perturbada diante da complexidade do discurso. Mesmo para muitos dos que conhecem bem a peça, suas soluções são suficientemente engenhosas para propor novos desafios a cada escuta. Em suma, o mais mahleriano dos melômanos estaria estupefato ao cabo do terceiro movimento – essa era, afinal, a intenção do compositor, seguindo a tradição do tonalismo, surgida por volta dos séculos XVI e XVII, e que se baseava na construção de tensão harmônica para posterior resolução.⁶¹

Como parte indispensável para atingir a “exaltação da realização completa”, para lembrar a já citada expressão de Lévi-Strauss (2011:633), era preciso passar pelas tensões da incerteza. A obra de Mahler, assim como boa parte da produção do romantismo tardio, caracterizava-se pelo acirramento das tensões harmônicas do tonalismo, já apontando para a ruptura atonal que viria nos primeiros anos do século XX. Daí o sentido de

⁶⁰ À época em que Mahler compôs a *Sinfonia n.º 2*, só o adágio da *Oitava Sinfonia* de Bruckner era mais longo que o primeiro movimento da *Ressurreição*.

⁶¹ Ver Wisnik (1999:111-171).

estupor que, sugiro, pode ser atribuído à experiência dos ouvintes na inauguração da Sala São Paulo, melômanos ou não.

Seria perto das dez horas da noite quando a mezzo soprano búlgara Mariana Pentcheva entoou *a cappella* a primeira nota de “Urlicht”, quarto movimento da *Sinfonia Ressurreição*. A presença da voz humana, em registro caloroso e doce, cria um ambiente de maior intimidade, como num convite para que os ouvintes se aproximem. “Urlicht” não exige virtuosismo, mas sim sutileza: Mahler pedia que a cantora “adotasse o tom e a expressão vocal de uma criança que acredita estar no paraíso” (Grange, 1973:1027).

Apesar de elogiada pelo crítico da *FSP* (Perpétuo, 1999), Pentcheva foi mal avaliada por Neschling. A cantora nunca mais voltaria a se apresentar com a Osesp (já a soprano Cláudia Riccitelli, que mereceu comentário frio do mesmo crítico, seria novamente convidada para programas importantes nos dois anos seguintes). Mas, claro, a *prima donna* da noite não era nenhuma das cantoras, e sim a própria Sala São Paulo.

Como indicado pelo compositor, Pentcheva cantou “com ternura”⁶² as três notas do motivo ascendente que abre o movimento, com o singelo verso “O Röschen rot” [Oh! Rosinha rubra]⁶³ acompanhada pelas cordas em *pianississimo*. Seguem-se comentários dos trompetes, trompas e fagotes, aos quais se juntarão oboé, clarinete, harpa e glockenspiel. A orquestração é camerística, e a partitura pede que os músicos toquem de maneira “muito solene, porém simples”,⁶⁴ mantendo o clima intimista ao longo dos pouco mais de cinco minutos de duração.

Além de breve, o movimento é estruturado em forma clássica de canção (ABA). A primeira parte, em ré bemol, tem melodia simples, com apenas quatro notas que variam nos modos menor e maior, em gestos de lirismo ao mesmo tempo intenso e contido, como no salto de oitava do último verso, na palavra “*Himmel*” [céu], sobre o qual Mahler reforça o pedido de que seja feito em *pianissimo*. A segunda parte é ligeiramente mais impositiva, com um caminho harmônico que conduz ao momento de maior tensão: “*Ich*

⁶² A indicação na partitura é: *durchaus zart* [com ternura o tempo todo].

⁶³ Para me manter mais próximo dos sentidos em jogo na ocasião, uso aqui a tradução publicada no livreto produzido pela Osesp à época. Revi apenas a pontuação da transcrição.

⁶⁴ A indicação na partitura é: *Sehr feierlich, aber schlicht* (*Choralmässig*) [Muito solene mas singelo (à maneira de um coral)].

bin von Gott und will wieder zu Gott!” [Eu vim de Deus e a Deus quero voltar!]. A retomada da primeira parte garante uma conclusão devidamente adocicada por uma cadência plagal, com lentos arpejos na harpa (com o perdão da redundância), até a tonalidade original de ré bemol maior. A doçura da voz e da orquestração, a suavidade das transições harmônicas e a beleza das melodias são um prato cheio para uma apreciação prazerosa já à primeira escuta.

Nessa atmosfera angelical, não seria surpreendente se alguns convivas tivessem adormecido. Não é incomum que se adormeça em cinemas, teatros e salas de espetáculo. O inverno paulistano oferecia uma noite fria, com temperatura mínima em torno de onze graus. Já estava tarde, bem depois das dez horas da noite, e os corpos cansados dos espectadores, aninhados em suas cadeiras, já haviam reganhado calor compensando o frio que fazia lá fora. De fato, há registros de que várias pessoas adormeceram durante a apresentação da Osesp em 9 de julho (Giobbi, 1999b).

Estivessem dormindo ou acordados, prestando atenção ou devaneando ao embalo da orquestra, muitos devem ter tomado um susto com o início do quinto movimento, sem pausa e sem aviso prévio, como pede a indicação *attacca*, anotada pelo compositor. Só não se assustaram os entendidos em música clássica – que na noite de 9 julho eram poucos, uma vez que a lista de convidados privilegiou políticos. Aqueles sabiam o que estava por vir, e alguns mais maliciosos podem ter se voltado para observar a cara de espanto que os espectadores fariam com a violenta introdução nos violoncelos e contrabaixos, até a fortíssima explosão com tam-tam, tímpano e prato, além dos sopros. Alguns comentadores chamam o motivo tocado por trompetes e trombones nos compassos seguintes de “motivo do terror”.⁶⁵ Mahler não poupou adjetivos para a maneira como esta introdução devia ser tocada: *Wild herausfahrend* [Irrompendo de maneira feroz]. É mesmo de fazer distraídos e desavisados pularem da cadeira.

As madeiras e trompas apresentam uma melodia ascendente em dó maior, que Henry Louis de la Grange chama de “tema da ressurreição”. Não poderia ser mais banal, com um salto descendente de oitava seguido de

⁶⁵ Ver Grange (1973:1030).

melodia diatônica ascendente de sol a dó – mas a passagem é muito eficaz para transmitir um sentido triunfal, edificante. O tema é a marca do movimento, mas por enquanto sua aparição é tímida, dando chance para que os ouvintes se recomponham em suas cadeiras. Aos poucos a música se extingue. O que está acontecendo? O que está por vir?

Ouve-se então sons que, misteriosamente, não são produzidos por nenhum dos músicos no palco. Trata-se de instrumentistas que, conforme indicação na partitura (“*aus der Ferne*”), se posicionaram à distância, fora da sala – uma fanfarra (trompetes, trompas e tímpanos), que Mahler descreve como um grito que vem do deserto (“*Der Rufer in der Wüste*”).⁶⁶ A melodia das trompas é elementar, começando por um salto de quinta, num chamado semelhante ao da introdução de *Assim Falou Zaratustra*, de Richard Strauss.⁶⁷

Os timbres resultantes são muito diferentes daqueles produzidos no interior da sala. Filtradas pelas portas e paredes, as notas necessariamente soam alguns decibéis abaixo, além de veladas. Ouvintes atentos terão procurado seus emissores para entender o que estava acontecendo, mas é impossível localizá-los: a orquestra está imóvel. Não deixa de ser uma maneira de chamar a atenção daqueles que estivessem imersos em seus pensamentos.

Trechos dos movimentos anteriores são revisitados e toda a seção inicial é repetida, procedimento que permite que os ouvintes se vinculem ao discurso musical. Então mais uma vez a fanfarra de fora da sala intervém: *um grito que vem do deserto*. É também um lembrete de que há vida lá fora – de que se está em uma sala de concerto apenas temporariamente; uma suspensão temporal que mais cedo ou mais tarde sucumbirá à inexorabilidade da vida mundana. De cima do palco, flauta e *piccolo*

⁶⁶ A referência é bíblica (Isaías, 40:3-5).

⁶⁷ Como se verá a seguir, outras passagens-chave da *Ressurreição* também sugerem uma aproximação com a célebre obra de Strauss, o que justifica uma breve observação. *Assim Falou Zaratustra* é baseada no livro homônimo de Friedrich Nietzsche, cujo argumento central parte da realização trágica de que o anseio metafísico não pode ser permanentemente superado, e deve ser enfrentado dia após dia. Sobre o trecho de abertura, escreveu o musicólogo Charles Youmans (2004): “Como no prólogo de Nietzsche, a peça se inicia expondo sua meta: um amanhecer glorioso como um símbolo do puramente físico, separado e antitético à metafísica”.

respondem ao chamado do deserto e dialogam com a melodia que vem de fora.

Trata-se de uma das passagens mais delicadas da *Sinfonia*, exigindo silêncio e concentração que o próprio compositor temia estarem além das possibilidades do público (Fischer, 2011:203). No concerto de 9 de julho, o jogo de “dentro e fora” da música pregou mais uma peça nos ouvintes. Irineu Franco Perpétuo (1999), crítico da *Folha* destacado para cobrir o evento, registrou que “o momento mais intimista da sinfonia (o solo de trompa em eco no último movimento) foi destroçado pelo matraquear de um walkie-talkie”. O mundo lá fora continuava girando, e os agentes de segurança ou da produção precisavam se comunicar. Mas a interrupção que incomodou o crítico talvez tenha passado despercebida por muitos, concentrados demais na música, pensando na vida ou dormindo.

Talvez tenha provocado um pequeno sorriso em algum dos cerca de 150 cantoras e cantores do Coro Sinfônico do Estado de São Paulo e do Coro Lírico Municipal,⁶⁸ reunidos para a ocasião, que haviam passado uma hora e quinze minutos sentados ao fundo do palco da Sala São Paulo, em silêncio, aguardando sua entrada. De todo modo, *the show must go on*, o pequeno incidente ficou esquecido entre tantos outros deslizes e acertos de uma performance tão complexa.

Ao sinal do maestro John Neschling, os coralistas entoaram os versos iniciais do poema de Friedrich Gottlieb Klopstock: “*Aufersteh’n, ja aufersteh’n wirst du*” (Ressucitar, sim tu o farás). Mahler indica que o trecho deve ser cantado em *pianississimo* (*ppp*), lenta e misteriosamente. Muitos regentes orientam os cantores a permanecerem sentados durante esses primeiros compassos, o que sublinha o caráter misterioso. Assim fez também John Neschling na performance do dia 9 de julho.

A bela melodia diatônica em sol bemol maior sofre uma primeira alteração ao final do terceiro verso, em que a harmonia modula para a tonalidade de mi maior. Segue-se uma passagem de cromatismo intrincado,

⁶⁸ No livreto distribuído em julho de 1999, a ficha técnica do Coral Sinfônico do Estado de São Paulo traz 68 nomes; a do Coral Lírico Municipal traz 111. Não pude confirmar quantos cantores exatamente participaram do concerto de inauguração, mas, segundo depoimentos que colhi, é provável que o número tenha sido próximo do total dos dois grupos (ou seja, um pouco menos de 179 pessoas).

incorporando doses altas de dissonância para a época de Mahler e mesmo para ouvidos de 1999 (ou, de resto, de 2016). Essas e outras passagens fariam com que o maestro Hans von Bülow dissesse ao compositor que, comparada com a *Sinfonia nº 2*, a ópera *Tristão e Isolda* (1859), de Richard Wagner (tida como revolucionária no que diz respeito à expansão dos limites do tonalismo e da dissonância tolerada) “parecia uma sinfonia de Haydn” (apud Fischer, 2011).⁶⁹

Após a primeira estrofe do coro, a fanfarra de metais que se havia ouvido vindo de fora da sala volta a tocar, agora posicionada junto da orquestra. As melodias que apresentam giram em torno do “tema da ressurreição”, apresentado pouco antes pelo coro, com imitações por vários outros pequenos grupos de instrumentos. Mahler é detalhista a ponto de sinalizar na partitura que os músicos devem voltar a seus lugares com cuidado (“*mit Bedacht*”), para não atrapalhar o coro que estaria cantando a *cappella*.

Os dez minutos seguintes são de muita intensidade. O coro volta para a segunda estrofe, ainda em *pianississimo*, mas agora um pouco mais acelerado. Há mais uma passagem instrumental, durante a qual os coralistas finalmente se levantam, e então solos da mezzo soprano e da soprano.

A estrofe coral seguinte começa apenas com vozes masculinas (baixos, barítonos e tenores), e a curva da dinâmica se torna mais acidentada:

⁶⁹ Sobre *Tristão e Isolda*, de Wagner, ver Abbate (1989) e Wisnik (1987), entre outros.

<i>Was entstanden ist, das muss</i>	[Morre o que nasce
<i>vergehen</i>	E renasce o que morre!
<i>Was vergangen ist, auferstehen!</i>	Cesse o tremor!
<i>Hör auf zu beben!</i>	Prepara-te para a vida!]
<i>Bereite dich zu leben!"</i>	

O primeiro verso é cantado em pianíssimo (*pp*); o seguinte, forte (*f*), já com sopranos e contraltos em uníssono. O terceiro, *pianississimo* (*ppp*) com a indicação “misterioso”, é repetido duas vezes, lentamente, com as últimas notas em fermata. De novo, a primeira frase é apenas dos homens e a segunda com todas as vozes. Na linha de baixo, atinge-se uma das notas mais graves que a extensão vocal de um baixo profundo permite: dó, duas linhas abaixo do pentagrama na clave de fá (também chamado C1). Na repetição da frase, este limite é ultrapassado: a primeira sílaba da palavra “*beben*” [tremor] é cantada no si bemol – ainda mais grave. “Cesse o tremor”, diz o poema, mas a mensagem que se propõe tranquilizadora tem efeito assustador.

Em contraposição, a frase seguinte, também entoada apenas por vozes masculinas, é em fortíssimo: “*Bereite dich*” [Prepara-te]. O tempo seguinte é suspenso: uma pausa em fermata, indicando que esta terá duração determinada pelo maestro. O ataque seguido de pausa permite que se ouça com clareza o tempo de reverberação do som na sala. As placas no teto da Sala São Paulo haviam sido posicionadas no nível dos vitrais, criando uma grande amplitude que permitia o tipo de ressonância ampla que se convencionou associar à música coral. Esse nível de reverberação se aproxima daquela obtida nas grandes catedrais – e o efeito é poderoso.⁷⁰

A frase é repetida, em intensidade ligeiramente inferior (moderadamente forte), agora com participação das as vozes femininas, e concluindo com o verso: “*Bereite dich zu leben!*” [Prepara-te para a vida]. Este é o clímax da peça, e é de se imaginar que aqueles que haviam

⁷⁰ Uma das singularidades da Sala São Paulo é ter um forro de acústica ajustável, com placas móveis que podem ser dispostas em função do tipo de sonoridade que se queira obter. Tratarei mais disso nos capítulos 3 e 4.

cochilado ao longo da quase hora e meia anterior provavelmente já estavam bem despertos.

Há mais um dueto entre a soprano e a mezzo soprano, até que o coro volta a cantar o tema da ressurreição. Os cinco minutos finais são literalmente apoteóticos, com a participação de todos: instrumentistas, coralistas, solistas.

Mit Flügeln die ich mir errungen,

Werde ich entschweben.

Sterben werd'ich, um zu leben!

Com as asas que conquistei,

Desaparecerei.

Morrer para viver!

A orquestração do trecho final do último movimento inclui sinos e tam-tam, além de dez trompas, seis trompetes e duas harpas, contribuindo para o caráter hiperbólico da música. Motivos diatônicos ascendentes, em direção à tônica, propõem um discurso consagrador. No acorde final, mi bemol maior, Mahler ainda introduz um órgão,⁷¹ com a indicação de que seja tocado em registro pleno (*“volles Werk – organum plenum”*), e pede na partitura que regente e orquestra terminem com a maior intensidade possível (*“Mit höchster Kraftentfaltung”*). Todos os meios são mobilizados para construir uma experiência musical que evoque nada menos que a morte, o Juízo Final e a Ressurreição, nos termos do programa escatológico imaginado por Mahler. Segundo o biógrafo Jens Malte Fischer (2011:203), o impacto emocional do último movimento surpreendeu o próprio compositor: “senhores de idade não tinham vergonha de serem vistos chorando, enquanto jovens e mulheres se lançavam desbragadamente uns nos braços dos outros”.

Não há registro escrito de que alguém tenha chorado na inauguração da Sala São Paulo, mas não é improvável que tenha acontecido. O concerto coroava um longo e doloroso processo para os músicos, e muita coisa estava em jogo. Na lembrança de Neschling, naquela noite até mesmo a execução

⁷¹ O projeto original para a Sala São Paulo previa a instalação de um grande órgão de tubos, seguindo modelo de salas como o Concertgebouw de Amsterdã e a Musikverein de Viena. Segundo se afirmou à época, o alto custo do instrumento levou à postergação de sua compra, até hoje não realizada. O projeto arquitetônico foi adaptado para incluir um fechamento da sala sem o órgão. A reforma da Sala será discutida no capítulo 4 desta tese. Para performance da *Sinfonia Ressurreição* ou de outras peças que exigem órgão, a solução encontrada à época era o aluguel de um instrumento portátil.

do *Hino Nacional* na abertura do concerto, de praxe algo protocolar, havia sido “das mais emocionadas”(2009:152).

O caso do *Hino* é ótimo para pensar como uma mesma composição pode ganhar sentidos diferentes, e muitas vezes opostos, em cada performance. Cantado de maneira burocrática em cerimônias cívicas, foi transformado pela leitura apaixonada de Fafá de Belém em eventos do movimento pelas Diretas, em 1984, que contribuiu para que a cantora se tornasse um ícone da campanha.⁷² Acompanhada apenas pelo piano, Fafá explora recursos passionais de tempo e dinâmica, suspendendo o pulso em fermatas e alongando vogais.⁷³ São técnicas que enfatizam a presença do sujeito cantante e sua liberdade individual, justamente por isso inviáveis numa interpretação coletiva. A versão injetou um sentido de liberdade e recuperou o Hino, por anos associado à oficialidade do regime militar, às hostes democráticas.⁷⁴

A interpretação do hino ganharia novamente contornos épicos nas partidas da Copa de 2014, quando os jogadores da Seleção Brasileira romperam com a tradição de mover economicamente os lábios e passaram a cantar abraçados e a plenos pulmões. A performance contagiou a torcida, que por sua vez aplicou-se nos gritos de encorajamento. Mas a música não foi suficiente para salvar o time do fiasco. Jogo após jogo, a repetição da cena do abraço e do canto carregado de emoção minou a dimensão da espontaneidade, transformando a performance numa farsa insossa.

É possível que cantores, instrumentistas e público tenham se emocionado com a interpretação do *Hino* no concerto de 9 de julho. Mas os materiais musicais da obra – de andamento constante, em ritmo marcial – são tímidos se comparados aos muitos recursos composicionais utilizados por Mahler para engrandecer os efeitos emocionais no último movimento da *Sinfonia*. Não é improvável que mesmo o mais sonolento dos políticos que cochilou ao longo da performance tenha sido impactado pela força dos compassos finais da obra. “*Mit höchster Kraftentfaltung*” (com a maior

⁷² A versão seria incluída no álbum seguinte da cantora, *Aprendizes da Esperança*, lançado em 1985.

⁷³ Sobre conceito de passionalização, ver Tatit (1995).

⁷⁴ Sobre usos e apropriações do *Hino Nacional*, ver Mello (2008).

intensidade possível), pedia Mahler. Madeiras e metais respiraram fundo, cordas ergueram alto seus arcos, percussionistas desceram a mão – e a música falou alto.

Neschling conta que, ao final do concerto de 9 de julho, deu “um soco no ar, lembrando-me do famoso salto de Pelé ao vencer a Copa do Mundo de Futebol” (2009:152). Em sua dissertação de mestrado, a contrabaixista Ana Valéria Poles relata que a interpretação da *Ressurreição* foi “muito emocionante”. Diz ela: “Tínhamos consciência que estávamos fazendo história”⁷⁵.

Notas na coluna social

Em seu livro *Música Mundana*, John Neschling rememora o sentimento de sucesso quando, em meados de 1998, já instalada no recém-reformado Teatro São Pedro, a orquestra passou a contar com cerca de quinhentos ouvintes em cada uma de suas duas apresentações semanais. Diz o maestro:

A imprensa interessou-se pela novidade e certo dia li, na coluna da Joyce Pascovitch, um comentário sobre um concerto da Osesp. Tratava-se de um comentário mundano sobre o que estava se passando no Teatro São Pedro. Ao perceber que as colunas sociais começavam a divulgar o nosso trabalho, acreditei que estávamos, agora sim, no limiar do sucesso.
(Neschling, 2009:148, grifo meu)

Em fax enviado a Marcos Mendonça e Jorge da Cunha Lima, em outubro de 1996, quando Neschling apresentou pela primeira vez sua proposta para a reestruturação da orquestra, o maestro já sinalizara algo nesse sentido:

Será necessário um grande destaque na imprensa, seja com notas contínuas nas diferentes colunas especializadas e sociais, seja em matérias pagas anunciando a temporada e concertos individualmente. Fofocas a

⁷⁵ Poles, Ana Valéria. Comunicação Pessoal (trecho de memorial para mestrado profissional andamento na UFBA), 2016.

respeito dos maestros e solistas têm de ser assunto constante em todos os jornais e televisões. [...] A orquestra tem de fazer parte da vida da cidade, mesmo para aqueles que não vão necessariamente aos concertos, mas os assistem na televisão, ou lêem a respeito. (Neschling, 1996)

A relevância atribuída por Neschling às colunas sociais, tomadas como índice de sucesso, é reveladora do lugar público que se pretendia e lograva ocupar. Para retomar a formulação do maestro, era importante fazer dos concertos um acontecimento “mundano” – termo que, na definição vernacular proposta por Houaiss (2015), “caracteriza o mundo (‘vida em sociedade’) em seus aspectos convencionais e superficiais (formalidades, etiqueta etc.)”, especificamente da “sociedade elitizada”. Em suma, Neschling destacava e valorizava o fato de que a participação nos concertos da orquestra começava a se tornar objeto de cobiça por setores da elite.

Já foi notado que a inserção dos colunistas nos circuitos sociais retratados é um dos elementos que estabelece a circularidade da produção de sentidos do colunismo (Silva, 2015; 2015). Cesar Giobbi, colunista social do jornal *O Estado de São Paulo* – o mesmo que antecipara a programação da *Sinfonia nº 2* – foi um dos poucos jornalistas a circular livremente na inauguração da Sala São Paulo e seria autor do mais completo relato sobre a cerimônia. Um repórter do *Jornal da Tarde* registrou que, além de não poder permanecer no interior da Sala durante o concerto, mesmo as áreas em que os jornalistas podiam circular na EJP “eram restritas, o que dificultava o acesso a quase todos os convidados” (Moura, 1999).

Os conteúdos divulgados nas colunas sociais são de interesse tanto das pessoas retratadas quanto de leitores pertencentes a grupos com menos proeminência social, política, cultural ou econômica e que almejam participar da comunidade de colunáveis – os *pretendentes pretenciosos* (Bourdieu, 2006). Aspirantes e colunáveis compõem um circuito restrito e relativamente fechado, cuja dinâmica interessa acompanhar.⁷⁶

⁷⁶ Essa circularidade era marca da sociedade vienense à época de Mahler, se lembrarmos de uma passagem em que Carl Schorske comenta uma tela de Klimt na qual o pintor retrata não apenas o palco do teatro com seus atores, mas também o público da época, que encontrava no teatro seu espelho e lugar de projeção (1982:30).

Nos anos seguintes, assuntos da Osesp viriam a ser tratados regularmente nas colunas sociais dos dois principais jornais paulistas, o que nem sempre gerou impacto positivo para Neschling, uma vez que o espaço também passou a abrigar as disputas de poder e prestígio no interior das elites. Os principais concertos de cada temporada – como abertura, encerramento e aqueles com presença de solistas e regentes de grande renome – continuaram a ser objeto de interesse das colunas sociais. Além disso, ao longo dos meses, volta e meia alguma nota era publicada, com as mais diferentes pautas: a criminalidade no entorno da Sala (Giobbi, 2004); a agenda internacional do maestro (Giobbi, 1999a) ou um “recado” seu às autoridades (Bergamo, 2004); uma polêmica nos bastidores da orquestra (Bergamo, 2003a; 2005); ou ainda faíscas de adversários políticos que dividiam um camarote (Bergamo, 2012).

Mas, claro, nenhum concerto voltaria a receber tanto destaque quanto o de 9 de julho de 1999.⁷⁷ A presença do presidente da República exigiu um forte esquema de segurança. Na Praça Júlio Prestes, policiais militares faziam um cordão de isolamento até que os convidados, com suas “estolas e casacos de pele em profusão”, descessem de seus “carros pretos importados com chofer” (Menezes, 1999) e ingressassem numa passarela que os levava da rua até o portão principal da sala, num “desfile de joias inimaginável na região central da cidade” (Bresser, 1999).

O responsável pela lista de convidados foi Osvaldo Martins, Secretário de Comunicação, em operação coordenada por Claudio Damasceno, chefe

⁷⁷ Reúno a seguir os nomes citados por Giobbi (1999b): Raul Cortez (ator), Marta Suplicy (ex-deputada federal e candidata derrotada ao governo do estado pelo PT), Eduardo Suplicy (senador), Júlio Neves (arquiteto), d. Paulo Evaristo Arns (cardeal), Plínio Marcos (dramaturgo), Carmo Sodrê Mineiro (conselheira do Comunidade Solidária, ver nota abaixo), Wagner Ibrahim (médico, ver nota abaixo), Mario Covas e Lila Covas (governador do estado de São Paulo e primeira-dama), John Neschling (maestro da Osesp), Fernando Henrique Cardoso e Ruth Cardoso (presidente da República e primeira-dama), família Fasano (donos de restaurantes), José Serra e Mônica Serra (Ministro da Saúde e esposa), Horácio Lafer Piva (presidente da Fiesp), Emerson Kapaz (deputado federal) e sua esposa Laura [Janina Hosiasson] (professora universitária), Fabrizio Fasano, Pedro Piva (senador) e sua esposa Silvia, Francisco Weffort (Ministro da Cultura), Marcos Mendonça e Lucia Mendonça (Secretário de Cultura e esposa), Tasso Jereissati e Renata Jereissati (governador do Ceará pelo PSDB e primeira-dama), Dante de Oliveira (governador do Mato Grosso pelo PSDB), Maria Helena Gregori (esposa do ministro da Justiça José Gregori), Celso Pitta e Nicéa Pitta (prefeito e primeira-dama de São Paulo), Pimenta da Veiga (ministro das Comunicações), Claudia Costin (secretária).

do cerimonial da Secretaria de Estado da Cultra.⁷⁸ Covas havia dado uma instrução com enunciado simples, mas de difícil realização: que todas as cadeiras fossem ocupadas e que nenhum convidado ficasse de fora. Como qualquer organizador de churrasco bem sabe, é impossível ter certeza, até a última hora, se todos os convidados virão. O protocolo de confirmação RSVP pode, no máximo, amenizar o problema. Christine Starr, funcionária do Cerimonial do Palácio dos Bandeirantes relata em livro de memórias o “trabalhão enorme” que tiveram no “preparo da lista de convidados, envio de convites, confirmação de presenças e recepção dos convidados. [...] Os convites foram enviados com protocolos e muito controlados, pois a procura era grande” (2013:212-213).

Não havia sido oferecido convites para amigos e familiares dos músicos da orquestra, e esta foi a brecha encontrada por Martins e Damasceno para atender à ordem do governador. Foi instalado um telão no saguão contíguo à sala de concerto, no qual os convidados dos músicos poderiam acompanhar o espetáculo, com a deixa de que seriam levados a ocupar eventuais cadeiras vazias no anfiteatro.

Tampouco os jornalistas, salvo raras exceções, foram autorizados a permanecer na sala durante a apresentação e tiveram de se contentar em acompanhar o espetáculo pelo telão, juntamente com os familiares dos músicos (Moura, 1999). Estes compunham o que podemos chamar de estratos inferiores entre os convidados. Uma categoria acima estavam os que tinham acesso direto à plateia. Havia ainda os que recebiam uma credencial vermelha, que dava direito a subir ao segundo andar, o dos camarotes. A um grupo ainda mais restrito foram distribuídas credenciais amarelas, que lhes permitia ingressar no balcão nobre, onde haviam sido instaladas as principais autoridades, inclusive o governador e o presidente (Giobbi, 1999b).

A celebração daquela noite tinha um caráter fortemente político e institucional, e não se restringia aos interesses específicos do “mundo da cultura”. Tanto que a parte mais importante da cota de convites foi oferecida a figuras da política: ministros, governadores, prefeitos, senadores,

⁷⁸ Aqui me baseio nas entrevistas com Osvaldo Martins e Brasília de Arruda Botelho, Chefe de Cerimonial do governo Covas. Ver Anexo 1 para lista completa de entrevistados.

deputados federais e estaduais, vereadores, secretários de estado, representantes do Tribunal de Contas do Estado, do Tribunal de Justiça – todos ou boa parte na companhia de suas ou seus cônjuges. Uma fração da sociedade para a qual o *dress code* do “passeio completo”, indicado no convite da inauguração, era pouco diferente da roupa do dia a dia.⁷⁹ Também foram chamados empresários de porte e os cabeças dos principais veículos de comunicação, além de personagens ligados aos vários setores do “mundo cultural”: teatro, cinema, música, artes plásticas, dança etc.

Não surpreende que o mais completo relato sobre a inauguração da Sala São Paulo publicado nos jornais da época tenha sido feito por Cesar Giobbi. Apesar de sua extensão, a citação integral das notas é justificada pelo que condensam e revelam:

Pouca gente escapou das vaias dos funcionários do Banespa, na entrada da Estação Júlio Prestes, sexta-feira, na inauguração da Sala São Paulo.

Os manifestantes se divertiam, com batucada e apitos, tanto são funcionários públicos com o emprego e o futuro garantidos. Só temem a privatização. Que virá. Bem feito. Aplausos só para poucos, como Raul Cortez e Marta e Eduardo Suplicy. Júlio Neves escapou, porque chegou com d. Paulo Evaristo Arns. Sobrou até para Plínio Marcos, que estava tão chique que não foi reconhecido...

*

A segurança do presidente deu bastante trabalho aos organizadores e chefes de protocolo. Esvaziaram todo o prédio, das 15h às 17h, para rastreamento, impedindo ensaios e preparativos. No saguão, três detectores de metais. Foi um Deus nos acuda. Carmo Sodré Mineiro⁸⁰ teve de tirar as joias para passar. E uma senhora, com uma roupa cheia de

⁷⁹ Uma das exceções foi Plínio Marcos, “que estava tão chique que não foi reconhecido” (Giobbi, 1999b). Terno e gravata é o figurino cotidiano de políticos e grandes empresários. No caso das mulheres é que o *dress code* “passeio completo” gera maior expectativa, aliás como mostram as reportagens da época, que destacam justamente as roupas, joias e adereços. Como discutirei a seguir, os músicos de orquestra costumam seguir um código de vestimenta estrito, definido por regimento. O inusual aqui é o estabelecimento de *dress code* para os convidados, procedimento que se repetiria em efemérides, como nos concertos de comemoração do aniversário da orquestra (sessenta anos em 2014, por exemplo).

⁸⁰ A convite de Ruth Cardoso, Carmo Abreu Mineiro integrava o conselho do programa Comunidade Solidária e atuava no programa Artesanato Solidário. É filha do ex-governador Abreu Sodré e esposa de Jovelino Mineiro Filho, sócio dos filhos de Fernando Henrique na Fazenda Buritis.

*botões de metal, fez a máquina enlouquecer. Depois de tanto rastreamento,
deixaram-na passar...*

*

Quem só tinha convite ficou na plateia. Quem tinha credencial vermelha pôde subir ao andar dos camarotes. Mas para entrar no balcão nobre,⁸¹ transformado em camarote presidencial, era preciso uma amarela. O presidente e comitiva, o governador e seu secretariado. Ministros de Estado, governadores convidados, estavam todos lá. E, é claro, Wagner Ibrahim.⁸² Mesmo com a presença do casal presidencial, ficou óbvio para todos os presentes que a noite era de Mario Covas, muito aplaudido.

*

O maestro John Neschling fez um discurso inesperado, agradecendo ao governador Mario Covas pela nova sede da sinfônica. No discurso, pediu ao público que desligasse os celulares e não aplaudisse nos intervalos. Não era um público de música erudita. Mas isso foi considerado um faux pas. Depois do Hino Nacional, tocou a Sinfonia da Ressurreição, de Mahler, uma peça maravilhosa que aproveita tudo o que uma grande orquestra tem, mais solistas e coro. Muita gente achou que o programa foi mal escolhido. Aquela plateia estava lá para ver o governador e o presidente. Preferia peças leves e curtas. No sábado, tocando a mesma obra para um público pagante, a orquestra e o maestro foram ovacionados.

*

Neschling mostrou que domina aquela orquestra. Dava gosto de ver. Finalmente, temos uma orquestra digna de Primeiro Mundo. O som da sala pareceu maravilhoso. Para os ouvidos treinados da turma da música erudita, no entanto, a acústica ainda não chegou no seu máximo. Alguns reclamaram do som dos metais. É porque não tinham ouvido os metais durante o ensaio. Problemas ainda há. Tanto que, depois do primeiro movimento, o maestro reafinou a orquestra. Mas estão sendo resolvidos. E o público era unânime: embasbacado com a beleza da Sala São Paulo.

*

Quem estava nos camarotes próximos ao presidencial pôde ver que muitos dos convidados de honra não resistiram aos dois primeiros movimentos da peça de Mahler. As cabeças caíam sobre o peito, no começo com

⁸¹ Trata-se do setor hoje denominado “balcão mezanino”.

⁸² Wagner Ibrahim era o cardiologista do presidente Fernando Henrique Cardoso e figura recorrente nas colunas sociais à época.

relutância, depois com descaramento. Pelo menos uma esposa de ministro, uma das muitas primeiras-damas, e alguns secretários de Estado ressonaram livremente. Outros esfregavam os olhos com insistência para resistir bravamente ao sono.

*

Após a representação, o presidente e o governador foram levados a uma sala vip para cumprimentar o maestro. FHC e Ruth Cardoso, mais comitiva, saíram em seguida. Mas o governador desceu ao saguão, onde o público se deliciava com um coquetel oferecido pela família Fasano, e ficou um tempão recebendo cumprimentos e conversando.

*

Depois disso, e de esperar os carros por bastante tempo diante do teatro, o público invadiu os restaurantes. Os mais procurados foram o Fasano, o Massimo, o La Casserole e o Oriental. FHC e Ruth Cardoso foram levados por Mônica e José Serra para comer pizza aos pedaços, num famoso restaurante da Granja Vianna. (Giobbi, 1999b)

Como é próprio do formato da coluna social, Giobbi adota sem peias um ponto de vista de “classe”,⁸³ olhando para o mundo “de cima para baixo”. Lembrando de uma feliz expressão de Roberto Schwarz (1990), a *desfaçatez de classe* aparece logo nas primeiras linhas, quando Giobbi questiona a legitimidade dos manifestantes que se postaram na entrada do evento.

Reportagens de época (Machado, 1999; Moura, 1999) relatam que havia vários grupos diferentes de manifestantes: alguns ligados a organizações estudantis de esquerda ou a movimentos de moradia, além dos funcionários do Banespa, que estava em vias de ser federalizado e em seguida privatizado. O colunista prefere dirigir sua crítica a esses últimos que, graças a um suposto *futuro garantido*⁸⁴ se “divertiam com batucada e apitos”,

⁸³ Uso aqui a categoria classe social de maneira larga, entendida como “grupo social definido, de um lado, pela quantidade de riqueza apropriada e, de outro, por três dimensões de identidade: temporal, cultural e coletiva”. Baseio-me no breve balanço sobre o tema realizado por André Singer (2012), que cita a definição acima, originalmente formulada pelo sociólogo Louis Chauvel, e que constitui um esforço para aproveitar contribuições tanto da tradição marxista quanto da tradição weberiana.

⁸⁴ Subentende-se que Giobbi fazia menção ao direito à aposentadoria como funcionários públicos, e que este seria menos legítimo do que um *futuro garantido* pela propriedade e pela renda.

instrumentos de folguedos populares que não teriam lugar nos naipes de uma orquestra sinfônica como a que tocaria em instantes.

A operação é dupla: enfatizar a grandeza do empreendimento cultural (sala de “beleza embasbacante” e “som de primeiro mundo”) e tornar apolítica a demanda dissidente, dando a entender que os manifestantes são um bando de fanfarrões, a cantar e dançar por diversão.⁸⁵

O título da matéria, “Um presente de Covas”, revelava o apoio embasbacado do colunista ao governo, sugerindo inclusive um caráter personalista na empreitada – algo que o próprio governador jamais reivindicou. Em tom irônico, Giobbi alerta que os manifestantes só temem uma coisa: a privatização, para então disparar: “que virá. Bem feito.” O viés do comentário moral não deixa dúvidas sobre o lugar social de onde fala o narrador e sobre o conteúdo ideológico que defende: a doutrina do “fundamentalismo neoliberal”, que marcou o primeiro governo de Fernando Henrique e que, se começava a ser relativizada, ainda era a opinião hegemônica do empresariado e da mídia.⁸⁶

O estilo franco denota a confiança de encontrar cumplicidade no público leitor que, se não estava fisicamente presente na inauguração da Sala, projeta-se como parte dessa vida mundana; uma comunidade de leitores que compartilha visões e experiências de mundo.

⁸⁵ Esse esforço de “despolitização” é da mesma ordem daquele identificado nos planos de intervenção urbana analisados por Rosalyn Deutsche, em que a “soma [de] uma ideologia estética, o papel da arte no ambiente urbano é visto como essencialmente benéfico ao mesmo tempo em que legitima a condições urbanas existentes como inevitáveis”. (apud Kara-José, 2007:250). A discussão mais ampla sobre o projeto de “revitalização” da Luz será feita no capítulo 4 desta tese.

⁸⁶ Sallum Jr. sugere que a manutenção do fundamentalismo neoliberal no primeiro mandato de FHC foi uma decisão estratégica para assegurar o controle sobre o sistema político. Para o autor, havia indícios de que o segundo mandato teria viés “liberal-desenvolvimentista”. Diz Sallum Jr.: “Quanto mais o governo dispõe de prestígio político, menos necessidade tem de recorrer à distribuição de recursos específicos, no estilo clientelista. Na arena da influência, onde Fernando Henrique podia obter parte desse prestígio político para si e para seu programa, sua posição também era muito favorável. Os órgãos de comunicação de massa e a maioria dos “formadores de opinião” já aderira, há bastante tempo, à perspectiva mais liberal e internacionalizante que orientava o novo bloco hegemônico. Em especial, o próprio presidente da República era apresentado de forma extraordinariamente favorável” (Sallum Jr, 1999:42). Marcos Nobre (2013:67) defende que é “ambíguo o adjetivo ‘neoliberal’ quando aplicado ao período FHC”, mas sua ênfase é no fato de que o Plano Real e o projeto de estabilização econômica se alinhavam com o modo neoliberal de colocar-se na “lógica do inevitável” (2013:71). Ver também Arbix (2002) e Nobre e Torres Freire (1998).

Isso fica ainda mais claro quando Giobbi nota que poucos escaparam das vaias ao entrar na Sala São Paulo. Na leitura do colunista, os convidados comporiam um todo coerente, em oposição à categoria dos não convidados (e não leitores de coluna social), representados pelos manifestantes. Entre os convidados não vaiados estavam Marta e Eduardo Suplicy, além de D. Paulo Evaristo Arns. O dramaturgo Plínio Marcos foi vaiado mas, segundo Giobbi, por engano – é que estava “surpreendentemente chique”. Não deixa de ser curioso que a presença de quadros ligados ao PT ou a um imaginário de esquerda – o que garantia um certo verniz republicano ao evento –, era restrita aos de extração quatrocentona, eclesiástica ou desbundada.

Em se tratando da inauguração de um aparelho cultural público, não surpreende que o evento tenha tido um forte viés político e que os organizadores tenham buscado valorizar a gestão à frente da empreitada (e, no embalo, o partido e a coalizão no poder), com descerramento de placa e fotos oficiais. Tampouco surpreende que tenha se tornado palco de manifestações políticas de oposição (“Fora Covas”; “Fora FHC”; “Fora FMI”). Afinal, o início do segundo mandato de Fernando Henrique Cardoso na presidência da República foi marcado por altos índices de impopularidade, e a presença de oposicionistas em eventos com a participação de autoridades é fato corriqueiro em qualquer democracia moderna.⁸⁷

O jornalista Cassiano Elek Machado (1999) transcreve a fala de uma manifestante: “Esse teatro é uma palhaçada. Aqui na alameda Nothmann, existe um casarão com 150 famílias e o governo não faz nada. Mas gasta uma fortuna pra fazer espetáculo para eles mesmos”.⁸⁸ Ela se referia a um prédio ocupado pela primeira vez em 1983 e tornado um cortiço conhecido como “Casarão”. Como relata Beatriz Kara-José (2007), as negociações para a desocupação do imóvel se estenderam por anos, sem solução. Um dos “complicantes” era o fato de que as famílias reivindicavam o direito de

⁸⁷ Entre junho de 1998 e junho de 1999, o dólar passou de R\$ 1,16 a R\$ 1,78 (dados disponíveis em www.bcb.gov.br), e as taxas de juros atingiram astronômicos 45% ao ano, “na tentativa de conter pressões inflacionárias” (Juro básico, 1999). Em 2003, após enconstar nos R\$ 4,00, o dólar se estabilizou na casa dos R\$ 3,00. Sobre a crise da desvalorização do Real, ver Nobre (2013).

⁸⁸ Há controvérsia quanto ao número de famílias que ocupavam o casarão. A própria reportagem de Machado (1999) fala em 143. Kara-José (2007) fala em “mais de cem”.

permanecer na área central, recusando ofertas para que se instalassem em conjuntos habitacionais nas periferias.

Em agosto de 1995, as famílias foram despejadas, mas o casarão seria ocupado novamente em 1997, então integrado ao Fórum de Cortiços e Sem Tetos de São Paulo. Segundo Kara-José (2007), algumas famílias que participaram da nova ocupação haviam sido vítimas dos despejos nas imediações do Teatro São Pedro – na ocasião da obra que permitira ali a instalação provisória da Osesp. A reintegração de posse seria executada em 2001, para que o imóvel passasse a abrigar o Museu da Energia– mais um edifício histórico transformado em equipamento cultural para servir como “âncora para a requalificação urbana ao seu redor, além de polo de atração da cultura mundial” (Muarrek, 1997), como defendiam certos urbanistas com grande influência na formatação dos discursos dos líderes da Secretaria de Cultura à época. O tema será explorado mais detidamente no último capítulo desta tese; por ora, basta ressaltar o fato de que o esforço de despolitização que se nota no relato de Giobbi mostra seus limites diante da estridência das vozes dissonantes do lado de fora da Sala.

Não escapou a nenhum dos jornalistas, e nem mesmo a Giobbi, a percepção das manifestações na entrada da sala como *ruído*, contrastando com “o som de primeiro mundo” do interior. Para Machado (1999), os manifestantes batucavam num “protesto sincopado”. Também na Folha, o crítico Irineu Franco Perpétuo (1999) escreveu: “Os perfumados convidados do concerto fechado da sexta à noite tiveram seus ouvidos poupados da manifestação contra a privatização do Banespa, que ocorria do lado de fora”. Giobbi (1999b) não se furta a descrever a “batucada e apitos” com que os manifestantes “se divertiam”. Flávio Moura provoca ainda mais, com um *lead* irônico:

Vai começar o espetáculo. Regidos por um maestro maltrapilho, os integrantes da orquestra afinam seus instrumentos. São apitos, panelas, tambores, colheres. Segurando faixas, o coro empasta a voz. O maestro dá o sinal, e soam os primeiros acordes dissonantes. (Moura, 1999, grifo meu)

Fazer uma sala de concertos de alto padrão em uma antiga estação ferroviária, na qual trens continuam circulando diariamente, é certamente

uma proeza da engenharia.⁸⁹ Como informa texto sobre a construção da Sala São Paulo, esta “deve estar perfeitamente isolada do seu meio ambiente, funcionando como uma caixa totalmente estanque e impermeável a sons e vibrações vindos de fora” (Marco, 2007:44). Trata-se de erigir um templo para o “som disciplinado” (Wisnik, 1999), em que não só as intervenções do mundo exterior são barradas como as reverberações dos sons produzidos no próprio interior são direcionadas de maneira a produzir os harmônicos esperados. Daí a imensa laje de concreto, revestida de neoprene, construída sob o anfiteatro para amortecer as vibrações do trem; o sofisticado e silencioso sistema de climatização; e *nec plus ultra*, as placas móveis do teto, que permitem várias configurações acústicas, conforme o tipo de obra apresentada.⁹⁰

Mas eis que o mundo insiste em soar fora do controle – com panelas, buzinas e apupos. Mahler incluiu na *Ressurreição* várias passagens para banda *off-stage* – músicos que se posicionam de maneira a fazer com que suas intervenções soem vindas literalmente de fora. O procedimento já fora usado por compositores como Berlioz e Beethoven, em situações dramáticas pontuais (no geral, em peças programáticas), mas em Mahler ganha contornos particulares, se pensarmos no seu conceito de sinfonia como “um mundo”. Numa palavra, o compositor reconhecia a existência de um mundo “fora do mundo da sinfonia” e tentava agir sobre ele, ordenando-o. Mas o painel na Rua Mauá revela que há sempre mundo para além da música, mesmo aquela que se quer “obra de arte total”.

Neschling contratara o técnico de som e produtor Jakob Händel para que gravasse os concertos dos dias 9, 10 e 11 de julho. O material seria

⁸⁹ Alguns aspectos da empreitada serão discutidos no capítulo 4.

⁹⁰ Como veremos mais detalhadamente no capítulo 4, mais do que uma decisão baseada apenas em critérios acústicos, a opção pelo forro móvel foi decorrente do desejo de se preservar a visibilidade dos dois pavimentos superiores e de seus vitrais (Marco, 2007). José Miguel Wisnik traz reflexões valiosas sobre a sala de concertos como simulacro de câmara anecóica: “A inviolabilidade da partitura escrita, o horror ao erro, o uso exclusivo de instrumentos melódicos afinados, o silêncio exigido à plateia, tudo faz ouvir a música erudita tradicional como representação do drama sonoro das alturas melódico-harmônicas no interior de uma câmara de silêncio onde o ruído estaria idealmente excluído (o teatro de concerto burguês veio a ser essa câmara de representação)” (Wisnik, 1999:42).

divulgado em CD não comercial, para promoção internacional da orquestra.⁹¹ Neschling admitiu estar consciente de que o “público seletto e deslumbrado” da inauguração da Sala São Paulo, “na sua esmagadora maioria”, jamais havia ouvido uma sinfonia de Mahler (2009:152). Qualquer intervenção da plateia – e notadamente um aplauso fora de hora⁹² – poderia comprometer a empreitada. Por essa razão, o maestro incluiu, ao fim de seu discurso, o pedido para que o público que desligasse os celulares e não aplaudisse nos intervalos (Giobbi, 1999b).

Na edição da TV Cultura a fala de Neschling é interrompida antes desse pedido; o áudio da transmissão é cortado, e as imagens do interior da Sala são substituídas pela tomada aérea da torre do relógio e da fachada da EJP, iluminada para o grande evento.⁹³ O áudio só volta com o ataque violento das notas iniciais da *Sinfonia Ressurreição*. O corte sugere que Giobbi tinha razão ao afirmar que o pedido foi considerado um *faux pas*. Se foi uma gafe, é porque estavam presentes deputados, senadores, governadores, secretários de estado e ministros, além do presidente da República, e seus respectivos cônjuges: gente que não costuma receber advertências. Se não era *passo em falso*, o pedido de Neschling era, no mínimo, um passo arriscado.

Ouvintes “não cultivados” e mais entusiasmados, que desconhecêssem a regra de ouro de não aplaudir entre os movimentos ou que, em pleno primeiro movimento, enganados por uma das muitas armadilhas discursivas de Mahler poderiam supor que era hora de manifestar seu apreço com as mãos – numa gafe que comprometeria irremediavelmente a gravação.⁹⁴

⁹¹ Tanto Tim Fox, da CAMI, quanto Pedro Kranz, da agência Caecilia, confirmaram em entrevista ao autor que o CD foi um dos principais instrumentos para venda dos primeiros concertos da Osesp fora do continente (nos Estados Unidos em 2002 e na Europa em 2003). Tive acesso a um exemplar desse CD na mediateca da Osesp.

⁹² A ressonância após final de um movimento é elemento altamente valorizado nas gravações de música clássica.

⁹³ O evento foi transmitido ao vivo, mas o vídeo a que tive acesso é uma versão posteriormente editada para retransmissão.

⁹⁴ Não é incomum que pessoas pouco habituadas à *mise-en-scène* da música clássica aplaudam ao final do primeiro movimento de uma sinfonia clássica, que se conclui com cadências enfáticas cuja afirmação de tonalidade sugere um sentido inequívoco de conclusão.

Bem posicionado, César Giobbi (1999b) pôde observar que no camarote presidencial “as cabeças caíam sobre o peito, no começo com relutância, depois com descaramento. Pelo menos uma esposa de ministro, uma das muitas primeiras-damas, e alguns secretários de Estado ressonaram livremente”. A hipótese de que “muita gente achou o programa mal escolhido” (Giobbi, 1999b) foi confirmada nas entrevistas que realizei com pessoas à época ligadas à Secretaria de Estado da Cultura.

Um alternativa com maior chance de contentar gregos e troianos seria a *Nona* de Beethoven que, afinal, é uma espécie de duplo da *Sinfonia Ressurreição*. Um pouco menos longa, muito mais famosa: todos aguardariam ansiosamente pela “Ode à Alegria”, que sairiam cantarolando a buscar seus carros no estacionamento. Por que então a *Ressurreição* (para além do sentido do subtítulo), essa peça tão longa e exigente, além de cheia de armadilhas?

Considerando a complexidade rítmica e harmônica da obra, o número de músicos envolvidos e as indicações na partitura, interpretar a *Sinfonia Ressurreição* é uma prova de fogo para o conjunto – com solos de quase todos os instrumentos – e sobretudo para o maestro. Se uma sinfonia de Mozart, e até mesmo algumas sinfonias de Beethoven, podem ser interpretadas por uma orquestra sem regente, numa sinfonia de Mahler ele é imprescindível.⁹⁵ Por exigir grande protagonismo do regente, a peça contribuía para fortalecer a figura do novo diretor artístico da orquestra.

O compositor é uma das especialidades de Neschling, segundo depoimento de vários músicos da Osesp que entrevistei. Além disso, o próprio maestro mobilizou elementos autobiográficos para explicar a escolha do programa para a inauguração da Sala: “Minha família provém da Europa Central e, vivendo em Viena, foi contemporânea de Mahler. Meu professor ali, o maestro Hans Svarowsky, conheceu Mahler pessoalmente. E foi lá que eu me aprofundi em Mahler e em Strauss” (Moraes, 1999).

Mas é preciso frisar que não há nada de definitivo na escolha da *Ressurreição* – a própria *Nona* de Beethoven ou muitas outras peças do

⁹⁵ Adorno (2009:225) é um dos autores que observou a transferência gradual de responsabilidade ao maestro: “No fim do século XIX, a relevância do regente de orquestra aumenta em proporção à complexidade das obras”.

repertório sinfônico poderiam ter sido programadas, sem alterar fundamentalmente o sentido do evento, e parte das análises aqui propostas.

Descontadas as particularidades da escolha da *Ressurreição*, não há nela nada de cabal. O concerto de 9 de julho foi apenas o primeiro de milhares que viriam a ocorrer semanalmente na Sala São Paulo desde então. Sua força estava justamente no fato de ser um evento inaugural, um começo, o primeiro passo na produção intencional de sentido, para lembrar das palavras de Edward Said. O concerto exemplar ou, na formulação clássica de Claude Lévi-Strauss, o “mito de referência” (1964:10), cujas variantes aparecerão como desdobramentos ao mesmo tempo singulares e intercambiáveis. É a partir da análise da *Sinfonia Ressurreição* e do registro etnográfico do concerto de 9 de julho que serão feitas as considerações a respeito de outros concertos da Osesp na Sala São Paulo ou fora dela; de outras performances da *Ressurreição*, pela Osesp ou por outras orquestras.

O desafio, por ora, foi pensar – com os ouvidos – a partir da experiência etnográfica (reconstruída) do concerto de inauguração da Sala São Paulo. O mundo estava fora da Sala, apitando e batendo panela; estava também na plateia, dividido em crachás amarelos, verdes e vermelhos; e, claro, no palco, com mais de duzentos músicos (sem falar na fanfarra no backstage). Os ruídos e contradições de São Paulo estavam e permaneceriam, dentro e fora da sala, em todos e em cada um dos concertos que a Osesp apresentou desde então, por melhor que fosse o isolamento acústico da sala, por mais enlevados que tenham sido músicos e espectadores, por mais que as notas de programa falassem em forma-sonata, modulações harmônicas, mudanças de compasso, Viena, Paris.

Intermezzo: entronização da música e o problema da mediação

Tentei esgotar a discussão teórica que embasou esta pesquisa na introdução, mas o contato direto com a música exige mais uma digressão, que retoma e aprofunda tópicos levantados acima.

Com quase uma hora e meia de duração, a *Sinfonia nº 2* de Mahler tem cerca de quinze minutos a mais que a *Nona* de Beethoven e era a mais

longa sinfonia já escrita até então (a peça foi composta entre 1888 e 1894).⁹⁶ No que diz respeito à arregimentação da orquestra, também se vê aqui um gesto hiperbólico. Uma orquestra do período clássico – tal como a prevista em uma sinfonia de Mozart – era em geral composta por 44 músicos. As grandes obras dos compositores românticos passaram a exigir orquestras um pouco mais numerosas, com pelo menos 56 pessoas. Com quase cem instrumentistas, além de um grande coral misto e de duas cantoras solistas, a formação necessária para interpretar a *Ressurreição* era a maior jamais prevista para uma obra coral-sinfônica.⁹⁷ Não bastasse o número de músicos em cena, Mahler ainda determinou que em dados momentos da peça, alguns deles se posicionassem nos bastidores do teatro, de maneira que fossem ouvidos em outro plano: o mundo de fora era convidado a participar.

Já foi dito que é virtualmente impossível ir além do que foi feito por Mahler em termos de gigantismo sinfônico (Gartenberg, 1978:223). No entanto, nem duração nem contingente de músicos são aspectos suficientes para se compreender o esforço monumentalista. É preciso considerar ainda a exploração dos extremos de intensidade (pianíssimos e fortíssimos), a inclusão de novos timbres (fossem instrumentos inusuais ou novas indicações de expressão) e o alargamento das possibilidades do sistema tonal, com incremento do nível de dissonância tolerada e adiamento renovado da resolução (Mahler antecipa vários dos procedimentos que estariam na origem do atonalismo e do dodecafonismo, propostos por Schoenberg alguns anos depois).

Seguindo nessa linha de análise, cabe dizer que a *Segunda Sinfonia* é um dos mais eloquentes exemplos de “maximalismo” sinfônico, tendência que orientou parte da produção musical germânica no *fin de siècle* e no primeiro modernismo, quando os compositores buscavam lidar com questões

⁹⁶ A única peça de duração semelhante à época era a *Sinfonia nº 5*, de Bruckner, escrita entre 1875 e 1876 e revisada diversas vezes até 1881.

⁹⁷ A instrumentação prevista pelo compositor é: quatro flautas (alternando com quatro piccolos), quatro oboés (dois alternando com corne inglês), três clarinetes (um alternando com clarone), dois clarinetes em mi bemol, três fagotes, um contrafagote, dez trompas (quatro para serem usadas fora do palco), oito a dez trompetes (quatro a seis para serem usados fora do palco), quatro trombones, tuba, percussão prevista para sete músicos, duas harpas, órgão e “o maior contingente possível de todas as cordas”.

metafísicas, em diálogo com os avanços da filosofia alemã.⁹⁸ As óperas de Richard Wagner e seu ideal de *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total]⁹⁹ e o ciclo *Gurre-Lieder*, de Schoenberg podem ser consideradas experiências maximalistas. O próprio Mahler faz uso do conceito wagneriano, quando menciona sua busca pelo texto “que vai apoiar a apoteose da *Sinfonia nº 2* e lhe dar significado, formular sua mensagem e fazer dela uma ‘obra de arte total’” (apud Grange, 1973:424).

Mas nenhum dos compositores mencionados – Schoenberg, Strauss ou Wagner – propõem, como Mahler, um diálogo tão direto com a herança beethoveniana e, mais especificamente com a *Nona Sinfonia*, talvez mais paradigmático exemplo do que se convencionou chamar de *Weltanschauungsmusik* (música de visão do mundo, numa tradução ao pé da letra).¹⁰⁰

Na leitura de boa parte dos musicólogos, toda a obra de Beethoven marca uma virada no desenvolvimento da música ocidental. Para Carl Dahlhaus,

o insight que Beethoven impôs à consciência estética de sua época foi que um texto musical, como um texto literário ou filosófico, carrega sentidos que são manifestos em sua apresentação acústica, mas não dependem inteiramente dela – em suma, que uma criação musical existe como uma “obra de arte de ideias”, que transcende suas várias interpretações.

(Dahlhaus, 1991a: 10)

⁹⁸ Lembre-se que, para Adorno, “desde Kant e Beethoven a filosofia e a música alemãs se tornaram um único sistema” (1992b:1016). Sobre os interesses literários e filosóficos de Mahler, ver também Solvik (2007) e Fischer (2011). Adorno também comenta o fato de que Debussy tenha ostensivamente abandonado a sala durante a estreia parisiense da *Sinfonia nº 2*: “Ele ficou chocado pelo que lhe pareceu uma monstruosidade de dimensões infladas se medida pelos critérios da clareza e da distinção” (Adorno, 1992b:84). O próprio Mahler só superou a duração da *Segunda* uma vez, justamente na sinfonia seguinte, de número 3 (com dez minutos a mais). Vale notar ainda que, com a *Oitava*, apelidada de “Sinfonia dos Mil”, o compositor superou a *Segunda* no número de músicos participantes. Ver ainda Almeida (2007) e Schorske (1981; 1982). O etnomusicólogo Bruno Nettl (1989) ironiza o fato de que “o conceito de valor musical na tradição artística do Ocidente seja associado de maneira íntima a tamanho. Usa-se a palavra “grande” como sinônimo de excelente. Um estudante de composição que esteja em busca de um título acadêmico de relevo deve, via de regra, apresentar uma peça “grande”, longa e para grande formação”.

⁹⁹ Richard Wagner decretou que o ciclo da música sinfônica estava encerrado: seu conceito de *Gesamtkunstwerk* só permitia a criação de *dramas musicais*, para usar a expressão consagrada por Carl Dahlhaus. Na formulação de Gartenberg (1978:225), Mahler tomou a ideia wagneriana de *Gesamtkunstwerk* e a aplicou às sinfonias, gênero que o compositor de óperas considerava morto.

¹⁰⁰ Ver Dahlhaus (1991a) e Taruskin (2010).

A ideia forte a reter é de que foi em grande medida com Beethoven que a música conquistou uma posição estável e elevada entre as demais produções artísticas e intelectuais.¹⁰¹ Trata-se de um passo decisivo para o fortalecimento das ideias de “obra musical” e de “autonomia da música”, com todos os problemas que delas decorrem, como procurei argumentar na introdução a esta tese.

A admiração de Mahler por Beethoven é expressa em várias cartas, como nesta em que comenta a transformação e o progresso notáveis que o compositor teria feito à música: “Basta comparar a *Sinfonia nº 40 em Sol Menor*, de Mozart, à *Nona* de Beethoven para tomar consciência” (apud Grange, 1973: 422). Em outra carta, Mahler revela ter hesitado antes de incluir as partes para coro na *Sinfonia nº 2*, justamente por não querer ser visto como um “imitador servil” de Beethoven.¹⁰²

A presença da voz humana, com coro e solistas, na parte final do último movimento da *Sinfonia Ressurreição* torna inequívoca a referência à *Nona* de Beethoven. Esta última havia alterado para sempre o paradigma do gênero sinfônico, até então puramente instrumental. Como diz Esteban Buch (2001:9), na *Sinfonia nº 9* “a expansão da forma sinfônica [...] encontra-se aliada a uma verdadeira retórica de gêneros musicais que evoca ora o universo militar, ora o universo religioso, enfim o ritual do hino, sagrado ou profano, pelo qual os homens celebram em coro o fato de estarem juntos”.

A presença da voz cantada e da poesia no último movimento da *Nona* trazia uma novidade sem precedentes para o paradigma sinfônico, ampliando sua capacidade de “produzir significado”. E a reunião de dezenas de vozes no coro final potencializava a mensagem do verso mais célebre do poema de Friedrich Schiller – “*An die Freude*” – em que a peça se baseia: “Todos os homens tornam-se irmãos”, fazendo emergir sua dimensão metalinguística.

¹⁰¹ Sobre lugar da música na hierarquia da estética, ver Nestrovski (2003).

¹⁰² “A maneira como recebi a inspiração para esse Finale é muito significativa no que diz respeito à essência da criação musical. Há tempos carregava a ideia de incluir um coral no último movimento e foi o receio de ser tomado por um imitador servil de Beethoven que me fez hesitar”(apud Grange, 1973:451).

As vozes do coro se irmanam, celebrando as palavras que pregam a irmandade dos homens.¹⁰³

Parafraseando um depoimento de época, Samuel Titan Jr. (2011:5) argumenta que a *Nona* coloca os ouvintes numa situação singular, ao mesmo tempo subjugados ao “poderio quase avassalador da música” e impedidos de compreender plenamente “esse edifício sonoro que, ao fim de uma hora e pouco de concerto, exhibe uma certa ordem e medida”. A ambivalência criada por esse monumento ao mesmo tempo edificante e desconcertante permitiu que a obra fosse programada nas mais diferentes ocasiões, sempre operando como um potencializador dos programas políticos a que servia.

A *Nona* foi a peça escolhida para celebrar o aniversário de Hitler em duas célebres apresentações da Filarmônica de Berlim, em 1937 e 1942.¹⁰⁴ Cerca de cinquenta anos depois, em 1989, Leonard Bernstein escolheu a mesma peça para o concerto que festejava a queda do muro de Berlim. O regente norte-americano permitiu-se alterar a palavra “Alegria” por “Liberdade”, lembrando uma anedota não comprovada de que o próprio Schiller havia feito uma segunda versão do poema intitulado “Ode à Liberdade”. Tornou-se uma tradição nos países germânicos (e também no Japão) apresentar a *Nona Sinfonia* todo final de ano, como parte dos ritos ligados ao réveillon – e estes são apenas alguns poucos exemplos de apropriação da obra de Beethoven.¹⁰⁵

Além de sucesso de público, a *Sinfonia nº 9* se tornou o paradigma que nortearia grande parte da produção no gênero ao longo de quase cem anos após sua publicação. Ficando apenas com Mahler, sua dívida para com o sinfonismo beethoveniano foi objeto de extensas análises na bibliografia especializada.¹⁰⁶ Além de citações evidentes – como no tema inicial da *Quinta* (de Mahler), que retoma o célebre motivo rítmico das quatro pancadas do destino, da sinfonia de mesmo número de Beethoven –, uma das

¹⁰³ A “Ode à Alegria” é certamente um dos maiores *hits* da música clássica, e, justamente por isso, a peça é muitas vezes reduzida à melodia do trecho final. Por comparação, a *Ressurreição* é “irredutível” – a melodia dos corais do último movimento, apesar de fortemente impactantes, não são tão imediatamente *cantabile*.

¹⁰⁴ Sobre a relação entre a Filarmônica de Berlim e o regime nazista ver Aster (2012).

¹⁰⁵ Para esses e outros exemplos, ver Buch (2001).

¹⁰⁶ Ver Adorno (1992b), Grange (1973), Lebrecht (1988), Kennedy (1988), Cooke (1980), Fischer (2011), Gartenberg (1978), Hirschkop (1989), entre outros.

aproximações mais discutidas é entre a *Sinfonia Ressurreição* e a *Nona Sinfonia* de Beethoven.¹⁰⁷ Para Taruskin (2010), o “Finale” da *Ressurreição* é, em todos os aspectos, uma tentativa de ultrapassar o movimento final da *Nona*: na duração, na magnitude sonora, na ambição de profundidade filosófica.

Regente reputado e exigente, Mahler colocou em suas partituras mais marcas de andamento, intensidade e expressão (e outros tipos de indicação) do que qualquer outro compositor até então. À indicação de andamento do primeiro movimento da *Sinfonia nº 2* – “Allegro Maestoso” –, segue-se uma recomendação: “*Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck*” (com expressão bastante séria e solene). Ao invés de marcar “*adagio*”, aparecem indicações como “*adagissimo*” ou “*noch langsam*” (ainda mais lento). O sinal de expressão para a frase em uníssono das cordas nos primeiros compassos não é apenas *fff* (*fortississimo*) – mas “*ferozmente*”.

Essas anotações revelam o desejo de controle que o compositor tinha sobre o resultado de sua música – nas palavras de Adorno (1992b:1678), “Mahler buscava alcançar uma composição à prova de falhas”.¹⁰⁸ O compositor inclui ainda longas “notas de rodapé” com orientações cênicas sobre a disposição dos músicos (como no quarto movimento “Urlicht”, em que pede que os sopros se posicionem uns ao lado dos outros, de preferência ao fundo do palco). Todas essas precauções informam sobre o papel que Mahler atribuía ao regente, como principal responsável para garantir que cada uma dessas marcas fosse interpretada de acordo.

Sua ambição de controle sobre a experiência musical era tamanha que, na partitura da *Sinfonia nº 2*, o compositor indica que a duração do intervalo entre o primeiro e o segundo movimentos deve ser de “pelo menos” cinco minutos. A recomendação é raramente seguida atualmente, se

¹⁰⁷ Ver Franklin (2007).

¹⁰⁸ Várias observações de comentadores reforçam esse aspecto. “Mahler não deixou nada para a decisão dos intérpretes, que acreditava terem uma tendência para o desleixo” (Barham, 2007). E o próprio compositor afirmou em carta a Natalie Bauer-Lechner: “Exijo que tudo seja escutado da maneira como soa no meu ouvido interno. Para alcançar isso, exploro ao máximo todos os meios disponíveis” (apud Revers, 2007).

é que o foi no passado.¹⁰⁹ Mas o pedido de uma pausa de “pelo menos” cinco minutos permanece como uma pergunta em aberto.

Para Richard Taruskin (2010), essa marcação contribui para que o primeiro movimento – originalmente intitulado “Todtenfeier” [Cerimônia Fúnebre] – deixe de *representar* um rito solene para se *tornar* um rito solene, levando às últimas consequências a ideia da sacralização da música enquanto obra de arte. O argumento ganha força se associado à proposta de Small (1987) de pensar o concerto sinfônico como um ritual, baseado no esquema de Van Gennep (1978) para os ritos de passagem. A primeira etapa, de separação do mundo, se dá ao entrar na sala de concertos. A própria performance é o momento liminar, ao cabo da qual, com os aplausos, experiênciamos a agregação. O programa da *Sinfonia Ressurreição* é quase uma ilustração do esquema, descrevendo a morte do herói (separação), o intermezzo dos movimentos dois, três e quatro (margem) e a ressurreição (agregação) no movimento final.

Na performance da *Ressurreição* pela Osesp em 9 de julho não houve pausa de cinco minutos, mas de apenas alguns segundos. Enquanto a plateia aproveitava para tossir e se remexer nas cadeiras, Neschling pediu para que a orquestra tomasse novamente a afinação, como registrou um colunista social (Giobbi, 1999b). O vídeo produzido pela TV Cultura cortou o áudio durante alguns instantes, oferecendo uma imagem área da Sala São Paulo, até que o segundo movimento tivesse início. Mas se o intervalo de cinco minutos não foi cumprido, outras indicações de Mahler viriam a regular a experiência dos ouvintes da Sala São Paulo – e não só no dia 9 de julho, mas nas milhares de performances que teriam lugar dali em diante.

O caráter altamente prescritivo da escrita do compositor é coerente com as atitudes de Mahler ao assumir a direção da Ópera Imperial de Viena, em 1897.¹¹⁰ Fischer (2011:225) anota que sua gestão em Viena foi

¹⁰⁹ Muitas vezes se aproveita para que a orquestra se afine novamente, depois de quase meia hora de música cheia de turbulências. Ocasionalmente, opta-se por fazer nesse momento a entrada das duas solistas (quando não entraram junto com o maestro, ao início da apresentação, permanecendo sentadas no palco até a hora de sua participação).

¹¹⁰ Leon Botstein (2003) atribui à figura de Mahler a criação do estereótipo do maestro como uma personalidade autoritária e mesmo ditatorial. Outro regente a quem se atribui a criação do mito autoritário do maestro é Arturo Toscanini, seu contemporâneo e rival histórico (Horowitz, 1994). Ver também Lebrecht (2002).

responsável pela implementação de boa parte da ritualística consagrada até hoje nos concertos sinfônicos, tais como a proibição de entrada na sala com atraso, o uso de luzes mais baixas na plateia, o tipo de informação incluída nos programas de concerto e o silêncio não apenas durante a apresentação, mas também nos intervalos entre os movimentos.¹¹¹

Nos programas de concertos distribuídos a partir de 2002, a equipe de comunicação da Osesp passou a trazer uma nota “Aos Iniciantes”, explicando: “Se você está começando a frequentar salas de concerto, seja muito bem-vindo e observe alguns costumes do mundo da música clássica”. Duas eram as orientações principais: uma sobre o “silêncio” e a outra sobre as “palmas”.¹¹² Assim rezava a cartilha: “Diferentemente de outros gêneros musicais, a música clássica valoriza pequenas sutilezas sonoras, detalhes e sons muito suaves, assim, o silêncio é muito importante”. E a seguir: “É tradição na música clássica aplaudir apenas no final das obras. Preste atenção pois muitas peças apresentam seções – chamadas de movimentos – com pausas entre elas”.

Além de constarem como orientações escritas, essas sugestões de conduta são reforçadas pelas atitudes de espectadores mais experientes, que as transmitem aos “iniciantes”. Por vezes em gestos simpáticos como compartilhar um programa de concerto ou dizer uma palavra de explicação a respeito da obra. Outras com um olhar de repreensão, ou com um arrogante e agressivo pedido de silêncio: “chiu”.

Além de legislar sobre o comportamento do público, Mahler também exigia muito mais dos músicos e cantores do que costumava ser a praxe até então, requisitando-os para mais e mais longos ensaios, com o que conquistava respeito e repulsa. Falando de Mahler, Norman Lebrecht (2008) disse que “apóstolos enxergavam seu senso de missão como messiânico; oponentes o viam como megalomaniaco”.

É certo que as ambições do compositor não eram modestas. O finlandês Jean Sibelius relatou uma conversa sobre a composição de

¹¹¹ Ver também Ross (2011) e Small (1987; 1996; 1998), entre outros.

¹¹² A coluna “Aos Iniciantes” incluía também outros itens explicativos, que variavam a cada edição: verbetes musicais ou respostas a dúvidas mais frequentes (“por que o oboé afina a orquestra?”) etc.

sinfonias que teve com Mahler, quando este teria afirmado: “Uma sinfonia deve ser como o mundo. Deve abarcar tudo”.¹¹³ A formulação reaparece em carta à confidente Natalie Bauer-Lechner: “Para mim, ‘sinfonia’ significa construir um mundo com todos os recursos técnicos que estejam à disposição”(apud Fischer, 2011:275), e é citada repetidamente por críticos e musicólogos, que a exploram em chave interpretativa.

A ideia mahleriana da sinfonia como um mundo é também uma glosa sobre o problema da mediação: o resultado estético que denuncia a inadequação da estética (Adorno, 1992b) e devolve a obra de arte para a bagunça do mundo. Melhor que parafrasear Adorno é recorrer à citação direta:

As obras de arte que [Mahler] criou sonham com a abolição da arte por meio da plenitude que suas sinfonias evocam de maneira infatigável e em tantas variações. Daí a natureza contraditória de sua obra. O clichê do hiato entre intenção e realização não pode ser pensado como uma inadequação estética mas como a própria inadequação da estética ela mesma. (Adorno, 1992b:88)

Para Adorno, a linguagem musical de Mahler é “constantemente fraturada” – e por isso é poderosa, desafiando “a crença convencional de que música é uma arte pura, sem mediação” (Adorno, 1992b:83).¹¹⁴ Seguindo na leitura adorniana de Mahler, é como se o problema colocado pelo compositor em sua obra fosse homólogo ao principal questionamento metodológico desta tese: como lidar com uma manifestação estética que é bastante convincente ao se apresentar como elevada, abstrata, universal e ao mesmo tempo é mundana, chã, absolutamente dependente de acertos políticos, econômicos, técnicos, enfim.

Há algo sobre a interpretação da *Sinfonia nº 2* de Mahler no concerto de inauguração da Sala São Paulo que parece esboçar uma resposta à pergunta da introdução desta tese – que música é essa? –, sem abrir mão das ambivalências que a caracterizam. A performance da *Ressurreição* depende de uma complexa e ampla teia de mediações para existir – é por

¹¹³ “*Die Symphonie muss sein wie die Welt. Sie muss alles umfassen.*” (apud Lebrecht, 1988:218).

¹¹⁴ Ver também ensaio sobre Mahler em Adorno (1992a).

isso muito mundana. E, no entanto, propõe um cancelamento das condições mundanas, exigindo silêncio, compenetração, submissão total a ela: “Abrem-se os túmulos e a humanidade se aproxima: ricos e pobres, reis e papas são todos indistinguíveis”.

Notas sobre o protocolo dos concertos sinfônicos

O regimento interno da Osesp, anexo ao contrato de trabalho de cada instrumentista, determina, entre outras coisas, o tipo de traje a ser utilizado pelos músicos.¹¹⁵ Para concertos noturnos exige-se que os homens usem “casaca, camisa branca, colete ou faixa, gravata borboleta, sapato preto de verniz”; para as mulheres, “vestido longo ou *tailleur habillé* e sapato de noite”. Para concertos matutinos ou vespertinos, o traje masculino é “terno e gravata com camisa de cor clara e sapato social”; e o feminino, “vestido ou conjunto saia-e-blusa/calça-e-blusa e sapato social”. O regimento também determina que os músicos devem chegar ao local das apresentações públicas quinze minutos antes do início dos serviços e ocupar os seus lugares cinco minutos antes da hora fixada.

A observância a essas normas é vigiada pelo inspetor da orquestra, ao sinal de quem os músicos entram no palco e se instalam. A afinação deve ter sido tomada nos bastidores, mas os músicos são autorizados a experimentar seus instrumentos enquanto aguardam a entrada do *spalla*. A relativa informalidade com que os músicos se comportam no palco antes da entrada do *spalla* é substituída por um tipo singular de controle do corpo, carregado de cerimonialidade.¹¹⁶

¹¹⁵ O documento foi elaborado por Neschling já em 1997, em colaboração com Marcelo Lopes e Arcádio Minczuk, então diretores da Aposep, e versa sobre direitos e obrigações da Osesp e dos músicos, normas a respeito de deslocamentos, indenizações e regras de disciplina, além de detalhamento das condições de contratação (e do sistema de audições). Parte das orientações gerais já estavam no já citado fax enviado por Neschling a Marcos Mendonça e Jorge da Cunha Lima (Neschling, 1996). Com uma ou outra pequena alteração, o regimento segue sendo utilizado pela Osesp até hoje.

¹¹⁶ Este último é o chefe do naipe dos primeiros violinos e detentor do cargo mais prestigioso – e bem pago – entre os instrumentistas de uma orquestra. É ele quem decide a direção das arcadas de todo o naipe das cordas; e acaba funcionando como uma espécie de diretor musical da orquestra, abaixo dos maestros. Do ponto de vista da ritualística, é ele quem afina o naipe de cordas e, enquanto o maestro não chega – ou depois que saiu –, é o *spalla* quem detém o controle sobre o grupo: se ele se levanta, todos se levantam; e só sentam novamente após ele se sentar; é também ele quem decide durante quanto tempo a orquestra receberá os aplausos no palco e

Durante o concerto, o repertório de gestualidades que está à disposição dos músicos tem mais a ver com o aristocrático minueto – “composto, como diz o próprio nome, de movimentos miúdos, minuciosamente codificados, patrimônio exclusivo da educação aristocrática” – do que com a simplicidade libertária da valsa (Mammì, 2012:346).¹¹⁷ O desempenho do regente é o paroxismo dessa codificação: cada um de seus gestos deve ser acompanhado e decifrado pelos músicos.

No concerto de 9 de julho, não foi diferente. Uma vez que a orquestra estava afinada, Neschling ainda aguardou alguns instantes antes de entrar no palco. Na Sala São Paulo, o acesso do maestro se dá pela lateral esquerda do palco (lado “jardim”), onde há uma porta dupla. Uma vez que o espaço foi projetado como sala de concertos, não há “boca de cena”, como nos teatros de palco italiano, onde se encenam balés e óperas. Nem por isso se pode afirmar que não haja teatralidade na entrada de cena do maestro. A abertura da porta dupla, feita por dois funcionários estrategicamente posicionados um de cada lado, dá passagem ao maestro e confere caráter solene à sua entrada em cena.

Os aplausos vêm em cascata, à medida que as diferentes parcelas do público, em função de seu posicionamento na plateia, se dão conta da entrada do maestro. Como rege o protocolo dos concertos sinfônicos, os músicos se levantam, silenciosamente comandados pelo *spalla*, em sinal de respeito ao maestro. Neschling atravessa o lado esquerdo do palco e sobe no púlpito, de onde cumprimenta o *spalla*, Claudio Cruz, com um aperto de mãos. Então volta-se para a plateia, que segue aplaudindo. Aquiesce com alguns meneios de cabeça, curva-se num gesto de agradecimento; fica novamente ereto, mais alguns meneios, curva-se novamente, agora um pouco menos, e finalmente dá as costas ao público e se volta para a orquestra.¹¹⁸

quando se retirará. Para detalhes sobre as categorias contratuais dos músicos da Osesp, e demais detalhes sobre o funcionamento da orquestra, ver Minczuk (2005; 2015).

¹¹⁷ Vale notar que Mammì está escrevendo sobre Fred Astaire, antes de remeter à codificação do minueto. Sobre as tecnologias do corpo na música barroca, ver McClary (1998b). Sobre codificação da corporalidade aristocrática, ver Elias (2001).

¹¹⁸ Elias Canetti teceu observações argutas sobre o poder do maestro, a começar pelo fato de que ele seja o único (além dos solistas e cantores, no caso de obras concertantes ou líricas) a se

A praxe nos concertos sinfônicos é que apenas o *spalla* e os solistas recebam apertos de mão do maestro. Regentes que queiram mostrar especial deferência à orquestra por vezes cumprimentam os demais chefes de naipe das cordas situados em volta do púlpito (segundo violino, viola e violoncelo).¹¹⁹

A primeira peça prevista para a noite era o *Hino Nacional Brasileiro*, escolha que sinalizava o caráter solene do evento. Se a sinfonia de Mahler era uma afirmação da música como arte autônoma, a execução do *Hino Nacional* era sua contrapartida: a lembrança do caráter funcional da arte, a música a serviço da nação. A dimensão solene era reforçada pela presença do presidente da República, do governador do estado e do prefeito da cidade (além de dezenas de outras autoridades).

A profusão de figurões motivara a realização de várias reuniões para que se definissem tanto questões de segurança quanto de protocolo. Um documento preparado pelo cerimonial do Palácio dos Bandeirantes descreve o passo a passo previsto. Enquanto os convidados entrariam pela porta principal, no centro da praça, optou-se por reservar um acesso pelo portão da torre do relógio, mais isolado, ao presidente, o governador e suas respectivas senhoras.¹²⁰ Com um cordão de segurança que isolava o acesso por carro até a soleira do portão, os chefes do executivo foram poupados do contato direto com a rua e os manifestantes. Já dentro da Sala, transitaram brevemente entre os convidados, e por isso o cerimonial previa

manter de pé durante a apresentação, em posição elevada, “visível tanto aos que estão na sua frente [os músicos] quanto àqueles às suas costas [o público]” (1995:395).

¹¹⁹ Bernard Lehmann (2005:227) sugere que esses ritos (protocolo de entrada no palco, seletividade nos apertos de mão, o senta-levanta dos músicos, as saudações ao público etc.) compõem “uma linguagem simbólica que, dado o desconhecimento compartilhado que se têm de seu significado, reforçam, ratificam e perenizam as hierarquias instrumentais”. A observação é pertinente uma vez que o autor está preocupado com as relações no interior da orquestra, que ele vê como um todo cindido, apesar da reiterada imagem de um conjunto harmonioso. Sua análise é feita no âmbito do densamente povoado mundo orquestral francês, e é nesse contexto que faz sentido sua hipótese de que os diferentes naves de instrumento reproduzem a estrutura de classes da sociedade francesa. Lehmann vê ainda nessa ritualística a cisão entre público e orquestra, como a reforçar a separação física entre palco e plateia. A transposição do argumento para a experiência brasileira exigiria um razoável esforço de adaptação e, dada a precariedade de nosso campo musical, não é certo que funcionasse.

¹²⁰ Desde a criação do Bulevar, em 2008, quando as portas do saguão que dão para a praça passaram a ficar fechadas, este tornou-se o único acesso à Sala pela rua Mauá. A medida é sintomática do fracasso da chamada “renovação” da região da Luz, anunciada a plenos pulmões pelos líderes do projeto – tema que será tratado no último capítulo desta tese.

“Cumprimentos e deslocamento para a Sala Vip”, nome pomposo usado naquela noite para a sala dos músicos, transformada em espaço de recepção dos convidados mais ilustres, que poderiam esperar sem assédio de imprensa ou de convidados de outra categoria a etapa seguinte – “Descerramento da placa inaugural, com a presença da imprensa (os convidados assistem através do telão, instalado no auditório)”.

Como mencionei, a seleção de convidados para o concerto de inauguração da Sala foi rigorosa e mesmo estes eram divididos em vários subgrupos: desde os que poderiam privar da companhia do presidente, no balcão superior, até os que só poderiam assistir ao concerto pelo telão, sendo conduzidos ao interior da sala em caso de falta de quórum.

De modo geral, as convenções básicas do concerto sinfônico foram pouco alteradas. Mesmo quando não há mudanças de palco que justifiquem o afastamento do maestro, a ritualística consagrada é que, após breve agradecimento pelos aplausos, este se retire ao término de cada obra do programa. Assim, Neschling retirou-se do palco depois da execução do *Hino Nacional Brasileiro*.

A peça seguinte já seria a *Sinfonia Ressurreição*, e antes que Neschling voltasse ao palco quem entrou foram as duas cantoras solistas, que se posicionaram enquanto recebiam os aplausos da plateia, agradecendo com um ligeiro meneio.

Neschling voltou ao palco, subiu novamente no púlpito e aguardou o término dos aplausos olhando de frente para o público. Quando a sala silenciou, deu início a um breve discurso:

Senhor presidente da República e senhora. Senhor governador do estado e senhora. Senhoras e senhores convidados. Eu não podia deixar passar esse momento de tão intensa emoção, sem dizer um profundo obrigado aos senhores que tiveram a inteligência, a vontade política e a generosidade de transformar a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo num instrumento de altíssima qualidade, e de presentear a Orquestra de São Paulo e o povo de São Paulo, com esta magnífica sala de concertos que é de fazer inveja a qualquer capital do mundo. Eu gostaria que todos os estados da federação seguissem esse exemplo grandioso e colocassem o Brasil definitivamente

no rol dos grandes países cultivadores da música sinfônica. O Brasil tem música para isso. Muito obrigado. (Inauguração da Sala São Paulo, 1999)

Até certo ponto, a fala de Neschling quebrava o protocolo do concerto sinfônico – a praxe é que o maestro não pronuncie uma palavra sequer, limitando sua comunicação com a plateia com olhares, gestos e posturas, os mesmos recursos de linguagem com os quais comanda os músicos durante a performance (ainda que a comunicação com estes últimos seja muito mais complexa e codificada, estabelecida não apenas pelas convenções da música orquestral, mas também pelos muitos acordos criados durante os ensaios). Mas tratava-se, afinal, de um concerto de inauguração – e um discurso de agradecimento às autoridades responsáveis pela realização do projeto era esperado.

O roteiro do cerimonial do Palácio dos Bandeirantes para a noite de 9 de julho previa que, ao término do concerto, a comitiva se deslocasse novamente para a Sala Vip, onde cumprimentariam o maestro, as solistas e o *spalla*, e onde seria servido um coquetel – oferecido pela família Fasano, proprietária de alguns dos mais caros e prestigiosos restaurantes da cidade (Giobbi, 1999b). A última entrada no roteiro é a única que prevê alguma dose de liberdade: “O Senhor Presidente da República e o Senhor Governador se retiram, se assim o desejarem”.

O ritual estava encerrado e, bem como as autoridades máximas, também os convidados poderiam se retirar, “se assim o desejassem”. Mais uma vez é Cesar Giobbi quem informa que o presidente e a primeira dama foram comer pizza com Mônica e José Serra. Quanto aos demais convidados, espalharam-se entre alguns dos melhores restaurantes da capital.¹²¹ Já os músicos reuniram-se para uma confraternização em um clube privado na rua Augusta.

Entre os recados transmitidos por Neschling em seu discurso, vale destacar três: o fato de que São Paulo pudesse ser um “exemplo grandioso”

¹²¹ A observação mundana evoca o que se falava sobre os tempos de Mahler na Ópera de Viena, como lembra Jorge de Almeida (2010): “Contrariando parte da plateia, o novo diretor [Mahler] determinou que as obras teriam de ser ouvidas do começo ao fim: a entrada após o início da récita não era mais permitida, assim como a saída apressada antes do final (hábito arraigado, pois as mesas dos restaurantes mais próximos eram bastante disputadas)”.

para os demais estados da federação; de que essa novidade exemplar tivesse como principal objetivo a inserção “definitiva” do Brasil no “rol dos grandes países cultivadores da música sinfônica”; e a valorização da música nacional (“o Brasil tem música para isso”). Tratei parcialmente do primeiro tópico – o orgulho paulista – nas páginas acima e o retomarei a seguir. Os dois últimos – a noção de “internacional” como principal categoria associada à Osesp e a presença de compositores brasileiros na programação da orquestra serão assunto do capítulo 3.

Numa construção enxuta, Neschling anunciava a transformação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo na *Orquestra de São Paulo*. A operação era mais que retórica: na noite de 9 de julho, a Osesp deixava de ser a nova Osesp para ser a Orquestra de São Paulo. O maestro defendia a contração do nome, em grande medida para minimizar a carga arcaizante do termo “estatal”, sobretudo no trânsito internacional que previa para o grupo. São Paulo Symphony State Orchestra, a tradução literal do nome da formação, evocava as antigas orquestras do bloco soviético, que desmilinguira recentemente. Além disso, o vocativo mais curto – Orquestra de São Paulo – reforçava a ligação do corpo sinfônico com a cidade, algo que seria enfatizado tantas vezes no discurso do maestro e das demais lideranças da Osesp.

Em 1997, os anúncios e os programas de concerto traziam uma solução de diagramação que destacava as palavras “Orquestra de São Paulo” e em fonte menor a expressão “Sinfônica do Estado”.

Figura 5. Capa do programa de concerto de abril/maio de 1997.

Figura 6. Miolo do programa de concerto de abril/maio de 1997.

As brochuras distribuídas como programas de concerto eram uma conquista, considerando que ao longo da década de 1990 muitas apresentações sequer traziam programa impresso. O documento trazia doze páginas, em preto e branco (apenas a capa trazia uma terceira cor – vermelho, como na bandeira do estado de São Paulo), diagramadas de maneira bastante simples. O material não agradou a Neschling, que, em 2 de

maio de 1997, reclamou em fax enviado de Bordeaux a Marcos Mendonça. Após mencionar “nosso brilhante começo”, ele cobra:

*Não posso deixar de ater-me aos princípios que coloquei quando da minha contratação: entre outros, todo o material gráfico que diz respeito às atividades da Osesp deve passar pela minha aprovação. O programa que recebi após o primeiro concerto da Orquestra em abril é, a meu ver, completamente inaceitável. Não concordo com o logotipo da Osesp, feito às pressas e para o qual jamais fui consultado. [...] A diagramação e o projeto gráfico são feios, provincianos e inaceitáveis. Se esta forma de comportamento se repetir, e se o próximo programa não for preparado a tempo para que eu possa participar com voz determinante na sua feitura, **todo o projeto** não me interessará.*

(Neschling, 1997, grifo do autor)

O rigor das críticas ao material e a ameaça de abandonar o projeto caso não seja consultado de uma próxima vez mostra a preocupação do maestro com a qualidade da apresentação visual da orquestra e sua determinação em assumir centralidade nas decisões relativas ao grupo. Nos meses seguintes, a comunicação da Osesp ainda passaria por versões provisórias até que, na virada de 1998 para 1999, o designer Vicente Gil fosse contratado para elaborar a identidade visual da orquestra, passando a ser responsável por todos os materiais impressos.¹²²

Atendendo ao desejo de Neschling de que a Osesp mudasse de nome e passasse a ser conhecida como Orquestra de São Paulo, o logotipo criado por Vicente Gil trazia apenas as letras “O”, “S” e “P”. A marca passou a ser impressa em todos os materiais produzidos à época, de latas de lixo a estantes de partitura, além de centenas de cartazes, brochuras, flyers e outros materiais de comunicação.

¹²² O nome de Vicente Gil foi sugerido por Claudia Toni. Em 2003, após a saída de Toni, Neschling decide rever a identidade visual da orquestra e contrata Kiko Farkas, que permanecerá até fim de 2007. O projeto de Farkas propõe uma linguagem mais jovem e ousada, com muitas cores. Os cartazes criados por Farkas seriam premiados e reunidos em volume publicado pela editora Cosac Naify (Farkas, 2009).

Figura 7. Logotipo para Osesp criado por Vicente Gil em 1999.

Mas o projeto de alteração do nome não se completaria, e em 2009 – poucos meses após a demissão de Neschling -- seria definitivamente engavetado, levando a direção da orquestra a alterar o logo de Gil para incluir as letras “E” e “S” representando cada uma das letras da sigla Osesp. Segundo me relatou o próprio Neschling, figuras do governo sempre resistiam a que se retirasse do nome da orquestra a menção à sua relação com o estado de São Paulo. O impasse é revelador de uma ambivalência central para o projeto da Osesp: sua dependência do financiamento estatal e sua necessidade de se desvincular da burocracia da máquina pública e das instabilidades das mudanças de gestão.¹²³

Figura 8. Logotipo adaptado em 2009.

Em 1999, em todo caso, a desvinculação da administração direta pelo estado era um imperativo, e o logotipo atendia essa demanda em um plano simbólico. Assim como o concerto de inauguração da Sala operou uma

¹²³ Voltarei a esse tema no capítulo 3 e nas considerações finais.

espécie de refundação da Osesp, o projeto gráfico desenvolvido por Vicente Gil também funcionou como passo importante na “produção intencional de sentido”, para retomar a expressão de Edward Said.

Tratava-se de criar uma marca visual para a orquestra, que nunca havia tido algo parecido. Um dos documentos de referência nesse processo foi o material produzido para divulgação da orquestra com parceiros internacionais, notadamente os agentes que colaborariam nas turnês dos anos seguintes: América Latina (2000), Estados Unidos (2002) e Europa (2003). Para esse impresso, feito em vinte páginas em papel couché, Gil explorou as cores preto e dourado, evocando noções como elegância e sobriedade. Os textos eram apresentados sempre em duas colunas, uma em inglês e outra em português.

Figura 9. Capa do material de comunicação internacional da Osesp (1999).

Figura 10. Miolo do material de comunicação internacional da Oseps (1999).

Além de textos institucionais, o documento trazia fotos dos músicos e da Sala São Paulo (e de músicos na Sala), tiradas por João Musa. As imagens foram escolhidas e tratadas de maneira a seguir a paleta de cores da capa: preto e dourado.

Figura 11. Foto da Sala São Paulo no impresso de 1999.

Figura 12. Contracapa do impresso de 1999.

O universo simbólico desse material gráfico – sobriedade, elegância – reaparece no livro distribuído em julho de 1999 e já comentado mais acima. Na verdade, todos os cadernos de notas de programa naquele ano seguiram o mesmo formato quadricular, seguindo a identidade visual estabelecida por Gil.

Figura 13. Capa do programa de concerto de julho de 1999.

A fonte utilizada para grafar “Sala São Paulo” na capa do documento reaparece logo nas primeiras páginas, nas cartas do governador e do secretário de cultura. A solução, que mimetizava caligrafias antigas, prejudicava um pouco a legibilidade e exigia do leitor bem mais esforço do que teria se a fonte fosse moderna como Arial, Times ou tantas outras.¹²⁴ Mas criava-se um efeito de “carta de fundação”, como se fossem documentos históricos de um tempo pregresso. Os textos eram intercalados com imagens da Sala, destacando suas colunas neoclássicas e vitrais. A operação tinha um objetivo duplo: apresentar a dimensão histórica da Osesp e do prédio de sua sede e marcar um ponto de inflexão, confirmando o ineditismo da empreitada.

Figura 14. Carta de Mario Covas no livro de julho de 1999.

Semanas antes da inauguração oficial da Sala São Paulo, a Secretaria de Cultura promoveu um “evento precursor” que, nas palavras da assessoria

¹²⁴ A observação sobre a fonte escolhida foi feita pelos alunos do curso Jovens Músicos Educadores, durante uma das aulas que ministrei no primeiro semestre de 2015 na disciplina Intencionalidade e Manifestação Musical. Naquele semestre, propus que tomássemos a *Sinfonia Ressurreição* e o concerto de 9 de julho como objetos de análise. Agradeço a todas e todos que participaram do curso pelas contribuições durante os debates em sala.

de imprensa, visava “criar um clima para esta que será uma das mais importantes obras do governo na área da cultura” (Lombardi, 1998). O evento foi chamado de “teste de acústica”, ainda que o consultor em acústica do projeto da Sala não tenha sido envolvido.

Nesse dia, Covas assinaria o decreto denominando o novo espaço como Sala São Paulo. A homenagem aos trabalhadores era também uma homenagem ao governador, que fazia anos naquele mesmo dia, 21 de abril. Como em toda festa, colocavam-se as mesmas questões: quem convidar? O que servir?

Comparando à lista de convidados do concerto de 9 de julho, esta foi mais simples de se fazer. O público alvo, segundo documento da assessoria de imprensa da secretaria, eram “trabalhadores da obra e seus familiares, arquitetos, projetistas, restauradores, engenheiros e imprensa” (Lombardi, 1998). Quanto ao que seria servido: um churrasco. E o programa interpretado pela orquestra: uma breve seleção de peças curtas e de fácil apreciação. A aproximação do cardápio gastronômico e o musical é sugestiva. Vale lembrar que o coquetel servido na festa de 9 de julho, contraparte nutritiva à *Sinfonia Ressurreição*, foi oferecido pelos proprietários de um dos restaurantes mais estrelados do país – o Fasano.

O programa completo da festa da cumeieira foi publicado em um pequeno folheto, distribuído entre os presentes. O material era o mais simples possível: uma folha A4 dobrada ao meio, impressa em duas cores e com diagramação caseira. Bem diferente do livro de 160 páginas distribuído em 9 de julho.

O Coral Sinfônico do Estado de São Paulo, sob regência de Naomi Munakata, apresentou três peças: *Cantique de Jean Racine*, de Gabriel Fauré; *Sabiá, Coração de uma Viola*, de Aylton Escobar; e “Fortuna, Imperatrix Mundi”, célebre trecho da cantata *Carmina Burana*, de Carl Orff. A seguir, a Osesp, sob regência alternada de Wagner Polistchuk (trombonista da orquestra) e Gabriel Chmura,¹²⁵ interpretou mais três peças: um arranjo de

¹²⁵ O regente brasileiro Gabriel Chmura era o convidado da Osesp para os concertos “de assinatura” daquela semana, no Teatro São Pedro. Nos dias 22 e 24 de abril, regeu a *Sinfonia nº 3 – Eroica*, de Beethoven, e o *Concerto Para Piano e Orquestra*, op. 33, de Schoenberg, com o solista Paulo Álvares.

Edmundo Villani-Côrtes para “Construção”, de Chico Buarque; a *Marcha Radetzky*, de Johann Strauss Jr.; e o *Bolero*, de Ravel. Para encerrar, coro e orquestra tocaram o *Hino Nacional Brasileiro*.

As peças de Fauré e Escobar, seguidas pelo excerto mais famoso de *Carmina Burana* – que à época ilustrava musicalmente um filme publicitário do biscoito Negresco, aliás filmado num prédio neoclássico com colunas semelhantes às da Sala São Paulo – comporiam tipicamente um concerto de Natal de um coro amador. A parte da orquestra, abrindo com o arranjo orquestral de Edmundo Villani-Côrtes para “Construção”, de Chico Buarque, também foge dos parâmetros consagrados do concerto sinfônico e do que viria a ser a marca da Osesp em suas temporadas de assinaturas. A *Marcha Radetzky* se tornou emblemática por ser o bis em todos os concertos de ano novo da Filarmônica de Viena. No geral, a plateia acompanha batendo palmas, a pedido do maestro, que muitas vezes não se dá ao esforço de reger – sem variações de andamento e de fácil execução, a peça é tranquilamente interpretada pela orquestra sozinha. Todas as peças têm curta duração, em torno de cinco minutos, exceto pelo *Bolero* (com cerca de quinze), a única que seria programada pela Osesp no âmbito dos concertos “de assinatura”, os principais e mais prestigiosos.¹²⁶

A inclusão de “Construção” no repertório respondia a um pedido de um alto funcionário da administração – segundo algumas fontes, o próprio governador. A intervenção do poder público na programação da orquestra era algo que fugia à prática de autonomia artística estabelecida com Neschling e só se explica pela excepcionalidade do evento: não era um concerto regular da orquestra de padrão internacional, mas uma espécie de contraprestação que a Osesp concedia, tocando música ligeira para os trabalhadores.

O impresso distribuído no dia tampouco atende as exigências de Neschling quanto à coerência da comunicação visual da orquestra: o material foi produzido sem a participação de Vicente Gil e não incluía o logotipo da orquestra nem nenhum dos elementos já então padronizados na identidade visual. Na capa do folheto, uma foto mostrava um grande andaime em que

¹²⁶ A peça foi programada em concertos “de assinatura” em 1998, 2003, 2010, 2011 e 2016, além de ter sido tocada dezenas de outras vezes ao longo dos anos, em concertos especiais (em eventos fechados, ao ar livre ou em turnê pelo país).

três operários trabalhavam na restauração de uma das cúpulas da EJP. Sobre a foto foi inserido um trecho da letra de “Construção”.

Figura 15. Capa do programa distribuído no concerto de 21 de abril de 1999.

Assim como o projeto da Sala São Paulo não soube dar sentido à sua instalação em uma região de enorme vitalidade popular – seja pelo comércio de roupas do Bom Retiro ou pelo de eletrônicos na Santa Ifigênia, sem falar nos movimentos sociais ligados à habitação –, a festa para os operários também carregou sua dose de ambivalência. A ideia era homenagear os trabalhadores da construção civil, por sua contribuição na reforma da EJP –, e não deixa de ser irônico que a canção escolhida termine com o operário estatelado no chão, atrapalhando o trânsito.¹²⁷

Diz o ditado: quem paga a orquestra, dá o tom. Incluir “Construção” no repertório do concerto de 21 de abril atendia a um pedido do patrocinador da Osesp, o governador. Mas era um gesto pequeno e sem consequências. A apresentação para os operários não compunha o eixo de atividades regulares da orquestra, era algo excepcional, que não seguia os protocolos

¹²⁷ Ver Meneses (2000).

convencionais do concerto sinfônico nem mobilizava maior preocupação da parte dos diretores da Osesp.

No entanto, revelava o tipo de ancoramento social que viabilizava a existência da orquestra: sua relação com a administração estadual. Por sua excepcionalidade, o pedido do governador testemunhava a autonomia que o projeto da Osesp dos anos 1990 buscava conquistar. No próximo capítulo, proponho um recuo histórico que contemple as experiências pregressas do grupo, desde os anos 1950, marcadas por um nível de intervenção muito maior da parte de figuras ligadas à burocracia estatal. As diferenças e aproximações com relação aos outros ciclos de atuação da orquestra permitirão atinar com os sentidos do projeto liderado por Neschling.

Capítulo 2. Notas históricas: outros começos

Tropeços e recomeços

Muitas foram as tentativas de constituição de corpos sinfônicos estáveis na cidade de São Paulo, seja por iniciativa do poder público ou por organizações privadas.¹²⁸ Neste capítulo vou me limitar a tratar das experiências promovidas pelo governo do estado, a partir de 1953. Em junho daquele ano, uma nota no jornal *O Estado de S. Paulo* informava que a “recentemente organizada” Orquestra Sinfônica Estadual estava: “realizando diariamente, das 9 às 12 horas, no Teatro de Cultura Artística, sob a direção do maestro Souza Lima, ensaios para sua apresentação que deverá verificar-se em agosto” (A Orquestra, 1953). Na realidade, o primeiro concerto do grupo ocorreu ainda em julho daquele ano.

Na banca das primeiras audições, no primeiro semestre de 1953, estavam figuras de proa no cenário musical brasileiro, como Camargo Guarnieri, Eleazar de Carvalho, Armando Belardi, Eduardo Guarnieri, Leon Kaniefski e Bernardo Federovsky, além do próprio Souza Lima, que selecionaram como *spalla* o violinista Natan Schwartzman (Schwartzman, 2010:42). O elenco da orquestra foi composto ainda por vários instrumentistas que também teriam, por sua vez, papéis de destaque na vida musical do país nos anos seguintes, tais como George Olivier Toni, Yoshitame Fukuda, Régis Duprat, Rogério Duprat, Bela Mori, Arnaldo Apostoli e João Dias Carrasqueira. No dia 18 de julho de 1953, a orquestra realizou seu primeiro concerto, no Teatro Cultura Artística, tendo o célebre pianista ucraniano Alexander Brailowsky como convidado (Amanhã às 17, 1953).

Dias após o primeiro concerto, os músicos foram informados de que a verba do Estado para a orquestra restringia-se a um mês (Schwartzman,

¹²⁸ Um estudo sistemático desses esforços ainda está por ser feito, e as análises preliminares como as de Flavia Toni (1995) são contribuições importantes. A esse respeito, sempre vale consultar os textos de Mário de Andrade (2006; 1963; 1991). Ver também Angelo (1998).

2010:43).¹²⁹ Apesar da consistência dos nomes envolvidos no projeto, o grupo realizou um pequeno punhado de apresentações – das quais há registro de apenas três, além da estreia.¹³⁰ O livro de ponto da orquestra indica ensaios regulares entre junho e dezembro de 1953, quando o grupo se desmobiliza: os músicos foram procurar outras ocupações.

Não há registro de atividades no ano de 1954, quando é promulgada pelo governador Lucas Nogueira Garcez a Lei nº 2.733, que determina a criação oficial da Orquestra Sinfônica Estadual. Segundo depoimento de Souza Lima, concedido anos depois (Falta de apoio, 1973), ele e o também regente Bernardo Federowsky teriam passado cerca de seis meses “insistindo junto a deputados” para que a lei saísse. Não localizei documentos que detalhassem como operou esse “lobby”; mas o depoimento do maestro aponta para o fato de que, desde a fundação da orquestra, as relações entre músicos e políticos tiveram importância decisiva.

Se o empenho dos músicos na organização da orquestra em 1953 permitiu a realização de audições, ensaios e concertos, a criação oficial do conjunto ganhou força apenas no ano seguinte, quando se celebrava o Quarto Centenário da cidade de São Paulo. A efeméride ensejou várias iniciativas, tais como a criação do Parque do Ibirapuera (e a inauguração do obelisco e do Monumento às Bandeiras), a reforma da Catedral da Sé, a restauração do Pátio do Colégio e a produção do Balé do Quarto Centenário. Nas palavras do poeta Guilherme de Almeida, presidente da comissão do Quarto Centenário, tratava-se de “cumprir a promessa que há quatro séculos [São Paulo] fizera ao mundo de a este revelar o tesouro de seu labor”.¹³¹

Assinar a lei de criação da Sinfônica Estadual no ano do quarto centenário é um ato de produção de sentido, em direção da proclamada “promessa paulistana” (e próxima do universo semântico mobilizado na ocasião da inauguração da Sala São Paulo, em 1999). Mas a adesão do governador e dos deputados à campanha de Souza Lima e Federowski parou aí: nenhum recurso foi liberado para a recém-criada Estadual, como a

¹²⁹ Em entrevistas ao autor, em maio de 2014 e março de 2016, George Olivier Toni afirmou que os músicos nunca receberam pelo trabalho na Estadual.

¹³⁰ Em 11 de setembro (Em prosseguimento, 1953) e em 20 de outubro (Schwartzman, 2010).

¹³¹ Carta de Guilherme de Almeida, incluída na *Revista do Quarto Centenário*, publicada pela Editora Abril em 1954 (G. Almeida, 2016).

orquestra viria a ser conhecida. Da parte dos músicos, os esforços pela criação da lei parecem ter consumido todos seus recursos, não sobrando nada para a prática musical em si mesma: em setembro a orquestra passou a existir no papel, mas não há registro de atividades até o final de 1954.

A mudança de comando no governo do Estado, com a posse de Jânio Quadros no início de 1955, comprometeu de vez a continuidade do projeto. Segundo Souza Lima, Jânio extinguiu a orquestra “de um momento para o outro [...], deixando seus 60 componentes [...] a pão e banana” (Falta de apoio, 1973). Tampouco há registro de ensaios ou apresentações nos anos seguintes.

Vale destacar duas circunstâncias que se repetiriam no processo de reestruturação da Osesp nos anos 1990: primeiro, a capacidade de mobilização dos músicos; segundo, o fato de que suas demandas só foram respondidas na medida em que atendessem interesses que extrapolam o âmbito da música e que estivessem ligadas a uma ideia de “orgulho paulistano” (em 1954, o quarto centenário; em 1999, a promessa de “revitalização” do centro histórico, tema que abordarei no último capítulo).¹³² Em ambas ocasiões, quaisquer mudanças na condução política poderiam ser fatais.

Em março de 1957, nota no jornal *O Estado de S. Paulo* informava que membros do Sindicato dos Músicos Profissionais no Estado de São Paulo foram recebidos em audiência pelo governador, “a quem solicitaram o cumprimento da lei que criou a Orquestra Sinfônica Estadual” (Músicos nos Campos, 1957). Três dias depois, o mesmo jornal publica outra nota:

O governador do Estado determinou ao secretário do Governo, sr. Derville Alegretti, que procedesse a urgentes estudos objetivando a instalação, em São Paulo, da Orquestra Sinfônica Estadual. A comissão que para esse fim foi constituída, deverá entregar os seus estudos ao secretário do Governo, dentro de 30 dias. Para essa orquestra, já foi destinada uma verba de 10 milhões de cruzeiros. (Orquestra Sinfônica Estadual, 1957)

¹³² Vale lembrar do brilhante estudo de Irene Cardoso (1982) sobre a constituição da Universidade de São Paulo como uma maneira da classe dominante local enfrentar a necessidade de formar elites capazes de dar estofamento intelectual aos projetos da oligarquia cafeeira em crise.

A eventual entrega dos “urgentes estudos” não levou à efetiva implementação da orquestra; da tal verba de 10 milhões de cruzeiros nunca mais se falou. Durante os governos de Jânio Quadros (1955-1959) e de Carvalho Pinto (1959-1963), não houve ambiente possível para a retomada das discussões sobre a orquestra, e o projeto restou adormecido.

Em 1963, com a posse de Adhemar de Barros, de quem Souza Lima era próximo, abre-se um novo flanco para que o projeto da Orquestra Sinfônica Estadual ganhasse corpo. Decreto de 13 de maio daquele ano cria a Comissão Estadual de Música. Presidida por Raul Dias Lorangeira, a comissão reunia ainda o próprio Souza Lima e Bernardo Federowski, artífices da orquestra de 1954, entre outros nomes.¹³³

Em nota no *Oesp* no dia 3 em outubro se lê: “O assunto principal da última reunião da Comissão Estadual de Música foi a Orquestra Sinfônica Estadual, conjunto que foi dissolvido, não obstante ter dado alguns concertos com êxito de crítica” (A CEM criará, 1963). Não deixa de ser notável o fato de que dez anos depois da realização dos minguados concertos de 1953, esse capital simbólico ainda tivesse alguma força de mobilização.

No entanto, se a lembrança histórica convinha como argumento para a campanha em prol da recriação da orquestra, esta lembrança era suficientemente rarefeita para ser deixada de lado. No dia 24 de março de 1964, uma semana antes do golpe militar, matéria no *Oesp* anunciava: “Criada a Sinfônica Estadual”, convocando músicos para um processo seletivo. Desta vez, nenhuma menção aos concertos de 1953 ou à lei de criação da Orquestra, de 1954. A primeira ressurreição da Estadual preferiu ignorar sua história pregressa.

Um corpo de músicos havia sido selecionado em 1953, tendo ensaiado durante alguns meses e realizado um punhado de concertos. Dez anos depois, alguns deles teriam mudado do país, outros haviam mudado de profissão. O curto período em que atuaram juntos não foi suficiente para criar um espírito de corpo, e não surpreende que, na remontagem da orquestra, a experiência da década anterior fosse solenemente ignorada. Souza Lima –

¹³³ Integravam também a comissão: Clarice Leite Dias Batista, Diogo Assis Pacheco, Rossini Tavares de Lima, Teodoro Ascendino Nogueira, Alberto Marino, Angelo Camin e Alberto Salles.

membro da Comissão Estadual de Música – e fundador da orquestra na década de 1950 não parece ter se interessado em voltar a dirigi-la em sua versão reeditada.

Raul Larangeira, presidente da Comissão Estadual de Música, era um dos músicos com maior trânsito na política, sobretudo por sua proximidade com Adhemar de Barros, tendo ocupado por anos um cargo administrativo importante na Lacta, empresa de chocolates que pertencia ao governador.¹³⁴ Além de ter sido um dos criadores de uma efêmera mas relevante escola de música – a Academia Paulista de Música (ao lado de notáveis como Eleazar de Carvalho, Camargo Guarnieri, Souza Lima, Guiomar Novais e Fritz Jank) –, Larangeira foi Chefe da Divisão de Expansão Cultural do Departamento Municipal de Cultura no final dos anos 1950. Pouco após o golpe de 1964, seria nomeado interventor-presidente da Ordem dos Músicos do Brasil, perdendo para Wilson Sandoli as eleições para o cargo que ocorreriam no ano seguinte.

O breve perfil biográfico de Larangeira serve como sinalizador de que, muito mais que o brilho ou o reconhecimento artístico, o trânsito político era o fator determinante para o jogo de cartas do mundo da música sinfônica à época. Mas Larangeira não possuía envergadura política para mover-se sozinho, e o projeto da Estadual não teria como frutificar sem o apoio do deputado Juvenal Rodrigues de Moraes (PSD, e depois Arena), então à frente da Secretaria do Estado dos Negócios do Governo.

O nome indicado para regente titular da orquestra foi Bruno Roccela, figura próxima de Larangeira, mas que não tinha o mesmo nível de reconhecimento que Souza Lima. Nascido em uma província de Nápoles, no ano de 1936, Roccela mudou-se para o Brasil aos doze anos. Seu pai Giovanni Roccela, era também maestro, e foi um dos fundadores do Conservatório Carlos Gomes, em Campinas. Bruno Roccela chegou a reger três óperas no Theatro Municipal de São Paulo (*La Bohème*, em 1958 e em 1960, *Madame Butterfly* em 1960),¹³⁵ mas os anos à frente da Estadual foram

¹³⁴ A informação me foi passada por George Olivier Toni e Natan Schwartzman. A única confirmação que encontrei do vínculo de Larangeira com a Lacta é uma nota no Diário Oficial do Estado de São Paulo, em 6 de julho de 1947.

¹³⁵ Ver Casoy (2007).

os mais movimentados de sua carreira, e ele não voltaria a reger a orquestra em suas futuras versões.

Entre julho de 1964 e novembro de 1967, o grupo realizou cerca de sessenta apresentações, nove delas no Theatro Municipal de São Paulo. As demais deram-se quase todas no interior do Estado; uma vez no Rio de Janeiro e outra em Porto Alegre. A orquestra se apresentava em praças públicas ou em anfiteatros pouco adaptados para música sinfônica (Cineteatro Coliseu Santista, Clube Atlético Ipiranga, Ginásio do Sport Clube Corinthians). Muitas vezes o concerto comemorava alguma efeméride local (56º Aniversário de Araçatuba, 29/11/1964; 10º aniversário de Fundação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Santos, 30/11/1965; 3º Congresso Sul-Americano de Cardiologia, 17/07/1967) ou patriótica (Círculo Militar de São Paulo, Dia da Bandeira, 19/11/1965). Os locais e as ocasiões que motivavam as apresentações dão mostras da precariedade do circuito em que a orquestra se inseria.

Esse provincianismo se via reforçado nos programas de concerto, distribuídos a cada apresentação, sempre apresentados por um texto que mal disfarçava seu conteúdo de propaganda governista: “A organização da Orquestra Sinfônica Estadual, criada pela lei nº 2733/54 tornou-se possível graças à visão que o atual Governador do Estado, Exmo. Sr. Adhemar de Barros, vem dedicando aos problemas de ordem cultural”.¹³⁶ O texto destaca a apresentação da Estadual na inauguração do Palácio de Verão de Campos de Jordão, bem como o concerto em 23 de novembro no Theatro Municipal de São Paulo, ambos com a presença do presidente Castelo Branco. A atribuição de mérito ao governador e o destaque dado à presença de autoridades nos concertos da orquestra são, mais uma vez, indícios do vínculo de dependência que o grupo musical tinha para com as circunstâncias do poder.

Outro caso emblemático é o do concerto realizado no Palácio dos Bandeirantes em 21 de abril de 1966, em comemoração ao aniversário do governador Adhemar de Barros.

¹³⁶ Doados por Bruno Roccella à Fundação Osesp por intermédio do autor, os programas encontram-se hoje disponíveis na Mediateca do Centro de Documentação Eleazar de Carvalho, da Fundação Osesp.

Figura 16. Programa de concerto de 1966, com foto de Adhemar de Barros

O programa do concerto, uma brochura de doze páginas, abria com um retrato do governador, seguido do texto:

A data de 22 de abril – aniversário do governador Adhemar de Barros – não é só um motivo de justo afeto familiar, mas também de júbilo cívico para S. Paulo, para o Brasil.

Representa hoje o chefe do executivo bandeirante uma causa nacional, a das aspirações e liberdades públicas dentro das quais se formou o nosso estilo de vida. [...]

As loas perfiladas nos dez parágrafos seguintes eram assinadas pelos secretários de estado. Adhemar de Barros, conhecido pelo slogan que mais tarde se colaria a Paulo Maluf – “Rouba, mas faz”¹³⁷ –, teria seu mandato cassado em junho de 1966. O então vice-governador Laudo Natel assumiu o controle do governo, até janeiro do ano seguinte, quando Roberto Costa de Abreu Sodré foi nomeado.

Com a posse do novo governador, o pianista João Carlos Martins e o maestro Diogo Pacheco assumem o comando do Conselho Estadual de Música e começam a articular a desmontagem da orquestra. Uma longa matéria de jornal reproduz trechos de entrevista em que os dois questionam a qualidade do conjunto e afirmam que a reestruturação da orquestra (em 1963) foi “muito mais política do que cultural”. Na mesma tacada, a dupla faz elogios à recém-criada Filarmônica de São Paulo, sob o comando de Simon Blech.

Fundada em 1965, por iniciativa de José Ermírio de Moraes, a Sociedade Orquestra Filarmônica de São Paulo angariou apoio de “figuras representativas dos setores artísticos, administrativos, industriais e financeiros” do estado (Estreia hoje, 1965), com nomes como José Mindlin, Oscar Klabin Segall, Esther Klabin, Honório Alvares Penteado, Francisco Matarazzo e Roberto Abreu Sodré, entre muitos outros. A empreitada contou com aportes significativos da Votorantim – empresa da família de Moraes –, o que facilitou a captação de recursos com outras empresas, como Willys e Rhodia.

Um grupo de músicos foi arregimentado, entre instrumentistas das sinfônicas Estadual e da Municipal, e os primeiros anos de atividade foram em boa parte financiados pela iniciativa privada (mesmo em 1967 houve participação do Banco do Estado de São Paulo e da Caixa Econômica Federal de São Paulo).

A estreia do grupo, no Teatro Paramount, em 4 de agosto de 1965, foi descrita pelo jornal *O Estado de São Paulo* como “digna de ser incorporada aos acontecimentos considerados de valor histórico, no campo das realizações musicais brasileiras” (Estreia hoje, 1965).

¹³⁷ Ver Gaspari (2002).

Já em 1966, era tida como “a melhor orquestra da América Latina, por Howard Mitchell, titular da Sinfônica Nacional de Washington, e aclamada por críticos nacionais e estrangeiros”, segundo o Estadão (Filarmônica estreia, 1966). Mitchell era um colaborador frequente da orquestra, donde se pode questionar a autenticidade de sua declaração. Mas não há porque supor que o desempenho da Filarmônica não fosse superior ao das demais formações sinfônicas. Era a única que recebia tal nível de investimento: não só as contribuições de empresas, mas também aportes, de início esporádicos e depois mais estáveis das administrações municipal e estadual. Além disso, era criada de profissionais ligados a algumas das principais empresas do país, que imprimiam padrões de gestão bem mais eficientes que o ramerrão da administração pública em tempos de ditadura, proporcionando uma temporada de concertos com solistas e regentes internacionais só comparável à da Sociedade de Cultura Artística, cuja programação à época era composta sobretudo por recitais com pequenas formações.¹³⁸ A iniciativa foi duplamente premiada pela Associação Paulista dos Críticos de Teatro (APCT), que concedeu a Simon Blech o prêmio de melhor regente e a José Ermírio de Moraes o de personalidade musical de 1967.

Da análise dos poucos documentos disponíveis (notadamente reportagens de jornal), pode-se aferir que uma provável dificuldade para a orquestra foi a manutenção do patrocínio das empresas (SOFSP toca, 1969). Outro complicante foi o desentendimento entre os músicos e a direção da Filarmônica em torno da modalidade de contratação. Aqueles teriam entrado com um processo contra a instituição, pedindo que lhes fosse paga a contribuição para o Fundo de Garantia do Tempo de Serviço (FGTS). Em carta tornada pública pelos jornais, o presidente da Filarmônica, José Ermírio de Moraes, explicava que por ser uma entidade inscrita no Conselho Federal de Assistência Social, a Filarmônica estaria dispensada desse encargo. Diz ainda Moraes:

os senhores músicos, mal assessorados [...], decidiram irrefletidamente recusar o convite que esta diretoria lhes fizera nos termos usuais das contratação [sic] desse tipo, [...] de trabalho “a cachê”, de acordo com a

¹³⁸ Ver Ângelo (1998).

tabela do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado de São Paulo.

(Filarmônica de São Paulo, 1968)

O fato é que, três anos após a estrondosa estreia da Filarmônica, entrava água no modelo – daí a movimentação de Martins e Pacheco para salvá-la. A partir de 1968, foi articulada uma parceria com o município: a Sociedade Orquestra Filarmônica contratava o maestro e o solista, e a prefeitura cedia a Sinfônica Municipal.

A proposta de João Carlos Martins, colaborador frequente da Filarmônica, era que o governo estadual também contribuísse, reforçando o projeto. A ideia era que a verba destinada à Estadual “seria muito mais bem empregada auxiliando uma orquestra boa do que continuando a manter outra de categoria bastante inferior” (Verba musical, 1967). Faltou combinar com os russos:

Martins apoiou a ideia de fundir a Estadual com a Filarmônica, porque a direção desta última afirmou que se o governo do Estado a subvencionasse com 400 mil cruzeiros novos, ela poderia voltar a funcionar e se tornar uma das melhores orquestras do Continente. Como essa quantia era mais ou menos aquela destinada à Estadual, que sozinha não poderia se manter pagando bons salários a seus músicos, João Carlos aceitou a ideia de contribuir com essa verba, que corresponderia a um terço do necessário para a Filarmônica funcionar. A direção da Filarmônica não conseguiu os outros dois terços e São Paulo acabou perdendo as duas orquestras.

(CEM termina, 1968)

Na verdade, a Filarmônica voltaria a atuar, reconfigurada. A Sinfônica Estadual, no entanto, não sobreviveria. O projeto de angariar apoio estadual à Filarmônica patinou durante algum tempo, mas permaneceria na pauta ao longo dos anos seguintes. Em 1970 finalmente se articula uma parceria entre estado, município e iniciativa privada para criar “a melhor orquestra sinfônica da América do Sul”. O modelo funcionaria durante dois anos, garantindo a continuidade dos concertos da Filarmônica.

De novo, o que interessa é ver a permanência de questões com as quais a “nova Osesp” de Neschling lidaria. Por um lado, falas que anunciam a criação da “melhor orquestra da América do Sul” ou da “melhor do

continente”. De outro, o problema do modelo de contratação e do financiamento desse projeto, esbarrando nos limites do orçamento público e sujeito às mudanças dos grupos de poder no governo do estado. Os governadores Lucas Garcez e Adhemar de Barros assinam os documentos que lhes garantem o título de patronos da orquestra. Os políticos que os sucedem, sem o benefício simbólico dos louros de “criador”, deixam o projeto morrer à míngua, atendendo aos interesses de quadros de segundo ou terceiro escalão, operando nos bastidores. Novamente, público e músicos parecem ocupar a cena discretamente, quase que como figurantes (ou, para ser mais preciso: os músicos só ganham agência efetiva uma vez que se tornam quadros da administração).

Supor uma linha de continuidade entre essas duas orquestras e aquela que conhecemos hoje é um exercício de imaginação. Talvez o único elemento que permita propor alguma continuidade é a lei de criação da orquestra, de 1954 – que a nomeia e sugere um campo geral de atuação, mas é insuficiente para garantir a atuação contínua do conjunto.

Pode-se dizer que há também alguma continuidade no sentimento difuso de que é importante que haja uma boa orquestra levando o nome do estado de São Paulo e tocando regularmente para o público local.¹³⁹ Por essa razão, as experiências de outras duas orquestras em atuação na mesma época – Filarmônica de São Paulo e Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo – são igualmente dignas de nota. Ainda mais considerando que, dado o baixo número de profissionais qualificados, boa parte dos músicos tocava em mais de uma orquestra, quando não nas três.

Nem a brevíssima experiência dos anos 1950 nem a atividade da orquestra na década seguinte chegaram a garantir qualquer nível de estabilidade institucional para o conjunto. Sem sede própria, sem público cativo, sem contratos estáveis, sem existência jurídica bem definida, enfim, a Estadual era uma orquestra volátil.

¹³⁹ Ver, entre outros, os artigos compilados sob a rubrica “Luta pelo sinfonismo” em Andrade (1963:219-269), além da oração de paraninfo de 1935, “Cultura Musical”, em Andrade (1991:186-195). Ver, também, Flávia Toni (1995).

O outro começo

Já a experiência da Estadual a partir dos anos 1970 se liga à Osesp da Sala São Paulo de maneira direta. O grupo manteve atividade ininterrupta desde 1973, tendo vivido um momento particularmente feliz entre o final da década e o início dos anos 1980, em que pôde desfrutar de um bom teatro, o Cultura Artística, como sede provisória. Lá ensaiava e se apresentava regularmente, propondo temporadas de concertos com programas que apresentavam recortes propositivos do repertório sinfônico, para um público cativo, e atraindo o interesse da crítica especializada nos principais órgãos de imprensa locais; em suma, permitindo que vicejasse um pequeno porém estável *sistema* da música, para usar o conceito de Antonio Candido (1997).¹⁴⁰

A direção contínua de um maestro de renome – Eleazar de Carvalho –, cuja personalidade marcante se fundia com a imagem pública da orquestra, teve influência determinante. Sua capacidade de sobreviver às várias mudanças de poder na administração estadual, ainda que por vezes a custos bastante elevados, certamente teve influência na perenidade do conjunto. Graças a essa continuidade no trabalho, o corpo de músicos se consolidou, passando a atuar conjuntamente por seus interesses. Dois marcos importantes nesse processo foram a contratação dos instrumentistas e demais funcionários da orquestra em regime de CLT (pela Fundação Padre Anchieta, em dezembro de 1980) e a criação da Associação dos Profissionais da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Aposesp), em outubro de 1987. Constituídos a cara e o corpo da orquestra, este último teria papel decisivo nos rumos do grupo após a morte de Eleazar.

Desativada desde 1967, a Estadual começaria a renascer quando Laudo Natel se torna governador biônico, em 1971. Quem assume a Secretaria do Turismo (transformada no segundo semestre em Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo) é Pedro de Magalhães Padilha, ex-diretor da

¹⁴⁰ Candido (1997:23) propõe que o processo de formação do sistema literário se dá no estabelecimento de “um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem o qual a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros”.

Embratur e filho do major Sylvio de Magalhães Padilha. Recordista brasileiro nas corridas de 100 e 200 metros rasos e 110 metros com barreiras, o major fora o primeiro brasileiro classificado para a final de uma prova olímpica de atletismo e, desde 1963, presidia o Comitê Olímpico Brasileiro, além de ter sido membro do Comitê Olímpico Internacional (entre 1970 e 1978 e novamente entre 1983 e 1988). Homem forte na direção esportiva do país, o major assumiria a parte de esportes na secretaria em que seu filho Pedro, titular da pasta, cuidaria sobretudo de turismo. A área de cultura seria incumbência do poeta Paulo Bomfim, nomeado Secretário Executivo do Conselho Estadual de Cultura. Bomfim cria um conselho para cada área, e a presidência do Conselho de Música é atribuída a Souza Lima (CEC lembrará, 1971).¹⁴¹

Uma das primeiras declarações de Bomfim foi a de que pretendia “fundar uma Orquestra Sinfônica Estadual e daí partir para uma Escola Superior de Música em São Paulo” (CEC lembrará, 1971). Chama a atenção a promessa de se criar uma escola de alguma maneira vinculada ao projeto da orquestra. O tema da precaridade do ensino musical no país sempre ressurgia diante da dificuldade em se recrutar músicos para uma orquestra profissional. A ideia voltará no contexto da “nova Osesp”, em fins dos anos 1990 – e mais uma vez será, grosso modo, deixada de lado.

Também chama a atenção o fato de que Bomfim falasse em “fundação”, como se desconhecesse ou desconsiderasse as experiências anteriores da Estadual, sob a batuta do próprio Souza Lima e de Roccela. Acontece que os planos da gestão de Padilha/Bomfim para o desenvolvimento da música sinfônica no estado estavam diretamente ligados à perspectiva de trazer de volta ao Brasil o maestro Eleazar de Carvalho.

Entre 1953 e 1968, Eleazar dirigiu a Orquestra Sinfônica Brasileira, com sede no Rio de Janeiro. Afastado após desentendimentos com dirigentes e músicos da orquestra, foi substituído por Isaac Karabtchevsky,

¹⁴¹ Vale recapitular: Souza Lima teve participação direta ou indireta nas três vidas da Estadual: foi regente titular em 1953 e lutou por sua criação por lei no ano seguinte; foi membro do Conselho Estadual de Música em 1963 e presidiu esse mesmo órgão dez anos depois (sairia do cargo em conflito com o chefe de gabinete do secretário, como tratarei a seguir). Nem assim, a orquestra mereceu menção em sua autobiografia, publicada no ano de sua morte, em 1982 (Lima, 1982). Entendo que essa ausência seja sintoma da pouca importância que a Estadual tinha até que Eleazar a assumisse.

que desde o início da década de 1960 regia regularmente a orquestra, a convite de Eleazar. Em 1968, os dois haviam praticamente dividido a orquestra, regendo cerca de 90% dos concertos (Corrêa, 2004:72). Segundo Jocy de Oliveira (2014:100), esposa de Eleazar à época da saída da OSB, foi um dos piores reveses na carreira do regente, “uma traição” que ele nunca perdoaria. Nesse episódio estaria a origem da histórica rivalidade entre os dois maestros. Pouco após sua demissão, Eleazar declarou que “não viria mais ao Brasil para atividades profissionais” (Programação de 70, 1969). Em consonância com essa declaração, consta que Padilha havia tentado contatar Eleazar desde as primeiras semanas no cargo, sem sucesso.

Prestes a completar sessenta anos, Eleazar era o regente brasileiro com maior expressão internacional, tendo regido algumas das principais orquestras do mundo, como a sinfônicas de Boston e Chicago e as filarmônicas de Nova York, Los Angeles, Londres, Berlim, Viena e Israel – feito até hoje não igualado por nenhum maestro brasileiro.¹⁴² Em 1951 (e até 1965), substituiu Sergei Koussevitzky nas aulas de regência no Berkshire Music Center, posteriormente Festival de Tanglewood, onde foi professor de figuras que se tornariam grandes expoentes da regência no mundo como Claudio Abbado, Zubin Mehta, Seiji Ozawa e Charles Dutoit. Entre 1963 e 1968, Eleazar foi diretor musical da Sinfônica de Saint Louis e, em seguida, assumiu a Pro Arte Symphony Orchestra, em Nova York, com a qual visitou o Brasil em 1972, a convite de Pedro de Magalhães Padilha, que preparava o terreno para trazê-lo de volta ao país.

A tarefa era mais que um desafio profissional para o secretário. Além da competência musical atestada pelo sucesso nos centros mundiais da música, o maestro tinha um vínculo histórico com a família Magalhães Padilha. Nascido em Igatu, no Ceará, em 1912, Eleazar era filho de um capitão do exército e pastor presbiteriano, que o enviou para estudar na Marinha. A anedota que o maestro repetiu em dezenas de entrevista é que, aos onze anos, teria se inscrito para tocar na banda da Marinha ao notar que a comida servida às crianças que tocavam na banda era melhor. Pouco

¹⁴² A repercussão da morte de Eleazar na mídia internacional dá dimensão de seu prestígio. Ver Raymont (1996) e Tomasinni (1996).

depois, já como tubista da Banda do Batalhão Naval, transferiu-se ao Rio de Janeiro, onde concluiu seus estudos em Angra dos Reis, em 1927.

Nessa época, era grumete em navio sob o comando do capitão João Avelino de Magalhães Padilha, avô do futuro secretário Pedro Padilha. A história transmitida na família Padilha (e confirmada por Eleazar) é que o velho capitão teria ficado impressionado com o menino pobre que limpava o convés de navio e, nas horas vagas, tocava flauta. Sensibilizado pelo talento do jovem marinheiro, propôs dispensá-lo mais cedo do que o habitual, com a condição de que fosse estudar música formalmente. Eleazar então ingressou na Escola Nacional de Música (hoje ligada à UFRJ), onde teve aulas de regência com o compositor Francisco Mignone, e deu início à carreira de músico profissional.

A responsabilidade pelo pontapé inicial na carreira musical do célebre maestro era motivo de orgulho para os Padilha, e Pedro estava decidido a trazê-lo para São Paulo, após seu traumático afastamento da OSB.

Em entrevista à revista *Veja*, concedida quando já comandava as audições para a Estadual, Eleazar diz que estava de férias no Rio de Janeiro quando recebeu um emissário do Secretário de Cultura de São Paulo, que o convidava para vir à capital paulista para uma conversa (Pacheco, 1973). Um dos netos de Pedro Padilha recupera essa história num post em seu blog:

A resposta veio de bate-pronto: “Não. Estou bem nos Estados Unidos. O Brasil não dá atenção à música clássica, à cultura”. O seu interlocutor, então, utilizou-se de um último argumento: “Maestro, então vou lhe contar uma coisa, que me pediram para dizer-lhe somente em último caso. O Secretário em São Paulo é o Pedro Padilha, neto do Capitão João Avelino”. Ao que Eleazar disse: “Então diga ao Secretário que estou indo para São Paulo imediatamente”.¹⁴³

Numa outra versão, Silvia, uma das irmãs de Pedro, estava em férias na Grécia quando viu que o maestro se apresentaria por lá. Após o concerto, teria ido falar com o regente e contado a ele que o neto do almirante João

¹⁴³ Disponível em: <https://albertomurray.wordpress.com/2010/09/11/o-maestro-eleazar-de-carvalho/>, acessado em 31 de agosto de 2016

Avelino era o atual secretário de cultura de São Paulo, transmitindo o desejo de que Eleazar assumisse a liderança de uma orquestra no estado.

Fosse às margens do mediterrâneo ou da baía de Guanabara, fosse pelo sentimento de dívida com o velho capitão ou pelo interesse em voltar a viver em seu país (explicações não excludentes), o fato é que assim começou-se a armar a volta de Eleazar para o Brasil.

No segundo semestre de 1972, Aldo Nilo Losso se torna chefe de gabinete na Secretaria de Turismo, Esporte e Cultura e chama para si a coordenação dos projetos musicais. Filiado ao diretório do Arena de São Vicente, Losso ostentava um currículo impressionante para alguém com pouco mais de quarenta anos. Havia passado por várias áreas da administração estadual, quase sempre ao lado de Padilha. Foi tesoureiro do Departamento da Receita na Secretaria Estadual da Fazenda, assessor administrativo da Secretaria do Governo, chefe de gabinete, diretor geral e presidente da CPO na Secretaria de Turismo, assistente técnico e depois coordenador geral da Secretaria do Trabalho e Administração (pasta sob comando de Virgílio Lopes da Silva), além de diretor de divisão do Departamento dos Institutos Penais do Estado (cargo que, em tempos de ditadura civil-militar, era particularmente estratégico). Na reportagem que anuncia a nomeação de Losso, seu currículo é atualizado: é também conselheiro do Fundo de Trabalho Previdenciário, membro do Corpo Deliberativo da Comissão Central de Compras do Estado e do Conselho de Cultura do Município de São Vicente, membro do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico e Arqueológico do Estado. Uma semana após o golpe de 1964, foi um dos interventores designados para a Ordem dos Músicos do Brasil (Carbone et al., 2007). Entre as adjetivações que recebeu nas entrevistas que realizei com profissionais que atuaram com alguma proximidade a Losso, destacam-se formulações como a de que ele “conseguia fazer as coisas andarem na burocracia” e tinha “poder de convencimento muito grande com os políticos”. Outros interlocutores, com maior ou menor hesitação, optaram por adjetivos mais enfáticos como “puxa-saco” e “mafioso”.

Mas o fato determinante, além da “eficácia” de sua atuação (sem entrar no mérito da legitimidade dos meios), é que, tendo alguma proficiência

como tenor, Losso alimentava veleidades artísticas. Como veremos a seguir, no pacote da contratação de Eleazar, Losso negociou a realização de uma turnê com a orquestra, em que ele seria o solista. Apesar da carreira na administração estadual, nunca abandonou o projeto de atuar profissionalmente como intérprete lírico.¹⁴⁴ Com as muitas viagens de Padilha, o tenor assume diversas vezes o comando da pasta, interinamente. Ao tomar a dianteira, espantaria a dupla que havia trazido Eleazar: Souza Lima e Bomfim.

O primeiro anúncio formal da secretaria no sentido de investir em música sinfônica tinha como premissa o fortalecimento da Filarmônica de São Paulo: “O propósito da administração estadual é subvencionar a orquestra, que é uma entidade particular, para que ela tenha as necessárias condições de ocupar um lugar proeminente entre as maiores Filarmônicas do mundo” (Estado vai participar, 1973).

O modelo parecia o que vinha sendo feito de maneira pontual graças às movimentações de João Carlos Martins e Diogo Pacheco (e em detrimento da Sinfônica Estadual): algum tipo de convênio entre a pasta de turismo e a Filarmônica de São Paulo, a partir de agora com Eleazar à frente.

No entanto, algo impede a ideia de ir adiante, e já no início de abril são abertas 84 vagas para Sinfônica Estadual (Músicos para a Sinfônica, 1973). Ao perder o apoio do governo, a Filarmônica acusaria o golpe. Dois anos depois, cessaria para sempre as suas atividades. Em depoimento a Arcádio Minczuk, o trompetista Gilberto Siqueira revelou: “Muita gente ficou aborrecidíssima na Filarmônica. [...] Nunca vou me esquecer do [Arthur] Kaufmann xingando o Eleazar: ‘Esse é um batedor de carteira’” (apud Minczuk, 2005:21).¹⁴⁵

No meio do ano, Souza Lima se afasta da Comissão Estadual de Música, que pouco depois seria dissolvida. Declarou estar “decepcionado

¹⁴⁴ Em 1972, apresentou-se como solista junto à Sinfônica Municipal no *Réquiem* de Berlioz, durante os festejos pelo sesquicentenário da Independência. No ano seguinte, faria pelo menos duas apresentações, além das récitas de Berlioz com a Estadual: com Tulio Colacioppo, João Carlos Martins e a Sinfônica Municipal; e na Semana de Carlos Gomes, em Campinas, com a Sinfônica de Campinas sob Armando Bellardi. Em 1977, foi selecionado para estágio de um ano na Ópera Nacional de Tel Aviv. Volta a se apresentar com a Osesp, em 1982, no Teatro Cultura Artística, regida por Diogo Pacheco, em *Persephone*, de Stravinsky.

¹⁴⁵ Arthur Kaufmann foi secretário executivo da Orquestra Filarmônica de São Paulo.

com a falta de apoio dos poderes oficiais” (Falta de apoio, 1973). Quanto à reorganização da Sinfônica Estadual, diz que com Eleazar “está em boas mãos”, mas ignora “as medidas que estão sendo adotadas, pois não foi consultado a respeito.” (Falta de apoio, 1973). Meses depois, é Paulo Bomfim quem demissiona, e sai batendo a porta. Em entrevista, diz que Padilha “não está habilitado a exercer a função de secretário de governo”. Segundo Bomfim, a influência do chefe de gabinete, que “se considera tenor de grandes qualidades musicais”, chega a tal ponto “que o secretário só tem interesse em tratar e dar destaque a assuntos relacionados com música” (Paulo Bomfim, 1974).

O primeiro projeto da Estadual após a chegada do maestro foi a montagem do oratório *A Infância de Cristo*, de Berlioz – na qual Losso atuou como protagonista –, com uma récita no Theatro Municipal seguida de pequena turnê pelo interior do estado. Em que pese o currículo de Eleazar, até hoje inigualado por um maestro brasileiro, e mesmo seu vínculo histórico com a família Padilha, a trajetória do regente junto à Sinfônica Estadual dependeu de oferecer um papel ao tenor. Aparentemente, era impossível caminhar sem acertar o passo com os pequenos donos do poder, naquele momento bem representados por Aldo Nilo Losso.¹⁴⁶

Como a peça de Berlioz prevê coro e orquestra, o Coral Paulistano foi convidado a participar – mas vários membros se recusaram a viajar. Segundo matéria no *Oesp*, temiam “ser usados como instrumentos de propaganda”, além de argumentar que seu tipo de contrato não previa sair do município (uma vez que não tinham contrato de dedicação exclusiva com o Theatro Municipal). O jornal criticava as performances desfalcadas e dizia que, em Tatuí, várias pessoas saíram da sala antes do final da peça, afirmando que “era difícil entender as partes cantadas pelo narrador da peça, o tenor Aldo Nilo Rosso” (Receio dos coralistas, 1973).

Em editorial do dia 14 de dezembro de 1973, o jornal bate mais forte e acusa a desmontagem da Sinfônica Municipal – que teria perdido vários de seus quadros para a nova Estadual, prova de que o contingente de bons

¹⁴⁶ Em depoimento a Minczuk (2005), Ayrton Pinto disse que Eleazar “de alguma maneira tinha as mãos atadas e era comandado por pessoas de dentro da Secretaria da Cultura, péssimos músicos”.

músicos na cidade era mesmo restrito. Na versão do editorial, a remontagem da Estadual era resultado de articulação direta entre Eleazar e o chefe de gabinete:

A manobra teve início com a nomeação do diretor administrativo do Departamento de Institutos Penais do Estado, que tinha uma vocação frustrada de tenor, para assessor cultural da Secretaria de Cultura e Turismo do Estado. Abordado pelo sr. Eleazar de Carvalho, que depois de voltar de repousado estágio lá fora não encontrava meios de vida à altura do que julga merecer, esse senhor viu nele a sua grande oportunidade de subir aos palcos e realizar a sua aspiração de cantor lírico nato. Mais que depressa, tratou de convencer o titular daquela Secretaria a proceder à reestruturação da Sinfônica Estadual, confiando a tarefa ao aludido maestro com a condição de ser ele o primeiro tenor. (Sintonia Cultural, 1973)

O editorial critica ainda o uso político dos concertos, no caso de *A Infância de Cristo*, cujos programas impressos promovem as fotos do prefeito Miguel Colassuono e do governador Laudo Natel.

Dois dias depois da paulada do *Estadão*, um comentário da récita de *A Infância de Cristo*, no principal concorrente do jornal – *A Folha de S. Paulo* –, opera como uma espécie de desagravo:

A escolha, pelo maestro Eleazar de Carvalho, do tenor Aldo Nilo Losso para desempenhar a função de Narrador, significou a entrega do papel mais árduo da peça a um intérprete cuja classe é nada menos do que internacional. A partir do recitativo, em que dando início ao oratório, anuncia com perfeita espontaneidade o nascimento de Cristo, sente-se que Aldo Losso é dono de uma voz cujo timbre só é comparável ao de raros tenores europeus de hoje. A extraordinária sobriedade com que executa com técnica requintada os difíceis solos se patenteia principalmente nos agudos, graças à renúncia a qualquer veleidade figurativa, a qualquer virtuosismo. (Moutinho, 1973, grifos meus)

Assinada por Nogueira Moutinho, a resenha encomiástica tem toda cara de peça encomendada. Primeiro porque o autor é crítico literário, e não musical – e o problema não está na sua eventual falta de competência para a

tarefa, mas sim no inusitado da empreitada. Depois, pelas hipérboles que soam pouco convincentes se considerada a trajetória profissional do retratado.¹⁴⁷

Eleazar teria ficado tão incomodado com a qualidade da performance de Losso, que transferiu a um de seus assistentes – Tulio Colacioppo – a tarefa de reger as demais apresentações do oratório. Como registra Sergio Casoy (2007), Colacioppo dirigiu pelo menos quatro récitas de *A Infância de Cristo* em 1973.

A virulência dos ataques contra Losso, vindos de Paulo Bomfim ou do *Estadão*, não parece ter causado maior dano em seu trânsito na administração. Sua inépcia como cantor tampouco comprometeu a continuidade de sua colaboração com a orquestra – meses depois o tenor se apresentaria, juntamente com a Estadual e Eleazar de Carvalho, no casamento de Maurício Natel, filho do governador. Aliás, Losso soube encontrar maneiras de permanecer vinculado a cargos importantes do segundo escalão da administração, passando pelo Condephaat e pelo Instituto de Previdência do Estado de São Paulo (Ipesp). No início dos anos 1990, um escândalo em torno da distribuição de aposentadoria de ex-vereadores complicaria sua atuação no funcionalismo.

Mais do que avaliar a pertinência das posições estéticas, o sentido dos interesses fisiológicos conflitantes ou os conteúdos políticos e ideológicos em disputa, interessa notar como a orquestra estava submetida a pequenos jogos de poder, no ramerrão rasteiro da administração pública. Fica claro que a mobilização dos músicos, mesmo dos mais brilhantes, era necessária e operativa, mas insuficiente: sem apoio de figuras do escalão médio do governo, as coisas não andavam. Dada a precariedade do sistema musical no país, costuras de conveniência parecem ter sido uma constante ao longo da história da orquestra.

¹⁴⁷ Anos depois, um dos críticos musicais mais atuantes no jornalismo paulista entre finais dos anos 1970 e início dos 1980 – Ênio Squeff – escreveu, a respeito de um concerto da Filarmônica Mozarteum, sob Tulio Colacioppo, interpretando a *Nona Sinfonia* de Beethoven: “O senhor Aldo Nilo Losso, tenor, alcança as notas agudíssimas com facilidade, mas isso não quer dizer absolutamente nada já que quando chega na hora de cantar com o conjunto ele não o faça e já que seu timbre é inclassificável” (Squeff, 1979).

Descontadas as condições algo tacanhas que viabilizaram a vinda de Eleazar a São Paulo, o prestígio do maestro e a relativa competitividade das condições financeiras oferecidas permitiram que vários músicos brasileiros que atuavam no exterior também voltassem ao Brasil. Foi o caso de Ayrton Pinto, violinista da prestigiosa Sinfônica de Boston que assumiria o posto de *spalla* da Estadual. Os salários, entre 2.500 e 3.500 cruzeiros mensais para trinta horas semanais, eram competitivos para os padrões da época.¹⁴⁸ Mas a fragilidade dos contratos e o fluxo instável de recursos, que fazia com que os pagamentos atrasassem sem perspectiva de quando sairiam, ejetou alguns dos principais instrumentistas que responderam ao chamado de Eleazar na primeira hora – entre os quais o próprio Ayrton Pinto, que retornaria aos Estados Unidos.¹⁴⁹

A expectativa anunciada era preencher até 84 vagas, mas o baixo número de inscritos para as audições, e sobretudo o despreparo mostrado pelos participantes, fez com que apenas 54 músicos fossem contratados. Os relatos sobre as audições dão sinais da absoluta falta de preparo dos candidatos: muitos não liam uma nota e mal davam conta de performar peças simples em seus instrumentos. Como revela a revista *Veja*, após duas rodadas de testes ainda restavam 29 vagas na Sinfônica Estadual – “e simplesmente não se sabe onde contratar esses profissionais” (O mestre, 1973).

Sem sede fixa, a orquestra passou alguns meses ensaiando numa sala cedida pela Secretaria de Turismo até se instalar, em outubro, no Teatro São Pedro, locado pela administração estadual para ensaios e apresentações do grupo. Aos poucos, novas contratações viriam completar o corpo de instrumentistas, incorporando jovens com formação precária e

¹⁴⁸ Informação publicada no Diário Oficial do Estado, em 5/4/1973. A chamada para audições é refeita no *Oesp*, 17/4/1973. Poucos tempo antes, a Orquestra Filarmônica de São Paulo pagava entre Cr\$ 1.350 e Cr\$ 1.700 – note-se que a média da taxa de inflação naqueles anos era de 20% (Munhoz, 1997). É difícil ter parâmetros seguros para comparar com salários das grandes orquestras norte-americanas ou europeias da época. Segundo reportagem retrospectiva (*FSP*, 13/6/1989), o piso salarial da Orquestra na época equivalia a US\$ 1.200, mas o dado tem fonte incerta.

¹⁴⁹ Pinto voltaria a integrar a orquestra em 1977, quando a situação se normalizaria ao menos em parte, graças, entre outras coisas, ao empenho do então Secretário de Ciência e Tecnologia, Max Feffer, ele mesmo violinista amador. Uma leva de músicos norte-americanos convocados por Pinto integraria a Orquestra nesse momento. Ver Minczuk (2005).

pouca ou nenhuma experiência como músicos de orquestra. Com a escassez de bons quadros, a alternativa que restou à Estadual foi contar com a colaboração de músicos da Orquestra Sinfônica Municipal, apesar dos contratos de trabalho preverem cláusula de exclusividade. De todo modo, eram contratos temporários, no geral de dois anos – vencendo em maio de 1975.

No início daquele ano, Paulo Egydio havia assumido o governo do estado, sucedendo Laudo Natel. Para a Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, nomeou o empresário José Mindlin.

Festejado por frações influentes da classe artística, Mindlin apresentou esboços de um plano para uma grande reestruturação no sistema de orquestras no estado de São Paulo. Em entrevista ao *Oesp*, declarou que o primeiro passo era articular com governo e prefeitura o aumento do salário dos músicos da Sinfônica Municipal e da Sinfônica Estadual. Segundo o secretário, era o fato de ganharem pouco que os obrigava a acumular cargos nos dois conjuntos. Uma vez fortalecidos os dois corpos sinfônicos, o passo seguinte seria dar-lhes perfis distintos. No entendimento de Mindlin, a Municipal deveria se tornar uma “orquestra de primeira qualidade”, e a administração estadual estaria disposta a apoiá-la para atingir esse objetivo. Já a Estadual passaria a atuar “em dois níveis, o dos espetáculos e o do ensino”. A orquestra se tornaria um centro de formação de regentes e instrumentistas, viajando continuamente para polos sinfônicos que o governo criaria no interior do estado (Sinfônica não será, 1975a).

Mais uma vez, faltou combinar com os russos. Com esse grande plano de reestruturação em mente, Mindlin optou por não renovar os contratos dos músicos da Estadual, mas apenas prorrogá-los em três meses, gerando grande apreensão. Bem antes da entrevista supracitada, espalharam-se na imprensa várias versões sobre os planos do secretário, entre elas a de que acabaria com a Estadual para investir na Filarmônica; também de que Filarmônica e Municipal se fundiriam. Como Mindlin era membro do Conselho Fiscal da Filarmônica, os rumores de que privilegiaria esta instituição ganhavam fôlego.

Em todo caso, desde as primeiras semanas no cargo, Mindlin conquistou a antipatia dos músicos e apoiadores da Estadual, e notadamente

de Eleazar. Em junho, uma comissão formada pelos instrumentistas da orquestra colheu assinaturas de importantes músicos brasileiros e um segundo abaixo-assinado, liderado por Olivier Toni, reuniu mais de duzentos nomes, entre personalidades da música, imprensa, universidade, política e economia. Os signatários comprometiam-se a “apoiar irrestritamente a iniciativa governamental de manter uma orquestra estável e desvinculada de qualquer objetivo que se distancie do real interesse artístico e cultural de toda a coletividade” (O. Toni, 1975).

Entre os signatários estava Ruy Mesquita, diretor de *O Estado de São Paulo*. Nem por isso o jornal de que era proprietário deixaria de ser crítico à situação, publicando editorial que dizia: “Não se pode acabar com o que não existe. A Orquestra Sinfônica Estadual é uma ficção. Se alguém somar os músicos da Orquestra Sinfônica Municipal com os da orquestra Sinfônica Estadual, não conseguirá formar duas Orquestras. São praticamente os mesmos músicos” (Sinfônica é ficção, 1975).¹⁵⁰

Nos meses seguintes, o clima continuou tenso. Menções esparsas mas recorrentes nos jornais deixam transparecer que Mindlin estava decidido a dar outro rumo à Estadual, no que parecia ter apoio de parte da classe artística e intelectual.

Ouvir declarações sobre rumos para a Estadual sem ter sido consultado previamente teria deixado Eleazar em pé de guerra. Com a proximidade do fim de seu contrato, em abril de 1976, os ânimos se acirraram. Parecem eufemísticos os termos escolhidos pelo repórter do *Oesp*, para quem os planos de Mindlin “nem sempre encontraram apoio do maestro, que chegou a se confessar surpreso com o anúncio da implantação dos núcleos sinfônicos no interior do Estado” (Com Geisel, 1976). Afinal, a mesma reportagem informava que o contrato do maestro não seria renovado e que Mindlin nomearia o regente francês Gérard Devos como o novo titular da Sinfônica Estadual.

¹⁵⁰ Em entrevista a Arcádio Minczuk, Ayrton Pinto relata que Eleazar “ensaiava as cordas de manhã e à tarde a orquestra completa, porque usava uns 70% de músicos da Orquestra do Teatro Municipal que só podiam ensaiar à tarde” (apud Minczuk, 2005:354). Devido à ausência de documentação confiável, o percentual exato de músicos que participavam das duas orquestras continua incerto.

Devos havia regido a Estadual a convite do próprio Eleazar. De contrato assinado, o francês dá sua primeira entrevista à imprensa brasileira, anunciando seus planos para a Estadual, que, acredita, “poderá transformar-se numa das grandes orquestras do mundo. Basta que tenha a cobertura *colossal* que sustenta as grandes orquestras alemãs, norte-americanas ou francesas, que contratam alguns dos melhores músicos do mundo” (Reali Junior, 1976, grifo meu). O discurso parece retomar um ponto básico do que disse Eleazar ao assumir a orquestra em 1973 e, em grande medida, do que diria Neschling mais de vinte anos depois: a demanda por recursos que permitissem a contratação de bons músicos.

Em entrevista concedida de Paris a Reali Junior, o francês anunciava sua vinda para o Brasil em abril, acompanhado pela esposa, do casal de filhos e de seu pequeno cão (Reali Junior, 1976). Alguma polêmica reverberou nos jornais em torno do valor de seu salário – afirmou-se que ganharia três vezes o que ganhava Eleazar, depois falou-se no mesmo valor.

Mas música sinfônica não era o principal problema de Mindlin na secretaria. O chefe da pasta de cultura estava em crise com o governo desde o final do ano anterior, sobretudo desde a morte de Vladimir Herzog, jornalista da TV Cultura assassinado nos porões da ditadura. Tensões que já vinham aumentando na relação de Mindlin com os rumos da Fundação Padre Anchieta inviabilizaram sua permanência no governo. Dias depois do anúncio da contratação de Devos, Mindlin renuncia à secretaria.

Antes disso, com a perspectiva de não renovação de seu contrato, Eleazar se move rapidamente e se reúne com o presidente Ernesto Geisel. A pauta divulgada para a imprensa é a proposta de criação de uma Filarmônica de Brasília, que teria deixado o chefe da nação “entusiasmado” (Com Geisel, 1976). Há pouca ou nenhuma notícia de continuidade nos estudos sobre o projeto – o fato é que, após a renúncia de Mindlin, passa a pipocar na imprensa a informação de que Geisel seria favorável à permanência de Eleazar na Sinfônica Estadual de São Paulo, defendendo essa posição junto ao governador do estado, “em caráter particular” (Com Geisel, 1976). Difícil imaginar que um pedido do presidente da República – mais ainda em plena ditadura – pudesse ser apenas uma posição de caráter particular. O contrato com Devos é imediatamente rescindido, e Eleazar é recontratado.

Vale um parêntese sobre a relação de Eleazar com os militares. O maestro era amigo íntimo do presidente Castelo Branco (Nepomuceno, 2004:70) e circulava com desenvoltura entre os homens que comandavam o país desde 1964. Em maio de 1972, participou de almoço de confraternização com quarenta dos quatrocentos ex-grumetes da escola de Angra dos Reis, formados em 1929, como relata reportagem no *Estado*:

Eleazar de Carvalho chegou ao meio-dia e foi logo cercado pelos ex-colegas. “Mas você não mudou nada, 32”, disse, dirigindo-se ao almirante Cleofas Dias da Costa. Com um sorriso o almirante respondeu: “Ouça aqui, 14. Você não precisa me bajular como fazia quando servíamos juntos”.
(Quando o maestro, 1972)

A intimidade com os militares lhe valeria oportunidades prestigiosas. Coube a Pedro Padilha a organização das comemorações do sesquicentenário da Independência, em 7 de setembro de 1972. A convite do secretário, Eleazar de Carvalho reuniu os músicos da Sinfônica Municipal e da Filarmônica de São Paulo para interpretar parte do *Réquiem* de Berlioz, em um dos momentos mais aguardados da “maior festa do regime” (Gaspari, 2003:199), com presença do presidente Médici e das principais autoridades do governo. A escolha do tema fúnebre de Berlioz tinha a ver com o momento em que Eleazar se apresentaria: logo após a cerimônia em que a urna com os despojos de D. Pedro I – trazida do Mosteiro dos Jerônimos, em Portugal, onde estava desde 1834 – fosse depositada na capela do Monumento à Independência, no Ipiranga (Dom Pedro volta, 1972).¹⁵¹

Os relatos de músicos, colaboradores e familiares com quem conversei sobre Eleazar são unânimes ao reafirmar a imagem de alguém “temido”, “rigorosíssimo” e “arrogante”, termos que aparecessem em

¹⁵¹ Um concurso de composição para escolher uma peça inédita a ser interpretada na ocasião acabou terminando sem resultado (Dom Pedro volta, 1972). Gaspari (2003:199) escreveu: “Médici era o dono da festa do Sesquicentenário. Reunira mais de 100 mil pessoas para um espetáculo de som e luz em São Paulo e levava 30 mil a uma exposição industrial. Na parada do dia 7 as baterias de foguetes Sonda davam uma coreografia de potência ao tradicional desfile de velhos tanques americanos. As autoridades, vestidas de fraque, davam um toque de passado à hierarquia do país do futuro”.

reportagem da revista *Veja* (O mestre, 1973).¹⁵² Um excesso de zelo na transcrição de sua entrevista a Diogo Pacheco para a mesma revista revela o tom de comando com que encerrava cada uma de suas respostas, indicando que passassem à próxima pergunta: *next* (Pacheco, 1973).

Uma das muitas anedotas que se conta sobre Eleazar, como forma de exemplificar seu vigor e seu temperamento intempestivo, é a da vez em que, insatisfeito com o desempenho de um músico durante um concerto no Clube Homs, em São Paulo, teria lhe arrastando pelos pulsos para fora do palco e o trancado no camarim (O mestre, 1973). Outra é a vez em que teria quebrado a batuta na cabeça de um solista que lhe faltara com o respeito, recusando-se a acompanhá-lo em um concerto com a Sinfônica de Hanover (Oliveira, 2014:98). Sua força física também é destacada na lembrança de certa vez em que desceu do púlpito para transportar uma harpa (que pesa cerca de cinquenta quilos) de um ponto a outro do palco. Ao ver os músicos perplexos pela atitude incomum, teria dito: “A primeira coisa que os músicos de uma orquestra têm de saber de um regente é a sua força física” (O mestre, 1973).

Em dezembro de 1982, o maestro cancelou duas récitas da *Nona Sinfonia* de Beethoven com a Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília. Durante os ensaios, “irritou-se com a flautista Maria Elisabeth Ernest Dias, que estava com bermuda de jeans, a quem tachou de ‘imoral’. Abandonou a batuta, tomou um avião e voltou para São Paulo”. A flautista declarou: “Fiquei tão tensa por causa da violência com que ele me tratou que passei mal e meu corpo doeu por dois dias” (Sob a batuta, 1982).

Além da severidade com que exercia sua autoridade e dos excessos de violência que hoje parecem inadmissíveis, também são notórios seu apreço pela disciplina que se associa à corporação militar. Descontados eventuais exageros do folclore que ronda o maestro, deve haver algo de apropriado nos relatos de que acordava às quatro da manhã, tomava um banho frio, lia os jornais e às seis já estava começando a estudar as

¹⁵² Incluo aqui alguns trechos de depoimentos que colhi com profissionais que trabalharam com o maestro: “Ele tratava os músicos muito formalmente”; “Tinha um senso de hierarquia muito forte. Ele delegava aos chefes de naipe toda a responsabilidade da manutenção do nível artístico. Qualquer eventual problema que aparecesse no naipe ele questionava o chefe do naipe. Isso nos deixava com orgulho e também com muita responsabilidade”; “Muita gente achava exagerada a exigência de disciplina que ele tinha”.

partituras que iria reger. Também reza a lenda que muitas vezes ia a pé até o local de ensaios da orquestra, levando a partitura em mãos e estudando-a pelo caminho – consta que quando foi titular da Orquestra Sinfônica Brasileira, com sede no Rio de Janeiro, caminhava diariamente dezoito quilômetros, do centro ao Leblon.

Seu gosto pelo respeito às hierarquias também é notório: quem tivesse “patente” superior à sua (na linha hierárquica direta: secretário de estado, chefes de governo) era tratado com reverência formal, a mesma que esperava que os de “patente” inferior o tratassem. Dono de uma retórica empolada e em permanente *mise-en-scène*, chamava a todos os músicos de senhor e senhora, ou professora e professor, e fazia questão de ser tratado por maestro.

O saldo da cisma com José Mindlin foi o fortalecimento de Eleazar, que criou um canal de comunicação direto com o novo secretário de Ciência e Tecnologia, o empresário Max Feffer. Segundo reportagem da época, “uma das principais consequências da manutenção do maestro à frente da Sinfônica deverá ser a regularização da situação funcional dos músicos, cujos contratos com o Estado ainda são de prestação de serviços” (Informação, 1976). Com o apoio de Feffer, Eleazar arregimentaria uma nova leva de músicos norte-americanos para a orquestra, mas a contratação desses e dos demais músicos só se efetivaria na virada da década seguinte.

Feffer teria papel importante também na articulação de um acordo decisivo para a fase de sucesso que a Orquestra atravessaria nos anos seguintes: sua instalação no teatro da Sociedade de Cultura Artística. Naquele mesmo palco, a Estadual se apresentara pela primeira vez, em 1953 – e a importância deste teatro justifica mais uma digressão.¹⁵³

O Teatro havia sido inaugurado em 1950, depois de anos de tratativas e reviravoltas. Uma série de reveses financeiros ao longo da década faria com que, em 1960, a direção da Sociedade de Cultura Artística optasse por arrendar o teatro para a TV Excelsior, até que sanasse suas dívidas. A ideia inicial era que o arrendamento durasse três anos, mas acabou se estendendo. Na segunda metade da década de 1960, foi a vez da TV

¹⁵³ Ver Ângelo (1998) e Flávia Toni (1995).

Excelsior entrar em crise – deixando de pagar o aluguel, mas sem abandonar o Teatro. Em novembro de 1970, o governo federal fechou a emissora, e a Sociedade de Cultura Artística finalmente retomou as chaves de seu teatro, deixado em péssimo estado pelo antigo locatário. Impossível programar qualquer concerto sem antes fazer uma reforma, para a qual a entidade não tinha recursos.

Diversos impasses fizeram com que o Teatro Cultura Artística fosse reaberto apenas em agosto de 1977. No ano anterior, Eleazar de Carvalho havia proposto que o teatro passasse a ser utilizado pela Estadual. Segundo o maestro, a prestigiosa sala da Rua Nestor Pestana era “o melhor teatro para concertos de São Paulo; [...] [o único] com reais condições de espaço e acústica para abrigar uma orquestra” (apud Ângelo, 1998). A solução encontrada foi um acordo envolvendo as duas secretarias, municipal e estadual, que alugariam o teatro, deixando algumas datas disponíveis para os eventos da própria Sociedade. A orquestra contaria com uma sala para arquivo e duas pequenas salas como escritório, permitindo uma rotina de trabalho razoavelmente organizada.

No último ano da gestão de Paulo Egydio, foi aprovada a mudança de nome da orquestra, de Orquestra Sinfônica Estadual para o atual, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, com o objetivo de “distingui-la, convenientemente, de outras, da mesma natureza pertencentes aos diferentes estados da federação” (São Paulo, 1978). Apesar da mudança formal no nome, músicos, espectadores e parte da imprensa continuariam a falar em “Estadual” para se referir à orquestra.

Mas é apenas em dezembro de 1980, já no governo Maluf, que os músicos da Osesp seriam finalmente contratados em regime CLT, por meio de um convênio com a Fundação Padre Anchieta. Logo após a regularização dos contratos, foram realizadas novas provas de seleção, para preenchimento de 42 vagas.¹⁵⁴ Com uma sede fixa, o corpo de músicos

¹⁵⁴ Eram cinco vagas na categoria A (Cr\$ 60.000), oito vagas na categoria A-1 (Cr\$ 57.000), cinco na A-2 (Cr\$ 54.000), sete na categoria B (Cr\$ 51.000) e dezessete na categoria B-1 (Cr\$ 48.000), segundo anúncio publicado nos principais jornais (A Orquestra, 1981). Por determinação de Eleazar, em 1982 a orquestra passaria a ensaiar no período da manhã (com ensaios abertos aos sábados), tornando inviável a permanência de músicos que tocassem também na Sinfônica

renovado e com situação trabalhista finalmente estabilizada, o grupo viveu o período mais produtivo da era Eleazar. Os concertos semanais, resenhados pelos principais jornais, e com presença regular de uma audiência fiel, permitiu que se instalasse um tímido mas efetivo sistema de música clássica, que duraria até 1985, quando o convênio com o Teatro seria interrompido por decisão da administração estadual, que preferiu alocar a orquestra em um equipamento já locado pela Secretaria de Cultura, após “reforma e adaptação”.

Assim, em meados de 1986, o grupo passaria a ensaiar e se apresentar no antigo cinema do edifício Copan, na avenida Ipiranga, a “mais nova sala de concertos da cidade”, com capacidade para mil pessoas e “o maior praticável para orquestras e corais”, como anunciava um cartaz produzido à época. Os convites para a inauguração foram distribuídos gratuitamente, no dia mesmo – sinal de que não era propriamente um evento “mundano”, nos termos em que foi a abertura da Sala São Paulo.

O primeiro concerto na Sala Copan-Cultura contou com a presença do governador do estado, Franco Montoro, e do secretário de cultura, e também começou com a Osesp tocando o *Hino Nacional*, sob regência de Eleazar de Carvalho. Mas a participação da orquestra e do maestro limitou-se a isso, merecendo ainda uma observação sardônica de Eleazar: “Para o que é, está muito bom” (apud Dourado, 1999:165). O restante da noite ficou a cargo da Orquestra de Câmara de São Paulo, sob regência de Olivier Toni, que interpretou *Danças Antigas per Alaúde*, de Respighi, e a *Serenata para Cordas*, de Tchaikovsky.

A Osesp viveria no Copan alguns de seus piores anos, como se pode ver pelo tom jocoso da carta de um leitor para o *Jornal da Tarde*, em 1987:

Houve um concerto no dia 20 de abril passado, marcado para as 21h, e iniciado às 21h20, no “espetacular” teatro antigo Cine Copan, sem ar-condicionado e com péssima acústica. [...] Foi tão tedioso, tão desinteressante que a plateia se foi retirando, como se o local estivesse sendo dedetizado para insetos dos mais variados. (Vieira, 1987)

Municipal. A mudança pode ser vista como uma retaliação a seu desafeto Isaac Karabtchevsky, que havia se tornado regente titular da Municipal no ano anterior.

As coisas ficariam ainda mais complicadas quando, naquele mesmo ano, Bete Mendes assume a Secretaria de Estado da Cultura. As relações do maestro com a nova secretária rapidamente azedariam, tornando inviável a permanência de Eleazar na direção artística do Festival de Inverno de Campos de Jordão. Para resolver o impasse na comunicação da orquestra com o governo, foi formada uma comissão de músicos que passaria a tratar com a secretaria.¹⁵⁵

O rompimento das relações com a secretaria e a saída de Campos estimularam Eleazar a aceitar o convite para assumir a direção do departamento de regência da Universidade de Yale, para onde viajou no segundo semestre de 1987. Nos anos seguintes, sua presença em São Paulo se tornaria mais rara, passando períodos de até três meses nos Estados Unidos.

O fim do regime militar, o relativo afastamento de Eleazar e a deterioração constante das condições de trabalho contribuíram para que alguns dos instrumentistas, que havia muito planejavam a criação de uma associação que os representasse, finalmente tomassem as providências para torná-la efetiva. O processo culminaria na fundação, em 1987, da Associação dos Profissionais da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Aposesp).

Um problema nas instalações elétricas da Sala Copan, somado ao descaso da administração, levou a seu fechamento entre abril e setembro de 1988. Os ensaios foram transferidos para o Teatro Cidade de São Paulo, mas os músicos rapidamente se organizaram para protestar, com presença da imprensa. Segundo declararam, a sala para onde seriam provisoriamente transferidos não tinha a menor condição de uso: “não há camarins, as instalações hidráulicas estão entupidas e as pulgas não dão sossego a ninguém” (Sem Copan, 1988).

¹⁵⁵ Segundo depoimento de Ayrton Pinto, Bete Mendes “resolveu que deveria ter uma comissão da Secretaria trabalhando junto com o Eleazar. O Eleazar sempre foi ditador. Ele fazia toda a programação, e tudo que ia acontecer em Campos do Jordão. E acontece que a Bete Mendes achava que devia ter essa comissão trabalhando junto com ele. Ele chegou a um ponto finalmente que parece que tinha um membro da comissão que agora eu não me lembro bem o nome, que foi falar com o Eleazar, e houve uma briga qualquer. Aí o Eleazar foi para a Bete Mendes e disse: ‘está aqui a minha demissão de Campos do Jordão’. Em vez dela lutar para o Eleazar ficar,[...], ela assinou, ‘eu aceito’, pronto, acabou” (apud Minczuk, 2005).

Mais uma vez a orquestra se viu sujeita aos contratempos do nomadismo, apresentando-se ora no Salão Nobre da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, ora no Teatro Sérgio Cardoso, no Masp ou na Sala Arthur Rubinstein, no Clube Hebraica.¹⁵⁶

Em 1989, a Aposesp promoveu a primeira greve da história da Orquestra, reivindicando aumento salarial de 120,8%. À época, um músico da Osesp recebia cerca da metade do que ganhava um profissional de nível equivalente na Sinfônica Municipal.¹⁵⁷ Depois de tensa negociação com Fernando Moraes, então Secretário Estadual da Cultura, o movimento obteve o aumento exigido.¹⁵⁸

Naquele mesmo ano, a orquestra havia sido novamente realocada, agora no Auditório Simón Bolívar, do recém-inaugurado Memorial da América Latina.¹⁵⁹ O auditório era usado para diversas finalidades, e, muitas vezes a orquestra se via impossibilitada de ensaiar – nesses casos, as atividades eram transferidas para a sala de ginástica do próprio Memorial (apelidada pomposamente de “sala dos espelhos”), ou numa sala na Escola Caetano de Campos. As constantes mudanças implicavam dispêndio de tempo e energia para realocar uma centena de cadeiras, estantes e instrumentos. Não é à toa que um apelido autoderrisório veio substituir o sentido original da sigla Osesp: *Orquestra Sinfônica em Sede Provisória* (Neschling, 2009).

A precariedade das instalações físicas da orquestra contribuía para a deterioração do ambiente de trabalho já prejudicado pelos baixos salários. Com o tempo tomado por várias atividades complementares, os músicos não estudavam suas partes previamente, como é praxe em orquestras sinfônicas profissionais. Os ensaios, que invariavelmente começavam com atraso, eram feitos com muita leitura à primeira vista, o que acarretava em erros frequentes.

¹⁵⁶ Ver Minczuk (2005).

¹⁵⁷ Segundo material no jornal *Folha de S. Paulo*, em 13 de junho de 1989, o piso salarial na Osesp era de NCz\$ 599; na Sinfônica Municipal de NCz\$ 1.285 e na Sinfônica da Paraíba NCz\$ 1.200. Novamente segundo a *Folha*, o maior salário não atingiria 250 dólares, em valores da época, enquanto o salário base da Filarmônica de Nova York era de US\$ 4.000.

¹⁵⁸ Ver Ramos (1989), Fernando Moraes cancela (1989) e Greve de músicos (1989). Como demonstrarei no capítulo 3, a Aposesp teria papel de destaque na reestruturação da Osesp.

¹⁵⁹ A inauguração do Memorial foi no dia 19 de março de 1989.

Apesar da pauperização das condições da orquestra, Eleazar de Carvalho manteve-se estável como diretor da orquestra. O renome do maestro, bem como seu trânsito nas altas esferas do poder, certamente contribuíram para que seu lugar ficasse garantido – e que o próprio grupo não fosse extinto. Também deve ter contribuído sua conhecida disciplina militar, contrabalançada por doses de tolerância e resignação diante das inúmeras situações de precariedade com as quais Eleazar aceitou conviver.

Sua imagem confundia-se com a da orquestra, para o bem e para o mal. É a mão forte de Eleazar que garantiu a sobrevivência da orquestra ao longo dos 23 anos em que esteve à frente dela. É também sua mão pesada que impediu processos mais profundos de renovação, mesmo quando se afastou do dia a dia da orquestra, na segunda metade dos anos 1980. Eleazar sempre cultivou a relação com regentes assistentes como Tulio Colacioppo e Diogo Pacheco, além de Roberto Tibiriçá, nos anos finais de sua vida. Mas em nenhum momento abriu espaço ou esboçou a articulação para um processo de sucessão que pudesse recolocar a orquestra nos trilhos.

Com a posse de Mario Covas, em 1995, Marcos Mendonça assumiu a Secretaria do Estado da Cultura. O novo secretário apostava na possibilidade de contar com apoio da iniciativa privada para financiar as atividades da orquestra e entabulou conversas com Eleazar, que esboçou um projeto de reestruturação.¹⁶⁰

Os planos para mudanças na Sinfônica acabaram sendo deixados de lado com o agravamento do estado de saúde de Eleazar, internado no Hospital Sírio-Libanês em junho de 1996. O maestro faleceria poucos meses depois, no dia 12 de setembro.¹⁶¹

¹⁶⁰ Minczuk (2005) menciona um projeto redigido por Eleazar, informação confirmada em entrevista realizada por mim com Sonia Muniz, viúva do maestro. No entanto, não consegui localizar nenhum registro escrito desse projeto.

¹⁶¹ A “era Eleazar” na Osesp, como é referida por músicos, funcionários da orquestra e jornalistas, se estendeu durante mais de vinte anos. Após sua morte, o maestro seria objeto de um verdadeiro processo de mitificação. O Centro de Documentação da orquestra foi batizado com seu nome e uma estátua em bronze do regente foi instalada na praça em frente à Estação Júlio Prestes (Para evitar “atos de vandalismo”, a estátua foi transferida meses depois para o hall de entrada da sala). Segundo alguns relatos, chegou-se a aventar a possibilidade de batizar a sede da Osesp de “Sala Eleazar de Carvalho”. O primeiro projeto para a academia de música da orquestra, elaborado por Alexandre Branco Weffort em 1996-1997, levava também o nome do regente.

O velório, no palco do Theatro Municipal de São Paulo, transformou-se num ritual singular. O caixão foi colocado no lugar do pódio, onde normalmente fica o maestro. Dispostos a seu redor, músicos da Osesp interpretaram algumas peças em sua homenagem, diante de uma plateia lotada, com presença de várias autoridades e personalidades, entre elas o então governador Mario Covas.

Entre uma música e outra, o trompetista Gilberto Siqueira, membro da Osesp desde 1973, foi à boca de cena e discursou de maneira inflamada, lamentando o fato de que o maestro tivesse morrido sem conseguir que a orquestra ganhasse uma sede própria. O músico foi longamente aplaudido, e muitos relatos são convergentes ao afirmar que o episódio pode ter contribuído para que Covas se sensibilizasse para a “causa” da Osesp. O fato não passou despercebido por Cesar Giobbi (1996), que anotou: “O governador passou por um belo constrangimento no velório de Eleazar de Carvalho”.

A morte de Eleazar encerrava um longo capítulo e colocava em suspenso o destino da orquestra, ao mesmo tempo em que abria um campo novo de possibilidades.

Capítulo 3. Anatomia da orquestra

A quem toca pagar a orquestra

Em estudo recente e abrangente sobre a sustentabilidade financeira de orquestras sinfônicas, Robert Flanagan (2012) constata que nenhuma orquestra no mundo é capaz de gerar os rendimentos de que precisa para cobrir suas despesas operacionais. Ou seja, a não ser em períodos muito excepcionais e de curta duração, nenhuma orquestra é um empreendimento autossustentável.¹⁶²

No livro *Envolvimento e Alienação*, Norbert Elias cita um ditado alemão – *Wer die Musik bezahlt, bestimmt was gespielt wird* –, que poderia ser livremente traduzido por: “Quem paga a música decide o que será tocado”. Na edição brasileira, feita a partir da tradução inglesa, a frase acabou por resultar interessante para os propósitos deste doutorado: “Quem paga a orquestra dá o tom” (Elias, 1998:14). O ditado remete à experiência das cortes germânicas dos séculos XVIII e XIX, que mantinham conjuntos orquestrais, liderados por mestres de capela, como foram Bach, Haydn e Händel, entre muitos outros.

Os aportes financeiros do Governo do Estado foram indispensáveis para todos os diferentes momentos da história da Osesp – quando o apoio diminuiu ou cessou, os efeitos foram imediatos e com graves consequências. O funcionamento do grupo sempre dependeu da movimentação de figuras menos ou mais proeminentes na administração estadual, sem as quais os músicos, por talentosos e empenhados que fossem, nada podiam.

É certo que a administração estadual tem a palavra final para o funcionamento da orquestra – sem apoio do poder público, esta simplesmente não consegue existir. Seria simplista e equivocado supor que é o governador quem “dá o tom”. Ainda assim, um episódio é revelador do nível

¹⁶² As monografias dedicadas a grandes orquestras trazem também alguma informação a esse respeito. Sobre a Filarmônica de Berlim, ver Stresemann (1979) e Kleinert (2009). O artigo de Jon Tolanski em Lawson (2003) traz análises comparativas em perspectiva internacional. Colbert (2003a e 2003b) também aborda de maneira comparativa o problema do financiamento público e privado de orquestras (é pena que não seja rigoroso na indicação das fontes utilizadas).

de dependência direta do chefe do executivo que vigorava ainda nos tempos da “nova Osesp”.

No segundo semestre de 1998, com a perspectiva das eleições para governador, a instabilidade política contaminou o dia a dia da Osesp, prejudicando o desenvolvimento de projetos de longo prazo. Segundo um jornalista, corria nos bastidores a notícia de 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” (Perpétuo, 1998a). Não eram mais que boatos, mas o fato de que tenham aderência é suficiente para indicar o quanto a atividade da orquestra estava submetida ao funcionamento do sistema político.

A experiência da orquestra no final dos anos 1990 trouxe novidades com relação a seus capítulos anteriores – mas só até certo ponto. O problema continuava, grosso modo, o mesmo. Em diversas vezes, variando na escolha das palavras, John Neschling afirmou: “A Osesp precisa de subsídio do Estado, mas sem estar ligada aos governos, que a fragilizam porque a deixam à mercê das mudanças políticas” (apud Byington, 1999). Como obter apoio institucional e a maior parte de sua verba da administração estadual sem “ligar-se aos governos”?

A viabilização da reforma da Sala São Paulo e a consolidação da “nova Osesp também resultaram de uma intrincada trama de articulações e disputas cujo entendimento é indispensável para dar sentido aos acordos que passaram a ser emitidos semanalmente nos concertos da orquestra.

Depois do fracasso de duas campanhas eleitorais, em 1989 para a presidência da República e, no ano seguinte, para o governo do estado de São Paulo, Mario Covas reuniu forças para diminuir as chances de derrota numa terceira disputa. Em paralelo às atividades da coordenação política da campanha de 1994, dois grupos se articularam para a elaboração de um programa de governo: um constituído por engenheiros formados na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, liderado por Mario Eduardo Garcia, colega de faculdade e amigo pessoal de Covas; o outro, reunindo profissionais ligados à Fundação Getúlio Vargas, em torno de Antonio Angarita.

Com a vitória de Covas, boa parte da equipe que trabalhou na campanha foi incorporada na administração. Angarita tornou-se Secretário de Governo, pasta na qual foi incluído o sufixo “gestão estratégica”, acomodando Garcia como assessor especial.¹⁶³ Garcia teve papel de destaque na estruturação do plano de reforma do estado, que seria conduzido pela “turma da GV”, redigindo o principal documento lido na primeira reunião do Conselho da Reforma Institucional, em abril de 1996.¹⁶⁴ Ficaria pouco tempo no governo, continuando a colaborar em projetos pontuais ou de maneira informal.

Diferentemente de seu célebre xará,¹⁶⁵ Garcia é um amante da música e, mais especificamente, da música clássica. Em 1991, capitaneou solitariamente a tentativa de fomentar a criação de uma orquestra filarmônica municipal, com algum apoio da administração da cidade, mas financiada pelo empresariado local. Sem ligação com os antigos líderes da Filarmônica de São Paulo, que atuara entre 1965 e 1975, a ideia era mais ou menos a mesma de então – com a diferença de que Garcia não dispunha da verba de uma Votorantim para dar o exemplo. Reuniu-se com empresários de peso, cuja paixão pela música era notória: Jacques Eluf, da IAT – Companhia de Comércio Exterior, e Max Feffer, da Suzano Papel e Celulose,¹⁶⁶ sem conseguir sua adesão. Paralelamente, procurou a então Secretária Municipal de Cultura Marilena Chauí, a quem enviou fax em 14 de março de 1991, apresentando a ideia e solicitando uma audiência – que lhe seria recusada.

Incrédulo de que fosse o único a se embalar com a ideia de uma orquestra para São Paulo, Garcia publicou um anúncio pago na revista *São*

¹⁶³ Garcia recusara convite para assumir a Secretaria de Planejamento. Com isso, a Secretaria da Economia, confiada a André Franco Montoro Filho passou a acomodar também o Planejamento.

¹⁶⁴ Hahn (1998). O documento em questão intitula-se “Sugestões gerais para a implementação da Reforma Institucional”.

¹⁶⁵ Mario Covas nunca demonstrou interesse por música. É o que relata Neschling (2009:119) em *Música Mundana*: “o próprio governador confessou-me que nunca havia comprado um CD na vida”.

¹⁶⁶ À época, Feffer, Eluf e José Antonio Ermírio de Moraes (patrono e fundador da Filarmônica de 1965, e que mais tarde seria um dos membros instituidores da Fundação Osesp) lideravam um grupo de empresários que buscavam captar recursos para a construção do “Novo Teatro de São Paulo”, projetado pelo arquiteto Jorge Wilhelm, com estimativa de custo de 25 milhões de dólares. O teatro, dedicado principalmente à ópera, seria construído num terreno cedido pelo Governo do Estado, na região onde hoje se encontra o parque Villa-Lobos. A iniciativa acabou sendo deixada de lado.

Paulo Musical,¹⁶⁷ em que anunciava seu projeto em linhas gerais e colocava-se à disposição para conversar com pessoas que se identificassem com a empreitada, pedindo que entrassem em contato por telefone. Ele esperava retorno de empresários que se dispusessem a batalhar pelo projeto e, eventualmente, financiá-lo. A resposta foi imediata e reveladora da precariedade do campo da música clássica em São Paulo: choveram telefonemas de músicos desempregados, candidatando-se às cadeiras da orquestra natimorta. Garcia engavetou o projeto, mas aproveitaria algumas das ideias esboçadas na ocasião quando, no final de 1995, recebeu um telefonema de Marcos Mendonça, Secretário de Cultura do Estado, que havia conhecido na campanha de Covas no ano anterior. A pauta era uma “solução” para a Osesp.

Apesar de doente e em idade avançada, Eleazar de Carvalho pleiteava junto ao secretário melhores salários para os músicos e uma sala que servisse de sede para a orquestra. À época, o grupo se apresentava no Auditório Simón Bolívar, do Memorial da América Latina, para um público minguido,¹⁶⁸ ou onde fosse convidado para tocar, mesmo em lugares sem nenhuma vocação para música clássica como o Shopping Eldorado, por exemplo (Shopping Eldorado, 1996). Os instrumentistas eram mal remunerados e, para complementar a renda mensal, se viam obrigados a fazer “bicos” ou manter empregos em outras orquestras. Sem verba para rodar notas de programa e sem mesmo um telefone próprio, a estrutura administrativa do grupo era praticamente inexistente. De resto, a situação da Secretaria de Estado da Cultura tampouco era invejável e, antes de prosseguir, é preciso fazer um pequeno recuo para entendê-la melhor.

O primeiro ano de governo não havia sido fácil para Marcos Mendonça, na ressaca de uma das principais promessas de campanha de Covas, cumprida logo no início do Governo: a dissolução do Baneser – Banespa Serviços Técnicos S/A. Subsidiário do Banespa, criado em 1973

¹⁶⁷ O guia *São Paulo Musical* circulou de 1983 a junho de 1995. A publicação foi comprada e, a partir de setembro de 1995, começou a circular com projeto reformulado, e com o nome que leva até hoje: revista *Concerto*. Agradeço a Nelson Kunze, editor da *Concerto*, pela informação.

¹⁶⁸ Arcádio Minczuk (2005) cita relatório elaborado pela direção do Auditório Simón Bolívar, que indicava queda do público médio da Osesp, de 657 pessoas por concerto, em 1989, para 417 em 1996. A capacidade total do Auditório Simón Bolívar é de cerca de 1.600 pessoas.

para fornecer funcionários para o banco, o Baneser podia pagar salários acima do teto do funcionalismo e contratar de maneira desburocratizada. Os funcionários eram lotados em vários órgãos da administração e, no caso da Secretaria de Estado da Cultura, compunham a parte principal de seu pessoal.¹⁶⁹

Em fevereiro de 1995, centenas de funcionários da pasta, contratados via Baneser, foram desligados. Além do quadro de profissionais muito reduzido, o orçamento da cultura para o ano de 1995, estimado em 106 milhões de reais, também sofreria sucessivos cortes e acabaria não passando de 24 milhões.¹⁷⁰

A equipe da secretaria passou os primeiros meses do ano formulando uma estratégia para superar o impasse criado pelo corte de verbas e pela dissolução do Baneser. Já em março, Mendonça anunciou o projeto de criação da Fundação Cultural do Estado de São Paulo, que receberia uma dotação fixa do Governo do Estado para gerir vários projetos na área da cultura. Funcionando como uma sociedade de direito privado, o órgão permitiria que as contratações fossem feitas contornando a burocracia estatal, impasse histórico do setor. Além disso, poderia captar recurso junto à iniciativa privada, por meio de convênios, patrocínios e pelo uso das leis de incentivo à cultura.¹⁷¹ A proposta procurava se alinhar com as diretrizes do PSDB tanto na esfera estadual, com a chegada de Mario Covas e sua equipe, quanto no governo federal, onde o partido também detinha a principal cadeira.

No primeiro governo Fernando Henrique, Luiz Carlos Bresser Pereira esteve no comando do Ministério da Administração Federal e da Reforma do Estado (Mare). Também professor na FGV, Bresser tinha em Antonio Angarita, Secretário de Governo e Gestão Estratégica, um par no âmbito do governo estadual. A matriz teórica de ambos era a *new public management*,

¹⁶⁹ Como foi amplamente noticiado nos noticiários de época, o Baneser passara a ser usado como cabide de empregos. A secretaria levou anos para resolver os impasses gerados pela dificuldade de contratar pelas vias do funcionalismo. Sobre organizações sociais na cultura, ver Arruda (2003), Farah (2001), Costin (2005), Freitas (2009), Fiori, Porta e Duarte (2011), Matta (2013), entre outros.

¹⁷⁰ Para efeito de comparação, note-se que o orçamento da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, naquele mesmo ano, foi de 80 milhões. Ver Bonassa (1995a; 1995b).

¹⁷¹ Ver Bonassa (1995c; 1995d; 1995e).

ou nova gestão, uma “espécie de escola de intelectuais, consultores e servidores públicos” surgida na Grã-Bretanha, no final dos anos 1980 (Bresser, 2009). A implementação do modelo de gestão da cultura por meio de organizações sociais era parte importante do plano de Reforma do Estado. No caderno sobre o tema publicado pelo Mare, o propósito geral das organizações sociais se define assim: “Permitir e incentivar a publicização, ou seja, a produção não lucrativa pela sociedade de bens ou serviços públicos não exclusivos de Estado” (Brasil, 1997).

A Fundação Cultural do Estado de São Paulo seria uma espécie de “superorganização social”, por meio da qual o governo resolveria boa parte dos impasses burocráticos que dificultavam a gestão dos projetos da Secretaria de Cultura. A discussão sobre a Fundação ocupou a pauta central da secretaria no primeiro semestre de 1995. A solução era algo estapafúrdia: implicava na criação de um novo e mastodôntico órgão público, o que ia de encontro aos esforços empreendidos por Covas na direção de “enxugar a máquina”, e o governador acabou brecando o projeto.¹⁷²

Quando vereador, Marcos Mendonça havia aprovado a Lei Municipal de Incentivo à Cultura, nº 10.923, que ficaria conhecida pelo sobrenome de seu autor: Lei Mendonça. O secretário de cultura defendia a ampliação dos mecanismos de renúncia fiscal como a recém-aprovada Lei Estadual de Incentivo a Cultura, nº 8.819, conhecida como Lei Fleury. Por exigir destinação obrigatória de recursos orçamentários para a cultura, à maneira de um fundo – engessamento indesejável segundo a cartilha econômica do novo governo –, a Lei Fleury acabou barrada. Covas tampouco tinha interesse em promover uma lei que levava o nome de seu antecessor no cargo, Luis Antonio Fleury Filho.¹⁷³ Argumentando que a lei tinha problemas técnicos, Mendonça tirou de Covas a impopularidade da decisão de não

¹⁷² Na verdade, além de trazer soluções para os problemas da burocracia, o modelo das organizações sociais embute uma série de questões políticas. Afinal, trata-se da gestão de verbas e equipamentos públicos, num tipo de parceria entre governo e iniciativa privada que era até então inédito no país e que demandaria muita discussão até que pudesse ser colocado em prática. O modelo segue até hoje sendo objeto de questionamento, debate e aprimoramento. Ver São Paulo (1996).

¹⁷³ A regulamentação da lei saiu apenas em julho de 1996, permitindo abatimento de ICMS para investimentos em cultura – mas, na prática, só se tornaria um programa de governo na década seguinte, remodelada na Lei nº 12.268/2006, que criava o Programa de Ação Cultural (Proac).

colocá-la para funcionar e, mais uma vez, viu encurtadas suas possibilidades de atuação à frente da secretaria.

Advogado formado pela USP, nascido em 1945, Marcos Mendonça foi Procurador do Município antes de enveredar pela carreira política. Pelo PMDB, teve dois mandatos consecutivos na Câmara dos Vereadores de São Paulo, que chegou a presidir entre 1985 e 1986, quando se tornou suplente de Mario Covas no Senado Federal. Foi um dos articuladores políticos da campanha do PSDB para o governo do estado em 1994, nas eleições em que também se elegeu deputado estadual, pelo mesmo partido.

A crer nas informações divulgadas pela *Folha de S. Paulo*,¹⁷⁴ o Secretário alimentava o projeto de candidatar-se à prefeitura da capital em 1996, mas o monopólio exercido pelos caciques tucanos sobre as candidaturas a cargos executivos faria com que o nome do PSDB acabasse sendo José Serra (em pleito vencido por Celso Pitta). Mendonça “micou” na secretaria: sem verbas, sem corpo de funcionários, sem lei de incentivo estadual e sem Fundação de Cultura do Estado.¹⁷⁵

Sua atuação como secretário de cultura não pode ser entendida sem considerar seu perfil de político profissional. Essa característica foi determinante: fosse um secretário de perfil “técnico”, dificilmente o projeto da nova Osesp e a Sala São Paulo teria ido adiante: exigia muito em termos de articulação política e gerava enorme visibilidade (e, logo, capital eleitoral).

Em abril de 1998, ele se afastou da secretaria para concorrer mais uma vez a uma vaga na Assembleia Legislativa. O governador indicou Antonio Angarita, Secretário de Governo e Gestão Estratégica, para assumir, até o final do ano, também a pasta da cultura. Na prática, quem tocaria os assuntos cotidianamente seria Neide Hahn, ligada ao grupo da FGV e secretária adjunta de Angarita na primeira gestão Covas.

Mendonça aproveitou a rápida passagem pela Assembleia para uma ação decisiva: aprovar um adendo que incluísse a cultura na Lei Complementar nº 846/1998. Aprovada em maio e sancionada pelo

¹⁷⁴ Ver Bonassa (1995f).

¹⁷⁵ No seu primeiro ano na pasta, o principal trunfo de Mendonça foi a exposição de Auguste Rodin na Pinacoteca do Estado, atraindo o público recorde de 150 mil pessoas para o prédio no decadente Jardim da Luz, cuja reforma ainda não estava concluída.

governador em 5 de junho, a Lei Estadual das Organizações Sociais havia sido redigida tendo como objetivo a área da saúde, em articulações que envolviam organizações tradicionais e que já geriam seus próprios hospitais, como o Santa Marcelina e a Santa Casa de Misericórdia.¹⁷⁶

Os primeiros contratos de gestão na área da saúde foram rapidamente assinados, contemplando dezoito hospitais públicos, que passaram a ser geridos por organizações sociais. As adaptações necessárias para que a lei funcionasse também para a cultura retardariam o processo, em grande parte porque o setor não tinha o mesmo nível de organização e institucionalidade. O estabelecimento de “alianças estratégicas entre Estado e sociedade, para atenuar disfunções operacionais daquele” (Brasil, 1997) não previa que a sociedade civil organizada tivesse de ser “gestada” pelo Estado. Em suma, a implementação do modelo na área da cultura foi muito complicada.¹⁷⁷

A gestão de Covas foi marcada pela austeridade fiscal, com o objetivo de sanar as contas do estado – um quadro desfavorável para um projeto custoso e economicamente insustentável como uma orquestra.¹⁷⁸

Em 16 de fevereiro, Garcia encaminhou a Mendonça uma primeira versão do “Projeto Sinfônica de São Paulo”, no qual defendia que, ao menos numa primeira etapa, o financiamento público seria integral: “A Orquestra começa sob os auspícios do Estado, e, gradativamente, evolui para uma configuração em parceria com o setor privado, mas sempre com a presença do Estado” (Garcia, 1996). E explicava:

A orquestra deverá ser administrada por uma organização autônoma, em regime de parceria público-privada, operando com agilidade e flexibilidade segundo normas

¹⁷⁶ Assim dispunha a lei: “O Poder Executivo poderá qualificar como organizações sociais pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, cujas atividades sejam dirigidas à saúde e à cultura, atendidos os requisitos previstos nesta lei complementar” (Lei nº 846/1998, artigo primeiro, grifo meu). Mendonça basicamente incluiu o trecho grifado. A lei federal nº 9.637/1998, que criava a figura jurídica da organização social, servia de modelo para a criação de leis municipais ou estaduais. As organizações sociais haviam sido instituídas pelo governo federal no ano anterior, por meio da Medida Provisória nº 1.591/1997, dentro do programa de reforma do Estado, de Bresser Pereira.

¹⁷⁷ A bibliografia recente sobre a implementação das organizações sociais em São Paulo não para de se adensar. Ver Alcoforado (2005), Arruda (2012), Farah (2001), Costin (2005), Freitas (2009), Fiori, Porta e Duarte (2011), Hahn (1998), Matta (2013), entre outros.

¹⁷⁸ Ver Flanagan (2012).

empresariais. Os integrantes da parceria terão poder decisório proporcional às suas responsabilidades no levantamento de recursos (Garcia, 1996, grifos meus).

Como diriam os alemães: quem paga a orquestra, dá o tom. Resta avaliar o que significa isso. Para Garcia, o principal objetivo do projeto era “desenvolver um corpo orquestral com padrão de desempenho de elevado nível, comparável aos de melhor reputação internacional”. A menção a um referente “internacional”, que já aparecia nos discursos sobre as orquestras paulistas no início dos anos 1970, volta com toda força no contexto da reestruturação da Osesp no fim dos anos 1990.

Não há nada de extraordinário no fato de que se tome como modelo orquestras consolidadas em outros países, uma vez que a tradição sinfônica brasileira era ainda muito incipiente. O que é digno de nota é o modo como a insistência na categoria internacional muitas vezes acabou por nublir a singularidade de experiências locais. Se orquestras europeias ou norte-americanas podiam servir de modelo no que diz respeito à excelência artística ou mesmo nas estratégias de gestão, as configurações políticas, sociais e culturais em São Paulo eram o terreno movediço em que a Osesp deveria se construir – e nesse sentido a menção aos padrões internacionais era pouco mais que fumaça.

O ano de 1995 marcou a entrada da internet comercial no Brasil, e o governo de São Paulo teve atuação decisiva na apropriação dessa tecnologia para a administração pública, com a criação do Programa de Governo Eletrônico, integrando a comunicação das várias secretarias numa intranet.¹⁷⁹ Garcia foi um dos mentores do projeto, e sua familiaridade com a internet permitiu que preparasse um pequeno dossiê com informações sobre o funcionamento de duas orquestras norte-americanas de porte médio – as sinfônicas de Colorado e Baltimore –, enviado para a Secretaria de Cultura do Estado em 9 de janeiro de 1996.

A escolha por Baltimore e Colorado indicava a direção imaginada por Garcia para o projeto: o modelo das orquestras americanas, financiadas principalmente pela iniciativa privada. Também dava a medida de ambição

¹⁷⁹ Ver Amaro (2012) e Guzzi (2006).

moderada, procurando referência em orquestras de porte médio, mais que nas célebres formações de Chicago, Nova York ou São Francisco. Os valores orçamentários eram próximos do que o governo repassaria à Osesp nos primeiros anos da “era Neschling”: começando perto de R\$ 5 milhões em 1998 e multiplicando por mais de oito vezes esse valor nominal até 2005.¹⁸⁰

A pesquisa sobre as orquestras de Baltimore e do Colorado traziam referências, mas o modelo a ser criado para a Osesp seria necessariamente original e singular. Apesar de propor deixar a orquestra sob as asas do estado em um primeiro momento, Garcia sublinhava que:

O formato deve ser tal que assegure a continuidade das políticas da orquestra e o seu financiamento, independentemente das mudanças de governo.

[...]

A orquestra deverá ser administrada por uma organização autônoma, em regime de parceria público-privada, operando com agilidade e flexibilidade segundo normas empresariais. (Garcia, 1996)

A defesa de um modelo de instituição que permitisse autonomia com relação às mudanças de governo seria um elemento chave para a perenidade do projeto da Osesp. O paradoxo é que seria também um dos gargalos que faria com que demorasse tanto a transferência da gestão da orquestra para uma instituição de direito privado. A secretaria deveria “abrir mão” da orquestra, sem por isso “fechar as torneiras” do financiamento.

¹⁸⁰ As fontes disponíveis para apuração das dotações orçamentárias da Osesp antes de 2005 são imprecisas e contraditórias. Para as menções nesta tese, baseei-me em valores que parecem coerentes depois de confrontar reportagens na imprensa, declarações de Neschling ou do secretário Mendonça, planilhas que obtive com funcionários e, apenas raramente, tipos diferentes de despachos oficiais. Procurei sempre indicar valores que estivessem compatíveis com pelo menos duas fontes diferentes. Já em 2003, o orçamento anual comportava despesas que giravam em torno de 24 milhões de reais, majoritariamente repassados pela Secretaria de Estado da Cultura (Lunix, 2003). A partir da criação da Fundação Osesp, em 2005, a dotação orçamentária recebida do governo do estado passou a ser de 43 milhões (no segundo contrato de gestão, iniciado em 2011, o valor subiria para 56 milhões). Considerando captação de recursos na iniciativa privada ou dotações complementares, é difícil dominar com exatidão o valor do orçamento da Osesp ano a ano antes da constituição da Fundação Osesp – quando passariam a ser publicados balanços anuais. É preciso ainda considerar as variações do dólar, que passou de perto de R\$ 1,00 em 1998 à casa dos R\$ 3,00 em 2003 (Fonte: <http://www.bcb.org.br>).

O histórico da orquestra, como tratado no capítulo 2, mostra de que maneira os rumos da orquestra dependeram de articulações no interior da administração estadual. Tampouco é possível entender os caminhos percorridos pela Osesp desde o final dos anos 1990 sem considerar a atuação – por vezes coordenada, por outras em concorrência, e muitas vezes as duas coisas ao mesmo tempo – de quadros “políticos” e “técnicos” dos sucessivos governos em São Paulo. O fato de que um mesmo partido tenha se mantido no poder certamente contribuiu para a relativa estabilidade que a orquestra viveu.¹⁸¹

Esta se deveu, em grande medida, a amarrações sociopolíticas e a um arcabouço ideológico sustentado pela *intelligentsia* do primeiro governo Covas (e respaldada por seus pares no âmbito do governo Fernando Henrique). Penso aqui nos nomes citados no início desse capítulo: Mario Eduardo Garcia e Antonio Angarita (com Dalmo Nogueira e Neide Hahn em sua equipe); mas também em Bresser Pereira e Claudia Costin (secretária de cultura que sucedeu Mendonça). Mais tarde, no momento da criação da Fundação Osesp, outros articuladores importantes se destacariam, como Clóvis Carvalho e Arnaldo Madeira – quadros que haviam assumido papéis importantes no governo FHC e agora trabalhavam com Alckmin em São Paulo.

Dizer que a administração estadual, como principal financiadora da orquestra, “dava o tom”, não esgota o assunto. Quando Neschling programou a *Sinfonia Ressurreição* para o concerto de abertura da Sala São Paulo, e advertiu todos os presentes que não aplaudissem, propôs simbolicamente que era a música que estava no comando – *non ducor duco* [não sou conduzido, conduzo], como diz o brasão da cidade.

Os músicos da Osesp na segunda metade dos anos 1990 se beneficiavam da experiência de mais de vinte anos de atividade ininterrupta do grupo. Viviam tempos ruins, mas eram um corpo constituído, contando inclusive com uma entidade de representação relativamente madura – a Aposesp (criada em 1987). Além disso, tiveram em John Neschling um líder

¹⁸¹ O período em foco neste doutorado, 1997-1999, engloba os dois mandatos de Covas. O PSDB venceria as eleições estaduais também em 2002 (com Alckmin), 2006 (com Serra), 2010 e 2014 (em ambas, novamente com Alckmin).

com notável capacidade de articulação e que, como no evento inicial de 9 de julho, desempenhou o papel de grande protagonista.

Compreender a maneira pela qual esse protagonismo foi exercido, bem como os limites com os quais teve de lidar na relação com os outros agentes, são etapas indispensáveis para a análise do que se poderia chamar de anatomia da orquestra.

Quem toca a orquestra

Cerca de vinte dias após a morte de Eleazar, a Associação dos Profissionais da Osesp (Aposesp) encaminhou ofício ao secretário de cultura, Marcos Mendonça, indicando três regentes que desejavam ter como novo titular. Cada um dos 97 músicos da Osesp havia votado em até três nomes, e assim foi gerada uma relação de cerca de vinte maestros brasileiros e estrangeiros. Os três mais votados foram Fábio Mechetti (64 votos), John Neschling (54 votos) e Roberto Tibiriçá (49 votos).¹⁸²

A presença de Neschling entre os três mais votados ia ao encontro dos planos Mendonça, que mantinha conversas com o maestro desde antes da morte de Eleazar, por indicação de Hugo Heise. Herdeiro de uma fabricante de fogões e aquecedores à gás, Heise havia estudado canto lírico e piano a vida toda, mas manteve uma relação com a música de maneira diletante. Nos anos 1980, criou uma empresa de produção cultural – Artplatz – e passou a agenciar solistas e regentes, sobretudo de música lírica, tornando-se importante parceiro do Theatro Municipal de São Paulo, nos anos em que Neschling foi diretor musical da instituição. Em sua atuação no meio cultural paulistano, Heise tornou-se próximo de Marcos Mendonça e foi

¹⁸² No mesmo dia, outra carta da Aposesp solicitava que Diogo Pacheco, então regente assistente da orquestra, fosse nomeado, interinamente, diretor artístico. A sugestão era que Pacheco permanecesse no cargo durante um período de transição, até que um novo diretor artístico fosse nomeado. Pacheco preferiu renunciar ao cargo e, novamente por sugestão da Aposesp, Aylton Escobar, então diretor técnico da Universidade Livre de Música (ULM) assumiu a responsabilidade pela programação artística da Osesp nas últimas semanas de 1996, conjuntamente com a associação de músicos. Ver Minczuk (2005).

a ele que o secretário recorreu quando precisou aconselhar-se sobre um possível sucessor para Eleazar de Carvalho.

Pouco tempo depois de colocar Mendonça e Neschling em contato, Heise teve um grave problema de saúde em decorrência do qual morreria meses depois, razão pela qual não pôde “assumir na Osesp o posto que merecia ter preenchido” (Neschling 2009:22).

Neschling superava os demais indicados na lista tríplice dos músicos no currículo, na notoriedade, no trânsito social e no que se pode chamar de aspectos carismáticos que compõem a imagem consagrada de um chefe de orquestra.¹⁸³ Fabio Mechetti, o nome mais votado na lista tríplice dos músicos da Osesp, era dez anos mais novo que Neschling (este nascido em 1947, aquele em 1957), mais tímido e menos bem relacionado fora do mundo da música.¹⁸⁴ O terceiro mais votado, Roberto Tibiriçá, havia sido uma espécie de assistente particular de Eleazar em seus últimos anos de vida. A proximidade com o velho maestro talvez tenha gerado expectativas ambivalentes: tinha a vantagem de ser conhecido e a desvantagem de parecer “mais do mesmo”. Além disso acabara de ser nomeado diretor artístico da Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro, o que também enfraquecia seu nome para assumir a Osesp.¹⁸⁵

Filho de austríacos e criado no Rio de Janeiro, John Neschling reunia de maneira singular um conjunto de características e qualidades: formação musical sofisticada (boa parte feita em Viena, com passagens por Tanglewood); atuação profissional no estrangeiro, fluência em seis idiomas (sendo loquaz em todos eles¹⁸⁶); espírito bonachão e sedutor; notável capacidade de trabalho; personalidade intempestiva e explosiva; uma certa dose de inconsequência. Os cabelos longos e cacheados e barba por fazer

¹⁸³ Ver Adorno (2009), Buch (2002), Small (1987; 1998) e Lebrecht (2001).

¹⁸⁴ Mechetti é filho e neto de músicos. Seu pai, Marcelo, foi regente assistente de Bruno Roccela na Estadual, nos anos 1960. Fabio se formou na Juilliard School, em Nova York, e atuou como regente associado na Orquestra Sinfônica Nacional, em Washington, ao lado de Mstislav Rostropovich.

¹⁸⁵ Sobre a OSB, ver Corrêa (2004).

¹⁸⁶ Diferentemente da maior parte dos maestros, era frequente que Neschling se dirigisse ao público longamente durante os concertos. Registros em áudio e vídeo, acerca das turnês da Osesp (além de entrevistas concedidas pelo maestro), mostram sua desenvoltura em inglês, francês, espanhol, italiano e alemão (filho de austríacos, Neschling aprendeu alemão como primeira língua). O próprio maestro se reconhece como falastrão – em trecho de *Música Mundana*, afirma: “proferi um de meus célebres discursos à la Fidel Castro, intermináveis...”. (2009:157).

que ostentava no concerto de inauguração da Sala São Paulo, em contraste com a sobriedade da casaca e da gravata borboleta, compunham a *imago* do chefe de orquestra.¹⁸⁷

Seu currículo trazia importantes prêmios para jovens regentes como o concurso Guido Cantelli, em 1976, e os promovidos pelas sinfônicas de Londres (1972) e Florença (1969). Mais importante, Neschling acumulava a experiência de ter sido diretor de vários teatros de ópera: além de breves passagens pelos teatros municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro, esteve por longos períodos à frente do Teatro Nacional de São Carlos, principal casa de ópera de Lisboa (entre 1983 e 1988) e do teatro da cidade de Sankt Gallen, na Suíça, onde acumulou as funções de regente titular e diretor musical (entre 1990 e 1997).¹⁸⁸

Neschling é também autor de trilhas sonoras para filmes nacionais – como *O Beijo da Mulher Aranha* e *Pixote*, de Hector Babenco, e *Gaijin – Os Caminhos da Liberdade*, de Tizuka Yamazaki –, o que lhe renderia alguma notoriedade para fora do mundo da música, além de um círculo de relações mundanas potencializadas por seu casamento com a atriz Lucélia Santos e posterior relacionamento com a também atriz Claudia Ohana. Esse trânsito também deve ter fortalecido sua indicação para secretário de cultura, cuja base de apoio político nessas áreas era bem maior do que na música, em grande medida por conta de sua atuação como vereador, quando aprovou a Lei Municipal nº 10.923/1990.¹⁸⁹ Mais conhecida como Lei Mendonça, ela dispõe sobre incentivo fiscal para a realização de projetos culturais, tendo sido muito usada para produções teatrais.

Em 1996, o nome de Neschling estava particularmente em alta. Em julho, tornara-se maestro residente e conselheiro artístico da Orquestra Nacional de Bordeaux-Aquitaine, na França, preenchendo um vazio deixado pela saída intempestiva de Alain Lombard, até então regente titular e diretor artístico. Segundo Thierry Fouquet, diretor geral da Ópera de Bordeaux, essa

¹⁸⁷ Adorno (2009:218) assim define a *imago* do regente: “imagem de um poder que incorpora visivelmente enquanto figura de destaque e mediante uma gestualidade impactante”.

¹⁸⁸ Apesar do pequeno porte (75 mil habitantes em 2014), a cidade tem um teatro de ópera e um *concert hall* com intensa atividade musical.

¹⁸⁹ São principalmente atores os apoiadores de Mendonça citados numa propaganda eleitoral de sua candidatura à Assembleia Legislativa (Votamos Marcos Mendonça, 1994).

era “uma etapa antes da nomeação de um novo diretor artístico para a Orquestra”, cargo que, ainda segundo Fouquet, “poderia vir a ser de Neschling” (Neschling nouveau, 1996). Na mesma época, assumiria também o cargo de regente principal da Orquestra do Teatro Massimo de Palermo, na Itália, que havia ficado fechado durante 23 anos e reabriria depois de uma longa reforma. O concerto de reabertura, em 16 de maio de 1997, comemorava também o centenário do teatro, ao som da *Sinfonia nº 2 – Ressurreição*, de Mahler.

Poucos maestros brasileiros chegaram a ter tais posições, que franqueavam Neschling no circuito internacional de agentes, solistas e regentes, algo visto como desejável tanto pelo secretário Marcos Mendonça quanto pelos músicos da Osesp. Além da experiência como regente, o maestro havia sido responsável pela montagem de temporadas, pela administração de corpos estáveis e suas sedes, acumulando experiência também incomum entre brasileiros, uma vez que, como vimos, o reduzido espectro do campo da música clássica poucas vezes propiciou longevidade para projetos de amplo escopo.

O grande salto de notoriedade de Neschling viera graças a um projeto que estreara em 1994, em Bonn, na Alemanha: a montagem da ópera *// Guarany*, de Carlos Gomes, com direção cênica de Werner Herzog e participação do tenor Plácido Domingo. Elogiada e bastante midiaticizada, a montagem rendeu muitos frutos, entre os quais uma gravação pela Sony, lançada em 1996. Naquele mesmo ano, o maestro remontava o espetáculo, desta vez em Washington. Aproveitando viagem oficial aos Estados Unidos no início de novembro, Mendonça foi à capital norte-americana encontrar Neschling e avançar nas conversas.

Em fins de novembro de 1996, depois de vários telefonemas e reuniões, Neschling finalmente veio a São Paulo para uma série de encontros que resultariam em sua contratação. Em outubro, o maestro enviara a Mendonça e Jorge da Cunha Lima um fax em que apresentava suas propostas para a orquestra.¹⁹⁰ O documento é longo – onze páginas – e trata

¹⁹⁰ Agradeço a John Neschling por ceder cópia do fax enviado em 1996. Citarei e comentarei trechos do documento ao longo da tese.

de vários tópicos, desde a composição da orquestra e os salários dos músicos até o modelo de financiamento, passando por projetos de gravação, escola de música, entre outros, que comentarei oportunamente até o final da tese.

Um dos aspectos mais enfatizados pelo maestro foi a necessidade de criação de uma sede para a orquestra, cujo tratamento acústico deve ser feito por uma empresa especializada, a Artec (a mesma empresa com a qual Garcia havia estado em contato no início do ano). Desde a primeira visita de Neschling a São Paulo, ele se faz acompanhar de um consultor em acústica que avaliaria as condições dos teatros disponíveis para se tornar sede da orquestra: Chris Blair, engenheiro acústico da Artec. O episódio será retomado no último capítulo.

Outro tema que mereceu ênfase foi a reavaliação técnica dos músicos:

Uma orquestra não é uma instituição de benemerência e deve ter sobretudo preocupação com sua qualidade artística. No entanto, não é possível simplesmente afastar músicos que tocam há décadas na orquestra e que prestaram serviços relevantes. Um trabalho dessa natureza terá de ser feito aos poucos, com aposentadorias, deslocamentos, remanejamentos, etc..., mas terá de ser feito. (Neschling, 1996)

Como se verá adiante, a proposta gerou grande reação – e a transição não foi gradual e cuidadosa como o maestro sugeria no fax.

As obras para a nova sede, bem como as demissões e novas contratações para a orquestra, exigiriam não apenas recursos de vulto, mas também intensa mobilização política, que pudesse articular de maneira eficaz diferentes setores do governo, além de organizações da sociedade civil – e tudo isso teria melhores chances de prosperar caso se obtivesse amplo apoio da opinião pública.

Mendonça e o maestro se reuniram com Covas para apresentar as propostas. Além de ser um orador hábil, Neschling tem uma personalidade enérgica e cativante, segundo relato unânime dos entrevistados que conviveram com ele naqueles anos – inclusive seus desafetos. Não é improvável que sua passagem pela sala de Covas tenha causado impressão, hipótese reforçada pela anedota que circulou à época, segundo a qual o

governador teria se referido a ele como “aquele maestro enfezadinho”. A expressão é citada por Neschling (2009) em seu livro de memórias *Música Mundana* e aparece, com pequenas variações, no depoimento de vários dos entrevistados. Dias depois, Mario Garcia e Dalmo Nogueira, os dois principais entusiastas do projeto na alta cúpula do governo, aproveitaram o recesso de Natal para costurar com o governador a efetivação do projeto. Um egresso da FGV e outro da Poli representavam as duas correntes de sustentação do Governo do Estado – difícil imaginar “lobbistas” mais qualificados para defender a orquestra.

Além de amigo e colaborador histórico de Covas, Garcia havia desempenhado importante liderança tanto na campanha de 1994 quanto nos lances decisivos dos primeiros meses de governo. Nogueira era adjunto de Angarita na Secretaria de Governo e despachava com Covas diariamente. Casado com uma cravista de grande projeção, com quem havia passado uma longa temporada residindo em Paris, conhecia bem o mundo da música clássica. A adesão da Secretaria de Governo era fundamental para a articulação entre as várias pastas, sem o que a empreitada dificilmente sairia do papel.

Ainda no recesso de Natal, Covas deu seu aval para que o projeto andasse, e Neschling foi oficialmente anunciado consultor artístico da Osesp em 28 de dezembro.¹⁹¹ Em suas memórias, o maestro afirma que a opção por não assinar diretamente como diretor artístico ou regente titular tinha a ver com a incerteza de que o governo levaria adiante a promessa de reformar o Teatro São Pedro (sede provisória) e a Estação Júlio Prestes (sede definitiva). É verdade que sua agenda já estava parcialmente comprometida – com o posto recém-assumido em Palermo e outro em fase avançada de negociação, em Bordeaux.

O argumento da carreira na Europa, muitas vezes frisado por Neschling, aumentava seu poder de fogo nas negociações contratuais com a secretaria. Sem entrar no mérito de sua adequação a “padrões

¹⁹¹ Seu primeiro contrato com a Secretaria de Cultura seria assinado apenas em 1º de março do ano seguinte.

internacionais”, justificativa usada pelo maestro e por seus defensores,¹⁹² sugiro que o valor elevado do contrato de Neschling – que viria a ser questionado diversas vezes ao longo de sua permanência na orquestra –¹⁹³ servia como *token*: era também porque ganhava muito que conseguia a autonomia e o respeito para implementar suas ideias. Colocar a barra sempre mais alto era uma estratégia, e o inédito apoio político e financeiro conquistado para a orquestra nos anos seguintes só viria a comprovar a eficácia e a singularidade da atuação do maestro.

Ainda em 1996, Neschling havia sinalizado que indicaria como regente assistente Silvio Barbato, que fora seu adjunto na Sinfônica Municipal de São Paulo, em 1989. Liderados pela Associação dos Profissionais da Osesp (Aposesp), os músicos fizeram uma votação sigilosa para sugerir outro nome, e Roberto Minczuk foi o escolhido. Ao ouvir a demanda dos músicos, o maestro abriu mão de indicar o regente assistente e acolheu o nome de Minczuk, que já é citado na ocasião do anúncio oficial sobre a contratação de Neschling, nos últimos dias de 1996. O gesto contribuiria para a manutenção de boas relações com a Aposesp, fundamental para a adesão às audições de 1997.

A sucessão de Eleazar esteve longe de ocupar as pautas principais da mídia, e as faíscas ficaram restritas aos profissionais e aficionados diretamente envolvidos. Em dezembro de 1996, a revista *Concerto* publicou artigo do regente coral Marcos Câmara de Castro, atacando a escolha de Neschling:

¹⁹² Em abaixo-assinado enviado pela Sociedade de Amigos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo à redação da *Folha de S. Paulo*, argumenta-se que o salário de Neschling estaria “abaixo dos padrões internacionais de orquestras de cidades médias”. Esta era uma organização criada pelos voluntários da Osesp (ligados ao grupo de *fundraising*), visando a possibilidade de assumir a gestão da orquestra. Retomarei o tema das tentativas de constituição de organização social para gerir a Osesp em nota de rodapé um pouco mais adiante.

¹⁹³ Antes da criação da Fundação Osesp, em 2005, a contratação de John Neschling se deu por meio da Fundação Padre Anchieta, e os valores exatos não foram divulgados com transparência. Os valores teriam sido negociados em dólar, e polêmica que ganhou os jornais em maio de 2002 falava em US\$ 400.000 (Secretaria da Cultura paga, 2002) por ano. No fax enviado a Mendonça e Cunha Lima, em 1996, Neschling falava em R\$ 400.000 anuais para pagar o diretor artístico e seus assistentes. Considerando a paridade entre real e dólar na ocasião, tem-se uma referência comparável com o que se pagava a maestros de outras orquestras do mundo. Segundo dados disponibilizados por Lebrecht (1996), na temporada 1995-1996, Esa-Pekka Salonen ganhou US\$ 700.000 como titular da Filarmônica de Los Angeles. Kurt Masur, por cargo equivalente na Filarmônica de Nova York, ganhou US\$ 1.800.000.

Os próprios integrantes da Osesp ou não sabem o que querem ou não têm a menor noção de como resolver seus problemas. Escolher um nome “internacional” para ser o diretor artístico significa perpetuar o descaso com que também são dirigidos, já há muitos anos, os músicos da Orquestra Sinfônica Municipal, por terem como diretor alguém do Exterior.
(Castro, 1996)

Câmara aproveitava para cutucar Isaac Karabtchevsky, regente titular da Sinfônica Municipal, que acumulava a direção do Teatro La Fenice, em Veneza, e era acusado de descuidar da administração da casa brasileira. A seguir, defende a indicação de um maestro “jovem e competente”, que possa se dedicar à orquestra em tempo integral, e chega a sugerir o nome de Abel Rocha, regente coral premiado, naquele mesmo ano, pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA).

Arcádio Minczuk, primeiro oboísta da orquestra e presidente da Aposesp, replicou na edição seguinte da revista, em janeiro de 1997.:

Se o sr. Câmara tivesse o esmero de se informar sobre as opiniões dos músicos da Osesp antes de tomar conclusões apressadas, saberia que há um pleito nosso junto ao Secretário da Cultura de que o futuro regente possa cumprir pelo menos metade da programação anual da Osesp e que temos o profundo interesse em opinar na escolha do regente assistente, conscientes que somos da sua importância na operacionalidade de um projeto da envergadura deste que no momento é proposto. (Minczuk, 1997)

Arcádio defendia a atuação da Aposesp e a indicação de seu irmão Roberto para o posto de regente assistente, minimizando a discórdia que se instalara entre os músicos da Osesp com a perspectiva das audições.¹⁹⁴ Roberto e Arcádio têm mais seis irmãos, dois dos quais são também músicos profissionais e integram a Osesp – o trompista Eduardo e a mezzo soprano Cristiane. Os filhos do casal José e Olga Minczuk começaram a estudar música cedo e tocavam nos cultos da Assembleia de Deus Russa no

¹⁹⁴ Como tratarei a seguir, os músicos da Osesp se dividiram com relação à perspectiva de realização de audições de renivelamento do grupo.

Brasil.¹⁹⁵ A mobilização por Roberto, que havia sido colega e era amigo de vários músicos, não deixava de criar um contrapeso a Neschling, garantindo uma espécie de representante do grupo na direção.¹⁹⁶

A entrada de Minczuk teria importantes consequências. Depois de integrar como trompista a prestigiosa Orquestra do Gewandhaus de Leipzig, começava a se destacar como maestro. Acabara de ser nomeado titular da Sinfônica de Ribeirão Preto e, no mesmo ano de 1997, assumiria o posto de regente assistente na Filarmônica de Nova York.¹⁹⁷ Respalado por sua excelência como trompista e por sua recente mas vertiginosa ascensão como regente, Minczuk era um nome forte. Não à toa, já em 1998 seria promovido de regente assistente a diretor artístico adjunto e regente associado. Nunca na história da Osesp um segundo maestro havia tido tamanha influência na atuação do grupo.

Roberto regeria um número importante de concertos a cada temporada: em 1998 foram seis semanas, contra sete de Neschling; em 1999 foram doze semanas, contra onze de Neschling; em 2000 foram onze semanas, contra dez de Neschling; e o equilíbrio de número de performances de cada um permaneceria relativamente estável até 2005.¹⁹⁸ Neschling e Minczuk dividiram a regência da orquestra na mais importante série de gravações realizadas naqueles primeiros anos: a integral dos *Choros* e *Bachianas* de Villa Lobos (o regente titular ficou com os primeiros e o associado com as últimas).

¹⁹⁵ Não há números precisos sobre a época, mas reportagem publicada pela revista *Veja* em 6 de junho de 2007 indica que 23 dos 109 músicos da Osesp eram evangélicos. A reportagem chama atenção para o fato de que as igrejas evangélicas haviam se transformado em importantes “fornecedoras” de músicos de orquestra no Brasil. Caberia averiguar que peso pode ter tido a matriz religiosa de Roberto, na medida em que espelhava a experiência dos evangélicos que compunham parte importante da orquestra (supondo que o percentual de religiosos fosse expressivo também em 1997, mesmo que não chegasse aos 25% de 2007).

¹⁹⁶ Como veremos adiante, Minczuk protagonizaria a primeira grande crise entre direção e músicos na “nova Osesp”, que culminou na demissão de sete músicos da orquestra, em 2001.

¹⁹⁷ O cargo era inusual e digno de destaque, como apontou Canarina: “Para a Temporada 2003-4, Maazel nomeou Roberto Minczuk para a posição de regente associado, fazendo do brasileiro o primeiro a ocupar esse cargo desde Franco Arturi nos anos 1950s” (Canarina, 2010).

¹⁹⁸ Em 2001 foram doze semanas de Neschling e onze de Minczuk; em 2002 onze para cada; em 2003, ano em que Neschling volta a residir oficialmente no Brasil, um desequilíbrio: dezessete semanas para Neschling e apenas sete para Minczuk; com doze semanas para Neschling e dez para Minczuk em 2004.

O prestígio de Roberto Minczuk é documentado pela maneira com que o maestro é citado na biografia da orquestra, publicada nos cadernos de notas de programa de 2004:

Ao lado do diretor artístico adjunto, Roberto Minczuk, Neschling criou o Centro de Documentação Musical Maestro Eleazar de Carvalho, o Serviço de Assinaturas, a Coordenadoria de Programas Educacionais, o Serviço de Voluntários, a editora de partituras Criadores do Brasil e iniciou uma parceria com a gravadora sueca BIS para o lançamento de mais de 20 CDs.

(Osesp, 2004)

Depois de seu afastamento, o nome de Minczuk some do texto que apresenta a orquestra nos programas publicados mensalmente: “Com o apoio do Governo do Estado, Neschling criou o Centro de Documentação [...]” (Osesp, 2005). E segue um parágrafo basicamente igual ao do ano anterior.

A mobilização dos músicos para a nomeação de Roberto Minczuk, por meio de sua principal instância de representação – a Aposesp –, é indicativa de sua capacidade de agência. Não significa que os músicos tivessem a palavra final, mas sua voz passara a ser relevante. Foi também a direção da Aposesp que indicou Clodoaldo Medina, diretor do Auditório Simón Bolívar, do Memorial da América Latina, para a direção administrativa da orquestra. Medina havia trabalhado na Orquestra Sinfônica Brasileira e voltara recentemente de uma temporada em Londres, onde cursou uma especialização em gestão de orquestras na City University. Quando Medina pediu demissão, no final de 1997, Roberto Minczuk e o *spalla* Claudio Cruz, com apoio de outros músicos, sugeriram o nome de Claudia Toni.

Formada em história pela Universidade de São Paulo, Claudia é filha do maestro Georges Olivier Toni, que integrou a Osesp nos anos 1950 como fagotista, foi um dos fundadores do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da USP e criou a Orquestra Sinfônica Jovem Municipal e a Orquestra de Câmara da USP. Nos anos 1970, ela havia gerido os conjuntos artísticos do Theatro Municipal de São Paulo (Orquestra Sinfônica Municipal, Balé da Cidade, corais Lírico e Paulistano e Quarteto de Cordas)

e, entre 1981 e 1985, foi diretora artística do recém-criado Mozarteum Brasileiro, atuando na área da cultura desde então.

Todos os filhos do maestro Toni estudaram música e se profissionalizaram no meio – Marcelo é fagotista da Sinfônica Municipal de São Paulo e Flávia é musicóloga, professora titular no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. A origem familiar, a formação intelectual e a experiência profissional franqueariam a Claudia trânsito no meio da música clássica, na universidade e no circuito cultural paulistano de maneira geral.

O time estava montado no dia 25 de março de 1998, quando o governo publicou um anúncio de três quartos de página no caderno de política do jornal *O Estado de São Paulo*, divulgando a reinauguração do Teatro São Pedro e a “Nova Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo”.

A trinca Neschling-Minczuk-Toni esteve à frente da grande transformação da orquestra nos cinco anos seguintes, período em que foram articuladas a maior parte das iniciativas que fariam com que o projeto da Osesp contribuísse para o adensamento da atividade sinfônica no país. A liderança continuada e abrangente de Neschling foi sempre acompanhada pela atuação de outros agentes. A saída de Claudia Toni, no final de 2002, seguida pelo afastamento de Roberto Minczuk, dois anos depois, marcariam dois importantes pontos de inflexão.

Por um lado, a concentração de poder em John Neschling enfraquecia a base de sustentação do projeto no meio musical, pensado de maneira mais larga. Por outro, uma vez que as articulações no meio musical não bastavam para produzir estabilidade para a Osesp, a concentração de poder em Neschling não prejudicou sua busca por apoio nas frações das elites que poderiam trazer alguma contribuição para o projeto de autonomização da orquestra. Ao contrário, representa uma etapa importante na operação de blindagem que viria a garantir a perenidade do grupo e de seu projeto de internacionalização – ao custo de retrocessos como o enfraquecimento dos elos horizontais da Osesp com outros agentes do campo musical, a desidratação do Serviço de Voluntários e o insulamento da Sala São Paulo, temas que serão abordados nas páginas a seguir.

Para quem toca a orquestra (ou quem a orquestra toca)

No texto que escreveu para o livro com notas de programa de julho de 1999, por ocasião da inauguração da Sala São Paulo, a então diretora executiva da orquestra lembra a frase estampada na página de rosto dos programas das temporadas de ópera no Covent Garden de Londres: “The Royal Opera House belongs to the Nation” [A Royal Opera House pertence à Nação]. A seguir, ela glosa:

A Osesp quer que seus próximos passos incluam, mais do que tudo, a conquista do público paulista e brasileiro. Ela quer sentir-se parte do cotidiano e motivo de orgulho para que possa ser perene como instituição cultural e patrimônio de cada um de nós. (C. Toni, 1999)

Destaco três elementos no texto de Toni. O primeiro é a preocupação com a perenidade do projeto, algo desafiado pela experiência histórica até então. O segundo é a ideia de fazer da orquestra “parte do cotidiano”. O texto se constrói em torno de Mário de Andrade e sua defesa da importância de corpos artísticos estáveis e da presença da música na vida do dia a dia. Na célebre oração de paraninfo, dirigida aos formandos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1935, Mário sublinhava a importância do “enxame” de alunos. “O que me orgulha”, diz ele, “é a professorinha anônima do Bexiga ou da Mooca, a mulher de Taquaritinga ou Sorocaba, que ensina seu Beethoven ou, dormidos os filhos, inda soletra aos ouvidos da rua algum noturno de Chopin” (1991:189). Claudia Toni recuperava algumas formulações do projeto nacional-popular de Mário para propor que a “vida musical” paulistana seria transformada pela Osesp. Como anotou Arthur Nestrovski (2002), é certo que “a mera presença da Osesp, apresentando-se regularmente a preços populares em sua sede própria, a Sala São Paulo, mudou a vida musical da cidade e, nalguma medida, do país”.

As performances da orquestra e de suas formações camerísticas e corais; as gravações de repertório brasileiro; a atuação da editora musical; a promessa de criação de uma escola de música; tudo isso ia na direção do adensamento da vida musical, injetando música no dia a dia. Sua presença no bairro da Luz também era vista como potencialmente transformadora, mas, veremos no capítulo final deste tese, esta foi uma dimensão mal sucedida do projeto.

O terceiro elemento mobilizado por Claudia Toni era a dimensão simbólica do “orgulho” paulistano, aquela mesma que dera sentido à escolha da data de 9 de julho para a inauguração da Sala São Paulo. A menção à frase da Royal Opera House evoca discursos clássicos sobre a legitimidade de formações sinfônicas e da música como guardiã da nacionalidade. Diversos trabalhos recuperam momentos marcantes desses discursos, sobretudo ao longo do século XIX.¹⁹⁹ Em seu livro *Le Chant des Nations: Musiques et Culture en Europe, 1870-1914*, Didier Francfort (2004) reúne vasto material informativo sobre os anos de criação e consolidação de várias orquestras europeias e suas chamadas músicas nacionais. Ele cita, por exemplo, o texto inscrito no frontão monumental da Ópera de Praga: “*Narod k sobe*” (“a Nação para ela mesma”).²⁰⁰

Em livro sobre Villa-Lobos, Paulo Renato Guérios cita um editorial da *Revista Dramatica*, publicado em 1860, em defesa da Ópera Nacional de Dom José Amat: “como podemos ser considerados uma nação se não possuímos todos os caracteres distintivos que asselam a categoria de um povo e o revestem da dignidade que lhe convém?” (2003:101). Por ocasião da criação da Sociedade de Cultura Artística, em 1912, o jornal *O Estado de São Paulo* publicou editorial no qual afirmava: “O surpreendente progresso material da nossa cidade, a vida intensa dos negócios, não estiolaram a delicada floração espiritual que é a suprema expressão de uma nacionalidade” (apud Ângelo, 1998).

Esta dimensão simbólica parece ter sido crucial na mobilização de apoios ao projeto da orquestra. É pela condição de “delicada floração

¹⁹⁹ Ver Charle (2012) e Guérios (2003), entre outros.

²⁰⁰ Ver Anderson (2008).

espiritual” que a música clássica angaria apoio político – muito mais do que por oferecer algo à “professorinha anônima” de que falava Mário de Andrade. A permutabilidade de expressões como música clássica, erudita, séria, ou artística está em que todas carregam o caráter elevatório. Não apenas a música tocada pela Osesp poderia fazer “pessoas melhores”, como seria a única capaz de fazer um país *melhor*. É a “delicada floração espiritual” que dá “dignidade ao povo”. É só uma orquestra *internacional* que pode dar orgulho à nação. Como se verá no capítulo 4 desta tese, o componente patriótico tem papel fundamental na construção de uma “marca” para a cidade – o que autores ligados ao urbanismo chamam, crítica (Marques; Torres, 2000; Vainer, 2000; Arantes, 2000) ou apologeticamente (Borja; Castells, 1996), de *city marketing*.

Em entrevista ao programa *Roda Viva*, em 16 de março de 1998, Neschling afirmou: “A gente quer entrar no Conselho de Segurança da ONU como membro [...] Um país que não tem Orquestra Sinfônica não pode entrar no Conselho de Segurança”. Sem desmerecer o esforço do maestro para obter as melhores condições para o grupo (e para si) nem diminuir o mérito de tê-las conquistado, trata-se de uma frase de efeito, que não pode ser levada ao pé da letra. Mesmo assim, deve ser levada a sério: o esforço de fazer crer que Osesp era indispensável para São Paulo e para o Brasil era coerente com o projeto de dar perenidade à orquestra, tornando-a menos volátil e dependente dos arranjos do poder.

Os principais elementos mobilizados no texto de Toni – pertencimento (a orquestra como parte do cotidiano) e orgulho (de ser internacional) – já estavam presentes desde 1997, quando, em anúncio publicado nos principais jornais da capital, ao lado de uma foto de John Neschling, empunhando sua batuta, podia se ler:

Hoje, dia 12 de setembro, é a estreia de uma Orquestra Sinfônica Internacional. A nossa.

Figura 17. Anúncio da Osesp publicado em 1997.

O anúncio divulgava um concerto no Memorial da América Latina, marcando a estreia da “nova Osesp”. O violoncelista Antonio Meneses participava de duas peças: *Concerto em Dó Maior para Violoncelo*, de Haydn, e *Variações Rococó*, de Tchaikovsky. A orquestra ainda tocava a *Sinfonia nº 4 – Italiana*, de Mendelssohn, e trechos da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes. Peças conhecidas e que poderiam ser interpretadas por uma orquestra “clássica”,²⁰¹ com um número menor de integrantes. Ainda assim, foi necessário contratar “extras”. A presença do renomado violoncelista brasileiro e a divulgação especial em função da estreia da nova Osesp garantiram casa cheia, o que não seria padrão naqueles meses.²⁰² Entre setembro e dezembro, a orquestra se apresentaria mais dezessete vezes no Memorial, para um público minguaudo.

A baixa frequência pode explicar-se, ao menos em parte, pela ausência de Eleazar, que estivera na direção da orquestra durante mais de vinte anos, e na relativa antipatia despertada no meio musical pelas demissões de mais da metade dos músicos durante as audições de junho. Já

²⁰¹ Por oposição à orquestra do fim do século XIX que, com o desenvolvimento da música romântica, passaria a contar com quase cem músicos.

²⁰² O pernambucano Antonio Meneses é um dos instrumentistas brasileiros com mais prestígio no mundo da música clássica. Ganhou alguns dos mais importantes concursos (Concurso Internacional de Munique, em 1977, e Concurso Tchaikovsky, em Moscou, em 1982) e se apresentou como solista junto às mais celebradas orquestras do mundo: Real do Concertgebouw de Amsterdã, Sinfônica Nacional (Washington), as filarmônicas de Berlim, Moscou, São Petersburgo, Israel e Nova York e as sinfônicas de Londres, da BBC e de Viena, entre outras.

não era a “velha” Osesp – e ainda não era propriamente a “nova”, com sede na Sala São Paulo.

No início de 1998, a orquestra passou a contar com nova sede provisória, e mais adequada, no Teatro São Pedro, recentemente reformado. Com escalação mais completa e a programação do ano estabelecida de antemão, o desafio era ganhar o público. No dia 24 de março, estreou a versão para concerto da ópera *La Cenerentola*, de Rossini, valorizando as características de teatro lírico do São Pedro, e a própria experiência de Neschling como regente operístico.

A programação de 1998, anunciada no começo do ano, previa dois concertos por semana, às quintas e sábados. A antecedência no anúncio da temporada, a intensidade e variedade da programação e a qualidade das performances já constituíam grande novidade. Além das sete récitas de *La Cenerentola*, que tiveram bastante sucesso de público, e de sete recitais de música de câmara, foram programados 56 concertos no Teatro São Pedro (com trinta programas diferentes). No repertório, além de peças clássicas, românticas e modernas, a orquestra apresentou muita música de compositores brasileiros, conquistando ao mesmo tempo aficionados, diletantes e curiosos e gerando “burburinho” na comunidade musical. Isso não significou imediatamente sala cheia: a plateia do São Pedro acomodava seiscentas pessoas, mas a maior parte das apresentações se davam para menos de metade da lotação máxima.²⁰³

Os concertos no São Pedro rapidamente se tornaram rota obrigatória para entendidos em música, a tal ponto que um crítico escreveu: “Há tanto tempo tanta gente falava tanto da nova Osesp, que qualquer crítico iria para o concerto com o pé atrás” (Nestrovski, 1999). Em novembro de 1998, pouco após a reeleição de Covas, o compositor Marlos Nobre, então presidente do Comitê Brasileiro de Música, enviou carta ao governador comunicando seu “entusiasmo irrestrito e grande felicidade, que é a de todo o meio musical brasileiro, pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, que V. Excia. ressuscitou em grau de excelência sob a extraordinária direção do maestro

²⁰³ Não foi possível localizar os borderôs das apresentações. Baseio-me aqui principalmente nos depoimentos concedidos por Claudia Toni e Eneida Monaco. Ver Anexo 1 para lista completa dos entrevistados.

John Neschling” (M. Nobre, 1998). É preciso notar o interesse direto de figuras como Nobre, que tinha obras suas interpretadas pela “nova” Osesp: seu *Concerto Para Dois Violões* havia sido tocado na temporada 1998 (e mais tarde viria a compor o repertório da primeira turnê norte-americana do grupo, em 2002).

Essa circularidade explica, em parte, o caráter enfático do apoio do meio musical à orquestra, notadamente naqueles primeiros meses. Dada a precariedade do sistema da música, era do interesse dos agentes estabelecer uma relação positiva com a instituição que despontava com inegável poder de mobilização. As poucas críticas esboçadas na ocasião da indicação de Neschling (como a de Câmara de Castro, na revista *Concerto*) tenderam a minguar e só reapareceriam mais tarde, com o projeto já relativamente estabilizado – e com uma nova configuração de descontentes.

A direção da orquestra parecia perceber que o momento era justamente de angariar apoios. Em setembro, Neschling lançou uma campanha pela constituição da Associação de Amigos da Osesp. Em declaração aos jornais, o maestro anunciava o envio de 150 cartas para personalidades dos meios artísticos, empresarial e político, convidando para que integrassem o projeto. A ideia é que, constituída como pessoa jurídica nos moldes da lei das organizações sociais, a associação assinasse um contrato de gestão com o Governo do Estado e passasse a receber uma dotação anual – como antecipara o projeto de Mario Garcia – e de acordo com os princípios da “nova gestão” defendidos pelo time da FGV que ocupava o alto escalão dos governos estadual e federal.

Os entraves burocráticos do regime trabalhista da administração pública criavam as mais delirantes complicações para o funcionamento da orquestra que se queria “internacional”. A contratação de dezenas de solistas e regentes estrangeiros, sem falar nos próprios estrangeiros do corpo fixo da orquestra, seria praticamente inviável se fosse necessário seguir o script da Secretaria de Cultura. O convênio com a Fundação Padre Anchieta, mantido em caráter provisório, viabilizou as atividades da orquestra, mas o fato de

que precisavam do apoio de outra instituição para a gestão cotidiana era um complicante indesejável.²⁰⁴

A busca por respaldo para a orquestra na sociedade não era apenas simbólica nem tinha a ver só com a ampliação de público – tratava-se de mobilizar figuras que estivessem dispostas a se constituir em pessoa jurídica, comprometendo-se legalmente pela Osesp. Apesar da urgência manifesta por Neschling para a criação da Associação de Amigos, a transferência da administração da orquestra para a uma pessoa jurídica de direito privado tinha complicações insuspeitadas e ainda levaria sete anos para se concretizar, depois de várias tentativas fracassadas.²⁰⁵ Em todo caso, a constituição de um quadro de assinantes era uma etapa indispensável.

²⁰⁴ Com o nome de “Programa de Integração Música-TV”, o convênio foi renovado anualmente até 2005, quando a Fundação Osesp assumiu integralmente a gestão da orquestra.

²⁰⁵ O tema justifica uma nota um pouco extensa, recuperando episódios anteriores. Ainda em 1998, o secretário Antonio Angarita (interino na pasta da cultura) encomendou ao desembargador Thales do Amaral Sobrinho um modelo de estatuto para a Associação. Ao longo do ano seguinte, Angarita e seu chefe de gabinete Dalmo Nogueira, com o apoio de Mario Garcia, negociaram o apoio de Covas ao projeto de transferir a gestão da Osesp a uma organização de direito privado, seguindo o modelo que vinha sendo adotado na área da saúde.

Uma primeira lista de possíveis nomes para o conselho, elaborada por Neide Hahn, em colaboração com Claudia Toni, incluía o advogado Ary Oswaldo Mattos Filho, o desembargador Thales Amaral Sobrinho, os jornalistas Alberto Dines e Carlos Eduardo Lins da Silva, o professor Fernando Pacheco Jordão (à época diretor da Fapesp), o economista Persio Arida, o engenheiro Mario Garcia e o empresário Gerald Reiss. Todos profissionais com alguma expressão, bem sucedidos em seus ramos e frequentadores assíduos da orquestra naquele momento. O agravamento do estado de saúde de Covas (que tratava um câncer desde o fim de 1998 e em decorrência do qual viria a falecer em março de 2001) esfriou o andamento do processo, que viria a ser retomado, em nova configuração, já com Geraldo Alckmin no poder e em campanha por sua recondução ao cargo, em 2002.

Entre 2002 e 2003, um grupo de voluntários recomençaria o trabalho pela constituição da Sociedade de Amigos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. O advogado Modesto Carvalhosa mobilizou uma equipe de seu escritório para a elaboração de um novo estatuto para a Associação, e o engenheiro Tasso Napoleão liderou a redação de um documento que indicava algumas diretrizes para o funcionamento da nova organização. Mais uma vez, um conselho chegou a ser formado, agora composto pelos advogados Domingos Refinetti e Modesto Carvalhosa, o executivo Geraldo Rangel (diretor do Serviço de Voluntários da Osesp), o cineasta Hector Babenco, o médico José Antonio Maluf de Carvalho, o empresário José Ermírio de Moraes Neto, o presidente do Credit Suisse José Olympio Pereira, o economista e ex-ministro Luiz Carlos Bresser Pereira, o editor Luiz Schwarcz, a escritora Patrícia Melo, o banqueiro Pedro Moreira Salles, o economista Persio Arida, o maestro Roberto Minczuk, a antropóloga Ruth Cardoso e o publicitário Washington Olivetto. Com relação à composição anterior da lista de possíveis conselheiros, nota-se aqui a inclusão de nomes de maior relevo no panorama político e econômico, mesmo que se mantivessem alguns profissionais da área da cultura.

Apesar da urgência com que se anunciava a transferência da gestão da Osesp para uma organização social e da disposição de uma fração expressiva da elite paulista em “assumir” a orquestra, a iniciativa fracassou. Segundo relato convergente de vários dos entrevistados, o impasse se deu quando Neschling insistiu em nomear Patrícia Melo, então sua namorada, como membro do Conselho. Diante da recusa do advogado Modesto Carvalhosa, que presidiria o Conselho, Neschling teria rompido com o grupo, cancelando a assinatura do contrato.

A experiência da Sociedade de Cultura Artística, uma das mais ativas e longevas instituições a atuar na programação de música clássica em São Paulo, pode ser usada como espelho para pensar os desafios que se colocavam à Osesp.²⁰⁶

Criada em 1912, por iniciativa de um grupo de notáveis que orbitavam em torno do jornal *O Estado de São Paulo* – Nestor Pestana, Vicente de Carvalho, Amadeu Amaral e Arnaldo Vieira de Carvalho, além de Júlio e Chiquinho Mesquita –, a Sociedade de Cultura Artística consagrou-se como uma promotora de concertos, apesar de mais de uma vez se ter aventado a possibilidade de criação de um corpo estável de músicos ligado a ela.²⁰⁷

Nos anos imediatamente subsequentes à inauguração da Sala São Paulo, a Cultura Artística vivia um de seus períodos mais prósperos. Na década de 1980, suas temporadas previam apenas uma apresentação de cada convidado – e uma única série de assinatura. Os custos fixos – passagens aéreas, hospedagem, logística, comunicação – poderiam ser amortizados com um maior número de réцитas, e, a partir de 1992, boa parte das atrações da Cultura Artística passaram a ficar na cidade para dois concertos. Assim criou-se uma segunda série de assinaturas. Na série branca, nome que ganhou a assinatura do primeiro dia, ficaram os assinantes antigos. Na série azul – a nova –, os recém-chegados. Em 1995, percebendo uma demanda crescente, a diretoria da Cultura Artística criou mais uma série de assinaturas, viabilizando um terceiro concerto de cada atração. Era uma

Após o fracasso da iniciativa anterior, o próprio maestro optou por se afastar provisoriamente das tratativas. Seria preciso encontrar um articulador que contasse com o aval de Neschling e do governo, com trânsito nas altas esferas da economia e da política, e que se dispusesse a emprestar sua credibilidade para a nova instituição. O nome escolhido foi o do banqueiro Pedro Moreira Salles, *voluntário convocado* a trabalhar pela criação da Fundação Osesp, e em seu reconhecimento como organização social. Moreira Salles havia apoiado Neschling na renegociação de seu contrato com a Secretaria de Cultura, ganhando com isso a confiança do maestro. A partir daí, o grupo de voluntários perdeu proeminência no processo e não participou das tratativas que levaram, finalmente, à constituição da Fundação Osesp, em 2005. Uma apresentação formal da estrutura jurídica e administrativa da Fundação Osesp é feita por Leite (2014). Sobre o papel dos conselhos (ou boards), tomando como referência a experiência de orquestras em Londres e Nova York, ver Couch (2003). Ver também DiMaggio (1991 e 1992).

²⁰⁶ Em 2003, por iniciativa da então secretária de cultura Claudia Costin – e sem que Neschling fosse consultado –, discutiu-se a possibilidade de que a Sociedade de Cultura Artística ou a Fundação Zerbini assumissem a administração da Osesp. Ver Bergamo (2003b).

²⁰⁷ Ver Ângelo (1998).

grande oportunidade comercial, sobretudo no caso das orquestras, para as quais os custos de deslocamento são os mais expressivos.

A maior demanda por parte do público e a situação favorável do ponto de vista cambial, com a moeda brasileira valorizada entre 1995 e 1998, garantiram anos excepcionais para a Sociedade de Cultura Artística.

Dentre as instituições que ofereciam séries de assinaturas, a Sociedade de Cultura Artística detinha o maior número de assinantes, chegando a 2331 no ano de 1999.²⁰⁸ Assim, era uma concorrente para a Osesp – e talvez a rusga gerada pela saída da Osesp do teatro na Nestor Pestana, nos anos 1980, tenha favorecido o clima de pequena rivalidade. Em texto incluído no programa de concerto de julho de 1999, na inauguração da Sala São Paulo, Claudia Toni escreveu:

Sem se dar muito conta, o público paulista tem acreditado que as temporadas internacionais, oferecidas por sociedades de concertos ou empresários, fazem nossa “vida musical”. [...] As sociedades de concerto eram (e continuam sendo!) “viciadas”, concedendo com um repertório de fácil assimilação. (C. Toni, 1999)

A diretora da Osesp não hesitava em criticar abertamente seus “concorrentes”, procurando marcar posição como um novo e poderoso agente na “vida musical” paulistana. Por ser integralmente subsidiada, a Osesp podia cobrar ingressos bem abaixo do “preço de custo real” – se fossem consideradas todas as despesas da orquestra, divididas pelo número de assentos na Sala São Paulo. O argumento de Claudia Toni subentendia que, também por não depender da venda de ingressos, a programação artística da orquestra seria menos comprometida com músicas de “fácil assimilação”. De fato, presença maciça de repertório moderno e contemporâneo, brasileiro e estrangeiro, tocado com excelência por uma orquestra composta e regida predominantemente por brasileiros, representava um fato inédito na história do mundo sinfônico no país – e a

²⁰⁸ Desde sua criação no início dos anos 1980, o Mozarteum Brasileiro também oferecia uma série de concertos por assinatura. Logo após a inauguração do Teatro Alfa, em 1998, foi criada uma assinatura para uma série mista de espetáculos, com dança, teatro, música clássica e música popular. O projeto foi coordenado por Clodoaldo Medina, que acabara de se demitir da Osesp, e durou até 2002.

novidade foi rapidamente percebida, atraindo melômanos, críticos, músicos e estudantes de música e curiosos para os concertos da Osesp.

Quando foi lançado o programa de assinaturas, no final de 1999, era comum que Neschling falasse durante os concertos, convidando os presentes a se tornarem assinantes da orquestra e destacando o fato de que o valor dos pacotes de assinaturas era inferior ao da temporada da Sociedade de Cultura Artística.²⁰⁹

A observação era procedente, ainda que alguns a achassem “deselegante”. Basta dizer que, na primeira temporada de assinaturas da Osesp, os pacotes com oito ou nove atrações custavam de R\$ 80 a R\$ 270, dependendo do setor. No mesmo ano 2000, uma assinatura da Cultura Artística, para dez concertos, custava de R\$ 590 a R\$ 1.190.²¹⁰ Ou seja, enquanto o ingresso mais barato na Osesp valia R\$ 10²¹¹ (equivalente a uma entrada no cinema do Shopping Iguatemi) e o mais caro R\$ 30, um lugar da mesma categoria na Cultura Artística custava até seis vezes mais.

É bem verdade que as séries de concertos não são exatamente comparáveis. A Cultura Artística trazia uma seleção de atrações internacionais que, sem grande esforço, podem ser consideradas mais “renomadas” do que a média dos solistas e regentes convidados da Osesp à época. Mas ainda que isso represente uma mais-valia no mercado de bens simbólicos, é preciso considerar algo que está em jogo para além da música propriamente dita.

O prestígio da temporada da Sociedade Cultura Artística está apenas parcialmente associado ao nível de celebridade das atrações. Seu lastro está também na longevidade da participação dos associados e assinantes: perto da metade renova seus lugares há mais de trinta anos, concentrados nos concertos do primeiro dia (série branca). O foyer do teatro Cultura Artística era relativamente pequeno, de modo que era praticamente impossível “passar despercebido”: as pessoas tendiam a se encontrar, como num clube

²⁰⁹ Baseio-me nas entrevistas que realizei com músicos e assinantes.

²¹⁰ Para ficar com mais um termo de comparação: a assinatura do Mozarteum Brasileiro naquele mesmo ano oscilava entre R\$ 175 e R\$ 1.050, para nove concertos. Ou seja, de R\$ 19,4 a R\$ 116,6 por concerto. Ou seja: o ingresso mais barato da Osesp custava metade do que o do Mozarteum; o mais caro, quatro vezes menos.

²¹¹ A meia-entrada valia R\$ 5.

(bem diferente da Sala São Paulo, que tem várias áreas de convivência de grandes dimensões, adequadas ao propósito original do prédio – uma estação de trem).²¹² Ao cobrar valores significativamente inferiores aos praticados pela Cultura Artística, a Osesp estava fazendo um convite – tanto do ponto de vista material quanto simbólico – a novas frações da sociedade.

A concorrência acusaria o golpe: em 2004, a Cultura Artística daria um passo para trás e voltaria a oferecer apenas duas séries de assinaturas.²¹³ O público da Osesp por sua vez seguiria aumentando. No ano seguinte, a orquestra ampliou seu número de concertos sinfônicos semanais de dois para três (além de quintas e sábados, passou a oferecer serviços também regularmente às sextas).

Essa suposta disputa por assinantes é mote para um breve exercício comparativo entre o perfil social dos primeiros assinantes da Osesp e aqueles da Sociedade de Cultura Artística. Não é surpresa que ambas as instituições tenham sido prestigiadas majoritariamente por membros das classes dominantes, com padrão de vida e nível educacional elevados.²¹⁴ Mas a fração de elite e o tipo de vínculo estabelecido com uma e outra instituição musical revelam algum movimento na configuração da pequena comunidade de frequentadores de concertos.

Em 2002 e 2004, por iniciativa de Eugênia Paesani, voluntária da Osesp e dona de um instituto de pesquisa de opinião, foram feitas duas enquetes que tinham como tema “o relacionamento do público com a orquestra”.²¹⁵ Na primeira sondagem, 1.295 questionários foram preenchidos por assinantes da Osesp e frequentadores esporádicos dos concertos. Na segunda ocasião, 245 assinantes foram consultados.

Segundo os dados compilados em 2002, 80% dos assinantes tinham nível superior completo (dos quais 25% eram mestres e 14% doutores). 82% tinham cinquenta anos ou mais. Quase a metade era formada por

²¹² Agradeço a Carlos Rauscher pela observação.

²¹³ Segundo planilha que me foi transmitida pela responsável do setor de assinaturas deste instituição (não foi possível acessar dados anteriores a 1999), o número de assinantes anuais da Cultura Artística, que chegara a 2331 em 1999, passaria cair ano a ano: 1781 em 2002, 1453 em 2003, 1287 em 2004, voltando a crescer quase continuamente a partir de 2005, com 1540 em 2006, 1736 em 2008, 1811 em 2010, até chegar em 1900 em 2015.

²¹⁴ Ver Lamont e Fournier (1992) e Bourdieu (2006), entre outros.

²¹⁵ Ver Paesani (2004).

profissionais liberais, empresários, professores e artistas. Nada menos que 81% deles falava inglês e mais da metade falava mais de duas línguas estrangeiras²¹⁶ e tinha viajado ao exterior, a lazer ou a trabalho, nos últimos dois anos.²¹⁷

A pesquisa não reuniu dados sobre condições econômicas nem caracterização étnica ou racial, mas considerando as informações acima, não é difícil aferir que se tratava de um público majoritariamente rico e branco.

A pesquisa indicava ainda que 56% dos 2347 assinantes da Osesp em 2002 eram também assinantes da Cultura Artística. Daí se pode inferir que as mesmas 1300 pessoas estavam nas duas séries de assinaturas. Em 2002, a Sociedade de Cultura Artística contava com 1781 assinantes – ou seja, para mais da metade daqueles que detinham capital (econômico e social) para assinar a mais antiga e prestigiosa temporada de concertos da capital paulista, interessava também acompanhar a temporada da Osesp.²¹⁸

É preciso considerar ainda que os eventos da Cultura Artística eram, em média, mensais, enquanto os concertos da Osesp eram semanais. Muitos assinantes da Osesp compravam pacotes para várias séries de concertos, indo à Sala São Paulo duas, três ou até quatro vezes por mês.

Considerando o custo dos ingressos, é possível inferir que uma boa metade dos assinantes da Osesp pertence a estratos menos bem providos de capital econômico, se comparados aos assinantes “históricos” da Sociedade de Cultura Artística. Apesar da franca expansão do número de assinantes nos anos 1990, estes últimos mantinham algo do vínculo de confraria, sob a égide do qual a instituição havia sido criada em 1912.²¹⁹

²¹⁶ Os dados exatos são: 81% fala inglês; 52% fala francês; 59% fala espanhol, 30% fala italiano e 18% fala alemão (Paesani, 2004).

²¹⁷ A pesquisa também trazia dados sobre frequentadores não assinantes. Alguns exemplos: 76% tinham nível superior completo (dos quais 6% eram mestres e 9% doutores); 51% tinham mais que cinquenta anos (e 32% entre trinta e 49 anos).

²¹⁸ Há alguma incoerência nos números divulgados pela orquestra antes da criação da Fundação Osesp. A principal causa da confusão está na contagem de número de assinantes titulares individuais (que podem ter um ou mais “acompanhantes”) e número de assinaturas (um mesmo assinante individual pode assinar mais de uma série). Minha opção foi contar cada um dos nomes de assinantes divulgados nos cadernos de programa da orquestra. Optei por utilizar as listas de assinantes, incluídas nos cadernos de programa da Osesp entre 2001 e 2004, como fonte para os números que apresento na tese.

²¹⁹ Transcrevo trecho de carta aos assinantes, assinada pelo então presidente da Sociedade de Cultura Artística José Mindlin: “Relativamente à programação deste ano, desculpe-me quem estiver lendo, estamos tão entusiasmados que nem temos jeito de fazer elogios. Esperamos que

Como as falas de Neschling, Toni e Minczuk citadas acima sinalizam, havia um esforço deliberado em construir representatividade para a Osesp, algo que a distinguia do caráter de “clube” da Cultura Artística. “Pode aplaudir que a orquestra é sua”, dizia o slogan da Osesp, criado em 2002 pela publicitária Rose Ferraz (voluntária da orquestra) e repetido à exaustão, praticamente em todos os anúncios impressos e audiovisuais do grupo, além de ser desdobrado em várias campanhas.²²⁰ A formulação é eficaz e respondia a uma das maiores preocupações dos líderes da orquestra: construir o sentimento de pertencimento, fazer da Osesp um símbolo abrangente e coletivo. Não à toa o slogan continuou sendo usado, com alguma variação, por muitos anos. Na turnê norte-americana de 2002, foi “Pode botar a bandeira na janela que a orquestra é sua”.

Desde 2001, o nome de cada um dos assinantes passou a ser incluído em todos os programas de concerto, precedido pela frase: “A Osesp agradece a todos que a prestigiam como assinantes da Temporada de Concertos”. O mesmo passou a ser feito com o nome dos voluntários, a partir de 2002. O gesto era uma maneira de institucionalizar esse sentido de participação, registrando por escrito os apoiadores do projeto, perto de onde se publicavam o nome dos músicos e funcionários da Osesp.

Em 2003, foi lançada a campanha “Dono de Orquestra”, para a qual alguns assinantes foram convidados a participar. Uma foto do personagem em seu ambiente de trabalho vinha acompanhada de legenda em que o retratado era apresentado com seu nome e profissão reais e também como “dono de orquestra”. Além de notáveis como Drauzio Varella (médico e “dono de orquestra”) e Irene Ravache (atriz e “dona de orquestra”), a campanha trazia também figuras anônimas de profissionais menos valorizados

esse entusiasmo seja contagioso e que nossos assinantes, tanto os tradicionais como os novos, que esperamos que surjam, concordem conosco: é a melhor programação deste século. Auto-elogio não é coisa recomendável, mas estamos convencidos de que ela superou as anteriores – inclusive do século XX. Na busca dessa excepcional qualidade, é verdade que tivemos de fazer um pequeno ajuste nos preços das assinaturas, mas esperamos que nossos assinantes considerem isso apenas um detalhe, cuja óbvia necessidade dispensa maiores justificativas” (Mindlin, 2001). O tom direto e a menção ao aumento de preços como “apenas um detalhe” dão sinal do ambiente de confraria.

²²⁰ Rose Ferraz é autora do célebre slogan da campanha da Valisère – “O primeiro sutiã a gente nunca esquece”. Ela se aproximou da orquestra a convite de Claudia Toni, com quem havia trabalhado nos primórdios do Mozarteum Brasileiro, no início dos anos 1980. Tratarei do Serviço de Voluntários da Osesp um pouco mais adiante.

socialmente: Walter Tosako (marceneiro e “dono de orquestra”) ou Bianca Gonçalves (instrutora de natação e “dona de orquestra”).

Figura 18. Imagem de campanha da Osesp de 2003

Figura 19. Imagem de campanha da Osesp de 2003

Pode aplaudir que a orquestra é sua, dizia o slogan. Mas, como na célebre réplica de Tonto a Zorro: “‘sua’ quem, cara pálida?”. A própria

composição de uma orquestra sinfônica – um grupo tão numeroso que é difícil para o espectador comum reter a individualidade dos rostos de cada um de seus integrantes – favorece a construção simbólica de um coletivo despersonalizado e por isso capaz de representar uma coletividade e provocar um sentido de pertencimento.

Várias iniciativas procuravam aprofundar o sentido expresso no célebre slogan. A já mencionada inclusão dos nomes dos assinantes e voluntários nos cadernos de programa era uma delas – e vale notar que é algo que foi feito durante um curto período de tempo.²²¹ No texto de abertura do programa de concerto de março de 2001, Neschling anuncia a criação de uma nova coluna: “Tribuna”, uma sugestão de Arthur Nestrovski, então professor na PUC-SP e crítico de música clássica do jornal *Folha de S. Paulo*. Nas palavras do maestro, a coluna pretendia ser um “espaço aberto aos comentários de nossos amigos sobre aquilo que mais amam – a música e, por extensão, o trabalho que viemos desenvolvendo” (Osesp, 2001). Ao aceitar a sugestão de Nestrovski e abrir uma “tribuna” para o público, Neschling promovia a criação do sentimento de pertencimento, que ele dizia ser fundamental para a valorização da orquestra.²²²

A análise desse material traz informações reveladoras acerca do perfil dos assinantes da Osesp e do imaginário compartilhado por esse grupo. Foram publicadas 25 colunas “Tribuna”, trazendo textos de assinantes com expressiva projeção profissional: sete professores universitários (dos quais seis da Universidade de São Paulo), quatro jornalistas, dois publicitários, duas escritoras, dois produtores culturais, três engenheiros, um cineasta, um economista, um juiz de direito e uma atriz.²²³

²²¹ A consolidação do programa de assinaturas (e sua contínua expansão) talvez explique a decisão de parar de incluir os nomes dos assinantes nos programas a partir de 2004. Da mesma forma, a profissionalização da gestão da orquestra a partir de 2005, com a criação da Fundação Osesp, talvez explique o sumiço do nome dos voluntários dos cadernos de programa, substituídos pelos nomes dos doadores do Programa Sua Orquestra. Graças a essas listas, pude estabelecer o número de assinantes da Osesp entre os anos de 2001 e 2004.

²²² “Uma orquestra deveria integrar-se ao cotidiano de uma cidade, transformando-se num ícone dela e objeto de orgulho de seus cidadãos... E só assim vejo condições de exigir do poder público o apoio necessário para manter uma instituição cara e delicada como uma orquestra viva e saudável” (Neschling, 2009:98).

²²³ Ver Anexo 4: lista dos colaboradores de “Tribuna”. A predominância de professores universitários na “Tribuna” superestima percentual de assinantes com essa profissão. Em parte, isso se deve ao fato de que sejam pessoas no geral mais aptas para produzir textos. De resto, é

Os colaboradores eram instados a falar sobre música e sobre a orquestra. A principal recorrência nos textos é a menção ao contato com a música no âmbito familiar, como indicam as frases compiladas a seguir, todas de autores diferentes:

Foi no ambiente familiar que descobri a música.

A música faz parte da minha vida desde a mais tenra idade.

Acho difícil viver sem música porque desde pequeno ela esteve comigo.

Naqueles dias se dizia que quem sentia a música clássica ao ouvi-la era “um ser sensível”. Eu me senti orgulhoso. Eu já podia me diferenciar por “ser sensível”, daqueles outros que não o eram.”

Veio-me à memória uma gravação, presente de uma amiga de minha mãe. Senti como se fosse hoje a intensa melancolia do primeiro movimento preenchendo a alma de um adolescente de 15 anos que pouco sabia sobre a complexa personalidade do compositor.

Aos 12 anos, ganhei do meu pai a coleção Música dos Grande Mestres.

Eu, por exemplo, comecei estudando o, na época, (e lá se vão décadas...) indefectível violino, símbolo de status da classe média para meninos (para as meninas, sabem todos, era o piano).

Herdei dos tempos de conservatório a beleza das melodias que ouvia pelos corredores.

Imaginei como estava longe a minha iniciação musical com meu pai. Gostava de imaginar, ao som de Tchaikovsky, as tropas francesas penetrando a

também uma maneira de marcar posição a respeito de quem pode ou deve “falar” pelos assinantes.

Rússia, sendo enfrentadas com pesado canhoneio pelos exércitos do Czar e participar do júbilo expresso pelos sinos da vitória de 1812.

O estabelecimento do referente familiar na origem da relação com a música garante um lastro de legitimidade cultural confirmado por sua antecedência: a música os acompanharia desde cedo, seria algo que lhes foi transmitido do berço, por herança – e nunca algo que se “aprendeu na escola” – elemento característico da “cultura musical” como elemento de distinção social (Bourdieu, 2006).²²⁴ Os textos destacam o vínculo pessoal e histórico com a música, que seria revigorado pela “ressurreição” da Osesp. O tom maravilhado dos depoimentos era reforçado pelo entusiasmo com que os assinantes acompanhavam os concertos semanais da orquestra, torcendo por ela como por uma equipe de futebol.²²⁵

Esse grupo de pessoas contribui para a construção de um imaginário no qual a música representa um bem supremo e que encontra na Osesp algo que lhes havia sido negado durante muito tempo. É o que transparece no trecho que destaco a seguir.²²⁶

O orgulho que sentimos, não só pela sala como pela qualidade da orquestra e pela escolha do sofisticadíssimo repertório levantado por John Neschling, nos restitui a autoestima e renova nossas esperanças. (grifos meus)

A relativa timidez do circuito de música clássica em São Paulo justificaria o tom algo embasbacado dos trechos acima, não fosse pelo fato de que a própria Sociedade de Cultura Artística tenha sido particularmente

²²⁴ Para Bourdieu (1983:27), “o aprendizado quase natural e espontâneo da cultura se distingue de todas as formas de aprendizado forçado, não tanto, como o quer a ideologia do ‘verniz’ cultural, pela profundidade e a durabilidade de seus efeitos, mas pela modalidade da relação com a cultura que ele favorece. Ele confere a certeza de si, correlativa à certeza de deter a legitimidade cultural, verdadeiro princípio do desembaraço ao qual identificamos a excelência; ele produz uma relação mais familiar, ao mesmo tempo mais próxima e mais desenvolta, com a cultura, espécie de bem de família que sempre conhecemos e do qual nos sentimos o herdeiro legítimo: a música não são os discos e a eletrola dos vinte anos, graças aos quais descobrimos Bach e Vivaldi, mas o piano da família, ouvido desde a infância e vagamente praticado até a adolescência”.

²²⁵ A menção à “torcida pela orquestra” aparece no depoimento de vários assinantes (Paesani, 2004). Tratarei disso a seguir.

²²⁶ Cito um número menor de trechos, por serem mais extensos, mas o número de referências à qualidade da Osesp nas colunas é igualmente significativo.

ativa nos anos 1980 e 1990. Ou bem o assinante (e autor da “Tribuna”) era novo na praça ou a novidade trazida pela Osesp era mesmo digna de nota. Mais provavelmente, as duas coisas. Vimos como a orquestra viria a incorporar um contingente numeroso de assinantes que, até então, não participavam regularmente do circuito da música clássica. O número de serviços por semana, o baixo valor dos ingressos, a ocupação de um prédio público e de alto valor simbólico e a própria identidade de orquestra local eram alguns dos elementos que faziam da nova Osesp uma novidade, como aparece no depoimento a seguir:

E eis que há uns poucos anos ressurgiu a nossa Osesp que (minha opinião), com um projeto efetivo, em pouquíssimo tempo acaba se tornando o mais importante acontecimento no cenário musical brasileiro de que tenho notícia, algo sem precedentes e sem paralelo em termos artístico-profissionais, apontando para a possibilidade de um imenso aumento na faixa de conhecimento da música sinfônica e correlatas e, ainda por cima, não sendo rara e muito menos cara. E aí está o público fiel, que entende muito bem que vale a pena ouvir música boa e bem feita.

O autor do texto articula uma relação de sentido entre o trabalho da orquestra e a resposta do público, um a reforçar a atuação do outro: uma grande orquestra faz um grande público e vice-versa. Os assinantes são também responsáveis pela consolidação da imagem da Osesp como uma orquestra que pertence a seu público. O uso recorrente dos pronomes possessivos – “nossa” orquestra, “nossa” sala– confirmava o acerto dos anúncios publicitários comentados acima. O caráter encomiástico dos depoimentos é pouco surpreendente considerando o contexto da encomenda.

Como mostrou a pesquisa de Eugênia Paesani, os assinantes viajavam ao exterior com frequência, e a referência na “Tribuna” às experiências no estrangeiro eram recorrentes, como no trecho a seguir:

De volta para os grandes concertos que eu frequento com o mesmo prazer em Berlim, em Nova York, em Milão, em qualquer lugar, mas

principalmente aqui na nossa Sala São Paulo, onde temos o privilégio de ter uma das melhores orquestras sinfônicas do mundo de todos os tempos.

Estabelecendo um paralelo entre a qualidade dos concertos da Sala São Paulo e aqueles promovidos nas grandes cidades dos países ricos, o autor do texto acima elevava uma oitava acima o nível de entusiasmo a respeito da Osesp. Se Neschling chegara a dizer que a orquestra ambicionava estar entre as vinte melhores do mundo, o assinante não hesitava em alçá-la entre às campeãs “de todos os tempos”.

A menção a viagens internacionais tinham o tom de relatos de salão, em que as experiências turísticas ou gastronômicas são compartilhadas num regime de competição por status e confirmação de uma condição cosmopolita. É o que aparece nos trechos a seguir:

Por acaso, recebi a tarefa [de escrever a “Tribuna”] recém-chegado de viagem de férias pela Itália, ainda fruindo a doçura das Quatro Estações, degustadas na própria Chiesa della Pietà, a Chiesa de Vivaldi, em Veneza.

[...]

Após fotografar minha mulher ao lado de um cavaleiro em reluzente armadura, adentrei a sala nove vezes centenária, revestida em madeira durante a renascença, e dirigi-me à janela. Daquele ponto do forte podia-se ver acima a lua chamando as suas companheiras da noite, enquanto escurecia, e abaixo as magníficas igrejas de vários estilos. Pairando sobre as lanças das igrejas, uma névoa desenhava uma figura semelhante a um camafeu fitando sua Salzburgo natal: Mozart.”

A afetação das narrativas encontra eco na série de anúncios publicados pela Osesp em 2005. Um dos anúncios traz uma foto com a orquestra e o maestro, vestidos para um concerto noturno,²²⁷ no palco da Sala São Paulo. A iluminação da sala na foto dá destaque para as colunas

²²⁷ Como tratei no início da tese, a praxe nos concertos sinfônicos estabelece fraque e gravata borboleta para os homens e vestidos longos para as mulheres como trajes obrigatórios dos músicos para concertos noturnos (tal vestimenta está especificada também no regimento da orquestra).

neoclássicas detrás do palco. Um texto em francês diz: “*avec plus de cent présentations annuelles, Osesp est aujourd'hui un des principaux orchestres symphoniques du monde*”; e, ao lado da foto, a indicação: “Salle Saint-Paul”. A legenda explica: “Parece Paris, mas é São Paulo”.

Figura 20. Anúncio de 2005

Figura 21. Anúncio de 2005

Outros anúncios da mesma série reproduziam a “piada”, em inglês, japonês, alemão e espanhol, comparando a capital paulista com Londres, Tóquio, Munique e Barcelona. O classicismo da imagem, o pedantismo do texto em língua estrangeira e o arremate embasbacado, testemunham um esforço recorrente na comunicação da Osesp desde 1997: criar uma imagem de orquestra “internacional”.

Em carta aos assinantes, publicada por ocasião do anúncio da turnê norte-americana de 2002, Neschling escreveu: “Vamos tocar nos Estados Unidos, vamos ser tratados de igual para igual com as grandes orquestras mundiais”. Essa vontade de ser igual remete à ideia de música universal – por oposição à música popular brasileira e suas marcas locais²²⁸ –, cuja tradição pode ser compartilhada por todos aqueles que forem suficientemente competentes e cultivados. O discurso de Neschling postulava a existência desse lugar chamado “internacional”, no qual seria desejável posicionar-se entre iguais. Como se verá no último capítulo, esse era o vetor que organizava os discursos e projetos urbanísticos hegemônicos nos anos 1990, mobilizados pela ideia de “cidade global” (Marques; Torres, 2000).

No folder de apresentação da primeira turnê europeia da Osesp, em 2003, um texto publicado em francês e em alemão revelava o desejo de apresentar uma imagem do Brasil para além do futebol, do samba e da natureza exuberante. Um país de economia forte e de democracia estável, no seio do qual era possível desenvolver “projetos culturais sólidos e de longa duração”. Transcrevo abaixo um trecho traduzido da versão em francês:

Conhecido por sua natureza exuberante, com novecentos quilômetros de praias banhadas pelo oceano atlântico, e a Floresta Amazônica, a maior floresta tropical do mundo, o Brasil se destaca no cenário internacional por razões que vão além das florestas, do futebol e do samba. Oitava economia mundial, o país conseguiu atingir nesses últimos anos uma taxa de desenvolvimento e estabilidade política que ultrapassa as expectativas mais

²²⁸ Sobre as “marcas locais” na música popular brasileira, ver Monteiro (2007) e Reily (2000).

ambiciosas, o que favorece a criação de projetos culturais sólidos e de longa duração. (Osesp, 2003).

A operação retórica alinhava, de um lado, o trinômio samba/futebol/natureza, já consagrado em uma espécie de “imaginário internacional” sobre o Brasil e, de outro, pujança econômica/democracia política/música sinfônica, novos símbolos que o projeto da Osesp pretendia apresentar ao mundo. Esse novo imaginário sobre o Brasil – de um país “sério” e “desenvolvido”, pronto para integrar o elenco das “grandes nações centrais”, sem perder suas especificidades “tropicais” – teria com a Osesp sua cara e sua trilha sonora.

Já na primeira declaração pública do maestro John Neschling a respeito do convite para assumir a liderança da Osesp, semanas após a morte de Eleazar de Carvalho, ele disse: “Fiquei interessado, mas a negociação vai ser longa. Quero fazer um trabalho a longo prazo que transforme a Osesp em uma orquestra de nível internacional” (Perpétuo, 1997). Neschling foi interrogado pelo jornalista a respeito da viabilidade em conciliar seus postos na Europa e o projeto da Osesp, ao que respondeu: “Esta é a realidade de um regente de carreira internacional. Não há maestro de nível internacional que possa passar nove meses do ano em São Paulo”.

Se já aparecia nos discursos sobre a Sinfônica Estadual no início dos anos 1970, nos anos 1990 a palavra “internacional” seria repetida como um mantra, tanto pelo maestro quanto por outros agentes importantes. O texto sobre cultura do programa da campanha Covas de 1998 dava destaque à Osesp, enfatizando mais uma vez seu internacionalismo: “A nova Orquestra Sinfônica de São Paulo foi reestruturada em processo que selecionou músicos no Brasil e no exterior, em procedimento comparável ao das grandes orquestras internacionais”. No mesmo documento, o trecho que falava sobre a reforma da Estação Júlio Prestes, futura sede da orquestra, anunciava também a instalação de “dois restaurantes de qualidade internacional” (Covas, 1998).

Nos anúncios de 2005, a Sala São Paulo e a Osesp eram apresentadas como “ativos” que faziam a capital paulista se tornar

comparável a Paris, Londres, Tóquio, Munique e Barcelona.²²⁹ Como a comprovar que a promessa feita em 1997 tivesse sido cumprida. A palavra internacional foi usada de maneira quase obsessiva, adjetivando o nível técnico dos músicos, a temporada de concertos, o salário do regente, a sala de espetáculo e até seus restaurantes. A transversalidade da categoria, bem como a recorrência de seu emprego, chamam a atenção.

Relatos de viagens à Europa e aos Estados Unidos eram frequentes nos textos da “Tribuna”, bem como a menção ao fato de que a Sala São Paulo e a Osesp “não deixavam nada a dever” com relação às principais orquestras do hemisfério norte. Aí reside a força do vínculo criado entre a orquestra e seu público cosmopolita, graduado e culturalmente engajado.

Depoimentos espontâneos reunidos na pesquisa de Paesani reforçam o tipo de observação que ocupava as tribunas. Para 58% dos entrevistados, o gosto pela música está sempre associado ao prazer de estar em ambiente física e socialmente agradável, na combinação do entretenimento com o aprendizado e com a cultura (Paesani, 2004).

É uma orquestra de nível internacional. Tenho muito orgulho da orquestra, de ser uma coisa nossa e pública.

Tenho para com a orquestra uma verdadeira relação de amor.

Orgulho da cidade de São Paulo, por sua qualidade de alto nível, bons músicos, tocam bem e bom repertório.

Um verdadeiro remédio, porque quando vou à Osesp saio de lá renovada, rejuvenescida.

É uma orquestra que provoca uma sensação de orgulho para nós paulistanos, leva a plateia a um entusiasmo pela qualidade musical que

²²⁹ A ideia de que cidades do mundo todo eram concorrentes, como empresas, no mercado global será discutida no último capítulo desta tese. Ver Vainer (2000), Arantes (2000), Marques e Torres (2000).

apresentam, a gente vê que o público ao aplaudir sente orgulho do que tem, é igual a uma torcida de um clube.

O entusiasmo dos ouvintes da Osesp naqueles anos não se limitou a declarações hiperbólicas. Segundo relatórios apresentados pelo departamento de Comunicação Social da Osesp à Secretaria da Fazenda, em 2001, a média de público por concerto cresceu vertiginosamente de 206, em 1997; para 374 em 1998, 565 em 1999 e 1.323 no ano 2000. O número crescente de assinantes – passando de 1494 titulares em 2001 para 4.128 em 2004 – também é indicativo da eficácia dos sentidos produzidos pelo que a Osesp apresentava na Sala São Paulo: a música (e os discursos que a acompanhavam).

Ao longo do segundo semestre de 2000, Valeria Minczuk (esposa do regente associado) e Glênio Vergara (assinante), motivados por conversas com lideranças da orquestra e frequentadores da Sala São Paulo, trabalharam na estruturação de um Serviço de Voluntários. O projeto foi anunciado por Neschling em dezembro e oficialmente lançado em fevereiro do ano seguinte.

Em 21 de fevereiro de 2001, uma carta escrita por Claudia Toni foi enviada a todos os assinantes, junto com um questionário a ser preenchido pelos interessados em se voluntariar. A partir desse material, os coordenadores do programa entrevistaram mais de uma centena de inscritos, procurando incorporar as aptidões de cada um em função das necessidades da orquestra.

Em carta publicada no programa de concerto daquele ano, Roberto Minczuk se diz “honrado porque tenho percebido que a orquestra e a sociedade paulistana estão cada vez mais amalgamadas”, para então comentar e celebrar a criação do Serviço de Voluntários da Orquestra, “uma prática bastante comum nas grandes orquestras internacionais” (Minczuk, 2001).

Em setembro, já eram 180 voluntários em atividade. Um pequeno grupo, formado sobretudo por empresários e executivos, assumiu a tarefa de levantar recursos junto à iniciativa privada, com a coordenação de Ricardo Levisky, assistente da direção executiva rapidamente alçado a assessor de

marketing da Osesp.²³⁰ Com reuniões semanais e intensa atividade, a comissão de *fundraising* teve papel fundamental na costura de importantes patrocínios e na articulação de várias das ações de marketing que se consagrariam nos anos seguintes, entre as quais o programa de doações individuais (“Sua Orquestra”). Também participaria diretamente de algumas das iniciativas preliminares para a criação da organização social que assumiria a gestão da orquestra.²³¹

Cabe uma breve anedota, indicativa da proeminência que o grupo chegou a ter. Segundo me relataram alguns dos membros da comissão, sua relação com Neschling e com as demais lideranças da orquestra foi muito próxima. O maestro teria colocado como meta obter um patrocínio de R\$ 5 milhões, e os experientes executivos logo avaliaram que seria muito mais fácil obter dez patrocinadores com cotas de R\$ 500 mil.

O caminho que propuseram foi fazer oito séries de assinaturas, com cotas patrocínio de R\$ 500 mil para cada. Assim, cada conjunto de oito ou dez concertos anuais seria identificado a uma empresa – e várias ações de marketing poderiam ser propostas. Logo surgiu a ideia de batizar cada série com um nome atraente, por exemplo com o nome de compositores. O risco era que todos quisessem patrocinar as séries Mozart ou Beethoven, tornando uma encrenca a “venda” de Berlioz, Villa-Lobos ou Sibelius. A sugestão seguinte foi um tema nacionalista, como pássaros ou árvores brasileiras. Depois de uma breve consulta à enciclopédia, levaram as propostas a Neschling, que optou pela segunda alternativa, e assim foram batizadas as séries com os nomes que permanecem até hoje: Araucária, Jacarandá, Cedro, Jequitibá.²³²

²³⁰ Levisky se apresentou à direção da orquestra quando ainda era aluno de graduação na Faap, com o projeto de realizar um TCC sobre o departamento de marketing da Osesp. Surpreendido ao saber que tal departamento não existia, Levisky acabou ingressando na administração da orquestra como estagiário sob responsabilidade de Claudia Toni, ascendendo notavelmente graças a seu envolvimento com a comissão de *fundraising*, liderada por um *petit comité* composto por Liz Coli Cabral Nogueira, Tasso Napoleão, José Antonio Maluf de Carvalho, Guido Urizio, além de Glênio Vergara, coordenador do Serviço de Voluntários. Já em 2005, seria levado por Roberto Minczuk para a Orquestra Sinfônica Brasileira, instituição da qual se tornaria superintendente alguns anos depois.

²³¹ Ver nota 205.

²³² Apenas como referência: em 2003, as séries Jacarandá e Cedro foram patrocinadas pela Nossa Caixa; a série Jequitibá pela Embratel; a série Araucária pela Camargo Corrêa. Mais tarde, foram criadas novas séries de assinaturas, com nomes que mantinham o conceito criado pelos

Em 2003, os voluntários somavam mais de trezentas pessoas, divididas em várias comissões e atuando nas mais diferentes áreas: intérpretes para os solistas e regentes visitantes, colaboradores do Centro de Documentação Musical, vendedores na lojinha da Sala São Paulo e até médicos (que se revezavam para que houvesse sempre pelo menos um em cada concerto). A criação da Fundação Osesp, em 2005, viabilizou – e muitas vezes exigiu – a contratação profissional de serviços que vinham sendo prestados pelos voluntários. O projeto foi enfraquecido também pela saída de Roberto Minczuk, uma vez que tinha em Valéria Minczuk, esposa do maestro, uma de suas principais coordenadoras e entusiastas.

Em todo caso, o envolvimento dos voluntários entre 2001 e 2003 é bem representativo do tipo de vínculo que se buscava criar (e que efetivamente se criou) entre a orquestra e os assinantes. Como disse um dos autores da “Tribuna”, era algo que evocava as torcidas de futebol. A metáfora já havia sido usada por Neschling no fax enviado em 1996: “Em última análise, os cidadãos paulistas devem ter orgulho de sua Orquestra como de um time de futebol”.

O clima de “final de campeonato” que parecia ter se instalado após a inauguração do “estádio” – a Sala São Paulo – aparece também em críticas da época, como nesta, de Arthur Nestrovski:

O mais importante de tudo talvez tenha sido o ambiente: um concerto pode ser excelente sem ser um grande concerto, mas também pode ser um grande concerto sem ser perfeito. A Osesp e Nelson Freire deram um concerto vibrante, aberto, cheio de dedicação e entusiasmo. (Nestrovski, 1999)

A ideia ventilada por Neschling, Minczuk e Toni de que a Osesp precisava criar sentimento de pertencimento (fazer as pessoas se sentirem “donos de orquestra”), tornar-se parte do cotidiano e razão de orgulho dos paulistanos havia se tornado realidade, pelo menos para os assinantes. Não

voluntários: Pau-Brasil, Imbuia e Carnaúba; e ainda depois, Paineira, Ipê, Pequiá, Mogno e Sapucaia.

era pouca coisa; mas seria o bastante para garantir estabilidade à orquestra em caso de turbulência política? Provavelmente não.

Que apito a orquestra toca

As mudanças na Osesp funcionaram como uma injeção de vitalidade no precário sistema da música clássica no Brasil, gerando oportunidades não apenas para instrumentistas, mas também para compositores, solistas, regentes, críticos, musicólogos e tantos outros profissionais da área, além de estudantes e melômanos em geral.

É certo que a valorização da produção nacional foi um forte fator de mobilização da classe musical. Desde 1998, primeiro ano de atividades da orquestra renovada, a temporada de concertos contou com notável presença de compositores brasileiros contemporâneos: José Antonio Almeida Prado (*Estações*), Jorge Antunes (*Abertura Olga*), Luis Cosme (*Lambe-Lambe*), Mario Ficarelli (*Sinfonia nº 3*), Gilberto Mendes (*Abertura Issa*), Saverio Mercadante (*Concerto para Flauta*), Marlos Nobre (*Concerto para Dois Violões*), Rubens Ricciardi (*In Memoriam Antonio Guedes Barbosa*), Claudio Santoro (*Mini Concerto Grosso e Música de Câmara 1944*). Além do destaque dado aos compositores vivos, Neschling programou um número significativo de peças do repertório nacional, como Camargo Guarnieri, Manoel Dias de Oliveira, Carlos Gomes, Alexandre Levy, Lorenzo Fernandes, Henrique Oswald e Villa-Lobos, sem falar na trabalhosa recuperação de uma ópera de Francisco Braga, *Jupyra*, que a orquestra gravaria poucos anos depois.

Nas temporadas seguintes, o padrão se manteve: o repertório trazia significativa presença dos compositores nacionais. No ano 2000, vários programas foram dedicados integralmente à música brasileira. De Villa-Lobos, o grupo apresentou *Fantasia para Violoncelo e Orquestra*, *Choros nº 10 – Rasga Coração* e os poemas sinfônicos *O Descobrimento do Brasil* e *Uirapuru*. Outros destaques foram a *Sinfonia nº 2*, de Camargo Guarnieri; o

Concerto para Viola e Orquestra, de Radamés Gnattali; *Museu da Inconfidência*, de Guerra-Peixe; e *Procissão das Carpideiras*, de Lindenbergue Cardoso; além da *Missa em Ré Maior* (1883), de João de Deus de Castro Lobo, em edição revista pelo musicólogo Rubens Ricciardi.²³³

Também foram apresentadas peças em primeira audição como *Uxmal*, do carioca Roberto Victorio, e *Kabila II*, serenata concertante para quarteto de madeiras e orquestra, do baiano Paulo Costa Lima, além da edição revisada da peça *Wu-li (Um Ensaio de Música Experimental)*, de Hans-Joachim Koellreutter. A orquestra passaria a encomendar regularmente novas obras a compositores brasileiros, estreando-as em suas temporadas.

Mas não era apenas a presença de artistas brasileiros e do repertório nacional que conquistava a classe musical e os melômanos em geral. A vinda cada vez mais frequente de grandes solistas e regentes convidados também contribuiu para elevar o nível das performances e o prestígio do grupo. Em 2000, alguns dos mais renomados artistas da cena internacional integraram a temporada, como os regentes Kurt Masur e Stanislaw Skrowaczewski e a soprano Barbara Hendricks. Se por um lado a presença de artistas estrangeiros podia ser vista como tomando o lugar dos artistas nacionais, por outro o prestígio que traziam ao projeto da orquestra agregava valor ao trabalho de todos os envolvidos no sistema.

Fundamentalmente, o formato geral da programação não se alteraria – com alguma variação nas proporções de cada tipo de repertório. A temporada do ano 2000 trazia clássicos entre os clássicos como a *Sinfonia Italiana*, de Mendelssohn; a *Sinfonia nº 2*, de Brahms; a *Sinfonia nº 8 – Inacabada*, de Schubert; *Assim falou Zaratustra*, de Richard Strauss; *Sinfonia nº 5*, de Tchaikovsky; a *Missa Solemnis* e as *Sinfonias nº 1, nº 4, nº 7 e nº 9*, de Beethoven; a *Sinfonia nº 7 – Leningrado*, de Shostakovich; e as *Sinfonias nº 3, nº 4 e nº 6*, de Mahler.²³⁴

²³³ Uma série de concertos de música de câmara intitulada “Projeto Criadores do Brasil” também trazia várias peças de compositores brasileiros de todas as épocas, como Almeida Prado, Luciano Gallet, Francisco Gomes da Rocha, Manuel Dias de Oliveira, Gilberto Mendes, Villa-Lobos, Antonio da Silva Leite e Claudio de Freitas.

²³⁴ O site da Liga das Orquestras Americanas divulga anualmente relatórios sobre as atividades dos grupos afiliados, notadamente um relatório sobre obras performadas: <http://www.americanorchestras.org>.

Uma parte dos programas incluía peças não tão recentes mas ainda provocadoras e raramente (ou nunca antes) interpretadas no Brasil, como o *Concerto para Piano e Orquestra*, de Alfred Schnittke; *Três Gráficos – Concerto para Violão e Orquestra*, de Maurice Ohana; e *Três Peças para Orquestra, Op. 6*, de Alban Berg. Neschling também programou uma seleção significativa e original de obras propriamente contemporâneas, como *Concerto para Clarinete e Orquestra* (1991), de Jean Françaix; *Concerto para Violino e Orquestra* (1990-1992), de Ligeti; e *The World's Ransoming* (1995-1996), de James MacMillan.

Todos os fatores somados – variedade e complexidade do repertório (com destaque para a presença massiva de música brasileira e primeiras audições), nível das performances, reputação dos artistas convidados, número e regularidade das apresentações (duas por semana, de fevereiro a dezembro, com breve intervalo para a turnê latino-americana) –, é provável que temporada de concertos da Osesp no ano 2000 tenha sido a mais sofisticada, competente e inovadora de toda a história da música sinfônica no Brasil até então.²³⁵ Neschling entregou o que prometeu, e rapidamente. Apenas no ano 2000, foram apresentadas 133 obras, de oitenta compositores diferentes (incluindo concertos de música de câmara e música coral).

Desde então, ano após ano, as temporadas da Osesp vêm repetindo ou mesmo superando esses feitos. O número de semanas por temporada permanece até hoje em torno de 32 – a principal mudança foi a passagem de dois para três concertos semanais (quinta e sábado entre 1999 e 2004, e a inclusão de réцитas todas as sextas desde 2005).²³⁶

Como Neschling repetiu muitas vezes, parte importante de seu projeto para a Osesp consistia na “pesquisa do repertório nacional, sua apresentação em concertos, gravação e distribuição para o mercado internacional e, finalmente, sua edição” (apud Osesp, 2005). Já no fax enviado em 1996 ele destacava: “há uma lacuna fundamental no mercado de discos com relação a

²³⁵ A afirmação sobre a qualidade das performances baseia-se em depoimentos de entrevistados (entre músicos, jornalistas e assinantes), nas críticas dos jornais e na audição de parte dos concertos, em gravações disponíveis no Centro de Documentação Musical da Fundação Osesp. Quanto ao número de concertos, a qualidade dos solistas e dos regentes convidados, não há registro de nada que se iguale.

²³⁶ Já desde 2003 a Osesp oferecia alguns concertos às sextas (cerca de uma vez por mês), mas apenas em 2005 isso se tornou uma prática seminal.

boas gravações de música brasileira, sul e latino-americana [...] Este será um dos papéis fundamentais da Osesp reestruturada” (Neschling, 1996).

Muitas vezes os concertos serviram também como etapas preparatórias para a gravação de obras. As primeiras gravações comerciais, em fevereiro de 2001, foram da *Abertura Concertante* e das *Sinfonias nº 2 e nº 3*, de Camargo Guarnieri, lançadas em 2002 pelo selo Bis.²³⁷ Nos anos seguintes, o projeto de gravações se intensificaria, com o lançamento da integral das sinfonias de Guarnieri; a ópera *Jupyra*, de Francisco Braga; sinfonias de Claudio Santoro; e a integral dos *Choros* e *Bachianas* de Villa-Lobos, para citar apenas algumas. A contribuição dessas gravações para a discografia da música sinfônica brasileira é notável. Não só pela excelência da interpretação ou pela qualidade técnica do registro – em muitos casos, tratou-se da primeira gravação em disco de várias obras; em outros, da primeira gravação por orquestra brasileira e/ou por maestro brasileiro.

Desde 1997, Rubens Ricciardi trabalhava a convite de Neschling no projeto de revisão de partituras que viria a ser uma das atividades da editora da Osesp, fundada no ano 2000 com o nome de Criadores do Brasil. O primeiro produto lançado, em 2002, foi uma cuidadosa edição da versão para canto e orquestra do *Hino Nacional Brasileiro*. O fato de que esta obra – a partitura mais “oficial” e uma das mais tocadas no país – nunca tivesse recebido uma edição revisada, sendo performada por bandas, corais e orquestras a partir das mais diferentes versões é sintomático, mais uma vez, da precariedade do meio musical no Brasil. O primeiro catálogo publicado pela editora (Osesp, 2005) trazia 45 obras de dezenove compositores brasileiros de várias épocas, além de arranjos sinfônicos para música popular (baseados nos concertos que a orquestra realizou com a Banda Mantiqueira).

A organização e disponibilização desse material, após revisão musicológica, tem capacidade para alterar de maneira significativa as perspectivas de adensamento da atividade sinfônica no Brasil, além de estimular a divulgação internacional da produção de compositores brasileiros.

²³⁷ Em 2000, a Osesp havia gravado sinfonias de Beethoven, mas o registro era considerado preparatório para as gravações do ano seguinte. O próprio Neschling anota que a primeira “gravação comercial” foi das obras de Guarnieri, em fevereiro de 2001 (Osesp, 2002).

Essa divulgação foi potencializada sobretudo pelo fato de que a Osesp tenha passado a se apresentar regularmente em outros países, algo inédito na história das formações sinfônicas brasileiras.²³⁸ Segundo depoimento de músicos e regentes, a experiência das turnês é importante para o amadurecimento do grupo, além de ser condição para a efetivação de contratos com as firmas de disco, que precisam da presença física da orquestra para promover comercialmente os CDs. Altamente custosas, as viagens não se pagam apenas com os cachês das apresentações e demandam investimento suplementar, seja com aportes da Secretaria de Cultura ou com novos patrocínios. As viagens do grupo contribuem para constituição do imaginário sobre uma orquestra “internacional”, algo vocalizado tantas vezes por Neschling e por demais lideranças ligadas ao projeto do grupo e com forte ancoramento social no seu corpo de assinantes.

Escapa aos propósitos desta tese fazer o registro completo das atividades da orquestra, mas importa sinalizar a amplitude de sua gama de atuação e o ineditismo das empreitadas.²³⁹

Quem toca (e quem não toca mais) na orquestra

No segundo capítulo desta tese pude demonstrar a fragilidade do vínculo profissional dos músicos com a orquestra, até que, em dezembro de 1980, quase dez anos após o início das atividades da Estadual sob Eleazar, foram finalmente contratados em regime de carteira assinada. Ainda assim, a solução era acochambrada: haviam sido alocados como parte do corpo de funcionários da Fundação Padre Anchieta, e poucos anos depois isso viria a

²³⁸ Há episódios isolados como a turnê europeia da Orquestra Sinfônica Brasileira em 1974, mas nenhum grupo jamais realizou excursões internacionais de maneira regular, ano após ano. As primeiras turnês internacionais foram América do Sul, em 2000; nos Estados Unidos, em 2002; e na Europa, em 2003.

²³⁹ Ver Minczuk (2005) e Neschling (2009) para informações complementares. Após a criação da Fundação Osesp, as atividades da orquestra passariam a ser sistematicamente registradas nos relatórios anuais de compromisso social, disponíveis para consulta no site www.fundacao-oesp.art.br. A análise detida do impacto da orquestra no que chamei de adensamento do campo sinfônico no Brasil está por fazer.

ser questionado pelo Tribunal de Contas do Estado. Além dos cerca de oitenta músicos, do regente titular (Eleazar) e do regente assistente (Diogo Pacheco), a orquestra contava ainda com onze funcionários: três no arquivo, três na montagem, uma redatora musical (Sonia Muniz, esposa de Eleazar), um inspetor (Dante Perini), uma secretária (Dirna Perini, esposa de Dante) e uma organizadora de concertos (Elza Muniz Pacheco, esposa de Diogo e irmã de Sonia), além de eventuais funcionários de apoio, como uma copeira (Minczuk, 2005).

Considerando a complexidade do funcionamento de uma orquestra sinfônica com concertos semanais, pode-se dizer que a equipe era enxuta. Dados os vínculos familiares entre vários dos funcionários, sem entrar no mérito da competência de cada um, pode-se dizer ainda que era uma equipe pouco profissional.²⁴⁰

A figura centralizadora de Eleazar, que guardara do passado militar o apreço pelos protocolos de um sistema de trabalho altamente hierarquizado e autoritário, desencorajava qualquer articulação associativa dos músicos e demais funcionários.²⁴¹

Com a abertura democrática, criou-se mais espaço para que os integrantes da Osesp começassem a se organizar para reivindicar melhores condições de trabalho. Em julho de 1985, sob a liderança do percussionista Mario Frungillo, estes redigiram e enviaram carta aberta ao governador

²⁴⁰ Vale notar que os instrumentistas não são os únicos músicos que integram a “nova Osesp”. O funcionamento de uma orquestra com o escopo de atuação que a equipe liderada por Neschling imaginou depende de muitos funcionários com formação musical, mais ou menos completa. Os arquivistas são responsáveis por organizar o “material de orquestra”, ou seja, a *partitura* geral, usada pelo maestro, e as várias *partes*, que cada músico tem em sua estante. A Osesp investiu na profissionalização da estrutura do Centro de Documentação Musical, o que permitiu a criação, em 2001, da editora Criadores do Brasil. Muitas outras funções devem idealmente ser desempenhadas por músicos, ou pessoas com alguma formação musical: inspetor de orquestra, gerente de orquestra, redator musical, assessores da direção artística, responsáveis pelos programas educacionais, preparadores de coro, pianistas corepetidores. Arcádio Minczuk (2005; 2015) relata um pouco mais sobre o funcionamento da orquestra.

²⁴¹ As duas principais entidades de classe, Sindicato dos Músicos e Ordem dos Músicos do Brasil, nunca tiveram representatividade no meio musical. Parte importante do problema é o fato de que eram comandadas, desde 1965, pela mesma pessoa, Wilson Sandoli, sobre quem recaem ainda vários tipos de acusação, desde excessos de autoritarismo a prática de corrupção. Ver Carbone et al. (2007). Em contexto muito diferente, a alta densidade do campo da música sinfônica nos EUA (com mais de uma centena de orquestras profissionais, outras centenas de formações amadoras, dezenas de festivais e circuitos de salas, agentes, associações de melômanos, fundações etc.) permitiu que a atuação organizada dos músicos tivesse enorme impacto. A esse respeito, ver Ayer (2005).

Franco Montoro. O texto tratava dos baixos salários e de outras dificuldades com que a orquestra lidava no dia a dia, para concluir com o seguinte pedido:

É por tudo isso que esperamos do Governo do Estado [...] o estabelecimento da Fundação da Orquestra Sinfônica de São Paulo, onde não só os problemas financeiros seriam atenuados como as condições de trabalho seriam tratadas por pessoas ligadas ao ramo musical.

(Carta, 1985)

Foi apenas uma de muitas iniciativas que os músicos, cada vez mais organizados, tomariam no sentido de interferir nos rumos da Osesp. Chama a atenção o fato de que a principal bandeira fosse a criação de uma fundação, gerida por pessoas “do ramo”, que colocasse nos eixos o funcionamento da orquestra. Não havia clareza a respeito do modelo jurídico nem do modelo de financiamento – mas o desejo difuso de autonomia e eficiência seria semelhante ao que Neschling defenderia, com o apoio da Aposesp, e que finalmente vingaria com a criação da Fundação Osesp, exatos vinte anos depois.

Àquela altura, Frungillo era o principal articulador das iniciativas coletivas. O percussionista tinha perfil singular com relação à maior parte dos músicos da orquestra. Filiou-se ao PSDB logo no momento de sua criação, foi secretário no diretório regional de Indianópolis e candidato a vereador (1992) e deputado federal (1994).

Antes disso, em agosto do mesmo ano de 1985, 29 dos 81 instrumentistas então contratados recusaram-se a embarcar no ônibus para Bauru, onde a orquestra se apresentaria, em protesto contra as más condições oferecidas para as viagens do grupo.²⁴² A reação de Eleazar foi imediata e violenta: todos demitidos. Com a mediação de Wilson Sandoli,

²⁴² O depoimento de Ayrton Pinto a Arcádio Minczuk reforça as más condições das turnês do grupo. “O que era horrível na Osesp antiga eram as viagens. Quando era pelo Estado de São Paulo eu optava por dirigir, porque de alguma maneira os ônibus eram horríveis, e a orquestra sofria muito nessas viagens, até indo para Campos do Jordão também. A Secretaria de Cultura não ligava a mínima para os músicos na época, e você passou por isso também. E era uma maneira muito ruim de viajar. Então eu optava por gastar o dinheiro da gasolina e dirigir mesmo.”(apud Minczuk, 2005).

presidente da Ordem dos Músicos do Brasil, as demissões foram convertidas em advertências e os instrumentistas mantiveram suas posições.²⁴³

Foi também sob a liderança de Frungillo que finalmente foi criada a Aposesp. A primeira Assembleia Geral deu-se em 7 de outubro de 1987, com eleição da primeira diretoria: Mario David Frungillo (presidente), Baldur Liesenberg, Henrique Autran Dourado, Jed Anthony Barahal e Ozeas Arantes. Coube a Frungillo a redação das atas de fundação e do estatuto da Aposesp, aprovado em 7 de outubro de 1987 e registrado no 7º cartório de títulos e documentos em 12 de dezembro de 1988. Frungillo foi novamente eleito e escolhido presidente nas duas eleições seguintes: em 18 de maio de 1989, junto da harpista Norma Holtzer Rodrigues como vice-presidente, além de Altamir Salinas, Ozeas Arantes e Alain Lacour nos cargos de diretoria.

O mesmo grupo permaneceu na liderança da Aposesp nos anos seguintes. Em eleições de 8 de julho de 1990, Norma Holtzer assumiu a presidência, tendo Altamir como vice e Reginaldo Farias Leite Silva, Donizete Fonseca e Alain Lacour na diretoria. Frungillo retornaria à presidência em 20 de dezembro de 1992, com Holtzer como vice e tendo uma diretoria composta ainda por Dinah Piotrowski, Ana Lucia Vieira Santos (substituída por Marcelo Lopes um ano depois) e Alain Lacour.²⁴⁴

A primeira e única greve promovida pela Aposesp, em junho de 1989, contou com adesão significativa dos instrumentistas: segundo as atas, de um total de 78 votantes, 66 votaram pela paralisação, com onze votos contrários e um voto nulo. Após negociações tensas com a Secretaria de Cultura, os músicos obtiveram o aumento exigido. O índice também foi aplicado ao salário dos regentes e demais funcionários, com o que a Aposesp passou a contar com o apoio de Eleazar.

²⁴³ Vale notar que apesar de seu papel nessa negociação, Sandoli está longe de ser um exemplo de democrata. Desde que foi nomeado interventor em plena ditadura militar, Sandoli acumulou todo tipo de acusação, desde abuso de poder a corrupção; fez todo tipo de manobra para manter-se no cargo por mais de quarenta anos, apesar das graves denúncias e de inúmeras mobilizações contrárias da classe artística. Ver Carbone et. al (2007).

²⁴⁴ O estatuto da Aposesp previa mandatos de dois anos, sendo permitida a reeleição, com a ressalva de que “na hipótese de uma terceira reeleição consecutiva dos mesmos associados”, deveria haver um rodízio de pelo menos dois dos cinco nomes na diretoria.

Em 1993, com Ricardo Ohtake à frente da Secretaria do Estado de Cultura, novas contratações são feitas para completar o corpo de músicos.²⁴⁵ Desde 1990, o convênio com a Fundação Padre Anchieta vinha sendo criticado pelo Tribunal de Contas do Estado (Fundação Padre Anchieta, 1998), uma vez que as atividades da orquestra não tinham relação com a rádio ou com a TV Cultura. Por essa razão, a nova leva de instrumentistas foi contratada pelo Baneser, ideia que encontrou muita resistência por parte da Aposesp – afinal, esta era também uma modalidade de contratação precária e irregular, que como se viu seria extinta com a chegada de Covas ao poder.²⁴⁶

Frungillo e Holtzer redigiram um projeto propondo transformar a Osesp numa orquestra efetivamente ligada à Rádio e Televisão Cultura, seguindo experiências de sucesso de países como França (Orchestre de la Radio France), Inglaterra (as várias orquestras da BBC) e Alemanha (inúmeras orquestras de rádio pelo país). O documento é encaminhado ao secretário de cultura e a todos os conselheiros da Fundação Padre Anchieta, angariando apoio – com ressalvas – de parte deles.

Arthur Roquete de Macedo, reitor da Unesp, encaminhou ofício no qual avalia:

não seria absurdo que a RTC viesse, caso houvesse interesse e recursos, a ter uma Orquestra Sinfônica própria. [...] A falta de clareza está em como se pretende que a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo passe da condição de estatal, mantida pela Secretaria da Cultura, à condição de privada como parte da RTC. (Macedo, 1994)

O ofício de Macedo recoloca o dilema que atravessa a história da orquestra: a condição de instituição pública – financiada pelo poder público –, que deseja se instalar sob o guarda-chuva da administração privada em busca de autonomia, eficiência e, se possível, sustentabilidade. É como se

²⁴⁵ No mesmo ano, foi criado o Coro Sinfônico do Estado de São Paulo, que, em 2001, foi rebatizado como Coro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Coro da Osesp) e incorporado à mesma direção administrativa da orquestra.

²⁴⁶ O secretário Ricardo Ohtake chegou a propor transferir todos os músicos da Osesp para o Baneser, motivando dura reação contrária da Aposesp (ver Medeiros e Paiano, 1994).

todos soubessem identificar o problema, e mesmo apontar a solução – restava aberta a questão de como caminhar.

Sem saída à vista, os músicos seguiram batalhando por melhores condições. A Aposesp se consolidara como sua principal instância de representação, e o grupo liderado por Frungillo cedeu espaço para que outros assumissem a associação. Em 27 de abril de 1994, uma única chapa se apresentou para as eleições para diretoria da Osesp, encabeçada por Claudio Cruz (nomeado presidente), Arcádio Minczuk (vice), além de Rogerio Wolf, Sergio de Oliveira, Wagner Polistchuk e Fabio Prado.²⁴⁷ Em 21 de setembro de 1994, a diretoria da Aposesp encaminhou carta a Jorge da Cunha Lima, então presidente da Fundação Padre Anchieta, com nova lista de reclamações: salários baixos, falta de sede e desequilíbrio da situação funcional dos membros da orquestra – cem funcionários da Osesp eram ligados à FPA enquanto 23 eram ligados ao Baner (Minczuk, 2005).

Na ocasião da morte de Eleazar, a situação salarial era ligeiramente melhor que no início da década, com valores em torno de R\$ 1.500 – o que equivalia a cerca de 12 salários mínimos, à época fixado em R\$ 112. O ordenado dos músicos era quase o dobro do salário médio do funcionalismo no estado de São Paulo (R\$ 879,40),²⁴⁸ mas, por se tratar de um trabalho com o alto nível de especialização, a percepção dos profissionais era de que a orquestra pagava pouco. E, sobretudo, as demais condições de trabalho seguiam igualmente precárias: sem sede própria e sem qualidade artística, para usar um termo recorrente no discurso dos músicos.

Texto do relatório de atividades de 1995, apresentado pela Osesp a Aylton Escobar, então diretor técnico da Universidade Livre de Música, a qual a Orquestra estava submetida, aponta como principal dificuldade a ausência de espaço para os ensaios semanais. A consequência era o transtorno do deslocamento constante de instrumentos, gerando gastos com transporte e desgaste do material. Também se destacava a falta de recursos para elaboração e impressão de programas de concerto.

²⁴⁷ Também integravam a chapa Alexandre Rosa e Sergio Burgani, sem cargos na diretoria.

²⁴⁸ O dado é fornecido pelo então Secretário de Economia e Planejamento do Estado de São Paulo, André Franco Montoro Filho, em artigo publicado na *Folha de S. Paulo* em 2 de dezembro de 1996. No mesmo artigo, Montoro afirma que o salário médio na região metropolitana era R\$ 822.

Apesar do cenário de insatisfação constante, a perspectiva de mudanças que emergiu após a morte de Eleazar não foi recebida de maneira unânime. A orquestra estava cindida desde o final de 1995, quando duas chapas se apresentaram para concorrer à direção da Aposesp. A chapa da situação era desafiada pela “velha guarda” da associação, com o grupo de Frungillo e Holtzer. Pela primeira vez, as eleições se deram por votação secreta, e a chapa de Marcelo Lopes e Arcádio Minczuk sagrou-se vencedora, com 64 votos contra 34. Com a chegada de Neschling, a cisão na orquestra se aprofundou, e o principal motivo era o anúncio de que o maestro pretendia realizar testes de nivelamento, alterando a composição do grupo.

O grupo ligado a Frungillo e Holtzer se opôs ao projeto de Neschling, que “trocava o certo pelo incerto”, e impunha a experiência estressante das audições. Durante a gestão de Eleazar de Carvalho, não havia um sistema rigoroso de audições, e as contratações eram feitas pelo maestro de maneira autocrática.²⁴⁹ É consenso entre os entrevistados – tanto entre os que permaneceram na “nova Osesp” quanto entre os que não permaneceram – que parte dos músicos (sobretudo os mais velhos) não tinha a menor condição de cumprir as exigências técnicas previstas nos testes (e na nova rotina da orquestra). Muitos viam como uma humilhação a possibilidade de ver-se reprovado depois de anos, ou mesmo décadas, tocando na orquestra – e notadamente a possibilidade de perder a vaga para colegas até então hierarquicamente subordinados (situação em que o chefe de naipe seria reprovado enquanto músicos que ocupavam a segunda, terceira ou cadeira poderiam passar). O momento dava vazão a reações diversas, motivadas por vários laços de solidariedade (fosse por relações pessoais ou profissionais) bem como por antigas rivalidades de toda ordem.

²⁴⁹ Tratei brevemente disso no capítulo 2 e é também o que relata Arcádio Minczuk, secundado pelos depoimentos que colhi em entrevistas. Diz Minczuk (2005:42): “a prática comum durante muito tempo era que os chefes de naipe indicassem alguém de sua confiança para ocupar uma vaga, ou fizessem audições apenas com convidados, sem divulgação. À época de Eleazar de Carvalho, houve casos de preenchimento de vagas com a simples indicação dele próprio, sem qualquer conhecimento dos músicos. Também era comum encontrar novos instrumentistas contratados participando dos ensaios sem qualquer comunicação prévia por parte da direção”.

Arcádio Minczuk e o trompetista Marcelo Lopes, então presidente e vice da Aposesp,²⁵⁰ com o apoio da maioria dos instrumentistas, empenharam-se ativamente na defesa das novas audições como o melhor caminho para a orquestra.²⁵¹

A maneira como a “reestruturação” estava sendo proposta tinha mais um aspecto controverso. A solução encontrada para viabilizar o aumento dos salários na “nova Osesp” (que praticamente triplicou, passando para R\$ 4.200), foi fazer contratos temporários, livres dos encargos sociais. Ou seja: aqueles que fossem aprovados, teriam seus contratos com a Fundação Padre Anchieta rompidos. Justamente os aprovados *perderiam* os benefícios do regime celetista. A promessa era que uma nova pessoa jurídica seria criada para gerir a orquestra, e, aí sim, eles voltariam a ser contratados com carteira assinada. Mas os músicos não tinham mais que a palavra do maestro – e de Marcos Mendonça – como garantia.

O grupo de instrumentistas que se opunha à realização das audições e à maneira como a sucessão de Eleazar vinha sendo conduzida procurou o Sindicato dos Músicos para ter uma instância de representação. Organizados sob a liderança de Frungillo e da harpista Norma Holtzer (que também havia integrado as primeiras diretorias da Aposesp), chegaram a propor a destituição do presidente da Aposesp (Minczuk, 2005), que apoiava o projeto de Neschling.

Tamanho envolvimento e mobilização dos músicos – de um lado e de outro – era inédito na história da Osesp. Duas gerações de líderes (Frungillo/Holtzer e Minczuk/Lopes),²⁵² que haviam acumulado experiência de mobilização com dez anos de existência da Aposesp, foram fundamentais para os rumos do grupo.

Sem sucesso na tentativa de derrubar politicamente o projeto de “reestruturação”, o grupo dissidente passou a focar suas reivindicações em

²⁵⁰ Trompetista da Osesp desde 1986, Marcelo Lopes é também advogado e economista. Em 2005, tornou-se diretor executivo da Fundação Osesp. Em 17 de dezembro de 1997, a assembleia geral da Aposesp votou pela prorrogação do mandato da atual diretoria até o final do ano seguinte. Em 16 de dezembro de 1998, chapa única agora encabeçada por Marcelo Lopes (presidente) e Arcádio Minczuk (vice) seria reconduzida por mais dois anos.

²⁵¹ Arcádio voltaria à experiência em sua dissertação de mestrado (Minczuk, 2005).

²⁵² Em 1996 duas chapas se enfrentam: a de Mario Frungillo e Norma Holtzer Rodrigues contra chapa liderada por Arcádio Minczuk e Marcelo Lopes, que se sagra vencedora.

seu próprio futuro, fora da Osesp. Uma das exigências que conseguiram emplacar foi que a Secretaria de Estado da Cultura se comprometesse por escrito que aqueles que optassem por não participar das audições ou que não fossem aprovados permaneceriam contratados no mesmo regime de trabalho. Um documento chegou a ser assinado por um representante da Secretaria de Estado da Cultura, após longa reunião na Delegação Regional do Trabalho.

Frungillo recuperou o projeto de uma Orquestra da Rádio e Televisão Cultura, que havia apresentado em 1994 e o reencaminhou a Cunha Lima, com uma breve carta sobre a reestruturação da Osesp e a consequente disponibilidade de cerca de cinquenta músicos que não fariam parte do novo conjunto. A carta é assinada por Alain Lacour, Altamir Salinas, Maria de Lourdes Carvalho e Norma Holtzer, além de Frungillo.

Ao mesmo tempo em que nascia a “nova Osesp”, também nascia uma outra “nova” orquestra – composta igualmente por integrantes da “velha” Osesp –, que passaria a ser conhecida como Sinfonia Cultura, e sobre a qual falarei mais adiante.

Em 11 de março de 1997, um concerto na Estação Júlio Prestes marcava o lançamento do projeto de reforma do espaço e de “reestruturação” da orquestra. Neschling regeu a “velha” Osesp e, no dia seguinte, informou aos músicos qual seria o repertório exigido nas audições, previstas para junho.²⁵³

O racha havia tornado a convivência muito difícil: “cada ensaio [...] se transformava em uma assembleia” (Neschling apud Minczuk, 2005:46). A Aposesp negociou com o maestro (que por sua vez, negociou com a secretaria) a diminuição das atividades da orquestra naquele semestre, para que os músicos pudessem se preparar para as audições.²⁵⁴

O júri foi composto por nomes de projeção internacional e por músicos menos conhecidos mas que tinham muita proximidade com Neschling. O presidente das bancas foi o maestro Roman Brogli, assistente de Neschling

²⁵³ Ver Minczuk (2005).

²⁵⁴ O único concerto mantido foi no dia 23 de abril, no Memorial da América Latina. Sob regência de Roberto Minczuk, o então *spalla* da Osesp Claudio Cruz interpretou o *Concerto para Violino*, de Beethoven. A apresentação foi avaliada por especialistas e valeu como uma das etapas do exame que confirmaria Claudio Cruz na cadeira de *spalla*.

na orquestra de Saint Gallen. Roberto Minczuk, recém-nomeado regente assistente na Osesp, acompanhou todos os testes e foi uma espécie de vice-presidente. Nas cordas, o violinista francês Roger Pasquier (professor do Conservatório de Paris); o violista romeno Emilian Dascal (Orquestra de Saint Gallen); o violoncelista brasileiro Antonio Meneses; e o contrabaixista austríaco Herbert Meyer (Filarmônica de Viena). Nas madeiras, a flautista australiana Bridget Bolliger (ex-Orquestra de Saint Gallen e, à época, esposa de Neschling), o oboísta brasileiro Isaac Duarte (Orquestra do Tonhalle de Zurique) e o fagotista brasileiro Afonso Venturieri (Orquestra da Suisse Romande e professor do Conservatório de Genebra). Nos metais, os americanos Rodrick MacDonald (trompetista da Orquestra da Gewandhaus de Leipzig) e o trompista David Krable. Na percussão, Yves Brusteaux (timpanista da Orquestra da Suisse Romande) e, no piano, o brasileiro Jean Louis Steuerman.

No final, setenta dos 96 instrumentistas da “velha” Osesp aceitaram fazer os testes – e 47 foram aprovados.²⁵⁵ Até o último momento, os músicos contrários às audições tentaram impedir sua realização. Cortada pela metade, a orquestra precisaria contratar novos profissionais, e a principal lacuna estava entre violinistas, violistas e violoncelistas.

Semanas após os testes com os músicos da “velha” Osesp, novas audições foram realizadas, agora abertas para qualquer candidato. Neschling, Minczuk e os diretores da Aposesp entraram em contato com músicos brasileiros que atuavam em orquestras de outros estados e fora do país, convidando-os para essas novas audições. Após o processo, mais 21 instrumentistas foram incorporados à orquestra. No entanto, a lacuna nas cordas continuava grande: contavam com apenas sete violinistas, três violistas, seis violoncelistas e sete contrabaixistas.

O sistema de contratação proposto por Neschling a partir de então seguia, em grande medida, o modelo adotado por muitas das principais orquestras do mundo: audições públicas de seleção (o que quer dizer que todos os músicos da orquestra podem assistir aos concursos na qualidade de ouvintes), realizadas em duas etapas preliminares em que os instrumentistas

²⁵⁵ Ver Minczuk (2005).

tocavam por detrás de biombos, seguidas de uma prova final, diante do júri. Os aprovados ficariam um ano em período probatório, renovável por um ano, quando deveriam ser realizadas audições de titularização.²⁵⁶

As regras para audições de seleção e de titulação foram incluídas no regimento interno da orquestra, elaborado pelo maestro em colaboração com os diretores da Aposesp. Bastante detalhado, o sistema apontava para um regime de muito mais transparência, se comparado à maneira pela qual Eleazar contratava e demitia os músicos.

Tomando o concerto de 9 de julho para uma fotografia da orquestra, tem-se a seguinte situação: 44 instrumentistas da velha Osesp, aprovados nas audições e 39 novos contratados. O número total ainda era baixo (83), e a orquestra teve que contar com extras, contratados para um pequeno número de apresentações.

O que mais salta aos olhos nas características morfológicas do corpo orquestral renovado é a mudança geracional. Os músicos que optaram por não fazer os testes (ou que foram reprovados) eram, no geral, os mais velhos. Cerca de 80% dos instrumentistas que tocaram em 9 de julho tinham à época menos de 35 anos. No detalhe, o fato é ainda mais notável: 32 instrumentistas tinham até 25 anos, 38 até 35, 14 até 45 e quatro até 55, idade além da qual não havia ninguém no palco.²⁵⁷

²⁵⁶ Copio abaixo o artigo nº 32 do Regimento Interno da Osesp, que delibera sobre processo de titularização: “Durante o período probatório de um ano, será feita uma reunião de avaliação (informação), após três meses de exercício, entre os membros do naipe em questão e um representante da Aposesp. Esta reunião tem por objetivo fazer um balanço das atividades e do comportamento do músico em experiência. Este será informado do resultado desta reunião pelo representante da Aposesp e por um chefe do naipe em questão.

A Comissão de Titularização reunir-se-á para avaliar a aprovação ou veto de uma titularização.

A Comissão de Titularização será sempre formada pelos seguintes elementos: Diretor Artístico; Regente Titular; Um representante da Aposesp; Os *Spallas*.

Além disso, por: para um posto de Solista A e B das cordas, e solista A dos sopros e percussão: todos os solistas A da Osesp e os músicos do naipe em questão; Para um posto de *Tutti*/cordas: todos os membros do naipe em questão; Para um solista B dos sopros e percussão: todos os membros do naipe em questão.

O desenrolar da reunião de titularização será organizado pela Administração. Esta, porém, não terá voz deliberativa. O Diretor Artístico pode propor à Comissão a Titularização de um músico antes do vencimento do prazo de denúncia do seu contrato de caráter probatório”.

²⁵⁷ Dos 44 que já faziam parte da Osesp e foram aprovados nas audições, pude identificar a idade de 29. Em 1997, cinco deles tinham até 25 anos e dezessete até 35 anos (cinco tinham até 45, dois tinham até 55 e nenhum tinha mais de 55 anos). Ou seja, 23 deles tinham menos de 35 anos. Entre os contratados nas audições do segundo semestre, manteve-se o corte geracional: a maioria tinha menos de 35 anos na ocasião do concerto de inauguração da Sala São Paulo.

O modelo atual de uma orquestra sinfônica, que organiza boa parte das grandes orquestras do mundo todo, segue um padrão estabelecido no final do século XIX e prevê cerca de 96 músicos: sessenta no naipe de cordas, dezesseis nas madeiras e dezesseis nos metais – além de piano, harpa e percussão.²⁵⁸ Parte do repertório sinfônico prevê ainda coro, órgão, dobras de instrumentos ou instrumentos complementares.

Já na primeira temporada de assinaturas, em 2000, a Osesp se propunha a apresentar programas diferentes em 34 semanas (além de concertos de música de câmara e coral e quatro concertos sinfônicos especiais, fora das séries de assinatura). Para permitir o estabelecimento de uma rotina de revezamentos, a orquestra deveria contar com um contingente de músicos maior do que os que se apresentam semanalmente – o número de referência com que Neschling trabalhava era de 118 membros regulares.²⁵⁹ O repertório programado não era apenas variado, abrangendo peças compostas nos mais diferentes estilos por dezenas de músicos de países e épocas diferentes, no largo feixe que vai de meados século XVIII ao contemporâneo, mas também complexo e exigente.²⁶⁰ Quando os músicos não estão ensaiando ou se apresentando, devem dedicar-se ao estudo técnico do instrumento e à preparação do material que será interpretado nas

Pude identificar a data de nascimento de 25 dos músicos da velha Osesp que não fizeram teste ou não foram aprovados. Na época dos testes, seis tinham entre 26 e 35 anos, cinco tinham de 36 a 45, dez tinham entre 46 e 55 anos e quatro tinham mais de 56 anos. Ou seja: dezenove entre os 25 tinham mais de 35 anos. Dos demais 32 que não consegui identificar idade, é razoável afirmar que a maioria estava na faixa dos mais velhos (pelo menos dez deles já faleceram, com bastante idade). Os dados foram compilados a partir de planilhas que obtive com os departamentos de Recursos Humanos da Fundação Osesp e da Fundação Padre Anchieta.

²⁵⁸ Como informa Meier (2009), “as cordas podem variar de uma seção relativamente pequena de 6.4.3.2.1 (numa peça barroca) para uma seção de 8.6.5.4.2 numa Sinfonia de Haydn ou Mozart até uma seção de 16.16.12.10.8 numa obra de Strauss ou Mahler”.

²⁵⁹ No fax de 1996, Neschling já fala em 118 músicos no que seria a “estrutura ideal”, sublinhando: “é perfeitamente possível iniciar-se o trabalho com concessões aqui e ali – a estrutura é que deve ser estabelecida e visada a médio prazo”.

²⁶⁰ Trata-se de um padrão de temporada comum em quase todas as capitais (econômicas ou políticas) da Europa e dos Estados Unidos, seguido pelas mais cultuadas orquestras do mundo, segundo enquête realizada pela revista *Gramophone*, em 2007: Real do Concertgebouw de Amsterdã, Filarmônica de Berlim, Filarmônica de Viena, Sinfônica de Londres, Sinfônica de Chicago, Sinfônica da Rádio Bávara, Orquestra de Cleveland, Filarmônica de Los Angeles, Orquestra do Festival de Budapeste e Staatskapelle de Dresden. Esses eram os modelos para Neschling, como ele declarou um sem-número de vezes à imprensa. “Se estava bom para São Paulo, teria que estar bom para Berlim ou Filadélfia. Se não estivesse bom para Zurique ou Cleveland, também não poderia estar bom para nós” (Neschling, 2009:131).

semanas seguintes, de maneira que cheguem aos ensaios sem grandes dificuldades de interpretação das partes.

Espera-se desse corpo de mais de cem músicos um notável domínio de seus instrumentos – devem ser virtualmente capazes de executar qualquer coisa escrita nesse vasto repertório, reagindo rapidamente aos pedidos dos maestros no que diz respeito à interpretação de determinada passagem (andamento, expressão, dinâmica etc.). Devem ainda ter absoluta fluência na leitura de partituras, uma vez que a cada semana deverão enfrentar repertório diferente. Claro, uma boa parte das obras compõe o grande “museu imaginário” da música (Goehr, 1992), de modo que a familiaridade com o repertório sinfônico simplifica em parte desse desafio. Mas para ganhar essa familiaridade é preciso ter passado por anos de experiência tocando em orquestras.

Em suma, trata-se de um corpo de profissionais altamente qualificados, com um nível de especialização que só é atingido com dedicação contínua e intensiva ao longo de muitos anos, milhares de horas cotidianas e repetitivas que não podem ser despendidas senão “às custas da escolaridade tradicional e/ou da camaradagem própria à infância e à adolescência” (Lehmann, 2005:12).²⁶¹

Considerando a precariedade da educação musical no Brasil, fora do ensino regular desde os anos 1970²⁶² e seu caráter pouco sólido diante dos escassos conservatórios, o recrutamento de uma centena de especialistas para a composição de uma orquestra é um desafio razoável. O contingente de músicos qualificados para o trabalho em orquestras em São Paulo (e no Brasil) era historicamente restrito, em grande medida por conta da precariedade das instituições de formação (Pichoneri, 2006). O resultado, como se viu no capítulo 2, era que muitas vezes os mesmos instrumentistas fossem mobilizados pelas diferentes orquestras em atividade na cidade.

²⁶¹ Muitos autores discutiram a ambiguidade que marca o músico de orquestra, um instrumentista altamente sofisticado que deve se eclipsar em benefício da sonoridade do grupo. Ver Lehmann (2005); Channing (2003); Gillinson e Vaughan (2003), entre outros.

²⁶² A reforma educacional de 1971 extinguiu a educação musical como disciplina no currículo das escolas brasileiras, substituindo-a por educação artística. Isso não quer dizer que antes dessa data o ensino de música nas escolas fosse bom – de fato, pouco diferia da problemática proposta do canto orfeônico, instaurada por Villa-Lobos nos anos 1930. Ver Fonterrada (2008). Sobre questões relativas ao ensino de música nas escolas, ver Mills (2005; 2009) e Swanwick (2003).

Para os concertos de lançamento da “nova Osesp”, em setembro de 1997, bem como para as demais apresentações do semestre, foi necessário completar o naipe de cordas contratando “extras”. Numa operação de emergência, Roberto Minczuk e o *spalla* Claudio Cruz foram enviados à Bulgária e à Romênia – países com grande tradição nos instrumentos de corda e situação econômica desfavorável – e de lá trouxeram doze violinistas e quatro violistas. O episódio foi apelidado pelos músicos de “Operação Buscuresto”, trocadilho com o nome da capital romena.²⁶³

Uma vez resolvida a situação emergencial, a Osesp promoveu audições em Nova York, e mais dezesseis músicos foram selecionados – boa parte deles também vindos dos países do Leste Europeu – dos quais quatorze aceitaram vir ao Brasil.²⁶⁴ A singularidade da situação cambial à época, com o real praticamente pareado ao dólar, fazia com que os salários pagos pela Osesp fossem bastante atraentes de um ponto de vista internacional. Os R\$ 4.200 reais mensais representavam cerca de 50 mil dólares anuais, rigorosamente o valor médio do que se pagava nos Estados Unidos (apud Ayer, 2005). Era menos do que pagavam as orquestras de ponta, como Nova York, Chicago, Boston, São Francisco e Los Angeles, que no ano 2000 ofereciam salários em torno de 90 mil dólares anuais; pouco menos que Baltimore (62,4 mil dólares anuais em 2000), pouco mais que a Orquestra do Kennedy Center (40 mil dólares anuais em 2000) e significativamente mais do que Jacksonville, Louisville, Phoenix ou Buffalo (em torno de 30 mil anuais em 2000).²⁶⁵

É frequente que uma parcela significativa das orquestras tradicionais e de grande reputação seja composta por músicos estrangeiros – muitas vezes algo em torno de um terço. Mas a escalação de estrangeiros se deve a seu excepcional desempenho nas audições, superando os concorrentes locais –

²⁶³ Ver Minczuk (2005) e Neschling (2009).

²⁶⁴ A instabilidade do regime de contratação (e as decorrentes dificuldades nas questões de visto de permanência), bem como a desvalorização do real contribuiriam para que houvesse muita flutuação entre os estrangeiros da Osesp.

²⁶⁵ Os dados são retirados de pesquisa da ICSO (International Conference of Symphony & Opera Musicians) anexada em Ayer (2005). Não disponho de dados da mesma qualidade a respeito de orquestras europeias ou de outras partes do mundo. No fax de 1996, Neschling indica valores pagos em orquestras na Suíça (5 a 6 mil francos suíços para tuttistas) e na França (piso de 15 a 20 mil francos franceses).

e não à ausência de músicos qualificados no país. Ao ir buscar os músicos em seus países de origem, a Osesp promovia um expediente singular, que nada tinha em comum com os procedimentos usuais das orquestras “de nível internacional” nas quais propunha se inspirar.

Apesar do caminho tortuoso para se completar os quadros do grupo, a composição morfológica da “nova Osesp” era muito semelhante a das principais sinfônicas em atividade, com cerca de um terço de estrangeiros para dois terços de músicos locais; e um quarto de mulheres para três quartos de homens.²⁶⁶

Apesar de sua composição aparentemente assemelhar-se às das orquestras internacionais em que se espelhava, a instabilidade da situação gerencial da Osesp tornava impossível a contratação regular dos estrangeiros. A obtenção e renovação dos vistos transformava-se numa verdadeira operação de guerra contra a burocracia – na qual a Osesp estava sempre em desvantagem. Segundo relato de entrevistados, muitos músicos eram obrigados a fazer viagens de bate-volta ao Paraguai ou à Argentina, como estratégia para renovar seus vistos. A irregularidade da situação gerou todo tipo de constrangimento: uma violoncelista teria chegado a passar 24 horas numa sala da Polícia Federal no aeroporto de Guarulhos até que sua situação fosse regularizada. A precariedade da situação promoveu uma verdadeira dança das cadeiras no naipe de cordas, que só ganharia alguma estabilidade a partir de 2005, com a Fundação Osesp.

A nova formação da orquestra e as novas condições de trabalho reorganizariam as relações entre os colegas, e não é surpreendente que a principal instância de representação dos músicos – a Aposesp – viesse a ser objeto de disputa. As eleições em 20 de dezembro de 2000 revelaram nova e profunda cisão na orquestra, a começar pelo formato das candidaturas. Marcelo Lopes, então presidente da associação, defendeu que as eleições fossem feitas “através de chapas e não apenas nomes, uma vez que havia claramente dois grupos distintos de associados que se candidataram”

²⁶⁶ Diversos estudos permitem afirmar que tanto o dado sobre a presença de estrangeiros quanto o percentual de mulheres são comparáveis ao da maioria das grandes orquestras do mundo. Sobre mulheres na música sinfônica, ver Pichoneri (2006) e Segnini (2004; 2016), além de Ravet (2007). Sobre o percentual de estrangeiros, ver Lawson (2003).

(Aposesp, 2000). O fagotista Fábio Cury, que ingressara na orquestra em agosto de 1997, defendia a eleição por nomes, argumentando que era o disposto no estatuto. Mas o conflito não se limitava a essa formalidade: Cury questionava a probidade da atual diretoria, “arguindo que até o momento não havia ocorrido a prestação de contas do ano 2000” (Aposesp, 2000).

A questão da eleição por chapa ou nomes foi decidida por votação, e venceu a segunda alternativa, em decorrência do que Marcelo Lopes, Ozeas Arantes e Jefferson Collacico retiraram seus nomes da disputa. A diretoria eleita para o biênio 2001-2002 trazia Fabio Cury como presidente, Andrea Campos como vice, além de Camila Yasuda, Rogerio Wolf e Douglas Kier nos demais cargos de diretoria, além de Sergio de Oliveira no conselho fiscal.

A nova gestão via seus antecessores como pelegos, e trazia como bandeira uma mudança na relação entre músicos e regentes. Em 10 de julho de 2001, a Aposesp encaminhou carta a Neschling, Roberto Minczuk e Claudia Toni, na qual questionava “o clima existente nas relações entre os músicos e os regentes, titular e adjunto, o qual frequentemente tem se caracterizado por uma acentuada percepção de baixa tolerância e aspereza no trato” (apud Perpétuo, 2001). A carta era assinada por setenta dos oitenta integrantes fixos da orquestra. Segundo relato de músicos, episódios recorrentes de humilhação pública haviam tornado o ambiente de trabalho intolerável.²⁶⁷ Aparentemente, a “tirania de Arturo Toscanini” e a “onipotência de Herbert von Karajan” grassavam também por aqui, para citar apenas dois renomados maestros conhecidos por sua rispidez.²⁶⁸

Em agosto daquele mesmo ano, Roberto Minczuk foi chamado às pressas para substituir o maestro francês Alain Lombard, que cancelara sua participação na última hora. Durante os ensaios para a *Sinfonia nº 4 – Trágica*, de Schubert, Minczuk repreendeu agressivamente dois músicos, que teriam tocado de maneira desencontrada. Entendendo que o desencontro fora causado por um erro do maestro, que não soubera indicar corretamente o andamento, um deles respondeu, denunciando a falha. O desentendimento

²⁶⁷ A imprensa da época publicou diversos relatos desse tipo, confirmados em minhas entrevistas realizadas no decorrer da pesquisa.

²⁶⁸ Ver Adorno (2009) e Lehmann (2005), entre outros.

agravou-se e o músico foi suspenso.²⁶⁹ No entanto, como o regimento da orquestra previa que uma suspensão só poderia ocorrer depois de duas advertências por escrito, o músico sentiu-se injustiçado, no que foi apoiado pela direção da Aposesp.

Neschling estava na Suíça, mas participou por telefone de reunião com Minczuk e membros da Aposesp. Por determinação do maestro titular, o ensaio seguinte foi filmado com uma câmera colocada no centro do palco para registrar qualquer indisciplina. Pouco depois do retorno de Neschling, sete músicos foram sumariamente demitidos, dos quais quatro compunham a recém-empossada diretoria da Aposesp. Um deles fez um pedido formal de desculpas à direção da orquestra e teve sua demissão revista.

A violência do episódio ainda sobe um tom quando o acesso dos músicos demitidos à Sala São Paulo é proibido, segundo orientação transmitida à equipe de segurança. Com o rompimento dos contratos temporários, os músicos perderam seus empregos e não tiveram direito a qualquer indenização ou benefício - depois de quatro anos de dedicação exclusiva à Osesp e, no caso de alguns, quase vinte anos na orquestra.²⁷⁰

O evento ficaria marcado “na carne” da orquestra, como sinal do acúmulo do poder da direção e da fragilidade dos músicos. A contratação temporária, situação que só seria modificada com a criação da Fundação Osesp, deixava os instrumentistas particularmente desprotegidos, criando um ambiente favorável a excessos de personalismo. Em *Música Mundana*, Neschling (2009:146) comenta sua “fama de voluntarioso e autoritário” e procura se justificar pela determinação em defender a “qualidade artística”. Em várias ocasiões, o maestro reconheceu a singularidade da relação que estabeleceu com os músicos e a interpreta como uma relação de “criador e

²⁶⁹ Segundo o jornalista Roberto Kaz, em reportagem publicada na revista *Piauí* (2008), “na discussão [...] Gisiger teria citado trechos bíblicos para apontar que Minczuk sucumbira à vaidade. O maestro transformou a advertência em suspensão. O oboísta deu as costas e bateu a porta”.

²⁷⁰ Após as audições de 1997, os músicos tiveram seus contratos com a Fundação Padre Anchieta interrompidos e puderam resgatar seus fundos de garantia. Segundo entrevistas que realizei com diversos deles, nos quatro anos em que se dedicaram exclusivamente à Osesp, suas redes de relações profissionais foram desfeitas – e os laços com os músicos da Sinfonia Cultura, com quem costumavam trabalhar em escolas de música, gravações, festas e funerais, foram, na maior parte das vezes, rompidos.

criatura”, ou ainda, de um pai com seus filhos. Em entrevista ao programa *Roda Viva*, em julho de 2002, afirmou:

Eu tenho uma relação sui generis e anormal, é minha família essa orquestra; eu amo cada um dos músicos dessa orquestra como se eles fossem meus filhos, ou meus irmãos, ou meus tios, ou meus sobrinhos. Eu tenho uma relação muito pessoal com essa orquestra, uma relação de autoridade que também é muito especial, porque eles aceitam a minha autoridade, porque eu sou o pai.

A recorrência inquestionada da metáfora da paternidade é indício da fragilidade institucional da orquestra naquele momento. A metáfora voltaria a ser usada em declaração publicada na revista *Piauí*: “Alguns músicos até me chamam de pai” (apud Kaz, 2008). A maneira pela qual o maestro desqualificou a movimentação da Aposesp entre 2000 e 2001 também reforça essa dimensão familiar, de recusa ao conflito aberto e à negociação. Comentando a experiência, Neschling argumentou que se tratou de uma tentativa “quase adolescente”. Para ele, “a confrontação entre a Associação e a administração só traz desvantagens para os dois lados” (apud Minczuk, 2005:313).

Para além do autoritarismo da explicação, surpreende que o maestro não admita o trauma causado na orquestra, reconhecido tanto pela crítica – para Arthur Nestrovski (2002:2) a crise marcou o fim da “aura de menino prodígio”, de “uma certa adolescência dourada” – quanto pelos músicos remanescentes. Arcádio Minczuk (2005:68) escreveu: “o clima de desconfiança permaneceu e alguns músicos se desligaram da orquestra contaminados pelo que parecia ser uma perda de entusiasmo gerado por essa crise”.

Se a orquestra não existe sem os músicos, naquele momento eles parecem ter voltado a ser o elo mais fraco da corrente, depois de um breve período em que tiveram notável protagonismo – na sucessão de Eleazar e no estabelecimento do projeto da “nova Osesp”.²⁷¹

²⁷¹ A partir da criação da Fundação Osesp, em 2005, haveria um ganho importante no que se refere à institucionalização da relação entre músicos e a direção da orquestra. Não se trata de afirmar que os músicos passaram a ter “mais voz”, mas sim que as relações trabalhistas se formalizaram, com definição clara das instâncias de representação.

Como mostrei acima, o grupo era formado essencialmente por jovens, muitos abaixo dos trinta anos. A mesma característica geracional que permitia aos músicos adaptar-se rapidamente às enormes mudanças e, mais que isso, funcionar como motor de mudanças, determinava que o tipo de autoritarismo e arrogância dos maestros, que apenas começava a ser colocado em questão nas principais orquestras do mundo,²⁷² aparecesse na Osesp como inaceitável.

Apesar de inúmeras manifestações de solidariedade da comunidade musical no Brasil e no exterior, e de um protesto organizado por estudantes de música durante um concerto da Osesp, a crise de 2001 não comprometeu o apoio do Governo do Estado nem a contínua adesão de assinantes. Cabe também dizer que parte importante dos músicos da Osesp publicou uma carta tomando o lado da direção da orquestra. Doze instrumentistas assinavam o documento, entre os quais nomes de peso como os de vários chefes de naipe e os líderes da fase de reestruturação: Marcelo Lopes e Arcádio Minczuk, que nas eleições de 1 de maio de 2002 são reconduzidos à direção da Aposep, junto de Wagner Polistchuk, Ozeas Arantes e José Ananias (sendo reeleitos por mais dois anos em 16 de dezembro de 2003). Avalio que tanto a atitude de Neschling quanto a defesa do maestro por parte do governo e dos músicos remanescentes eram parte da operação de blindagem que se entendia ser necessária para garantir a proclamada excelência artística e a continuidade do projeto.

Sinfonia Cultura

Em junho de 2004, um ano e meio depois de deixar o cargo de Secretário de Cultura, Marcos Mendonça foi eleito presidente da Fundação Padre Anchieta. Poucos meses após assumir, Mendonça extinguiu a Sinfonia Cultura, formada pelos músicos da Osesp que não permaneceram na nova versão da orquestra, liderada por Neschling. Com 55 instrumentistas, à época recebendo salários de R\$ 2.400 mensais, a Sinfonia Cultura consumia cerca

²⁷² Como testemunha a escolha de Claudio Abbado para suceder Herbert von Karajan na Filarmônica de Berlim. Ver Kleinert (2009).

de R\$ 3 milhões por ano da verba repassada pela Secretaria de Cultura à Fundação Padre Anchieta (Sampaio, 2005). Em reunião do conselho curador da entidade, Mendonça explicou o contexto de criação do grupo:

Naquele instante [1997] encontramos muita resistência por parte do setor musical de São Paulo, porque os músicos teriam que ser submetidos a um teste de avaliação. [...] Tivemos uma quantidade grande de manifestações, medidas judiciais, intervenções do sindicato e tudo mais, o que levou a que nós buscássemos uma outra solução. (Fundação Padre Anchieta, 2005)

A solução na verdade fora trazida pelo grupo de músicos que se posicionara contra as audições, liderados por Mario Frungillo e Norma Holtzer. Foram eles que propuseram recuperar o projeto que haviam apresentado ao conselho da FPA, em 1997, de uma Orquestra da Rádio e Televisão Cultura, justificando assim sua permanência como contratados da Fundação. Secretaria e FPA acertaram para que esses instrumentistas permanecessem “agasalhados, pelo menos até o final daquele ano [1997], dentro do orçamento da Fundação Padre Anchieta”, citando palavras de Mendonça (Fundação Padre Anchieta, 2005).

O acordo parece confirmar o relato de um entrevistado, segundo quem um alto diretor teria dito que a orquestra permanecera para a Fundação Padre Anchieta “para morrer sem fazer alarde”. Também teria feito circular a informação de que a orquestra não deveria fazer “concertos públicos” nem “ocupar espaço na cena musical”.

De fato, a partir do segundo semestre de 1997, os músicos da “velha Osesp” que não haviam participado dos testes (ou que não haviam sido aprovados) se viram em uma estranha situação. Recebiam seus salários em dia, mas não tinham nada para fazer. A direção da FPA não tomou nenhuma providência oficial no sentido de atribuir funções à nova orquestra.

Durante algumas semanas, os músicos foram regularmente “bater ponto” na FPA; reuniam-se no café e logo se dispersavam. Mas todos sabiam que aquilo não poderia continuar indefinidamente. Mario Frungillo e Norma Holtzer, os principais articuladores do projeto da Orquestra RTC foram demitidos, numa espécie de retaliação pelos agitos que haviam promovido.

A FPA tinha vários maestros contratados em sua folha de pagamento, desempenhando funções diversas, e aventou-se a possibilidade de que Júlio Medaglia assumisse a orquestra. No programa do primeiro concerto do grupo em 1998, dia 5 de março no Teatro Cultura Artística, sob regência de Lutero Rodrigues, Walter Lourenção é anunciado como diretor artístico. Ainda sem uma definição clara, a orquestra seguiu se apresentando ao longo do ano.

Em reunião do conselho curador no dia 23 daquele mesmo mês, alguns questionaram a pertinência do projeto da Sinfonia Cultura. “Por que ficarmos com o *resto* que não quis ir para uma grande sinfônica?” (Fundação Padre Anchieta, 1998, grifo meu), provocou o ex-governador Roberto Costa de Abreu Sodré. O ex-secretário municipal de cultura Rodolfo Konder foi igualmente enfático: “Não vejo razão para que a Fundação assuma a paternidade desses 50 sobreviventes” (Fundação Padre Anchieta, 1998). O presidente da FPA, Jorge da Cunha Lima, explicou:

O que houve foi uma solução prática. [...] Essa é uma experiência que pode ser desenvolvida e testada e a qualquer momento pode-se demitir. [...] Não há a menor pretensão de se transformar numa outra orquestra sinfônica, mas numa orquestra clássico-romântica de pequena dimensão que tivesse uma presença didática. (Fundação Padre Anchieta, 1998)

A ideia foi bem acolhida por outros conselheiros, como a secretária estadual de educação, Teresa Roserlei Neubauer da Silva, que chegou a propor “um convênio, mesmo envolvendo finanças, para que, se ficar essa equipe de músicos, eles tenham uma apresentação sistemática em nossas escolas, para abrímos não só para a comunidade escolar, mas como para a comunidade local”. O convênio saiu, e ao longo dos anos seguintes a Secretaria de Educação fez repasses da ordem de alguns milhões de reais à FPA, em contrapartida às atividades didáticas da Sinfonia Cultura em escolas estaduais.

Sem que houvesse uma decisão formal da diretoria da fundação, Lutero Rodrigues passou a liderar a orquestra, regendo a maior parte dos concertos em salas como o Memorial da América Latina e em eventos especiais como na abertura da 23^a Mostra Internacional de Cinema e da

exposição “Fantasia Brasileira: O Balé do IV Centenário”, no Sesc Belenzinho – experiência que daria origem a uma importante parceria para o grupo.²⁷³

No fim de 1999, o projeto parecia se consolidar, e Lutero Rodrigues foi designado “coordenador musical e regente” da Sinfonia Cultura. Jorge da Cunha Lima chegou a declarar na última reunião do conselho curador naquele ano:

Quero dizer que já somos a orquestra que nós precisamos. [...] Quando o Secretário resolveu fazer a grande Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, pediu-me que o remanescente dos quadros da orquestra, num país com tão poucos músicos, não fosse desperdiçado. Pediu-me que tentasse um esforço de criar uma pequena orquestra clássico-romântica, com menos músicos, que tivesse papel didático na vida de São Paulo, já que a grande orquestra não pode ter uma agenda pedagógica de tantos eventos.

(Fundação Padre Anchieta, 1999)

Além do convênio com a Secretaria de Educação, a Sinfonia Cultura dera início, em setembro de 1999 – poucas semanas após a inauguração da Sala São Paulo – a uma parceria com o Sesc-SP, oferecendo semanalmente concertos na unidade provisória do Sesc Belenzinho, e aqui vale um parêntese para falar um pouco desse espaço.

Funcionando nas antigas dependências da tecelagem Moinho Santista, o Sesc Belenzinho passou a atrair regularmente os habitantes do bairro. Como nas demais unidades do Sesc, a programação oferecia exposições, peças de teatro infantil e adulto, shows e concertos, jogos de mesa (lego, damas, xadrez, tênis de mesa etc.), esportes e atividades físicas (futebol de salão, escalada, ginástica, expressão corporal, liang gong), oficinas diversas para crianças, adultos e terceira idade (de culinária, contação de histórias, entre outras), sempre gratuitamente ou a preços populares.

²⁷³ O concerto foi em 10 de novembro de 1998, com o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*, de Villa-Lobos (e a participação do solista Everton Gloeden). e a *Suíte de Danças*, de Bartók, além de peças curtas de Flávio Oliveira e Osvaldo Lacerda. A partir do ano seguinte, a Sinfonia Cultura se apresentaria regularmente no Sesc Belenzinho, aos domingos de manhã. Falarei mais sobre a experiência a seguir.

A gerência da unidade, sob o comando de Elisa Maria Americano Saintive, tomou algumas iniciativas visando estabelecer vínculos significativos entre os moradores do entorno e o centro cultural. Dentre elas, cabe destacar a exposição “Circunvizinhança”, do fotógrafo Gal Oppido, projeto encomendado pela equipe do Sesc Belenzinho.

Oppido registrou fachadas, ruas e lugares do Belenzinho, e fez também uma longa série de retratos com moradores do bairro, sobre um mesmo fundo vermelho. As fotos foram expostas em um enorme painel em formato curvilíneo, instalado no pátio central da unidade.

Figura 22. Exposição “Circunvizinhança”, de Gal Oppido, no Sesc Belenzinho (2001).

Figura 23. Fotos da exposição “Circunvizinhança”, de Gal Oppido, no Sesc Belenzinho (2001)

Figura 24. Moradores do Belenzinho retratados por Gal Oppido para a exposição “Circunvizinhança”.

Figura 25. Alguns dos retratados diante de seus retratos.

Expor os retratos era uma maneira de atrair os moradores para dentro do Sesc e fortalecer seu vínculo com o lugar. A instituição se mostrava porosa e valorizava a memória e a experiência local.

No catálogo da exposição, o historiador Nicolau Sevcenko, morador do Belenzinho, recuperava as transformações pelas quais o bairro passara:

Com o adensamento populacional e a demanda de transportes, vieram as novas vias expressas, precedidas de demolições em massa. Primeiro, a Av. Alcântara Machado (Radial Leste), depois o Metrô, depois a Av. Salim Farah Maluf.

Essas novas vias atraíram investimentos imobiliários. A ocupação adensou e prédios de apartamentos se multiplicaram por todos os lados. O bairro, que fora o “jardim da cidade”, acabou ficando sem áreas verdes, sem opções de lazer e sem identidade. Cortado pelas vias expressas, sua organicidade foi rompida, a comunidade se fragmentou, perdendo a coesão, e cada qual foi se fechando em si e no seu pequeno espaço.
(Sevcenko, 2001).

A argumentação é semelhante à que historiadores e urbanistas utilizam para falar das transformações no bairro da Luz, como discutirei em detalhes no capítulo final desta tese. A diferença é que o autor não mobiliza a ideia de degradação, preferindo falar em “perda de coesão” e fragmentação da comunidade. Ele segue:

Quando o espírito do convívio parecia abatido, o bairro recebeu de presente do Sesc Belenzinho, um centro cultural e de lazer completo. Foi a melhor notícia das últimas décadas. Agora, na passagem do século, o Belém, cujo símbolo é um nascimento sagrado, pode sonhar com o seu próprio renascimento, uma nova identidade e um novo orgulho.
Restaremos as nossas circunvizinhanças.
(Sevcenko, 2001)

Também aqui há proximidade e distanciamento com relação ao que se falou sobre o impacto da EJP no bairro da Luz. Sevcenko saúda o centro cultural como um motor para o “renascimento” do bairro, mas a ênfase não

está no brilho de uma instituição “internacional”, e sim na restauração de laços de convivialidade, valorizando a participação dos moradores, mote bem representado no título da exposição: “Circuvizinhança”.

A dimensão de “vida de bairro” também preponderava nas apresentações da Sinfonia Cultura. A unidade provisória contava com instalações bastante improvisadas, entre as quais um teatro com cerca de 170 lugares. Nada de tratamento acústico nem tecnologia de ponta – alguns sacos de estopa pendurados na parede faziam as vezes de decoração rústica e placas de isolamento sonoro.

Todo domingo, às 11h, a orquestra passou a apresentar concertos de pouco mais de uma hora, muitos deles dedicados à música brasileira contemporânea. Com ingressos a R\$ 3 – e metade desse valor para estudantes, comerciários e idosos –, o teatro ficava quase sempre cheio. A audiência era composta basicamente por pessoas do bairro, muitos idosos, algumas crianças. Pessoas de fora das redondezas só vinham quando a orquestra trazia algum solista mais renomado – como as sopranos Celine Imbert e Rosana Lamosa ou as pianistas Eudóxia de Barros e Ingrid Barancoski.

Os concertos tinham um nível de informalidade incomum no mundo da música sinfônica. Os músicos tocavam de preto, mas os homens não necessariamente usavam terno e gravata.

Além de pagar os salários dos músicos e de um montador, a FPA cuidava do aluguel de partituras e gravava e transmitia os concertos pela rádio. O Sesc arcava com o cachê dos solistas, a impressão dos programas e outros pequenos custos. Também contratou o maestro João Maurício Galindo para fazer a apresentação dos concertos, falas de cerca de cinco minutos sobre as obras que seriam apresentadas. O artifício não substituíam as notas de programa – breves e simples, publicadas em pequenos folhetos produzidos pelo Sesc a cada apresentação – mas reforçava tanto o caráter didático quanto o clima mais informal e “familiar”.

Criada “para morrer sem fazer alarde”, a Sinfonia Cultura se tornou um conjunto ativo e passou a ser pontualmente aproveitada pela FPA na gravação de vinhetas para os vários jornais televisivos, além de programas e

especiais para a TV Cultura. Também gravou trilhas para os filmes *Castelo Rá-Tim-Bum* (1999), *Pelé Eterno* (2004) e *500 Almas* (2004).

É consenso entre os próprios músicos da orquestra com quem conversei que as performances da Sinfonia Cultura nunca atingiram nível de “excelência”, para usar um termo que se tornou corrente depois da “nova Osesp”. O nível dos músicos era muito desigual, e a FPA promoveu apenas muito pontualmente as novas contratações reivindicadas por Lutero Rodrigues.

Mas é inegável que a orquestra – a única orquestra brasileira ligada a uma rádio e televisão em atividade à época²⁷⁴ – construiu uma identidade própria e que se destacava no cenário nacional, tanto pela atuação em um bairro com poucos equipamentos culturais (obtendo adesão da população local), quanto pela priorização do repertório nacional. Rapidamente, a escolha por peças de compositores brasileiros contemporâneos foi saudada pela crítica (Sampaio, 2000).

A programação da Sinfonia Cultura trouxe tanto compositores do século XIX (Alberto Nepomuceno, Carlos Gomes, Leopoldo Miguez ou predecessores como José Mauricio Nunes Garcia), como os principais nomes do modernismo (Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Guerra-Peixe e Waldemar Henrique) ou de geração intermediária (Lorenzo Fernandez e J. Gomes de Araújo). Mas o núcleo duro do repertório da orquestra se compunha de obras dos principais criadores brasileiros contemporâneos na área da música clássica: Claudio Santoro, Villani-Côrtes, Ronaldo Miranda, Almeida Prado (que teve um programa inteiro com obras suas), Sergio de Vasconcellos Correa, Eduardo Guimarães Álvares, Mario Ficarelli, Osvaldo Lacerda, Henrique de Curitiba, Ernst Mahle, Ernani Aguiar e Amaral Vieira.

Entre 1998 e 2004, a orquestra interpretou quinhentas obras de compositores nacionais, das quais cinquenta em estreia mundial (Sampaio, 2005). É mais do que a Osesp fez no mesmo período e constitui uma

²⁷⁴ Sem nunca conhecer experiências como a do Sodre – Serviço Nacional de Radiodifusão do Uruguai (ver Toni e Carozze, 2013), tivemos no Brasil várias orquestras ligadas a emissoras de rádio, como a orquestra da Rádio Gazeta e a Orquestra da Rádio Nacional, para citar apenas duas.

contribuição importante para o adensamento da vida musical no país, estimulando um elo fundamental da cadeia: a composição.

Lutero planejava lançar CDs comerciais com algumas das gravações de concertos realizados pela orquestra. Entre elas, obras de compositores brasileiros nunca registradas em disco, como a *Sinfonia em Mi Menor*, de Alexandre Levy; a *Sinfonia nº 5*, de João Gomes de Araújo; e a integral da obra sinfônica de Osvaldo Lacerda. Algumas dessas peças chegaram a ser mixadas visando seu lançamento comercial, mas o projeto foi interrompido em janeiro de 2005, com a decisão da FPA de extinguir a orquestra.

Na verdade, o fato de que a orquestra tenha se mantido de pé até 2005 é surpreendente. Involuntariamente, é o próprio Marcos Mendonça quem forneceu a melhor explicação para essa sobrevida:

A Secretaria da Fazenda [...] sempre dizia o seguinte: corte o funcionário, corte a despesa e corte a sua receita. Então, a televisão, a Fundação vivia a seguinte situação: vou me desfazer de uma orquestra, me desfaço de 3 milhões e 200 de despesa, mas também não vou arrecadar os 3 milhões e 200 para fazer frente à programação. Ou seja, essa economia não vai resultar em proveito para a Fundação. (Fundação Padre ANchieta, 2005)

Mendonça relata que, quando ele assumiu a presidência da FPA, conseguiu negociar com o governador que, no caso da extinção da orquestra, os recursos referentes não fossem cortados do orçamento da televisão. Conta ainda ter pedido ao departamento comercial que tentasse obter patrocínio para a Sinfonia Cultura, para viabilizar sua continuidade. Sem sucesso – como foi sem sucesso todo projeto de manter uma orquestra no Brasil sem apoio financeiro direto do poder público –, Mendonça demitiu o maestro Lutero Rodrigues, e a extinção da Sinfonia Cultura foi comunicada aos jornais.

As declarações de Mendonça citadas acima foram extraídas da ata da reunião do conselho curador da FPA, realizada em 14 de fevereiro de 2005. Vários membros se posicionaram contra a extinção da orquestra e contra o fato de que a decisão tivesse sido tomada (e tornada pública) sem antes ter sido discutida em reunião do conselho. A fala do advogado José Carlos Dias foi das mais enfáticas: “não consegui me convencer das razões apresentadas

pelo Presidente Marcos Mendonça. [...] Eu acho que o que deveria haver era a ampliação do trabalho dessa orquestra” (Fundação Padre Anchieta, 2005). Também se posicionam formalmente contra a extinção da orquestra os conselheiros Jonas Donizette, Regina Meyer, Ruth Rocha, Levi Bucalém Ferrari e Maurício Monteiro.

O economista Persio Arida lamentou que não se tivesse feito uma “avaliação musical independente” que pudesse dizer: “Essa orquestra tem recuperação ou não tem recuperação?”. Também criticou o fato de o tema não ter sido previamente discutido no conselho, mas declarou achar “a reversão da decisão, como publicamente anunciada e executivamente já implementada, [...] claramente ruim” – no que foi apoiado pelos demais conselheiros, selando o destino da orquestra.

A reação nos jornais foi estridente.

A *Folha de São Paulo* dedicou um editorial no qual lamentava a extinção da Sinfonia Cultura, descrita como a “única opção permanente de música erudita para os habitantes da zona leste de São Paulo”. O texto também valorizava o fato de ser uma orquestra especializada na tradição sinfônica brasileira, cumprindo um papel fundamental para “compositores de excelente padrão que precisam de instituições públicas para difundi-los, uma vez que não encontram as condições comerciais necessárias para tanto”(Fim da Sinfonia, 2005).

A orquestra recebeu mensagens de apoio de músicos importantes como Isaac Karabtchevsky, Luiz Fernando Malheiro, Ronaldo Miranda e Gilberto Mendes, como relata reportagem publicada no jornal *O Estado de São Paulo* (Sampaio, 2005). Arthur Nestrovski (2005) também escreveu lamentando o “fechamento sumário da Sinfonia Cultura. Que a orquestra merecia ser transformada, ninguém discute. Mas isso quer dizer apoiada, não destruída”.

Um abaixo-assinado em defesa da manutenção da Sinfonia Cultura recolheu 4.500 nomes.²⁷⁵

²⁷⁵ O editorial da *Folha* (Fim da Sinfonia, 2005) fala em 3.800 nomes até dia 1 de fevereiro. O número final de 4.500 assinaturas me foi informado pelo maestro Lutero Rodrigues.

Danilo Miranda, diretor geral do Sesc-SP, propôs manter programação no Belenzinho por três meses, bancando os salários dos músicos da Sinfonia Cultura. Durante esse tempo, o grupo se mobilizou para buscar maneiras de institucionalizar e financiar a orquestra – sem sucesso.

Em seus comentários na reunião do conselho curador da FPA que tratou da extinção da orquestra, Persio Arida disse que a Sinfonia Cultura foi criada “por razões tortas” – “não começou por propósitos, políticas de ter uma orquestra, começou por remediar uma situação” (Fundação Padre Anchieta, 2005). A observação é pertinente: a orquestra nasceu, viveu e morreu por motivos que nada tem a ver com uma política para a música sinfônica.

Não é que os músicos não tenham tido participação ou agência: foi a velha guarda dos músicos da “velha” Osesp, sob a liderança de Frungillo e Holtzer, que se mobilizou por sua criação. Também é preciso creditar Lutero Rodrigues e os instrumentistas que procuraram dar sentido à situação de deriva em que se encontravam, costurando parcerias e criando uma identidade e um projeto para o grupo. E foi a mobilização dos músicos em 2005 que garantiu sobrevivência de três meses à orquestra, com o apoio do Sesc.

Mas a Sinfonia Cultura existiu numa espécie de vácuo: a verba via FPA estava atrelada ao pagamento dos músicos, e não houve força política suficientemente interessada ou capaz de alterar a situação. Nesse vácuo, a orquestra foi subaproveitada pela TV e pela rádio. É certo que precisaria de investimento e apoio político para melhorar o nível de seus quadros, bem como para estabelecer um programa de trabalho com metas claras, que dessem mais respaldo à sua existência.

No entanto, como bem observou Pêrsio Arida, a orquestra surgiu de uma conveniência, mais que de um projeto – e da mesma forma teria fim. Quando Marcos Mendonça assume a FPA e desata o nó que atrelava a ela a verba anual, a Sinfonia Cultura é extinta.

No mesmo ano de 2005, a Osesp finalmente ganha a autonomia pela qual batalhava havia décadas: é criada a Fundação Osesp. Não se trata de mais que mais uma coincidência, mas não deixa de ser sintomática. Se havia um projeto para adensar a atividade sinfônica no estado, seria um contrassenso permitir o fechamento de uma orquestra que se dedicava

prioritariamente à música brasileira, em concertos didáticos ou a preços populares, notadamente em um bairro sem alternativas equivalentes.

Os discursos que deram sustentabilidade ao projeto da “nova Osesp” não falavam na “professorinha anônima do Bexiga ou da Mooca” (ou do Belenzinho), como queria Mário de Andrade. Um dos temas principais, como mostrei neste capítulo, era a ideia de “uma orquestra de nível internacional”, que promoveria simbolicamente São Paulo, igualando-a aos grandes centros mundiais do capitalismo. O outro, que se articulava com este, era que a Sala São Paulo, ocupada pela atuação da Osesp com temporadas sinfônicas como nunca se vira no Brasil, seria uma âncora para a recuperação da região central da cidade.

No final dos anos 1990, os discursos sobre a “revitalização” do centro ganharam enorme visibilidade e influência, e não é possível entender o processo pelo qual passou a Osesp sem levar essa dimensão em conta – razão pela qual o quarto e último capítulo desta tese será a ela dedicada.

Capítulo 4. Dissonância e desconcerto: a orquestra e seu lugar

Um velho edifício e a “recuperação” do Centro

O discurso sobre a “degradação” do Centro de São Paulo surgiu já no final da década de 1930 (Kara José, 2007), mas, na virada dos anos 1990, atingiu uma espécie de paroxismo.²⁷⁶ Não à toa, chegou a se tornar tema de um dos mais divertidos filmes da “retomada” do cinema nacional: *Sábado*, de Ugo Giorgetti, lançado em 1995, e que vale um breve comentário.

Na comédia, uma equipe de filmagem desembarca em um prédio decadente do centro para gravar um glamoroso comercial de perfume. A cena de abertura mostra a chegada dos primeiros profissionais, desenrolando um longo cabo que sai de um caminhão, aparentemente um gerador de energia. Ouve-se um narrador em off:

Sábado, oito e trinta da manhã. A mulher elegante de blazer amarelo é Magda Bloom, pontual como sempre. O cavalheiro que fala com ela é Tonhão, zelador do Edifício das Américas, um marco da arquitetura da cidade.

Como todos nós, Magda ama o Centro. Embora, como todos nós, não vá mais ao Centro, é claro. Afinal, nos últimos quarenta anos, algo mudou no Centro da cidade, sobretudo talvez, o aspecto dos zeladores.

Um plano fixo e bastante aberto não permite que o espectador veja a fisionomia das duas personagens descritas. As primeiras frases soam, a princípio, meramente descritivas. A pontual e elegante diretora de arte é

²⁷⁶ O tema vem sendo objeto de diversos estudos. A arquiteta e urbanista Beatriz Kara José realizou duas pesquisas de fôlego sobre a região: seu mestrado, sobre o papel atribuído à cultura nas intervenções urbanas realizadas no Centro de São Paulo na década de 1990, publicado em livro (2007), e doutorado *A Popularização do Centro de São Paulo: um Estudo de Transformações Ocorridas nos Últimos Anos* (2010), com foco em período mais recente e discussão menos vinculada aos projetos culturais. Os trabalhos de Kara José, juntamente com as pesquisas de Heitor Frúgoli Jr., divulgadas numa série de artigos e notadamente no livro que resultou de seu doutorado, *Centralidade em São Paulo* (2006), trazem um conjunto de contribuições – compilação de dados, balanços bibliográficos, transcrições de entrevistas e análises exigentes – que foram de grande valia para a redação deste capítulo. Procurei sinalizar todas as vezes em que minhas próprias análises foram diretamente devedoras das destes autores. Ver também coletânea organizada por Catherine Bidou-Zachariansen (2006).

apresentada com nome e sobrenome (anglófono), enquanto do zelador só se conhece o apelido vulgar: Tonhão – que, retrospectivamente, revela o descompasso (ou ironia) do título “cavalheiro”, com o qual havia sido evocado. O passo delicado e os modos cuidadosos de Magda Bloom (interpretada por Maria Padilha) destoam da fanfarronice de Tonhão (interpretado por Wandi Doratiotto), que gesticula muito, quase dançando enquanto fala.

Figura 26. Maria Padilha (Magda Bloom) e Wandi Doratiotto (Tonhão) na entrada do Edifício das Américas, cena de abertura do filme *Sábado*.

Logo, o narrador passa a buscar a cumplicidade dos espectadores, instalando uma perspectiva de classe: *nós* que amamos o Centro/*nós* que não frequentamos mais o Centro há muito tempo. Cabe dizer que o viés da perspectiva do narrador se explica não só pela dimensão de classe social, mas também por outros marcadores sociais da diferença, entendidos aqui em suas articulações já que, como formulam Schwarcz e Starling (2005:219), “essas categorias não produzem sentido apenas isoladamente, mas sobretudo por meio da íntima conexão que estabelecem entre si [...] Na verdade, tais marcadores servem para estabelecer relações de relações”. A equipe de filmagem é uma metonímia para o olhar do cineasta e, por extensão, do espectador no cinema: todos constituem o “*nós*” da expressão citada. Esse “*nós*” algo difuso será autoidentificado como de pele branca e tem sua melhor encarnação no casal de modelos loiros que protagonizam o comercial de perfume. Junto do marcador de classe e do marcador racial, cabe ainda discutir a presença de um marcador geracional, identificando o “*nós*” da equipe de filmagem (que é também o “*nós*” dos espectadores) como

jovem (como são jovens os modelos loiros), por oposição aos habitantes do cortiço no Centro, velhos não apenas na idade civil, mas também e sobretudo no “arcaísmo” que encarnam, por oposição ao lugar de autoidentificação moderno e cosmopolita do “pessoal do cinema”.

Magda entra no prédio, e quem se vê no centro do quadro é Tonhão, caminhando a passos trôpegos e revelando-se completamente alcoolizado (lembre-se, às 8h30 da manhã). A desfaçatez do narrador se revela numa ironia cruel sobre a mudança no “aspecto dos zeladores” – subentende-se: não mais elegantes e discretos, infelizmente. Como a confirmar (e ao mesmo tempo desafiar) o que diz o narrador, Tonhão brinda o espectador com uma sonora cusparada. Corta.

No quadro seguinte a câmera se movimenta no interior do prédio, revelando sua arquitetura, comentada pelo narrador, da perspectiva da elegante produtora:

De qualquer forma, só o fato de estar naquele edifício histórico, enche o coração de Magda de uma emoção difícil de definir. Quem é sensível, consegue ver beleza sob qualquer circunstância.

Enquanto o narrador descreve a suntuosidade com que foi construído o prédio, vemos imagens de um edifício sujo, com paredes pichadas, vitrais quebrados, escadas entulhadas com sacos de lixo. A emoção sentida por Magda, “difícil de definir”, é própria de pessoas “sensíveis” – provavelmente diferentes das que moram ali hoje – e que fazem com que aquele edifício histórico esteja naquelas condições.

Figura 27. As escadas cheias de entulho do Edifício das Américas.

No quadro seguinte se vê o busto em mármore de um homem de terno e gravata, sisudo e circunspecto. Sobre o mesmo pedestal em que está postado o busto, foi deixada uma garrafa quebrada.

Figura 28. O busto de Giuseppe Argentili.

O narrador é quem explica tratar-se do responsável pela construção do imóvel e fala sobre os materiais nobres que foram utilizados de maneira a projetar a grandeza do engenheiro:

O comendador Giuseppe Argentili construiu o prédio nos anos 30, com cimento importado da Suécia, pinho-de-riga, mármore de carrara, e fez um terraço de 2.300 metros quadrados, de onde visitantes ilustres podiam observar todos os pontos da cidade.

O Edifício das Américas foi o maior edifício em concreto armado da América Latina, feito para ser habitado e frequentado pelas melhores famílias de São Paulo.

Quando o narrador menciona o terraço, as imagens mostram, também em plano aberto, um espaço tomado por ícones do imaginário sobre populações pobres: lençóis estendidos, a fumaça de um churrasco, crianças negras jogando bola. Enquanto o narrador fala, agora se ouve ao fundo uma batucada de samba e vozes festejando, falando alto. A ironia é evidente: os “visitantes ilustres” para quem o terraço foi projetado foram substituídos pelo povaréu. Tampouco sobrou a vista de “todos os pontos da cidade”: só o que se vê dali de cima são antenas de televisão e inúmeros prédios vizinhos, em um quadro predominantemente cinza.

Figura 29. O terraço do Edifício das Américas.

Quando o narrador informa que o Edifício das Américas foi construído para “as melhores famílias da cidade”, a câmera volta para o interior do prédio, onde se vê entrar uma mulher loira e alta, toda vestida de preto, caminhando lânguida com sapatos de salto alto (cujo toc-toc ecoa no hall de entrada). Como a não deixar dúvidas de sua profissão, ela roda uma bolsa de couro vermelho: está voltando de uma noite de trabalho na rua. O narrador não diz com todas as letras, mas as imagens o fazem por ele: o Edifício das Américas está definitivamente tomado pelas “piores famílias da cidade”.

Isso não impede uma equipe competente de publicitários de se aproveitar de seu antigo elevador para rodar um comercial glamoroso. Como diretora de arte, Magda foi a responsável pela escolha do prédio – justificada na verdade por seu antigo elevador com cabine de ferro entrelaçado, no qual subirá o casal de protagonistas, vestidos para uma noite de gala: ela muito maquiada, com uma echarpe, brincos de brilhantes e luvas; ele com cachecol e casaco sobretudo, elementos de vestuário de inverno que contribuem para a construção de imagem de um perfume chamado Winter.

O elevador não funcionava e precisou ser restaurado para que o comercial pudesse ser rodado. Ironicamente, Magda passará o filme todo presa no elevador de serviço, em pane, dividindo o exíguo espaço com um cadáver e dois funcionários do IML que vieram buscá-lo (Tom Zé e Otavio Augusto), além de um jovem que veio para o churrasco no terraço (André Abujamra).

Em *Sábado*, a passagem da equipe de publicitários pelo Edifício das Américas é efêmera como o perfume Winter. O restauro do elevador é feito única e exclusivamente para viabilizar o filme comercial. Não se sabe ao

certo o que sobra para os moradores do prédio nem quanto (ou para quem) foi pago pelo aluguel do espaço. Se é a *gag* do elevador que funciona como organizador da trama, o conflito central do filme é o que se anuncia na cena inicial, desdobrando-se pelos vários pequenos momentos que fazem a graça da comédia: o descompasso entre as expectativas das personagens de classe média, em busca de um glamour perdido, e o dia a dia das populações pobres que ocupam o espaço.

Figura 30. O antigo elevador.

Figura 31. O casal de protagonistas do filme publicitário.

Figura 32. Beijo no elevador em propaganda do perfume Winter.

Quero com essa breve análise sinalizar para a capacidade que o filme tem de flagrar os sentimentos ambivalentes de uma certa classe média (intelectualizada, que produz e consome cinema nacional) com relação ao Centro, ao lamentar sua “degradação” e buscar, repetidamente, maneiras de recuperar um sentido de pertencimento com espaços e memórias da região.

A Estação Júlio Prestes, assim como o Edifício das Américas, também era cobiçada pelo poder de evocação de suas colunas coríntias, seus vitrais, sua história.

Faço agora um brevíssimo recuo para situar a história do prédio da EJP. A Companhia Sorocabana de Estradas de Ferro foi criada em 1875, atendendo inicialmente uma demanda de produtores e comerciantes de algodão e logo passando a transportar sobretudo café. A primeira estação da Sorocabana na cidade de São Paulo, uma edificação bastante simples, funcionou no número 247 da atual rua Mauá.²⁷⁷ Sua inauguração cumpria a importante função de permitir fácil baldeação de passageiros e cargas vindo do interior com os trens que desciam para Santos, saindo da Estação da Luz, propriedade da gigante São Paulo Railway Company, situada a poucos metros dali. Em 1917, um segundo prédio, projetado por Ramos de Azevedo, passou a funcionar como Contadoria da São Paulo Railway (trata-se do imóvel contíguo à atual EJP, onde desde 2004 funciona Estação Pinacoteca).

A relativa melhora da situação financeira com a chegada dos anos 1920 estimulou a construção de uma nova estação, cujo projeto foi encomendado ao arquiteto Christiano Stockler das Neves, em 1925. Autor dos projetos para a Estação D. Pedro II, no Rio de Janeiro, e para a Estação do Norte, em São Paulo, o arquiteto é descrito – mesmo por autodeclarados admiradores – como “retrógrado ou reacionário”,²⁷⁸ “tecnicamente atualizado e esteticamente conservador” (Marco; Zein, 2001). Em agosto de 1929, Stockler das Neves publicou um libelo contra a “pretensa arquitetura moderna” na *Revista Architectura e Construções*, em que defendia sua opção pelo “estilo Luiz XVI modernizado” para a Estação Sorocabana e afirmava: “A utilização do Art Nouveau só fez desvalorizar as construções. Deve-se respeitar a tradição” (apud Marco; Zein, 2001).

Mas a abordagem conservadora de Stockler também teve bastante receptividade nos circuitos culturais e políticos da elite paulista (assim como

²⁷⁷ Construído nos terrenos do Barão de Mauá, o prédio viria a ser demolido em 1964, para dar lugar à duplicação do viaduto Couto de Magalhães (Walker, 2001). Restos dessa edificação – notadamente as antigas escadarias – podem ser localizados no prédio que ocupa atualmente essa mesma área e abriga os arquivos da Rede Ferroviária Federal.

²⁷⁸ Nas palavras do ex-aluno Carlos Lemos (apud Walker, 2001:127). Em artigo da *Enciclopédia Itaú Cultural*, o arquiteto é definido como “antimodernista convicto” (Christiano Stockler, 2016).

as características neoclássicas do prédio viriam a ser valorizadas no início dos anos 1990 e também no momento da reforma da Sala). O projeto foi premiado no 3º Congresso Pan-Americano de Arquitetos, em 1927, e contribuiria para o sucesso da carreira de Stockler: além dos vários projetos de monta para prédios públicos ou semipúblicos, ele fundaria o curso de arquitetura na Escola de Engenharia da Universidade Presbiteriana Mackenzie e, mais tarde, a Faculdade de Arquitetura do Mackenzie. Entre março e agosto de 1947, chegou a ser prefeito da cidade de São Paulo, nomeado pelo governador Adhemar de Barros.

As obras para a futura EJP se iniciaram no ano seguinte. Já em 1928, foi inaugurada, de maneira parcial, a ala das plataformas, e, dois anos depois, o Concourse (pátio) – grande salão que dava acesso a elas. Stockler das Neves havia previsto entradas separadas para passageiros de primeira e segunda classes. Aos primeiros seria reservada a menina dos olhos do projeto, o Grande Hall, com 48 metros de comprimento, vinte de largura e 24 de altura, e anunciado como “o maior salão do Brasil”. O enorme pé-direito seria sustentado por 32 colunas coríntias e coroado por uma majestosa abóbada dotada de vitrais.

Alterações e simplificações no projeto original, impostas pela diretoria da Sorocabana, levaram ao afastamento do arquiteto. Em carta enviada ao então governador do estado Armando Salles de Oliveira, em agosto de 1936, Stockler lamenta: “Estamos certos de que este prêmio [de 1927] não seria outorgado se o projeto da estação da Sorocabana figurasse ali com todas essas mutilações impiedosamente feitas, mormente a supressão das cúpulas, motivos dos mais preponderantes da nossa concepção” (apud Walker, 2001:121).

A Estação só seria dada por completa em 1938, quando o ciclo econômico que motivara sua construção já estava definitivamente encerrado. Como sintoma de que os tempos gloriosos do café e das ferrovias havia passado, as mansardas e a imensa abóbada com vitrais, que cobririam o Grande Hall, “o maior salão do Brasil”, jamais saíram do papel. Transformado num melancólico jardim de palmeiras, o hall permaneceria descoberto por mais de cinquenta anos.

Não foram só os aspectos arquitetônicos do projeto original da estação que se alteraram: ao longo das décadas seguintes, o prédio teria sua função original transformada. A crise do sistema ferroviário, como consequência das grandes mudanças econômicas que levariam ao ciclo de industrialização dos anos 1950, somados aos maciços investimentos na malha rodoviária, fariam com que a EJP (assim como a Estação da Luz) passasse a operar sobretudo no transporte de trabalhadores vindos da periferia da cidade ou de municípios vizinhos, uma população de baixa renda, bem diferente dos usuários de “primeira classe” que Stockler das Neves imaginou que transitariam no Grande Hall.

Foge ao escopo desta tese a discussão minuciosa das transformações urbanas pelas quais o bairro da Luz e seu entorno passaram desde a instalação, em 1865, da Estação da Luz (e, ao lado dela o Parque da Luz, inaugurado ainda antes, em 1825).²⁷⁹ Isso dito, é importante situar alguns marcos fundamentais, que dão sentido à proliferação de discursos sobre a “degradação” do bairro e a defesa de sua “revitalização”.

Loteado no fim da década de 1870, o bairro lindeiro dos Campos Elíseos é escolhido para a construção dos palacetes de grandes figuras da elite local como Inácio e Olivia Guedes Penteado, os barões de Arary, os condes de Prates e Henrique Santos Dumont. O traçado regular do bairro, que repetia o modelo recém-aplicado no vizinho Santa Ifigênia, era uma grande novidade diante do padrão de ruas tortuosas que marcara a urbanização de São Paulo. Em 1911, o estado adquire o palacete de Elias Pacheco Chaves e Anésia Prado para ali instalar a residência oficial dos presidentes estaduais. A sede do governo de São Paulo permaneceria no local, então batizado de Palácio dos Campos Elíseos, até 1965, quando seria transferido para seu endereço atual, o Palácio dos Bandeirantes, no Morumbi.

Mas como mostra Paulo Marins (2011), mais que uma qualidade empírica, o fator de distinção que se cola ao bairro tem muito a ver com o discurso produzido sobre ele. Os Campos Elíseos foram anunciados como

²⁷⁹ Então com o nome de Jardim Público da Luz. Sobre as transformações do bairro ver Meyer (1999), Marins (2011), Una (1999), Kara José (2007; 2010), Frúgoli Jr. (2006), entre outros.

berço de uma nova ordem urbana, eficiente e disciplinada [...], uma convergência, efetiva e eficaz, entre o agente estrangeiro modernizador [os incorporadores Glette e Nothmann], o estado disciplinador e as elites ansiosas por habitar – como o nome do bairro indica – em uma transposição da civilidade parisiense para a capital paulista
(Marins, 2011:212).

Marins mostra também como muitos autores que trataram dos Campos Elíseos em livros e artigos ao longo da primeira metade do século XX enfatizavam o caráter *residencial* – apesar de o bairro ter desde o início sido ocupado de maneira mista, com presença de galpões industriais – e *aristocrático* –, apesar da origem burguesa do dinheiro que o construía, advinda do comércio e da indústria, e da presença, ao lados dos palacetes, de pequenas edificações de profissionais liberais e comerciantes. Diz o autor:

*Burguês na tipologia e na composição social, aristocrata no imaginário, os Campos Elíseos serviram à forja de uma ideia de cidade disciplinada, refinada, exclusiva, estribada naquilo que a sociedade paulista podia evocar como sua *vieille roche*, seu padrão máximo de refinamento e distinção nata. Foi e ainda é o bairro mais associado aos “barões” do café.*
(Marins, 2011:231)

O imaginário aristocrata se sobrepunha a uma realidade cheia de contradições. Mas se o bairro dos Campos Elíseos durante algumas décadas foi um endereço privilegiado por “barões”, no decorrer do século XX o perfil de seus habitantes passou por transformações de monta.

Há razoável consenso na bibliografia de que duas grandes intervenções, ligadas à circulação na cidade criam uma situação particular e de consequências indesejáveis para a região da Luz e dos Campos Elíseos. No eixo norte-sul, as catorze faixas de tráfego expresso da avenida Tiradentes segregam de maneira radical os bairros em torno da Pinacoteca do Estado e do Jardim da Luz, de um lado, e o Museu de Arte Sacra, do outro. Também a passagem do eixo ferroviário no sentido leste-oeste opera um corte drástico entre bairros vizinhos como Pari e Brás, ou Bom Retiro e Campos Elíseos. Os efeitos são funestos: criam-se “zonas

mortas”, e tanto a circulação de pedestres quanto a de veículos motorizados é prejudicada, com impactos negativos na vitalidade da malha urbana ao desfavorecer a integração dos muitos atrativos da região: a pujança do comércio no Bom Retiro e na região da Santa Ifigênia; a própria localização central; o grande número de equipamentos urbanos (museus, igrejas e sinagogas, escolas, monumentos históricos).²⁸⁰ A multiplicação de desastrosas intervenções viárias na região da Luz e em seu entorno expandido (dentre as quais a construção do Minhocão, em 1970, é talvez a mais emblemática),²⁸¹ só viria a agravar esses problemas.

Um marco simbólico para a deterioração do bairro foi a saída da sede de despacho do governo estadual em 1965.²⁸² A instalação, em 1962, do Terminal Rodoviário Luz e das muitas linhas que acessavam a rodoviária, também geraria impacto negativo na região, com excesso de ônibus transitando em ruas relativamente estreitas. Nos anos seguintes, o acesso de camadas populares ao Centro foi favorecido pela ampliação dos sistemas de transporte coletivo,²⁸³ representando uma importante ampliação de direitos. Mas a grande maioria dos deslocamentos não tinha ali seu destino final: o Centro se transformava em um grande redistribuidor, sem que esta função tivesse sido adequadamente planejada. A deficiência na integração entre esses diversos modais passou a gerar um “fluxo intenso de pedestres que se deslocam entre terminais, estações e pontos finais” (Nakano et al. 2004:138 apud Kara José, 2010:25), o que implicou na transformação parcial do Centro em um enorme “entrelugar”. É essa característica que explica também o grande número de camelôs que passa a ocupar a região – notadamente na Praça Júlio Prestes –, acompanhando os transeuntes.

²⁸⁰ Ver listas elaboradas pelos projetos *Luz Cultural* (1984) e *Complexo Cultural Estação Júlio Prestes: Estudos Urbanísticos* (Una, 1999).

²⁸¹ Ver Kara José (2007), Mosqueira (2007) e Wisnik (2009), entre outros.

²⁸² A residência oficial do governador permaneceu nos Campos Elíseos até 1967, quando um incêndio de grandes proporções destruiu o imóvel, levando à mudança definitiva para o Palácio dos Bandeirantes.

²⁸³ Várias praças do Centro passaram a concentrar pontos finais de diversas linhas de ônibus e, a partir dos anos 1970, também estações das duas recém-inauguradas linhas do Metrô (norte-sul e leste-oeste), que se cruzavam sob a praça da Sé. Na chegada dos anos 2000, o Plano Integrado de Transportes Urbanos (Pitu), que implementou a integração física, tarifária e operacional de todo transporte sobre trilhos na metrópole paulistana, ampliaria em muito o número de pessoas a circular na região (a previsão anunciada pelo Metrô à época era que a circulação diária passasse a ser de 500 mil usuários).

Sem que fossem acompanhadas de intervenções que dessem qualidade ao tecido urbano, tais como a boa manutenção de praças ou a ampliação de áreas verdes, a intensificação do número de passantes veio a contribuir para diminuição do número de residentes²⁸⁴ e a desvalorização dos imóveis.

Em 1991, como reação a esse quadro, Henrique Meireles, então presidente do Bank Boston, fundou a Associação Viva o Centro, que reunia proprietários de imóveis na região com o objetivo declarado de “reverter situações de declínio, de abandono e ameaça para a área urbana” (Associação Viva o Centro, 1993),²⁸⁵ onde estão instalados seus associados.

No ano seguinte, o Bank Boston organizou e patrocinou o jantar anual da Federação Brasileira de Bancos (Febraban), no Salão dos Arcos da Estação Júlio Prestes. Tradicionalmente, o jantar ocorria no Clube Monte Líbano ou em outros salões com estrutura para eventos daquele tipo. A escolha da EJP era uma surpresa – e também uma maneira de fazer com que o jantar da Febraban, entidade membro da AVC, representasse uma boa ocasião para divulgar a ideia de “revitalização” do Centro, princípio fundamental da recém-criada associação.²⁸⁶

Como propriedade da Fepasa, a EJP não podia ser alugada; a solução encontrada foi que, como contrapartida ao uso do espaço para o jantar da Febraban, o Bank Boston financiasse o restauro do Salão dos Arcos. Esse modelo de locação alavancou uma série de pequenas reformas na EJP, que então passou a abrigar desfiles de moda (Christian Dior, Valisére, M. Officer, Santista Têxtil, Ocimar Versolato); lançamentos de carros e outros produtos de luxo (Mercedes-Benz, Peugeot, Volkswagen, Portobello); e confraternizações de grandes empresas (Companhia do Petróleo Ipiranga e

²⁸⁴ Apenas para se ter uma ideia da rapidez do esvaziamento habitacional da região, o número de residentes no chamado centro histórico passou de 428.599 para 313.072 entre 1980 e 1991, segundo dados do IBGE (apud Silva, 2000). Kara José (2010) se dedica a estudar justamente o período de 1990 a 2010 e demonstra como o Centro passou por um processo de popularização.

²⁸⁵ Note-se que os termos em que se dava o debate sobre a Luz são em grande medida os mesmos que pautavam a discussão sobre a revitalização do Centro, de uma maneira geral. Ver Frúgoli Jr. (2006).

²⁸⁶ Como demonstrarei a seguir, ao longo da década de 1990, a AVC se tornaria uma instituição de referência no que diz respeito às discussões e políticas urbanísticas sobre o centro da cidade. Ver Kara José (2007; 2010, Frúgoli Jr. (2006).

Grupo Votorantim), além de muitos casamentos de famílias endinheiradas.²⁸⁷ O cenário “nobre e imponente” em “estilo francês”, evocando um “palácio real” – para citar expressões de Emanuel von Laurenstein Massarani, que operava como assessor da presidência da Fepasa em assuntos ligados à recuperação do patrimônio histórico –, emprestava grandiosidade às marcas e famílias que dispunham de verbas para aplicar no espaço.²⁸⁸ Para permitir a realização de eventos no Grande Hall, foi construída uma cobertura provisória que protegia o espaço da chuva.

Massarani havia colaborado na gestão de Jânio Quadros como prefeito, e sua trajetória profissional é cheia de incongruências e polêmicas que chamam atenção e valem uma pequena reflexão. No mais detalhado livro sobre a reforma da EJP (Marco; Zein, 2001), ele assina um dos textos de apresentação como Secretário de Recuperação de Bens Culturais do Governo do Estado, cargo fictício, já que nunca existiu tal pasta, ao menos com estatuto de secretaria. Anos depois, Massarani volta a aparecer na imprensa, agora acusado de vender falsas bençãos papais a políticos da Assembleia Legislativa de São Paulo (Lima, 2013). Apresentava-se como ex-embaixador, inclusive em documentos oficiais, mas, segundo apurou a reportagem da *Folha de S. Paulo*, “o Ministério das Relações Exteriores declarou que ele havia se aposentado no Itamaraty como assistente de chancelaria, antiga carreira de nível médio já extinta” (Lima, 2013).²⁸⁹

Os expedientes pouco ortodoxos aos quais se dedicava em 2013 e o imbróglio em torno do cargo de Massarani dão uma ideia da pouca relevância que se atribuía aos tais eventos na EJP, ainda no início dos anos 1990. Tomar as várias pequenas iniciativas de restauração da EJP como uma política estadual de patrimônio seria descabido. A realização esporádica de eventos como o lançamento do filme *Carlota Joaquina* (1995), de Carla

²⁸⁷ Os eventos são citados por Massarani em Marco e Zein (2001:16).

²⁸⁸ Após a reforma, a demanda de locação da Sala para eventos só faria aumentar, o que viria a garantir uma importante fonte de renda para os administradores do espaço, chegando a representar algo em torno de 5% das receitas anuais da Fundação Osesp, como atestam os balanços publicados a partir de 2005.

²⁸⁹ A matéria publicada em 2013 informava que, desde 2005, na condição de chefe da Superintendência do Patrimônio Cultural da Assembleia, Massarani tinha sala, equipamentos e funcionários na Assembleia Legislativa de São Paulo, dispondo também de um carro oficial para ir ao trabalho e voltar para casa. Apesar do cargo, ele não tinha vínculo empregatício nem figura na lista de servidores da casa.

Camurati, exibido no Salão dos Arcos, tampouco faziam parte de uma “política cultural”.

No entanto, foi a intervenção pessoal de Massarani, pouco controlada pelas esferas superiores da administração estadual, que viabilizou a recuperação parcial da EJP. Como havia sido a regra na história da Osesp – e se repetia na história de sua sede –, foi a atuação “na surdina” de pequenos funcionários, movidos por paixões e interesses pessoais que permitiu o andamento – ainda que precário – das coisas. As soluções arquitetônicas eram provisórias, e a programação esporádica e sem coerência – e a atuação algo nebulosa de Massarani esteve na origem da defesa de fazer um centro cultural na EJP (Castilho, 1995).

Como no filme de Ugo Giorgetti, um velho edifício do Centro era visto por frações das classes médias e altas como símbolo de um passado glorioso, de um tempo e um lugar (reais e imaginários) que haviam se “degradado” ou, como se lê nas entrelinhas, haviam sido “usurpados” por populações pobres. Operações de maquiagem tornavam os espaços novamente aptos a representar uma certa grandeza paulista, ao menos por algumas horas (o tempo da gravação de um comercial ou da realização de um evento corporativo ou social). Essa grandeza se definia pela excelência arquitetônica, de influência clássica (“cimento importado da Suécia, pinho-de-riça e mármore de carrara”, no Edifício das Américas; “Luiz XVI modernizado”, na EJP), e pela frequência (“as melhores famílias da cidade”; “usuários de Primeira Classe”).

O projeto de criação de uma sede para a Osesp por meio de uma grande reforma na EJP e em seu entorno surgiu em linha de continuidade com relação ao ideal de “recuperação” do Centro. O imaginário evocado pelo vínculo histórico da EJP com tempos de grandeza paulista e o classicismo da arquitetura original do prédio se viam reforçados pelos valores associados à música sinfônica. A criação ali de um grande centro cultural apareceu como uma solução miraculosa contra a “degradação”.

É fácil avaliar hoje a dimensão fantasiosa dos discursos que projetavam uma ampla e profunda transformação do Centro pela instalação de uma sala de concertos – a própria administração estadual passou a rever

sua posição recentemente.²⁹⁰ Seria impreciso, no entanto, considerar o projeto da Sala São Paulo como uma grande operação de maquiagem. Sua complexidade e envergadura superavam em muito a de intervenções pontuais e superficiais, como eram as dos tempos de Massarani. A avaliação detida do que foi empreendido e das dificuldades encontradas no processo, bem como das ideias que acabaram sendo deixadas para trás, permitirá equalizar os sentidos em jogo na experiência.

Arquitetura e afinação

A criação de uma sede para a Osesp era uma reivindicação antiga dos músicos da orquestra e apoiava-se em primeira instância em uma demanda elementar: um grupo de cem pessoas que pretende ensaiar e se apresentar regularmente precisa dispor de um espaço “adequado”, termo que prefiro deixar entre aspas pois sua definição não é fixa e sim objeto de (muita) negociação.

Ensaiai no mesmo espaço em que se apresenta é uma condição que atende a exigências de ordem prática e técnica. Evita-se o remanejamento constante de instrumentos, cadeiras, pilhas de partituras musicais – o que havia tornado extremamente inconveniente a logística da Osesp nos momentos em que se viu desalojada de suas várias sedes provisórias.

No fax de 1996, Neschling detalha algumas das características que espera para a sede da orquestra, além das condições de excelência acústica: um foyer para o público e outro para os músicos, salas de estudos e ensaio, vestiários, armários, camarins, salas para pessoal administrativo.

Já às vésperas da inauguração da Sala São Paulo, em novembro de 1998, Claudia Toni elabora documento com um “rol inicial de necessidades”. O documento tem oito páginas e vale a pena citar trechos extensos para dar

²⁹⁰ Em reportagem sobre projeto de construção de apartamentos para habitação de interesse social e habitação de mercado popular, o atual Secretário Estadual da Habitação, Rodrigo Garcia, declarou: “Os equipamentos culturais, como a Sala São Paulo, ajudaram a revitalizar o centro, mas eles já cumpriram o seu papel. Acho que só moradia vai resolver a nossa questão a partir de agora” (Brendler, 2016).

conta da complexidade de um projeto como este. Entre os muitos tipos de instalações (como armários), utensílios e serviços que deveriam ser providenciados estavam:

armários para guarda de instrumentos individuais (tamanhos variados), com as respectivas caixas; armários para guarda de indumentária e pertences pessoais dos músicos; armários para guarda de instrumentos de propriedade da orquestra; armários para guarda do arquivo musical, incluídos também videoteca, CDteca, biblioteca [...] lockers para funcionários não artistas; espelhos de corpo inteiro, araras, bancadas, sofás, cadeiras, espelhos menores para camarins; pianos de armário para camarins e salas de ensaio; espelhos de corpo inteiro para áreas contíguas ao palco; cadeira para maquiagem, toalhas de banho e de rosto, secador de cabelos, máquina de lavar e secadora de roupas, ferro e mesa de passar roupas; máquina de costura; caixa de costura; copos, xícaras, bandejas, garrafas térmicas, potes para biscoitos para montagem do serviço de camarins [...] Projeto e aquisição de sistema de vídeo para sala de espera (público atrasado); aquisição de intercomunicadores volantes para indicadores de público, pessoal de segurança e técnicos de palco; Escolha de tema e gravação de sinal sonoro para aviso do público (início e intervalo de função); Seleção e contratação de empresas de segurança e limpeza, prevendo treinamento especializado para as equipes, tendo em vista as especificidades do edifício, de seu funcionamento e do público usuário.

(C. Toni, 1998)²⁹¹

Um espaço que se arranjasse como sede de uma orquestra e sala de concertos deveria guardar semelhanças com teatros, de uma forma geral, mas também especificidades, tanto no que diz respeito aos locais destinados para os artistas, quanto para as áreas de convivência do público e também na sala de espetáculos, propriamente dita. Não é impensável que uma orquestra compartilhe seu espaço com outros grupos – como havia sido o caso da Osesp em seus anos no Cultura Artística, ou como é o caso de espaços como o Royal Festival Hall, no Southbank Centre, em Londres, em que várias orquestras residentes se alternam. Em todo caso, qualquer que

²⁹¹ É preciso dizer que nem todos os itens acima mencionados foram necessariamente atendidos na ocasião, o documento é citado apenas como ilustração.

seja a peculiaridade do arranjo, terá decorrências que deverão ser levadas em conta para otimizar a “adequação” do espaço a seu uso.

Além dessas dimensões mais pragmáticas, a performance orquestral do repertório sinfônico prevê o controle rigoroso da reverberação e da consequente qualidade dos harmônicos dos instrumentos. É certo, também, que a oportunidade de ensaiar cotidianamente no espaço onde serão as apresentações da orquestras possibilita conhecer e experimentar sonoridades, permitindo um “amadurecimento artístico”, nos termos de Neschling. Como o próprio maestro escreveu (depois de declarar em dezenas de entrevistas), era preciso dispor de uma sede “acusticamente adequada para dar à orquestra a oportunidade de construir sua *sonoridade*, criar seu público cativo e gravar os seus discos” (2009:105, grifo meu).

Muitas vezes ouvi frequentadores regulares ou esporádicos da Sala São Paulo referirem-se ao espaço como “Osesp” – “estou aqui na Osesp”; “hoje vou à Osesp” –, mesmo quando o concerto para o qual se dirigiam era promovido por alguma outra instituição (Sociedade de Cultura Artística ou Mozarteum, por exemplo), e a orquestra em apresentação fosse estrangeira. A confusão entre orquestra e sala foi reforçada pelo projeto de sinalização feito para a ocasião da inauguração do espaço e nos meses subsequentes, em que se aplicou o mesmo logotipo nos materiais de comunicação da orquestra e nos ativos da sala, como latas de lixo, por exemplo.²⁹²

²⁹² Até a criação da Fundação Osesp, a administração do complexo Júlio Prestes (notadamente todas as questões de restauro e manutenção, bem como locação do espaço) era feita diretamente pela Secretaria de Cultura. A partir de 2005, o contrato de gestão da Fundação com o Governo do Estado passou a incluir a administração da Sala (com repasse de recursos correspondentes), abrindo uma constelação nova de problemas. Em meados dos anos 2010, por pressão da Secretaria de Cultura, passou-se a tratar com mais zelo da separação entre a orquestra e a Sala – reflexos disto estão nos termos do contrato de gestão e no próprio site da Fundação Osesp, remodelado em 2014, criando websites distintos para a Orquestra, a Sala e o Festival de Campos, entendidos como três projetos diferentes que ficavam sob os cuidados da mesma Fundação

Figura 33. Lata de lixo com logotipo da Osesp na Sala São Paulo (foto de 2016).

Os argumentos técnicos ou pragmáticos, ainda que pertinentes, não esgotam o sentido da existência de uma “casa” da orquestra. A Sala São Paulo é a face mais visível da orquestra, seu cartão postal e seu cartão de visitas. Assim como a estrutura imponente dos palácios reais simbolizava a força da monarquia (Elias, 2001; Schwarcz, 1998), a Sala era a contrapartida material à mais abstrata ou *fugitiva* das artes (Mammì, no prelo). Como se a Sala pudesse tornar visível e palpável algo que de resto é pura passagem do tempo.

A criação da Sala São Paulo foi estratégica para a consolidação do projeto da orquestra, algo que não escapou a observadores sagazes como o maestro George Olivier Toni, que declarou, já no dia da inauguração: “Hoje não é a orquestra que garante a sala de concertos. Neste momento é a sala de concertos que garante a existência da orquestra”(apud Ciccacio, 1999). O próprio Neschling formulou várias vezes a mesma ideia – de que a sala precedia ontologicamente a orquestra. No dia do lançamento da reforma da EJP, afirmou: “Uma obra desse porte precisa de uma orquestra de nível internacional e é o que faremos, elevando o salário dos músicos” (apud Haag, 1997). Anos depois, em depoimento a Arcádio Minczuk, disse: “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” (apud Minczuk, 2005).

Pelo menos três razões dão consistência e profundidade à intuição de Neschling e Olivier Toni. Primeiro, o fato de que a Sala tenha sido construída na antiga Estação Júlio Prestes, um prédio de ares clássicos e histórico ligado à grandeza de São Paulo, conservando ainda materiais originais e vitrais que consagram a riqueza provinda do café. Em segundo lugar, o fato de se localizar no centro da cidade, em um momento em que discursos sobre a “revitalização” da região haviam se tornado hegemônicos nos grupos ligados ao partido de comandava o governo do Estado, fazendo com que o projeto da orquestra passasse a ser apresentado como uma “âncora cultural” para transformação do entorno. Finalmente, como disse Neschling, porque a existência de uma sede suntuosa tornava a orquestra quase uma obrigação.

E ainda, porque o concerto sinfônico não é apenas música – música nunca é *apenas música* – mas uma experiência social, que começa antes e termina depois das reverberações acústicas, e não se esgota nelas. Em suma, por muitas razões, seria impossível falar sobre a Osesp sem discutir com atenção o fato de que o grupo passou a ter uma casa própria, e não uma casa de aluguel, provisória – como haviam sido as experiências no Teatro São Pedro (por duas ocasiões) e o Teatro Cultura Artística.

Em 29 de novembro de 1995, a convite da Secretaria de Estado da Cultura, Mario Garcia compareceu a um evento no Concourse da EJP. Naquela dia, a Osesp se apresentaria como parte das celebrações pela restauração deste e de outros espaços. Como tratei no capítulo anterior, Garcia havia sido durante alguns meses assessor especial do governo e, sendo uma figura muito próxima do governador e com um interesse pessoal pelo assunto, acabou assumindo informalmente o papel de consultor para o projeto de reestruturação da Orquestra. Outra figura que se mantinha próxima de Marcos Mendonça e estava presente no concerto era o engenheiro gaúcho Ismael Solé, que havia sido contratado pela Secretaria para coordenar a reforma do Teatro São Pedro e viria a ter papel fundamental nas obras da EJP.

Semanas após o evento, Garcia começou a estudar a viabilidade de se construir ali uma sede para a orquestra, chegando a pedir ao arquiteto

Emilio Guedes Pinto, que esboçasse – benemeritamente – um projeto de reforma. A primeira versão do projeto, intitulado “Casa da Orquestra Sinfônica de São Paulo”, e datado de março de 1996, prevê uma sala de mais ou menos oitocentos lugares.

Pesquisando sobre as empresas de engenharia acústica em atuação, Garcia constatou que muitas das novas salas de concertos dos Estados Unidos haviam sido projetadas pelo mesmo escritório: Artec. Em 17 de janeiro de 1996, mandou um fax para Russel Johnson, fundador da Artec, sondando sobre a possibilidade de contratá-lo como consultor. Reproduzo aqui um trecho do fax em questão:

In a volunteer effort I am [...] helping the State authorities to launch a Project whose objective is to improve the funding and the organizational structure of the São Paulo Symphony. [...] A key element of the Project is the adaptation of a beautiful and large railroad station (built in the 30's) to be the orchestra's "home"
(Garcia, 1997)

Um técnico da Artec, Joel Rubin, respondeu em 2 de fevereiro, pedindo informações suplementares, e a correspondência se estendeu por várias semanas. O agravamento da doença e o falecimento de Eleazar fizeram com que esses primeiros esboços fossem engavetados. Só se voltaria a falar novamente em sede para a orquestra já com Neschling como provável novo maestro.

Mais uma vez, vê-se a atuação individual e nos bastidores como motor para a Orquestra – e a repetição da tendência histórica de vôos curtos e interrompidos. A participação algo lateral de Mario Garcia como voluntário não facilitava a fluência na comunicação dos vários agentes envolvidos. O pré-projeto de Emilio Guedes Pinto e as primeiras comunicações com a Artec passaram absolutamente despercebidos por Mendonça e sua equipe, bem como por Neschling, que contatou por conta própria a mesma Artec, solicitando à Secretaria de Cultura que financiasse a vinda de um consultor em acústica indicado pela empresa. A própria sugestão de que a sede da Orquestra fosse construída na Estação Júlio Prestes ficou esquecida:

Mendonça propôs a Neschling que considerasse uma reforma no Teatro Sérgio Cardoso.

Diz a sabedoria popular que só achamos uma coisa no último lugar em que se procura. Descontada a eventual ironia da frase (já que a busca perde sua razão de ser, por isso não se procura depois do “último lugar”), é sintomático que a Júlio Prestes só tenha voltado a aparecer como possível sede para a Osesp depois de esgotadas todas as alternativas aventadas (Cine Marrocos, Memorial da América Latina, Teatro São Pedro, além do Teatro Sérgio Cardoso).

Marcos Mendonça convidou Mario Garcia para um almoço com John Neschling, Ismael Solé e Chris Blair, da Artec, no último dia da passagem do maestro pelo Brasil em novembro de 1996. Ao saber que nenhum dos espaços visitados havia sido aprovado pelo engenheiro americano, e que a solução com a qual eles passariam a trabalhar, sem entusiasmo, era a construção de um prédio novo – algo mais caro e mais complicado –, Garcia sugeriu que visitassem a Estação Júlio Prestes. Como o próprio maestro relata em seu livro de memórias, a ideia lhe pareceu “pura loucura”, a tal ponto que preferiu voltar para o hotel: “Duvidei que uma estação ferroviária, ainda em serviço, pudesse servir de sede para uma orquestra”. O maestro também comenta que o prédio “ficava na zona mais degradada da cidade, conhecida como ‘cracolândia’, e era cercado por todos os lados por camelôs e pela mais fina flor da malandragem”, para então concluir: “Difícil imaginar a Osesp tocando ali” (Neschling, 2009:106).

Neschling levanta duas lebres importantes: a incompatibilidade entre a necessidade de isolamento acústico e a presença constante do ruído e trepidação de trens; e a discrepância entre a excelência do projeto que pretendia criar e o abandono da região onde se propunha instalá-lo. Ambas fragilidades seriam transformadas em forças: a obra se anunciaria como um feito da engenharia que funcionaria como “âncora cultural” para a transformação da região.

Garcia e Solé acompanharam o engenheiro da Artec na visita à EJP. Entrando pelas portas principais, atravessaram o jardim das palmeiras (o inacabado Grande Hall) para chegar ao Concourse, onde Garcia e Massarani haviam imaginado fazer a sala (tendo já o pré-projeto elaborado por Emilio

Guedes Pinto). No caminho de volta, passando de novo pelo jardim das palmeiras, Blair teria tido uma epifania: o grande hall descoberto da Estação Júlio Prestes parecia ter as proporções ideais do ponto de vista da acústica: 1:1:2, o formato de “caixa de sapato”, marca registrada de salas icônicas como o Symphony Hall de Boston, o Musikverein de Viena e o Concertgebouw de Amsterdã. A mensuração do espaço comprovaria a hipótese de Blair: o salão apresentava a largura (vinte metros) praticamente correspondente à altura (24 metros), exatamente a metade de seu comprimento (48 metros). Essa coincidência, além da vantagem técnica, tornou-se um mote repetido e espalhado aos quatro ventos.

O entusiasmo de Blair foi suficiente para convencer Neschling e Mendonça. O engenheiro teria estimado o custo total da reforma em 30 milhões de dólares, e foi essa a cifra levada ao governador Covas dias depois (Neschling, 2009).

O valor superava o orçamento anual da Secretaria da Cultura, e a viabilização da reforma portanto dependia de um comando direto do governador – que logo veio. A solução articulada entre a Secretaria de Energia e a Secretaria de Economia e Planejamento foi que empresas estatais de energia, principalmente a Eletropaulo, adiantariam o valor que deveriam pagar de ICMS. O governo abriria mão dessas receitas futuras e o dinheiro iria diretamente para a construção da Sala.²⁹³

A morte de Eleazar abriu uma brecha para um amplo projeto de renovação na orquestra; a total adesão da Aposesp e sua capacidade de engajar os músicos (apesar da existência estridente de dissidentes); o fôlego demonstrado por Neschling (em seu momento de maior projeção internacional); o aceite do governador, com o empurrão dado pelo pequeno e influente grupo em torno dele (Dalmo, Angarita, Garcia); o entusiasmo do engenheiro acústico com as proporções do Grande Hall; a sintonia com os discursos urbanísticos mais influentes à época e com a ideia de revalorização do centro (aspecto que, como argumentarei, teria enorme relevância); a situação cambial excepcionalmente favorável – com o real equiparado ao dólar (fator determinante para um projeto que envolvia a contratação de uma

²⁹³ Informação obtida em entrevista com David Zylbersztajn, Secretário de Energia de Covas.

consultoria internacional); o alinhamento entre governos estadual e federal, nas mãos do mesmo partido (PSDB). Juntos, esses muitos elementos abriam uma janela de oportunidade que, como qualquer bom político há de saber, não permaneceria aberta por muito tempo – e a ambição eleitoral de Mendonça, que tentava articular uma candidatura à prefeitura de São Paulo, contribuiu para turbinar a operação.

A verba para a reforma estava garantida pela estratégia descrita acima. No entanto, a Secretaria de Cultura não tinha recursos para contratar o projeto arquitetônico – de valor pouco expressivo no conjunto dos custos envolvidos no projeto, mas que tinha urgência. Politicamente ambicioso, Marcos Mendonça poderia ser definido com a inversão da célebre fórmula criada por Sergio Buarque de Holanda para falar de D. Pedro II: “muita vela e pouco lastro”.²⁹⁴ Sua preocupação e seu talento era fazer as coisas andarem – caberia aos demais líderes do projeto o cuidado para que não “desandassem”.

Em todo caso, não seria a burocracia da máquina pública que impediria o projeto da reforma da EJP de sair do papel. A solução encontrada para dar celeridade foi propor à AVC que coordenasse a seleção de projetos de restauro da antiga estação e de criação da sede da Osesp. Ao transferir essa incumbência para uma entidade privada, sem fins lucrativos, Mendonça viabilizaria seu financiamento mediante patrocínio de três grandes empresas – Telefônica, Nossa Caixa e Bank Boston –, via lei de incentivo à cultura (Lei Rouanet).²⁹⁵ A parceria funcionava muito bem: as articulações políticas de Mendonça no PSDB garantiam que as empresas estatais financiariam o projeto, cabendo à AVC abrigá-lo numa instituição privada – e ideologicamente alinhada.

A licitação do projeto arquitetônico foi por meio de convite (Lei 8.666/art. 22), modalidade mais ágil, que pode ser usada para projetos de

²⁹⁴ Analisando o poder pessoal D. Pedro II, e sua vontade imperial, Sergio Buarque conclui que havia “muito lastro para pouca vela” (apud Schwarcz, 2008).

²⁹⁵ O projeto “Implantação do Complexo Cultural Estação Júlio Prestes” foi originalmente submetido ao Ministério da Cultura pela Associação Viva o Centro, recebendo o número de Pronac SP 97-1744-552. Conforme publicado no Diário Oficial da União em 30 de novembro de 1998, foi aprovada a substituição do proponente que passa a ser a Sociedade Brasileira de Ópera, empresa que tinha Jan Claudius Knizek, Álvaro Ippolito e Rubens Muszkat como sócios. Todos já haviam falecido em 2015, e não pude obter maiores dados sobre a empresa.

valores relativamente baixos (até R\$ 150 mil, no caso de serviços de engenharia), com o número mínimo de três participantes para a realização do certame. O escopo do contrato eram os projetos de restauro e reciclagem da EJP e de instalação da Sala São Paulo.

Participaram do certame os escritórios de Nelson Dupré (indicação de Solé), Emílio Guedes Pinto (indicação de Mario Garcia), ambos já com alguma experiência fosse na área de restauro de patrimônio ou de projetos para teatros, além de um terceiro, que não pude identificar. Na modalidade carta-convite, prevalece a proposta de menor preço, e o escritório contratado foi o de Dupré, que trabalharia desde o início em colaboração com Solé e com o consultor de acústica por ele indicado, José Augusto Nepomuceno, além de Chris Blair, da Artec.

Como já vimos, o projeto foi lançado em 11 de março de 1997. Poucas semanas depois, Dupré já estava trabalhando (segundo depoimento do arquiteto, seu contrato com a AVC saiu já em maio).

O consórcio formado pelas construtoras Triunfo e Acciona venceu a concorrência para as obras de restauro, reforma e adequações da Estação Júlio Prestes, sendo contratado em outubro de 1997. Em março de 1998, o consórcio solicitou à Secretaria de Cultura a inclusão de uma terceira empresa, a Spenco Engenharia e Construção, obtendo uma decisão favorável. Meses depois, o caso geraria polêmica, uma vez que a Spenco era de propriedade dos mesmos sócios da Construtécnica, a principal doadora da campanha de Covas, e não poderia ter sido aceita no consórcio por ser concordatária desde 1994, o que é ilegal segundo a lei de licitações (lei 8.666, art. 3). O principal agravante era o fato de que a Spenco e a Construtécnica eram responsáveis por seis obras de vulto da Secretaria de Cultura: estúdios Vera Cruz, Teatro São Pedro, Arquivo Histórico do Estado e Bolsa do Café, além da reforma do antigo prédio do Dops (sobre a qual falarei a seguir) e da própria reforma da EJP. Após reportagem na *Folha de S. Paulo* (Carvalho, 1999), a Secretaria de Cultura distribuiu release à imprensa oferecendo explicações e pareceres de vários juristas a respeito da

legalidade da inclusão da Spenco. O caso saiu dos holofotes sem que tenha sido plenamente esclarecido.²⁹⁶

A obra teve início em outubro de 1997 e foi entregue em vinte meses, um prazo incomum para empreendimentos desta envergadura. O engenheiro gaúcho Ismail Solé foi a figura central na coordenação dos vários agentes envolvidos: AVC, construtoras, arquitetos, líderes da orquestra, consultores acústicos, Secretaria de Cultura, departamento do patrimônio etc. Parte da tarefa era encontrar soluções para incompatibilidades surgidas entre demandas dos diferentes profissionais, por exemplo, entre prerrogativas para a qualidade acústica e critérios de preservação do patrimônio arquitetônico. Destaco a seguir algumas delas.

Chris Blair, da Artec, avaliou que a altura de pé direito no grande hall da EJP era muito superior à desejável para a volumetria de uma sala de concertos sinfônicos. O tal formato de “caixa de sapato” dependia do fechamento do teto com um forro rebaixado ao nível dos capitéis da colonata. Afinados, Solé, Nepomuceno e Dupré discordaram da solução, uma vez que o novo forro encobriria definitivamente os dois pavimentos superiores e seus vitrais. Para atender a demanda da Artec no que diz respeito à cubagem de ar na sala é que chegou-se à tão falada solução do forro integralmente móvel. É certo que houve ganhos em versatilidade do ponto de vista acústica e também na preservação da arquitetura original. Para além disso, a opção por uma solução anunciada como estado da arte trazia ganhos simbólicos que se somavam à “arquitetura variável” e à “acústica ajustável”, para citar os termos de José Augusto Nepomuceno (apud Marco; Zein, 2001:125).

Outra questão que opôs os técnicos norte-americanos e a equipe de brasileiros foi quanto ao posicionamento dos balcões. A Artec propunha a execução de “um balcão corrido, disposto em linha única sobre um fechamento com painéis, decorados com falsas colunas, ao longo do perímetro da sala” (Marco; Zein, 2001:115). A solução desenhada por Dupré, com o apoio de Nepomuceno nas questões de acústica, foi fragmentar o

²⁹⁶ Malgrado sucessivos emails à assessoria de comunicação da Triunfo Participações e Investimentos, não obtive retorno positivo para minha solicitação de entrevista com o engenheiro João Villar Garcia, responsável pelas obras na EJP.

balcão lateral em dois níveis e em várias pequenas unidades, buscando manter “a integridade plástica das colunas internas” (Marco; Zein, 2001:119)

A sofisticação das soluções, a beleza e a excelência técnica da Sala São Paulo contaminariam positivamente a Osesp. Tanto Tim Fox, da Cami, quanto Pedro Kranz, da agência Caecilia, afirmaram em entrevista que a melhor maneira de “vender” a orquestra internacionalmente era falar da Sala. Solistas e regentes convidados também passaram a contribuir para a boa reputação internacional da orquestra, ao levarem relatos entusiasmados sobre a nova sede.

Mas nenhuma dessas sofisticadas soluções e características – leia-se, as dimensões “mágicas” de caixa de sapato; o forro inteiramente móvel e a acústica de ponta, com consultoria da Artec; a beleza Luís XVI do prédio dos anos 1930; o insólito de que fosse uma estação de trem – se bem que indispensáveis para a realização técnica em nível de excelência a que se propunha a sala, seriam suficientes para a sustentação pública da iniciativa.

É pela promessa de revitalização do entorno degradado, principal gancho dos discursos sobre a importância social, política e econômica do projeto, que a Sala prestou seu maior serviço à orquestra – e essa é a dimensão que discutirei a seguir.

A Associação Viva o Centro como diapasão

Dois dias após a inauguração da Sala São Paulo, uma reportagem da *Folha de S. Paulo* notifica que os usuários de crack que costumavam povoar a região da Luz haviam “sumido”. Um tenente-coronel da PM entrevistado declarou: “Durante duas semanas tivemos a preocupação de fazer uma varredura em toda a área para minimizar o *problema* [...] Há estudos para retirada dos travestis, também” (Menezes, 1999, grifo meu). O policial sinalizava ainda que a “varredura” em hotéis e bares iria continuar. Pelo tom de suas afirmações, fica claro como ele havia incorporado a essência do discurso urbanístico em voga: “A tendência é que com a inauguração do teatro melhore o nível da região, que está tomada por esse *tipo* de pessoas” (Menezes, 1999, grifo meu).

De agosto de 1999 a agosto de 2000, uma combinação de operação policial e sanitária (com jatos d'água pela manhã, acordando e expulsando os moradores de rua) afastou boa parte dos usuários de crack da região. Os resultados provisórios e parciais dessa política levaram a diagnósticos precipitados (ou delirantes) a respeito do sucesso da empreitada. Em 2001, reportagem de Frederico Mengozzi na revista *Urbs* dava o assunto por encerrado já no título: “Adeus, Crack”. O texto explicava: “Há um ou outro usuário, mas o núcleo de distribuição e consumo da droga, em pleno bairro central de Santa Efigênia, não mais existe, expulso pelo policiamento e pela *ocupação cultural*” (2001, grifos meus). A frase sugere uma tomada violenta do espaço e a imposição de uma prática entendida como “civilizatória”.²⁹⁷

Esse era também o tom de um texto no livro sobre a reforma do Teatro São Pedro, publicado no mesmo ano:

Esta transformação já está evidente no entorno da antiga EJP. Antes ocupada por camelôs e viciados, encontra-se limpa e saneada. A criminalidade, que era alta na região, hoje quase não existe. No futuro, com a continuidade dos projetos culturais previstos, cada vez mais pessoas circularão pela área, atraindo novos negócios e acelerando a revitalização de uma parte significativa da história de São Paulo. (Walker, 2001:160-161, grifos meus)

O vocabulário higienista se apresenta sem peias, ombreado com a promessa de novos projetos culturais, que visam atrair mais, e sobretudo “melhores”, pessoas e negócios.

Mas o diagnóstico de que as políticas repressoras e higienistas haviam obtido sucesso na “limpeza” da região era infundado, como ficou comprovado com a contínua expansão dos usuários de crack no entorno da Sala São Paulo nos anos seguintes. A partir de etnografia realizada entre usuários de crack na região da Luz, bem depois do período focado em minha tese, a antropóloga Taniele Rui discute a construção de uma imagem homogênea dos usuários da droga, figurados por um tipo radical de viciado a que chamam *noia*, como portadores de um “corpo abjeto”. Segundo ela, é dessa

²⁹⁷ Remeto à discussão feita na introdução desta tese sobre música clássica, erudita, culta etc.

alteridade extremada que “emerge e se justifica todo o aparato repressivo, assistencial, religioso, midiático e sanitário” (Rui, 2012:9).

A aposta numa idealizada capacidade purificadora da música clássica aparece como contraface dessa política de exclusão. Como se a música clássica tivesse o poder de transformar jovens negros e pobres, viciados em crack, em distintos melômanos de cabelos brancos e hábitos refinados. É como se esperassem que a Osesp, instalada na Sala São Paulo, pudesse funcionar como um flautista de Hamelin às avessas, atraindo legiões de pessoas ricas e supostamente cultas, que fariam da Luz um bairro ilustrado, enquanto os “ratos” eram enxotados pela polícia.

A principal força discursiva no lançamento da Sala São Paulo tem origem justamente na dissonância entre um projeto de excelência no campo da música clássica e a carga simbólica de “degradação extrema” ou colapso civilizacional que se cola à região dominada por usuários de crack e seus “corpos abjetos” (Rui, 2012). Era pela promessa de enlevamento e regeneração da música clássica que o projeto da nova sede da Osesp aparecia como inatacável. Como se Mahler pudesse mesmo “fazer as pessoas melhores” – ou pelo menos, como defendia o discurso da revitalização, “trazer as melhores pessoas”.

Um editorial do *Estadão* – “A ‘ressurreição’ do centro” –, publicado no dia seguinte da inauguração da Sala São Paulo, não só louvava o projeto da Orquestra e da Sala como alertava para a importância de que a novidade fizesse “ressucitar com ela, além da boa música, também a obra arquitetônica de Ramos de Azevedo [o prédio do antigo Dops] e, espera-se, a consciência das autoridades para a necessidade de definir a nova vocação do centro da cidade, abandonado há pelo menos 50 anos” (A Ressurreição, 1999).

O editorial dirigia uma forte crítica à ação da prefeitura: “os polos culturais e comerciais revitalizados correm o risco de ficarem ilhados no imenso caos em que o Município deixou a região”. A cobrança era pela definição de “um projeto, a organização e o estabelecimento de uma liderança política para que o marketing imobiliário se estabeleça e a revitalização da área ganhe força”. O texto replicava ideias muito em voga no pensamento urbanístico dos anos 1990, bem sintetizadas no conceito de

planejamento urbano estratégico (Borja; Castells, 1996), e cuja disseminação em território brasileiro deve muito à atuação da Associação Viva o Centro.

A AVC teve papel determinante no caso específico da construção da Sala São Paulo, mas não só pelo empréstimo do CNPJ que viabilizaria a captação de recursos para contratação dos técnicos. A associação foi responsável pela formulação conceitual que embasaria os discursos oficiais sobre o projeto e deu contribuição importante também na mobilização da rede de apoio de frações influentes da sociedade – empresários, banqueiros, jornalistas, arquitetos, urbanistas, artistas e intelectuais.

Pouco após a criação da AVC, o jornalista Jorge da Cunha Lima e a arquiteta e urbanista Regina Meyer se tornaram consultores da entidade. Professora da FAU-USP, Meyer havia sido diretora do Departamento de Patrimônio Histórico Municipal na gestão Mario Covas (1983-1986), ocasião em que coordenou o Projeto Luz Cultural, ligado à Secretaria Estadual de Cultura, pasta atribuída a Cunha Lima na gestão Franco Montoro no governo do estado (1983-1987). Com pouca verba, o projeto era definido como “indutor” e tinha como pressuposto a ideia de que o estímulo ao uso dos equipamentos culturais do bairro levariam à “revitalização urbana”.

Muito em função dessa experiência pregressa é que ambos se tornaram valiosos para a AVC. Cunha Lima colaboraria nas conexões políticas com o governo estadual, enquanto Meyer se tornaria uma espécie de líder intelectual da associação e coordenaria algumas de suas principais iniciativas. Em 1995, Cunha Lima assumiu a presidência da Fundação Padre Anchieta, afastando-se do dia a dia da AVC.

No mesmo ano de 1995, Regina Meyer e Marta Grostein (também professora na FAU-USP) organizaram, pela AVC, o Seminário Internacional Centro XXI. O evento teve apoio da FAU-USP e da Agência Habitat da ONU e foi pensado como Encontro Preparatório ao Habitat II, realizado em Istambul no ano seguinte. A iminência do encontro da ONU sobre urbanismo motivou a realização de vários outros seminários sobre o tema, mas apenas o da AVC fazia parte do calendário oficial das atividades preparatórias.

O seminário talvez tenha sido a primeira grande intervenção pública da AVC, quatro anos após sua criação, e já demonstrando seu poder de fogo. Dele participaram alguns dos urbanistas de maior projeção mundial à época,

como Bernard Huet, François Ascher, Jordi Borja, Manuel de Solà-Morales, Nuno Portas e Nuno Gosling. No time de brasileiros, falaram Jaime Lerner, Ruth Cardoso, Ermínia Maricato, além de Jorge Wilhelm, na condição de subsecretário-geral do Habitat II.²⁹⁸ A conferência de abertura foi realizada pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso, que vaticinou: “São Paulo será talvez, no Brasil, a principal candidata à cidade mundial”(apud Meyer et al., 2001:19).

Tornado célebre graças ao livro da professora de planejamento norte-americana Saskia Sassen (1991), o conceito de “cidade mundial” ou “cidade global” teve grande receptividade nos anos 1990. O sucesso recente da experiência de Barcelona lançara os urbanistas catalães (e Jordi Borja em particular) à condição de gurus do planejamento urbano estratégico, uma espécie de receita para a criação de cidades globais. A difusão desse modelo contou ainda com o apoio de diferentes agências multilaterais (Bird, Habitat) e o Encontro Preparatório ao Habitat II promovido para AVC é um ponto nodal no processo de disseminação desse ideário em terras brasileiras.²⁹⁹

Em artigo da época, Borja e Castells (1996:155) afirmavam que a cidade global dependia do “estímulo de grandes projetos [...] que contem

²⁹⁸ Todos nomes de grande destaque no país. O arquiteto Jaime Lerner havia sido prefeito de Curitiba por três ocasiões e iniciava o primeiro de dois mandatos como governador do Paraná (o primeiro pelo PDT, o segundo pelo PFL). Além de cientista social com obra importante na área da antropologia urbana, Ruth Cardoso era, à época, primeira-dama da República. O arquiteto e urbanista Jorge Wilhelm havia sido Secretário de Economia e Planejamento do Estado de São Paulo (1975-1979). Professora da FAU-USP, Ermínia Maricato havia sido Secretária de Habitação e Desenvolvimento Urbano do Município de São Paulo (1989-1992). O governador Mario Covas também participou, com uma fala breve. Parte do resultado deste encontro foi reunida em Meyer et al. (2001)

²⁹⁹ Borja já havia estado em São Paulo em 1994, para uma conferência, também a convite da AVC. Outra intervenção importante da AVC foi a realização, em 1996, do projeto “São Paulo Centro – uma nova abordagem”. Novamente, Regina Meyer esteve à frente da iniciativa, desta vez em parceria com o escritório MMBB Arquitetura (de Fernando de Mello Franco, Marcelo Laurino e Sarah Feldman). A ideia era elaborar uma série de propostas e problemas que pudessem pautar os debates nas eleições municipais previstas para aquele ano. Desde os anos 1970, vários outros projetos urbanísticos foram concebidos especialmente para a região central (e nunca implementados). Já em 1974, por encomenda da prefeitura municipal, o escritório Rino Levi Arquitetos Associados trabalhou no projeto “Área da Luz – Renovação Urbana”. A administração petista de Luiza Erundina promoveu importantes investimentos no Centro, entre os quais a instalação do gabinete da Prefeitura. Em 1996, o prefeito Paulo Maluf promoveu o “Concurso Nacional de Ideias para um Novo Centro de São Paulo”, e, em 1998, Celso Pitta encomendou o “Projeto Luz”. De resto, é preciso sinalizar as muitas diferenças que marcaram essas gestões no que diz respeito à concepção do tipo de investimento a se fazer (ou não fazer) no centro da cidade. Como demonstra Frúgoli Jr. (2006), as gestões Maluf/Pitta marcaram-se por estimular o deslocamento da “centralidade” de São Paulo em direção à região da Avenida Água Espraiada.

com uma participação ativa dos principais agentes públicos e privados e conquistem um amplo consenso público”. Este foi o argumento que serviu de base para os discursos sobre a reforma da EJP. A posição proeminente na mídia, a proximidade com o PSDB e com o governo estadual e a atuação direta no projeto da reforma da EJP são elementos que permitem afirmar que não se tratava de coincidência: a AVC teve influência determinante na construção dos discursos dos principais líderes do projeto da “nova Osesp”.³⁰⁰

Nos meses que antecederam a inauguração da Sala São Paulo, as declarações dos representantes do governo, das lideranças da orquestra e de boa parte da opinião pública enfatizavam o impacto que a reforma do prédio da Estação Júlio Prestes e a instalação da orquestra teriam na região. A ideia aparece fortemente em falas do secretário Marcos Mendonça, para quem a novidade iria mudar “o perfil de frequência na região” (Lozano, 1998). No programa de concertos distribuído pela Osesp em julho de 1999, o secretário celebra: “Para nós, a Sala São Paulo significa a transformação de toda uma região que, pelo uso cultural de um de seus mais importantes espaços, começa a renascer” (Mendonça, 1999). Anos depois, fazendo uma espécie de balanço de sua gestão, diria: “Trabalhamos para usar a cultura como um instrumento para a revitalização do centro de São Paulo e como um instrumento de transformação social” (apud Cypriano; Arantes, 2002).

Em discurso escrito para o dia do lançamento das obras na Júlio Prestes, em 11 de março de 1997, Mario Covas anuncia: “A obra está inserida em um projeto maior, que é a *revitalização* de uma área em deterioração” (apud Haag, 1997). A ideia apareceria também no texto do convite para a inauguração da Sala São Paulo, disparado pelo cerimonial do

³⁰⁰ A importância da AVC para o estabelecimento da pauta que norteia a discussão sobre o centro nos anos 1990 é analisada por muitos autores (Wisnik et al., 2000; Frúgoli Jr., 2006; Kara José 2007; 2010; Kowarick, 2011; Silva, 2000). Outros, sem mencionar necessariamente a atuação da AVC, discutem a hegemonia das ideias que a associação ajudou a divulgar (Arantes, 2000; Marco; Zein, 2001; Marques; Torres 2000; Vainer, 2000). Sem que estejam plenamente alinhadas entre elas, são perspectivas que têm em comum o fato de avaliarem criticamente essa agenda. Destaca-se a problematização do enorme consenso em torno de conceitos como “âncora cultural”, “planejamento urbano estratégico”, “city marketing” e “cidade global”, para o qual teria contribuído a atuação intensiva da associação ao longo dos anos 1990, promovendo seminários, apoiando políticas públicas, articulando empresas e órgãos da sociedade civil com poder público, marcando presença nos debates com declarações à imprensa e publicação de periódicos (notadamente a revista *Urbs*). Essas críticas serão tratadas em maior detalhe a seguir.

governador e dirigido ao presidente da República, seu correligionário Fernando Henrique Cardoso. Datada de 12 de maio de 1999, a carta se encerrava com a seguinte frase: “Na certeza de que o comparecimento de Vossa Excelência será importante estímulo para todos os que se empenham na *recuperação* do centro de São Paulo, enviamos cumprimentos” (Covas, 1999a, grifo meu). Também no programa de concertos distribuído pela Osesp em julho de 1999, Covas afirma que a inauguração da Sala São Paulo é “o mais importante passo para a implantação, em definitivo, de uma política de *requalificação* de espaços urbanos através da cultura” (Covas, 1999b).³⁰¹

Figurões do governo voltariam a afirmar coisas semelhantes nos textos que abrem as várias publicações que registram as obras na Estação Júlio Prestes.³⁰² Escreve o secretário Marcos Mendonça: “A criação da Sala São Paulo e a recuperação da antiga EJP constituem um marco na retomada do centro da cidade de São Paulo, tendo como alavanca a cultura” (apud Walker, 2001:13). Geraldo Alckmin, que assumiu o governo do estado após a morte de Covas (em março de 2001), registra mínima variação: “Com a Sala São Paulo deu-se um passo decisivo para a revitalização da área em que ela se localiza” (apud Walker, 2001:1).

Os principais líderes da reestruturação da orquestra e da reforma da Júlio Prestes mantinham discurso afinado com o do governo. Em entrevista concedida à revista *Bravo!*, publicada no mês da inauguração da Sala São Paulo, John Neschling afirmou: “a presença dela [da Sala] vai certamente

³⁰¹ Tal processo de transformação de bairros e cidades ganhou muitos nomes: revalorização, revitalização, reciclagem e requalificação. Não pretendo discutir nesta tese as eventuais diferenças nessa terminologia, assumindo todas como variantes de uma mesma ideia, que no mais das vezes aparece sob o nome de “revitalização”.

³⁰² Cerca de 10% dos custos da reforma da EJP para a criação da Sala São Paulo foram captados via Lei Rouanet. Na maior parte dos casos, previa-se a realização de um livro sobre a reforma, como parte do pacote de contrapartidas oferecidas às empresas patrocinadoras. Com isso, como variações de um mesmo tema, foram produzidas várias publicações institucionais que reúnem não apenas muitas informações técnicas como também compõem um importante acervo de depoimentos e discursos sobre o projeto. As empresas envolvidas foram Telefônica, Nossa Caixa e Bank Boston (Meyer; Izzo Jr., 1999); AES Eletropaulo (Marco; Zein, 2007); e Unisys (Marco e Zein, 2001) – no caso desta última publicação, o patrocínio restringiu-se ao livro, nas demais, tratava-se de patrocínios à elaboração do projeto ou mesmo à realização da reforma da sala, no contexto dos quais a edição do livro era apenas um pequeno item acessório. O grupo Spenco também financiou a produção de um livro comemorativo (Walker, 2001), nesse caso sem uso de leis de renúncia fiscal. Também foi produzido um volume sobre a reforma do Teatro São Pedro (Walker, 1999), que contou com apoio, via Lei Rouanet, das empresas Sabesp, Nossa Caixa, Spenco e Eletropaulo.

reurbanizar o centro, tal como o Beaubourg fez com toda aquela zona degradada em que se tinha degenerado o Marais” (Byington, 1999). Mais de dez anos depois, em seu livro de memórias, o maestro relembra a conversa que teve com Covas no final de 1996, quando defendia a importância do projeto que viria a ser a Sala São Paulo: “A transformação de centros ou bairros degradados das cidades em lugares de grande irradiação cultural é uma tendência das grandes cidades modernas” (Neschling, 2009:120).

Também Ismael Solé, engenheiro que coordenou as reformas da EJP, adere ao conceito: “O novo público vai precisar de restaurante. Se tiver um bom restaurante ali, a pessoa não vai precisar se deslocar 10 km pra almoçar. Todo o comércio de serviço, de suporte, é melhorado. Esses novos serviços vão reciclando o entorno” (apud Lozano, 1998).

Figuras públicas ligadas às artes e à política, e não especialmente próximas do governo estadual, também se afinaram com o discurso. A senadora Marta Suplicy, às vésperas de se lançar como candidata a prefeita da cidade, preferiu aderir ao projeto, apesar de fortalecer o campo político rival. Dada a unanimidade em torno da Osesp e da Sala São Paulo, um posicionamento contrário poderia custar ainda mais caro. Não só foi à inauguração da Sala como declarou: “Creio que a obra vai repercutir com muita força no entorno [...] não há como as propriedades vizinhas não se valorizarem e repensarem seu destino” (apud Ciccacio, 1999).

Alguns eram mais comedidos, como o professor de história da arte Nelson Aguilar, que ponderou: “Sem dúvida o restauro do espaço tem potencial para requalificar o entorno”. Outros não hesitavam em adotar discursos hipérboles e com forte conotação classista, como a atriz Irene Ravache, que reclamava: “Não tem cabimento não podermos aproveitar a beleza do Centro. Existe um pensamento que é muito pequenino de achar que o Centro tem que ser sujinho, mal conservado, entregue à prostituição, a párias”. Era o tom também de seu colega Raul Cortez, que disse: “Quando eu chego aqui eu adoro, esqueço de tudo que tive que enfrentar lá fora, essa cidade esburacada, maltratada, suja, violenta. Nesse momento a gente se reconcilia com tudo” (apud Ciccacio, 1999).

Com alguma variação, o coro parecia ensaiado. Pode-se dizer que a afinação era dada pela AVC, responsável pela publicação da *Urbs* e,

portanto, pela edição dos depoimentos. Mas a essa altura, praticamente todas as declarações na imprensa, fossem de expoentes do mundo da arquitetura ou da música, iam na direção de celebrar a novidade. Pedro Cury, presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil, declarou à *Folha*: “Esses investimentos públicos atraem os privados, que acabam melhorando a região” (apud Lozano, 1998). Já o pianista Gilberto Tinetti afirmou na revista *Veja* que a Sala São Paulo iria “ajudar a revitalizar uma região decadente do centro” (Sala São Paulo, 1999).

Vozes discordantes não tiveram espaço na grande imprensa paulista, que replicava o discurso do resgate do Centro em seus cadernos. Se nas reportagens sobre a festa de inauguração da Sala o ruído dos manifestantes não pôde ser abafado (até porque gerava matérias saborosas), vários artigos publicados antes e depois do 9 de julho subscreviam à ideia de “âncora cultural”.

A principal, senão única, nota dissonante a desafiar abertamente a harmônica e efusiva recepção do projeto da nova Osesp e da Sala São Paulo no meio intelectual veio num veículo de pouca expressão, a revista *Pós*, da FAU-USP, e pela pena de um grupo de mestrandos e recém-formados. O artigo “Notas sobre a Sala São Paulo e a nova fronteira urbana da cultura” tem vários méritos, entre os quais o de ser o primeiro balanço crítico sobre o projeto de reestruturação da Osesp e criação da Sala, reunindo informações relevantes e apontando problemas que seguem vivos até hoje. Nele, Julia Andrade, Guilherme Wisnik, José Guilherme Pereira Leite, Mariana Fix e Pedro Arantes argumentavam que o projeto da Sala São Paulo era mais uma versão do disparate brasileiro, tal como definido por uma importante escola uspiana de pensamento crítico, repondo “conhecidas figuras contraditórias” de nossa experiência social, como “vanguarda e atraso”.³⁰³

Produzido no calor da hora, e com a temperatura do sangue dos autores de pouco mais de vinte anos, o texto é uma espécie de manifesto. Se a Sala São Paulo repunha o “disparate”, trazia uma novidade: “não escamotear o caráter revanchista” do projeto, ao instalar um templo “luxuoso” em plena cracolândia. A retomada do Centro era vista como revide, o que

³⁰³ Sobre o paradigma da “formação” ver Schwarz (1999) e Nobre (2012), entre outros.

explicava porque “o caráter estanque da Sala não é [...] apenas a resposta a um problema técnico de isolamento acústico dos ruídos e trepidações, mas uma ação deliberada de produzir isolamento social” (Wisnik et al., 2001: 15). Não se pode negar a dimensão elitista do projeto da Osesp, mas, como mostrei nos capítulos anteriores, esta não esgota os sentidos do que foi empreendido – e por vezes os autores de “Notas” parecem jogar fora o bebê junto com a água do banho.

Sim, a música clássica tende a aparecer como manifestação da cultura legítima. Mas não há porque reduzir a isso a interpretação de uma peça como a *Sinfonia Ressurreição* de Mahler. Sim, os assinantes da Osesp eram majoritariamente ricos, brancos e com mais de cinquenta anos. Mas é preciso considerar que os ingressos mais baratos e as muitas ações da orquestra (editora, gravações, programas educacionais, enfim) ampliavam em muito – talvez não o suficiente – o contingente de pessoas a ter acesso à experiência do concerto sinfônico, além de injetar dinamismo no sistema da música clássica no país como um todo. E a própria instalação da Sala São Paulo na região da Luz poderia ter resultado em transformações significativas no entorno, caso algumas das medidas mais democratizantes que chegaram a ser discutidas no bojo do projeto tivessem sido levadas adiante – tratarei disso ainda neste capítulo.

A contundência das “Notas sobre a Sala São Paulo” é sinal do vigor de um debate que cindia o pensamento urbanístico em São Paulo, como se pode depreender da análise da produção dos professores e pesquisadores ligados à FFLCH e à FAU, onde orbitavam os autores. Muitas das ideias do texto trazem a marca de um pensamento em franca oposição às tendências que orientavam a AVC, e que tem em Otilia Arantes um de seus principais expoentes.³⁰⁴ Em texto da época, sem menção direta à Sala São Paulo, Arantes propõe que investimentos entendidos como cultura foram parte da estratégia para criação de consenso a justificar o aprofundamento das

³⁰⁴ Vale notar que os debates travados entre os urbanistas não era apenas teórico. Atuando a convite das administrações municipais ou estaduais, ou ainda em parceria com instituições do terceiro setor (como a própria AVC), os diferentes intelectuais também contribuíam na elaboração de políticas públicas, fosse como consultores ou propriamente empossados em cargos executivos. Muitos dos textos produzidos carregam características normativas próprias a formuladores de políticas, notadamente Meyer (2004) e Emurb (2004).

desigualdades sociais e econômicas. Afinal, pergunta ela, “quem seria contra tal aprimoramento coletivo [a cultura]?” (Arantes, 2000:28). Dessa perspectiva, os equipamentos de cultura seriam parte de uma estratégia de “city marketing”, que visava atrair capitais para o estabelecimento de sede de empresas multinacionais.³⁰⁵ Tratava-se de inserir São Paulo no circuito das grandes capitais, tanto no plano simbólico quanto na materialidade do comando regional de negócios. A transformação do bairro da Luz em polo cultural tinha a ver com esse projeto de poder.

A crença no poder de elevação espiritual por meio da música clássica certamente serviu aos propósitos de ações que visavam “limpar” o bairro. Foi a afinação entre discursos sobre cultura e sobre urbanismo que deu força ao aparato ideológico de sustentação do projeto, garantindo ampla e entusiasmada adesão da opinião pública. Isso explica em parte como uma obra de vulto pôde ser entregue em prazo exíguo e durante uma gestão marcada pela sobriedade orçamentária.

Mas a despeito da onipresença do tema da “ressurreição” do Centro nos discursos sobre a criação da Sala São Paulo, não houve um plano de ações governamentais que pusesse em marcha as muitas possibilidades aventadas para levar adiante uma política urbanística e que provocassem mudanças profundas na região nem tampouco o estabelecimento de um programa de atuação para a orquestra que visasse seu entorno.

Um exemplo sintomático “da vida inteira que poderia ter sido e que não foi”, para citar Manuel Bandeira, é a transferência da sede do Governo do Estado do Palácio dos Bandeirantes de volta ao Centro. O assunto esteve na pauta durante alguns meses, na segunda década de 1990, no embalo da bem sucedida decisão da petista Luiza Erundina de instalar o gabinete da Prefeitura de São Paulo no Parque Dom Pedro, revertendo políticas de isolamento do poder que datavam de meados do século XX.³⁰⁶ A medida era defendida por urbanistas de filiações e linhagens divergentes: tanto Meyer

³⁰⁵ Ver Marques e Torres (2000).

³⁰⁶ Como já mencionei, a sede do governo do Estado foi transferida para o Morumbi em 1965. Já o gabinete da Prefeitura havia sido instalado no Ibirapuera na década de 1950. Em 1991, durante a gestão Erundina, foi para o Palácio das Indústrias, no Parque Dom Pedro (onde desde 2012 funciona o Catavento – Espaço Cultural da Criança). Em 2004, a sede da administração municipal foi novamente transferida, sem sair do centro da cidade, agora para o Edifício Matarazzo, no Viaduto do Chá.

(1999) quanto Silva (2000) argumentam que, além do impacto simbólico, a ida do governo para o centro provocaria aumento e diversificação de vários serviços no entorno da eventual nova sede, com o afluxo cotidiano de centenas de funcionários públicos e prestadores de serviço de vários níveis. No entanto, antes do final da década a perspectiva foi descartada sem que justificativas tenham sido apresentadas publicamente.

A sugestão de que os discursos dos vários agentes envolvidos na reforma da EJP vibravam no mesmo diapasão não implica dizer que inexistisse pluralidade ou complexidade nas falas. No seminário organizado pela AVC em 1995, a antropóloga e então primeira-dama Ruth Cardoso provocou algum ruído ao questionar a ideia, em seu entender muito disseminada, de que o Centro da cidade havia sido invadido por populações pobres. “Invadido por quem? Invadido como? Isto é, de quem é o centro da cidade? Quem está fora e quem está chegando?” (apud Meyer et al., 2001:38). Trata-se de uma formulação que vai no cerne da questão, uma vez que problematiza o próprio lugar de enunciação do grupo de proprietários urbanos que deram origem à Associação.

Também Marco Antonio Ramos de Almeida, superintendente da AVC, apresentava suas ressalvas à capacidade transformadora das âncoras culturais:

É inegável o impacto positivo que o Complexo Cultural Júlio Prestes e todo esse conjunto de obras, que representam um investimento de mais de uma centena de milhões de reais, causarão em benefício da recuperação do Centro. No entanto, dado o seu vulto, é imperioso que todos esses investimentos públicos não sejam pensados apenas “da porta para dentro” e que, quando tais obras sejam planejadas e executadas, estabeleça-se também uma “zona de interesse estratégico metropolitano” para o entorno, com projetos de cunho urbanístico e incentivos especiais visando à maximização de seus benefícios para a população da região e de toda a metrópole. (Almeida, 1999)

O discurso de Almeida, como líder da sociedade civil, cumpria a função crítica de apontar a necessidade de um pensamento e uma política urbanísticos complexos e integrados. A AVC não comprou, porém, as brigas

políticas que seriam necessárias para defender a abrangência do projeto, limitando-se a celebrar os feitos do governo na área cultural. Tendo trabalhado para a administração estadual na contratação dos projetos arquitetônicos de reforma da EJP, a associação viu-se numa saia justa da qual não soube sair.

O tipo de dissonância que cabia sob o guarda-chuva da AVC era discreto, raramente rompendo com a orientação geral, que via como desejável a substituição dos atuais ocupantes do Centro por uma maioria de pessoas com extração de classe superior.

Heitor Frúgoli Jr. entende que a AVC acaba por “atender aos interesses de empresários, proprietários e comerciantes da área, favorecendo indiretamente um ‘público-alvo’ das classes médias e grupos de maior poder aquisitivo, o que configuraria a princípio um novo caso de *revitalização urbana excludente*” (Frúgoli Jr., 2006:45, grifo meu). Se o autor identifica o caráter “higienista” de boa parte dos discursos e intervenções patrocinados pela AVC, nem por isso considera que as transformações recentes no bairro da Luz resultaram simplesmente no aprofundamento das desigualdades.

Frúgoli Jr. não é o único a reconhecer a complexidade e a ambivalência da atuação da AVC. Em estudo realizado pouco tempo depois, Beatriz Kara José percebe que a associação “levantava a bandeira da valorização do centro histórico”, ao mesmo tempo em que colaborava “para a estigmatização junto à opinião pública de uma série de aspectos que passariam a ser veiculados como responsáveis pela degradação da região” (Kara José, 2010:31). Para a autora, essas visões por vezes puderam se combinar e por outras entraram em choque.

Os textos de Regina Meyer são os melhores exemplos dessa complexidade, trazendo formulações mais nuançadas das que se ouviam da boca dos políticos. Isso dito, até por sua posição como consultora da Associação e coordenadora de vários de seus projetos, a tônica era sempre nos aspectos positivos das iniciativas da Secretaria de Cultura. No equilíbrio difícil do jogo político, a AVC cumpria o papel de defender suas ideias procurando o caminho da viabilização – o que não significava desconhecer limites e problemas. Em texto à revista *Arquitetura e Urbanismo*, Meyer

afirmou: “A possibilidade de sua recuperação ‘natural’, induzida pelos novos equipamentos [Pinacoteca e Sala São Paulo], estabelecendo um processo de requalificação, é incerta” (Meyer, 1999:87). Seu apelo é para o estabelecimento de um “projeto integral”, algo que, visivelmente, não estava acontecendo: “Considero simplista a visão de que intervenções pontuais sejam por si só capazes de revitalizar áreas como essa. A ausência de um projeto urbano que crie a conexão entre essas âncoras é vital para a eficácia do processo” (Meyer, 1999:87). No parágrafo final, Meyer alerta:

As funções urbanas ali presentes hoje deverão criar espaços que assumirão o padrão espacial das chamadas novas centralidades, onde o urbanismo, os projetos de infraestrutura de transportes e arquitetura integram suas competências disciplinares e operacionais. (Meyer, 1999:87)

Em nota de rodapé (a única do texto), a autora procura explicar quais seriam as tais “formas urbanas ali presentes hoje”: “A Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano do Estado de São Paulo está desenvolvendo um Programa de Ação em Cortiços com previsão de oferta de 10 mil moradias nos bairros da área central” (Meyer, 1999:87).³⁰⁷ Assim como não mereceu mais que a uma menção em pé de página, o tal programa não foi levado adiante, e os conflitos dos movimentos de sem-teto com o poder público só aumentariam nos anos subsequentes.

No mais completo livro sobre a reforma da EJP, uma publicação institucional e por isso pouco afeita a menções críticas, as autoras não deixaram de incluir o mesmo tipo de ressalva:

está em andamento um processo de renovação das áreas centrais, embora sem um plano global mas, por enquanto, através de atuações pontuais que promovem a valorização de novos usos atraindo outros interesses econômicos e culturais, os quais poderão servir de base para um amplo projeto integrado e continuado de revalorização do centro de São Paulo.

(Marco; Zein, 2001:27, grifos meus)

³⁰⁷ Para ser preciso, já no seminário promovido pela AVC em 1995 (cujo resultado foi publicado em livro em 2001), Meyer falava em habitação popular: “O adensamento desses bairros, tendo como pressuposto o aumento de oferta habitacional de interesse social, é uma forma adequada de potencializar o uso de equipamentos e serviços já implantados e evitar a contínua dispersão das populações em periferias distantes e destituídas de equipamentos e infraestrutura básica” (Meyer et al., 2001:33). Por isso friso que se trata de uma questão de ênfase.

De novo, a ênfase recai sobre o desconcerto de ações que só funcionariam se tomadas de maneira articulada. E uma menção vaga a “outros interesses”, distintos dos que eram majoritários na região, em suma: de novo uma questão de classe. A ...defesa da moradia no Centro também aparece: “é imprescindível a *retomada da função residencial* no centro e adjacências, estabelecendo uma relação de vínculo e de vitalidade entre o habitante e seu entorno” (Marco; Zein, 2001:73, grifos meus). Porém, também aqui, o cerne do argumento não está no problema da moradia popular (questão politicamente candente), mas sim numa abstrata “função residencial”.

A direção geral da aposta da administração estadual, ratificada pela AVC, era a gentrificação da região central da cidade. O conceito – cuja conotação de classe é menos explícita em português do que no original inglês (“*gentry*”, ou pequena nobreza) foi pauta de longos e acalorados debates entre urbanistas, antropólogos e demais estudiosos da cidade (ver Frúgoli Jr., 2001; Kara José, 2007). Para ficar com uma definição abrangente, tomo a de Neil Smith, que entende a gentrificação como “*uma aliança concertada e sistemática* do urbanismo público e do capital, privado e público” que “implica no deslocamento dos moradores das classes populares dos centros” (Smith, 2006:75;63, grifos meus).³⁰⁸

Em debate organizado em 2006 pela própria AVC, representantes da iniciativa privada foram enfáticos ao discorrer sobre seu desinteresse em investir na área (apud Schicchi, 2011:40). É bem verdade que, em estudo encomendado pela AVC, já em 1992, os experts da Adviser Consultores Ltda haviam considerado que “pretender estimular o uso residencial no centro da cidade é agredir o *bom senso* e a expectativa da *população*” (apud Silva, 2000:15, grifos meus). O uso acrítico de categorias como “bom senso” ou “população” deixa claro o viés classista da consultoria, nesse sentido semelhante aos comentários da coluna social de Cesar Giobbi, extensamente

³⁰⁸ Discutindo o “Manifesto Britânico da Regeneração Urbana”, de 1999, Smith sublinha o caráter racial e classista do fenômeno da gentrificação, tal como observado na Inglaterra: “Não é a população em geral que deve ser ‘reconduzida ao centro’ [...]; este chamado de retorno às áreas centrais é sempre um chamado ‘interessado’ para que as classes médias e médias altas brancas recuperem o controle das políticas econômicas e culturais, assim como do espaço nas grandes cidades” (Smith, 2006:83). Para uma visada geral sobre o problema da gentrificação pensado na experiência brasileira ver Bidou-Zachariansen (2006).

comentados nos capítulos anteriores desta tese. A explicação dada pelos consultores é inequívoca: “O centro, desde o início do século, possui uma ‘vocalização’ nítida e óbvia de concentrar atividades convencionais, sempre incompatíveis com as características de tranquilidade desejadas pelos moradores” (apud Silva, 2000:15). A rejeição do investimento no Centro vinha da avaliação de que a tendência entre as frações mais ricas da sociedade era entender “tranquilidade” como isolamento social, tal como encontrado nos “enclaves fortificados” descritos por Teresa Caldeira (1997) como uma marca da cidade de São Paulo nos anos 1990: prédios de alto padrão, condomínios fechados ou bairros de pouca mistura socioeconômica.

É fato consumado que as grandes intervenções culturais no bairro não levaram ao aquecimento do mercado imobiliário na região nem à instalação de famílias de alta renda ou de comércio de prestígio, o que poderia sinalizar o início de um processo de gentrificação (Silva, 2000; Frúgoli Jr.; Sklair, 2009), almejado pela Secretaria de Cultura e pela AVC.

Hoje parece claro que o principal fator a dividir linhagens no pensamento urbanístico da época era o reconhecimento da legitimidade e da relevância dos movimentos por habitação. Em sua tese de doutorado, João Whitaker Ferreira questiona o fato de que os recursos aplicados pelo estado tenham sido sobretudo para novos centros culturais de grande porte, como a Pinacoteca do Estado e a Sala São Paulo, sem que o governo tenha oferecido respostas minimamente satisfatórias às reivindicações dos movimentos de cortiços. E, em segundo lugar, aponta a incompetência em atingir seus objetivos gentrificadores, de resto neles mesmo criticáveis:

Todos esse esforços vêm se mostrando insuficientes para promover uma “volta” do interesse do capital para a região, o que resulta em uma clara inversão de prioridades nas políticas públicas: milhões são gastos para promover a “revitalização” de uma área que não consegue abrir seu espaço na competição com as outras “frentes imobiliárias” da cidade, em detrimento de investimentos urbanos de ordem social significativamente mais prementes. (Ferreira, 2003:271)

A tese de Ferreira é de que o modelo da “cidade global”, termo consagrado, como vimos, por Saskia Sassen (1991) e pelo qual a AVC

advogava, não tem como encontrar aderência em metrópoles periféricas como São Paulo. Ferreira abre seu trabalho lembrando da declaração de Fernando Henrique Cardoso no seminário promovido pela AVC em 1995, para a ela se opor ao longo das trezentas páginas que se seguem.

Em documento da mesma época, produzido para o encontro “Habitação no Centro de SP: Como Viabilizar Essa Ideia?”, promovido pelo LabHab da FAU-USP, Helena Menna Barreto Silva (2000) critica a falta de coordenação entre a política habitacional e a política de defesa do patrimônio. Para a autora, é um contrassenso seguir construindo conjuntos de interesse social unicamente nas periferias das cidades, onde faltam infraestrutura e serviços essenciais, enquanto há dezenas ou centenas de imóveis nas zonas centrais, região em que há forte atuação das políticas de patrimônio, mas que se limitam a preservar monumentos e conjuntos arquitetônicos, sem propostas para recuperação do uso residencial de prédios antigos. Segundo Silva, produzir unidades de interesse social no Centro não só atenderia à premente demanda social como contribuiria para interromper o tão falado processo de deterioração da região. Mas ainda, permitira: “Reduzir pressão sobre o sistema de transportes; otimizar a infraestrutura e os equipamentos instalados; e evitar a expansão excessiva das cidades, especialmente sobre áreas de proteção ambiental” (Silva, 2000:3). A densidade habitacional baixa e o número significativo de cortiços somados à infraestrutura urbana (luz, saneamento, transporte público etc.) e à oferta de trabalho são outras justificativas elencadas pelos autores que defendem que o estado invista política e economicamente em projetos de moradia popular na região.

Recapitulando: o problema da moradia era o principal elemento de discordância entre as duas grandes correntes. Entre os urbanistas envolvidos com as administrações municipal e estadual à época da reforma da EJP, a “mudança de perfil” dos moradores da Luz (a expressão é de Marcos Mendonça) era a melhor solução para transformação da região. Lúcio Kowarick³⁰⁹ crítica a linha editorial da revista *Urbs*, principal veículo de

³⁰⁹ Escreve Kowarick (2011:97): “Em contraposição à abordagem que equaciona a recuperação do centro pela priorização da questão da limpeza, da segregação e da higiene, os movimentos sociais reivindicam a ocupação destes espaços apoiados na existência de imóveis vazios, e, assim,

expressão das ideias da AVC, por “uma concepção de saneamento dos espaços urbanos e dos grupos sociais pobres que os ocupam” (Kowarick, 2011:98). Anos depois, comentando críticas do mesmo tipo, Ramos de Almeida declarou: “A palavra higienista não tem sentido. Defendemos que o centro tenha moradia, mas a reforma de prédios para a população de baixa renda levará a problemas futuros” (apud São Paulo, 2006). Apesar da recusa ao rótulo “higienista”, a formulação de Almeida reafirma o sentido das críticas que a AVC recebe: de maneira geral, a visão da associação é de que a recuperação do Centro se daria pela ocupação pela elite financeira e cultural, uma vez que só esta seria capaz de instalar um círculo virtuoso e revitalizador.

A arquiteta e urbanista Heloisa Proença, professora da FAU, era a Secretária do Planejamento do Município (1999 e 2000, os dois últimos anos da gestão Pitta). Em entrevista a Beatriz Kara José, Proença evidenciava o padrão de habitação que imaginava para a região: “uma população mais *específica*, como músicos, designers de moda, artistas plásticos – um tipo de Soho nova-iorquino”(apud Kara José, 2007, grifo meu). A recusa à ideia de que os encortiçados e demais moradores de classe baixa que ocupavam a região pudessem permanecer definitivamente por lá é eufemizada quando Proença indica a preferência por uma população mais “específica” .

Em texto sobre a reforma do Teatro São Pedro, o mesmo tipo de eufemismo é usado: “As *características da população* obrigaram algumas adições que promovessem a integridade da edificação” (Walker, 2000:105, grifos meus).

As tais “características” levaram não só à instalação de grades e reforços, mas na demolição de parte dos casarões que funcionavam como cortiço. Kara José (2007) revela que as frentes, tombadas como patrimônio, foram pintadas, enquanto os terrenos dariam lugar “a um amplo estacionamento”. Um exemplo sintomático do caráter superficial da intervenção proposta: maquiagem das fachadas e expulsão dos moradores pobres, para a criação de vagas para os carros dos visitantes.

centenas de milhares de pessoas que moram em cortiços, hotéis, pensões e apartamentos precários, para não falar naqueles que habitam nas ruas ou em abrigos públicos, pleiteiam sua ocupação”.

Em 2001, a reintegração de posse do Casarão Santos Dumont, a poucos metros da Sala São Paulo, foi um marco nas disputas entre poder público e movimentos de moradia. Ocupado desde 1983, o casarão abrigava dezenas de famílias e era um dos principais núcleos de resistência dos movimentos de moradia na região (Kara José, 2007). Em 2005, seria criado ali o Museu da Energia.

Procurei descrever a complexidade presente nos vários discursos que gravitavam em torno do diapasão da AVC, vibrando por vezes em registro mais democrático e inclusivista e por outras no higienismo mais desbragado. O valor simbólico da música clássica como algo “que eleva o espírito” serviu a discursos que propagavam a ideia de que toda uma região pudesse ser transformada pela música, como num passe de mágica. Não quero sugerir que esta tenha sido uma estratégia de caso pensado, como uma articulação maquiavélica. Penso que o processo foi mais parecido com o que Max Weber chamou de afinidade eletiva, pela similaridade e o reforço mútuo da crença no poder elevatório da música clássica e do desejo de certas elites de fazer de São Paulo, por meio de sua promoção simbólica, uma “cidade global”.

No mais das vezes, Neschling e as demais lideranças musicais do projeto da orquestra limitaram-se a discutir as questões musicais, artísticas e administrativas do conjunto. Em entrevista concedida à mesma revista *Urbs*, no mês da inauguração da sala, o maestro alertava: “Não creio que uma orquestra sinfônica sozinha, tenha papel civilizatório” (apud Ciccacio, 1999). Seu texto no programa distribuído pela Osesp na ocasião tampouco fazia menção à “revitalização” do centro: a tônica do maestro era a “internacionalização” da orquestra. O fato é que uma ideia servia à outra.

Considerando a fragilidade com que as várias edições e reedições de grupos sinfônicos atuaram no Brasil, não é surpreendente que maestro e músicos estivessem preocupados apenas com a viabilização dos projetos da orquestra. O próprio maestro havia achado “loucura” fazer a sede da Osesp na cracolândia. Sim, o prédio tinha atrativos estéticos e históricos, mas parecia haver mais desafios que vantagens no fato de se instalar a orquestra numa região tão inóspita para seu público alvo, leitor de colunas sociais, com formação superior completa, domínio de uma ou mais línguas estrangeiras, hábitos cosmopolitas.

O que era contraintuitivo se mostrou crucial para a construção do projeto da Osesp, sobretudo nos meses que precederam a inauguração da Sala. É bem verdade que poucos meses após o concerto de 9 de julho já se falava bem menos no papel da Sala na revitalização do entorno – como se o principal já tivesse sido feito e o resto pudesse decorrer naturalmente.

No entanto, no bojo do projeto havia planos concretos para ampliar o impacto do Complexo Júlio Prestes em seu entorno. Na parte final da tese, tomo três casos particularmente importantes: a solução dada à Praça Júlio Prestes, em frente à entrada principal da EJP; o aproveitamento do prédio vizinho à EJP, onde funcionou o Dops, durante a ditadura de 1964-1985 (hoje Estação Pinacoteca) e o pátio que interliga os dois prédios (finalmente aproveitado como estacionamento térreo).

Jardins franceses

Dada a dimensão das intervenções na EJP, era preciso criar um canteiro de obras de vulto. Solé e Dupré avaliaram que a melhor opção era aproveitar a Praça Júlio Prestes, bem em frente à estação. Como se pode ver em fotos dos anos 1990, o espaço estava parcialmente ocupado por camelôs e era usado como estacionamento informal (e irregular).

Figura 34. A praça Júlio Prestes em 1997. Foto: Nelson Kon, 1996.

Foi negociada com a administração municipal a cessão provisória do terreno para uso como canteiro de obras, com a condição de que, ao final, a praça fosse inteiramente reformada pelo governo do estado. Considerando que ali seria também a entrada principal para o novo “complexo cultural”, fazia todo sentido que a praça fosse também renovada, de maneira compatível com os novos usos do equipamento.

Mais uma vez com o intermédio da AVC, a secretaria encomendou um projeto ao escritório Una Arquitetos, que trabalharia sob a coordenação de Regina Meyer. Os jovens Fernanda Barbara, Ana Paula Pontes, Catherine Otondo, Fabio Rago Valentim e Fernando Felipe Viégas, sócios no Una, haviam recentemente realizado uma grande reforma no prédio dos Correios, graças à qual desfrutavam de muito prestígio. Segundo me relatou Marco Antonio Ramos de Almeida, a AVC propôs que, além do projeto para a praça Júlio Prestes – item especificamente solicitado pela Secretaria do Estado da Cultura – os arquitetos também preparassem um estudo urbanístico da região, com propostas de intervenção. Os recursos para contratação desse projeto seriam captados pela AVC, por meio da Lei Rouanet, e os resultados seriam publicados em livro.

O conceito desenvolvido por Meyer e pelos jovens do Una era de que a praça constitua o principal elemento de articulação entre as atividades da orquestra e vida da cidade. No documento de apresentação do projeto, os autores explicam:

O espaço que se abre diante do edifício público, voltado à atividade cultural, é muito mais que um simples espaço adjacente ou fronteiro. É na verdade um espaço que articula fisicamente e funcionalmente as funções internas do equipamento cultural (Sala de Concertos) com as atividades da vida cotidiana da população. A coesão entre o externo e o interno deverá nascer do tratamento dispensado aos elementos arquitetônicos, urbanísticos, funcionais e programáticos que apoiam e estimulam as suas potencialidades. (Una, 1999, grifos dos autores)

O texto acima é talvez o único documento da época a propor um questionamento profundo sobre a relação da orquestra com o entorno da Sala São Paulo. Vale destacar um marcador geracional que dá sentido à inovação proposta: o texto foi produzido por uma equipe bastante jovem, assim como eram jovens os músicos selecionados para a “nova” Osesp e que viriam a protagonizar as muitas novidades empreendidas pela orquestra. O projeto da praça procurava criar condições para que essa noção de integração entre a vida dentro e fora da Sala se tornasse operante.

O desenho previa uma alameda de árvores pau-ferro bem em frente à antiga rodoviária, definindo a orientação predominante do espaço ao voltar a praça para a EJP. Também previa uma linha de palmeiras imperiais, delimitando um dos lados da praça, na altura do acesso às plataformas do trem. Ainda indicava uma linha de ipês-roxos na calçada do outro lado da rua, e a manutenção das árvores pré-existentes no local, sobre piso de paralelepípedo, com grandes bancos de madeira, garantindo espaço sombreado. A vegetação estaria circunscrita a esses pontos, como a demarcar os espaços.

A área central da praça seria constituída pelo aproveitamento do suave declive natural do terreno, que seria aprofundado, de maneira a criar um plano inclinado, ideia inspirada em espaços como a Piazza del Campo, em Siena, e a praça do centro Georges Pompidou, em Paris. Segundo os

autores, entre as demandas da Secretaria de Cultura estava que o espaço favorecesse a realização de espetáculos ao ar livre (Una, 1999). O declive criado a partir do caimento natural da praça em direção à estação delimitaria uma área com piso de granito, levada até a soleira do prédio, e reforçando o sentido predominante da praça em direção ao edifício. No piso dessa área inclinada, na parte mais próxima da entrada da estação, seriam instaladas uma série de fontes de água, que de noite funcionariam com jatos luminosos, anunciando a programação, e de dia serviriam de diversão para os frequentadores da praça. Com a colaboração de José Augusto Nepomuceno, consultor em acústica da Sala São Paulo, foram feitos estudos preliminares para a pré-instalação de uma tenda que pudesse abrigar apresentações da própria Osesp ou de outros grupos musicais. A praça teria pontos de ancoragem da tenda, bem como pontos para instalações elétricas e de amplificação sonora, de maneira a facilitar a realização de espetáculos, ocasiões em que a área inclinada se transformaria em auditório externo, tendo a Estação Júlio Prestes como cenário de fundo.

As ideias expostas acima não tiveram a oportunidade de ser longamente debatidas ou testadas. Talvez tivessem deficiências, mas certamente tinham o mérito de colocar em questão a relação entre a orquestra e o entorno de sua nova sede; entre a música e o dia a dia da cidade.

A equipe coordenada por Meyer trabalhou por vários meses ao longo de 1998, em interlocução constante com Ismael Solé, responsável geral pelas obras na EJP. Segundo o documento publicado pelo Una, o projeto para a praça foi desenvolvido com a aprovação da secretaria em todas as etapas, e chegou-se a um projeto executivo, com detalhamento e projetos complementares. A planilha orçamentária apresentada em 2 de fevereiro pela consultoria Quantum previa um custo de pouco mais de 2 milhões de reais.³¹⁰ Segundo relato dos arquitetos, o projeto chegou a ser apresentado ao governador, mas, ato contínuo, Marcos Mendonça cancelou sua realização.

³¹⁰ O valor exato era R\$ 2.105.998,26, conforme orçamento apresentado pelo escritório Una à Secretaria de Cultura e disponível na Fundação Mario Covas (Quantum, 1999).

A secretaria encomendou novo projeto à paisagista Rosa Kliass, a ser concebido e realizado em poucas semanas, deixando atônitos Meyer e a equipe do Una. Um mês depois, em 5 de março, Mendonça envia ofício a pedido de Covas, comunicando quais as principais etapas remanescentes para entrega da obra do Complexo Cultural Júlio Prestes. Sobre a Praça, escreve:

O projeto original da praça, orçado pelo Consórcio Triunfo/Acciona, que vem executando a obra, foi calculado em aproximadamente R\$3.300.00,00, razão pela qual decidimos simplificá-lo, fazendo a praça em um só nível e tendo como piso ladrilhos hidráulicos.[...] Este projeto está orçado em R\$ 2.200.00,00. (Mendonça, 1999b)

Mendonça comunica ainda que dois terços desse valor já estariam captados, e dias depois o secretário adjunto da Fazenda, Fernando Dall'Acqua enviaria fax indicando soluções para obtenção do valor remanescente. Não pude localizar nenhum documento que explique a disparidade dos valores apontados pela equipe do Una (R\$ 2,2 milhões, segundo a consultoria Quantum, em documento disponível para consulta) e os R\$ 3,3 milhões que teriam sido orçados, segundo o despacho de Mendonça, pelo Consórcio Triunfo/Acciona, responsável pelas obras na EJP.

A questão do prazo para realização da obra poderia ser uma justificativa para a simplificação do projeto. Ao mesmo tempo, bastaria uma canetada para decidir que a conclusão da obra da praça fosse entregue após a inauguração da sala em 9 de julho.

Quanto ao custo, trata-se de uma questão complexa e que permanecerá sem resposta definitiva. Por um lado, o governo Covas foi marcado pela crise financeira do estado e sua gestão rigorosa do orçamento foi fundamental para deixar as contas em ordem (Fonseca; Sanchez, 2001). Por outro, se o problema fosse apenas falta de dinheiro, a Sala São Paulo tampouco teria saído do papel. Trata-se de decisões e vontades políticas, cuja solução para o financiamento muitas vezes não passa de um encaminhamento técnico – como foi o caso do adiantamento do ICMS das empresas estatais para a obra da EJP.

Segundo relato de Ismael Solé, Mendonça não teria gostado do projeto de Meyer e dos arquitetos do Una, considerado “árido demais”.

Surpreende que, como afirmaram os arquitetos do projeto original, não tenham sido propostas alterações e adequações, e sim o abandono repentino de um processo de meses, gestado no seio da AVC, um dos principais parceiros institucionais da secretaria em todo o processo de reforma da EJP. Qualquer que tenha sido a razão da opção pela mudança de rota na última hora, é preciso avaliar seu saldo.

A proposta de Kliass era muito diferente: mais de dois terços da praça foram transformados em um jardim. Manteve-se um acesso de veículos cortando a praça e separando o espaço verde da área mais próxima à entrada da EJP, em que foram instaladas duas fontes d'água ornamentais. Os bancos não foram instalados sob as árvores, mas sim ao sol, logo antes do acesso de veículos. Como uma evocação à antiga função da EJP, a paisagista aproveitou velhos trilhos de trem, compondo um percurso ilógico (com trilhos instalados perpendicularmente). Pela importância dada à vegetação, o projeto de Kliass caracteriza um jardim enquanto o de Meyer/Una se define como uma praça, entendida como “lugar intencional do encontro, da permanência, dos acontecimentos, de práticas sociais, de manifestações de vida urbana e comunitária” (Lamas, 1993).

Mais uma vez, César Giobbi antecipou a notícia e anunciou o início das obras da praça, possibilitado graças à negociação de Marcos Mendonça com a Prefeitura, para que esta removesse da área os ambulantes. O colunista escreveu: “Com a mudança dos camelôs, já podem começar as obras do grande *jardim* que será construído na área. Que será todo cercado, *lógico*” (Giobbi, 1999c, grifos meus). É possível que, como sugere de maneira irônica o colunista, tenha se aventado a possibilidade de cercar o “jardim” (e não “praça”), para mantê-lo como um anexo externo à Sala São Paulo, reservado a seus frequentadores. Seria uma maneira de garantir que o espaço não fosse tomado pelos moradores de rua e usuários de crack. Kliass tem um histórico de importantes intervenções urbanísticas, e parece improvável que aceitasse em seu projeto o cercamento da praça. Se é que a ideia foi discutida seriamente, e independente do posicionamento pessoal da paisagista, a proposta de cercamento não foi adiante.

O conceito de que o espaço seria um “jardim” e, mais, um jardim para os frequentadores da sala, vistos em recorte classista, aparece também em

documento produzido pela assessoria de imprensa da Secretaria de Cultura em junho de 1998: “Em frente à Estação, um projeto paisagístico pretende transformar o local num jardim francês” (Lombardi, 1998). Considerando a data do documento, fica claro que o projeto de Meyer e dos arquitetos do Una ainda estava em elaboração. Isso dito, nenhum dos profissionais envolvidos com quem conversei lembra de ter se discutido a possibilidade de se fazer ali um “jardim francês”. A presença da expressão no documento transmitido à imprensa é sintoma do ambiente intelectual que prevalecia na secretaria e no palácio quando o assunto era a Sala São Paulo. Boa parte dos envolvidos via a orquestra e a sala como um projeto para um público de meia idade, rico e branco: numa palavra, francês, como o jardim.

O próprio Neschling parece não ter tomado para si o problema, aderindo sem críticas à versão cosmética do projeto para a praça. Para o maestro, o importante era garantir estabilidade à orquestra – e, por extensão, à sua posição como diretor artístico e regente titular. Nas matérias que entendia estarem diretamente ligadas à Sala e à orquestra, foi minucioso, severo e intransigente, participando de todas as decisões. Em todo o resto, notadamente as discussões sobre o entorno, manteve-se pouco envolvido. Em trecho de seu livro de memórias, anota:

A sala estava engalanada, a praça à frente do edifício da estação tinha sido aprontada um dia antes da inauguração, o que para mim fora o milagre dos milagres. Árvores, palmeiras, gramado, tudo colocado ali em poucas horas, transformaram a cracolândia num centro cultural. (Neschling, 2009:151)

O entusiasmo de Neschling revela a influência da ideia de que a presença da orquestra funcionaria como âncora para a transformação da região. Mesmo anos depois, no balanço que faz de sua experiência junto à orquestra, não faz uma revisão crítica da fragilidade da ideia. O depoimento revela ainda a celeridade com que a reforma da praça foi conduzida. Difícil acreditar na consistência de uma intervenção urbana desse porte que tenha sido realizada “em poucas horas”. A solução final veio a toque de caixa: a planta geral do projeto executivo para a praça data de 31 de maio de 1999, pouco mais de um mês antes da inauguração da Sala.

Apesar dos problemas apontados, o impacto da novidade impulsionou algumas ações culturais, como a Feira de Artes e Antiguidades da Praça Júlio Prestes, realizada aos domingos durante alguns poucos meses, com apoio da Secretaria do Estado da Cultura (Feirinha da estação, 2000). Também foram realizados alguns shows de música popular, em palcos provisórios. Mas foram iniciativas isoladas e sem continuidade, nada que proporcionasse o tipo de porosidade entre o interior da Sala e a cidade, descrito como desejável no projeto do Una.

Bem mais significativa que essas breves experiências foi a fundação, em dezembro de 2000, do Fórum Centro Vivo, reunindo dezenas de grupos de diferentes áreas de atuação: movimentos sociais, pastorais, estudantes e professores universitários, organizações não governamentais e grupos de educação, arte e mídia independente. O coletivo tinha como norte ações e discussões a respeito do direito das pessoas pobres de permanecer no centro e foi criado em reação à hegemonia das pautas propostas pela Associação Viva o Centro (como fica claro na própria escolha do nome) – ainda que desde então ambas as organizações tenham estado do mesmo lado em momentos pontuais (Kara José, 2010:132).

Não se pode esquecer que vozes no bojo da própria AVC traziam propostas diferentes das que vieram a ser implementadas, tanto na Praça Júlio Prestes quanto em outros espaços no entorno. A polarização sugerida nas páginas acima indica a existência de disputas entre agentes, mostrando como o processo de instalação da Osesp na Sala São Paulo produziu tanto concerto quanto desconcerto.

Escola de Música

Dada a dificuldade em recrutar no Brasil profissionais qualificados para completar os quadros da orquestra em suas várias versões, é apenas razoável que os líderes da Osesp tenham colocado em discussão a questão da formação dos instrumentistas.³¹¹

³¹¹ Sobre as audições de agosto de 1997, Neschling (2009:133) escreveu: “Enquanto os poucos aprovados (a maioria era conhecida de todos nós) tocaram brilhantemente, grande parte dos

A relação entre a Osesp e projetos de educação musical remonta pelo menos ao início da década de 1970, quando Eleazar de Carvalho assumiu a direção da orquestra e, ao mesmo tempo, a do Festival de Inverno de Campos de Jordão, que modelaria a partir de sua experiência no Festival de Tanglewood, promovido pela Sinfônica de Boston. O próprio Eleazar reconhecia que as poucas semanas de estudo concentrado em Campos não seriam suficientes para formar um grande instrumentista ou compositor, valendo como um impulso “para que os jovens estudantes levem sua experiência para suas cidades, dando novas ideias para seu desenvolvimento musical” (apud Pacheco, 1973). Na mesma época, Paulo Bomfim havia anunciado o projeto de criar uma Escola Superior de Música, vinculada à orquestra.

Não seria diferente nos anos 1990. Já no fax enviado em 1996, Neschling dizia:

Penso na criação da Academia da Osesp. Esta Academia, formada pelos principais músicos solistas da Osesp, atuará como centro de formação de jovens músicos de orquestra. Estes entrarão eventualmente na orquestra na qualidade de estagiários, e tocarão nos concertos de música de câmara, sempre monitorados pelos solistas da Osesp. (Neschling, 1996)

Antes de ser finalmente criada, vinte anos depois, o projeto de uma escola ligada à orquestra passou por várias reformulações. No início de 1997, sem ter tido acesso ao fax de Neschling, Mario Garcia encomendou um estudo preliminar para a criação de uma Academia de Música a Alexandre Branco Weffort, músico brasileiro radicado em Portugal, onde atuava desde o início da década como diretor pedagógico de instituições como o Conservatório Regional de Castelo Branco e a Escola de Música do Conservatório Nacional, em Lisboa. Além do currículo consistente, o músico era filho do então ministro da Cultura Francisco Weffort, o que reforçava sua indicação. Em abril daquele ano, o projeto foi apresentado a Marcos Mendonça.

candidatos era incapaz de tocar uma única frase afinada. Alguns foram dispensados após tocar cinco compassos”.

Naquele momento, a ideia era reformar o prédio vizinho à EJP, que havia funcionado como estação da linha de ferro Sorocabana e, nos anos de chumbo, abrigara o Dops. Weffort anota em correspondência a Mario Garcia, datada de 27 de abril de 1997, que “a filosofia de conservação do patrimônio arquitetônico não é necessariamente incompatível com a necessidade de especialização dos recursos”, tomando como referência a Escola Superior de Música de Lisboa, que utiliza um edifício histórico no centro da capital portuguesa. O músico anexa aos materiais elaborados um conjunto de plantas da Juilliard School of Music, em Nova York, como referência para as instalações da futura escola.

O documento de quinze páginas sugere batizar a escola com uma homenagem ao maestro recém falecido: Academia de Música Eleazar de Carvalho. Na formulação de Weffort, “o padrão de excelência no ensino decorre do padrão artístico que se deseja para a própria orquestra”, pressupondo “uma relação íntima entre a orquestra e a escola (nos planos institucional, artístico e pedagógico)” (Weffort, 1997).

Não há registro de que o projeto de Weffort tenha voltado a ser discutido desde que foi entregue em abril de 1997. Em fax enviado por Garcia a Dalmo Nogueira e Marcos Mendonça naquele mesmo mês, reunindo tópicos discutidos em reuniões anteriores e propondo uma pauta para um próximo encontro, fala-se na necessidade de realizar *brainstorming* para conceituação da Escola de Artes Cênicas, sinalizando que havia disputa quanto à direção que uma eventual escola de artes do governo estadual deveria tomar. Matéria publicada por Carlos Haag (1997) fala numa “escola de artes”.

O fato é que poucos meses depois disso, a mesma equipe que trabalhara no cadastro arquitetônico da EJP, comandada pela arquiteta Luizette Davini (indicada por Nelson Dupré), elaboraria, a pedido da Secretaria de Cultura, um projeto básico para reforma do prédio do Dops, prevendo sua transformação numa escola de música. Em outubro de 1997, Davini, sob a coordenação geral do escritório de Ismael Solé e com a colaboração do consultor acústico José Augusto Nepomuceno, apresenta o projeto da obra “Escola Superior de Música”. São quinze folhas de plantas, que preveem um auditório para cerca de 365 pessoas, um bar e uma cantina,

salas de gravação, estúdio e laboratório de som, salas de informática, sete salas para aulas teóricas, 23 salas para prática coletiva e 32 para prática individual, biblioteca, sala para coro e grandes salas de ensaio.

A partir desse projeto básico, a obra é licitada como “Concorrência pública nº 02/97 – processo SC 2.155/97”. Objeto da licitação é:

Contratação, pela Secretaria da Cultura, de Empresa especializada para a elaboração do Projeto Executivo e a execução das Obras Cíveis e Instalações Gerais, incluindo restauro, reforma e adequação do antigo prédio do DOPS, com vistas a sua transformação na Escola Superior de Música do Estado de São Paulo.

Como atestam diversas reportagens publicadas ao longo dos meses seguintes, para todos os efeitos as obras estavam em andamento, sob o comando do mesmo consórcio de construtoras que reformava a EJP. Afinal, o antigo conjunto arquitetônico da antiga estação reformada era muitas vezes referido como “Complexo Cultural Júlio Prestes”. Nele, a sala de concertos seria apenas a “principal atração” – donde se supõe que haveria outras.

Nos bastidores da administração estadual, no entanto, o projeto da escola saltitava de mão em mão, como uma batata quente. Em despacho de 26 de janeiro de 1998, Covas anota: “é para aguardar”. Apesar disso, várias reportagens continuam falando na criação da escola de música, agora com riqueza de detalhes e informando que Covas assinaria naquele dia o contrato para início das obras. A edição de junho/julho da revista *Urbs* informa que a estimativa de prazo para conclusão da obra, que já teria começado, era de dez meses. José Roberto Walker, apresentado na reportagem como gestor financeiro da Secretaria de Cultura e coordenador do projeto Academia de Música, anuncia: “A escola terá capacidade para 300 alunos em atividades simultâneas” (Leão, 1998). A matéria, claramente baseada no projeto de Davini, é longa e rica em detalhes:

No piso térreo será instalado um teatro com 365 lugares, para apresentações especiais de músicos convidados e eventuais espetáculos abertos ao público. Ainda no térreo, o foyer será restaurado e ligado à área de lazer na parte dos fundos, que por sua vez terá acesso à área externa da Estação Júlio Prestes, transformando-se em um grande espaço de

convivência dos estudantes, com acesso a visitantes pelo lado de fora. Nesse local está prevista ainda a instalação de uma livraria especializada.

No segundo pavimento, exatamente sobre o foyer, ficarão as salas de administração e de infraestrutura e ainda um estúdio de gravação para uso dos alunos. No módulo central, sobre o auditório será instalada uma cantina. Nesse espaço, com pé-direito duplo, o teto será sustentado pelas colunas de ferro fundido aparentes do projeto original. Será outro espaço de convivência para estudantes e professores, com área especial para a realização de performances.

Nos demais pisos serão distribuídas sete salas para aulas teóricas, mais 24 para prática individual e 24 para ensaios coletivos, três para conjuntos de câmara e uma outra dimensionada especialmente para ensaios de coro. Haverá também espaço para ensaios de música popular, com a previsão de dez salas para ensaios individuais e coletivos, todas com tratamento acústico de última geração.

A sinergia com a Estação Júlio Prestes, futura sede da Orquestra Sinfônica Estadual, será uma decorrência da proximidade física e da possibilidade de cooperação das duas instituições. (Leão, 1998)

Em 24 de março de 1998, Marcos Mendonça envia despacho a Antonio Angarita, procurando costurar o apoio do Secretário para a captação de recursos de empresas estatais:

A Secretaria de Estado da Cultura apresentou junto ao Ministério da Cultura uma proposta requerendo autorização de captação de recursos incentivados para a restauração do prédio do DOPS.

O valor já licitado é da ordem de nove milhões de reais e entendemos que no primeiro momento os recursos de incentivos fiscais das empresas estatais poderiam ser destinados a esse projeto.

Assim, contamos com o inestimável apoio de Vossa Excelência no sentido de ser recomendado esse investimento.

(Mendonça, 1998)

O empenho do secretário foi suficiente para o pontapé inicial, mas novas tensões surgiriam com o anúncio do projeto.³¹² Em junho de 1998, professores e alunos da Universidade Livre de Música (ULM) se mobilizaram para demandar sua instalação no prédio do Dops – uma provável reação às reportagens que mencionavam a criação de uma nova escola estadual de música. Segundo reportagem de Irineu Franco Perpétuo, o movimento acusava a secretaria de haver prometido o prédio à ULM, em 1997 (Perpétuo, 1998).

A ULM foi inaugurada em julho de 1990, mas sua criação remonta a 1989. Fernando Moraes era o Secretário Estadual de Cultura, e a iniciativa teve como um de seus principais articuladores Cesar Callegari, então secretário-adjunto (Bellodi, 2008). O currículo da escola foi montado por uma equipe coordenada por Arrigo Barnabé e que reunia os músicos e educadores musicais Aylton Escobar, Sigrid Leventhal, Akiko Oyafuso, Ricardo Breim, Eduardo Gudin, Elisa Zein, Hermelino Neder e Hélio Ziskind. Depois de algum conflito entre propostas que recomendavam um currículo mais ligado às tradições da música clássica, o projeto aprovado dava ênfase à música popular, ainda que formalmente tenha se procurado afirmar que ambas as tradições seriam contempladas. A própria escolha de Tom Jobim como “reitor honorífico” foi justificada por Moraes por “seu talento e a capacidade que tem de conciliar em seu trabalho o erudito e o popular” (apud Bellodi, 2008).

Desde sua criação, teve sede na Oficina Cultural Oswald de Andrade, na Rua Três Rios, a cerca de um quilômetro da EJP. Em abril de 1998, ganhou uma segunda sede, o Núcleo Eleazar de Carvalho, nas antigas instalações da escola estadual Professora Diva Maria Biaggini de Toledo, no Brooklyn. É certo que a perspectiva de uma nova escola estadual de música criava um ambiente de incerteza para os alunos, professores e diretores da ULM.

Em declarações públicas, Neschling não poupava críticas à instituição. Em março de 1998, chegou a chama-la de “aberração”, por nunca ter visto

³¹² Em abril, Mendonça se afasta da secretaria para retomar seu mandato na Assembleia Legislativa.

“alguém que saiu de lá tocando numa orquestra sinfônica” (Roda Viva, 1998). Naquele mesmo mês, a deputada Mariangela Duarte havia apresentado um projeto de lei (PL 104/1998) propondo uma reestruturação da ULM e sua transformação numa escola regular, tendo a Osesp como um de seus corpos profissionais. As novidades agitavam o meio musical, fazendo emergir disputas latentes.

Um fax enviado pelo secretário adjunto da Fazenda, Fernando Dall’Acqua, a Angarita e Covas informa: até novembro de 1998 já se havia comprometido R\$ 986 mil com o Consórcio Júlio Prestes, com referência à reforma do prédio do antigo Dops (mais de dez por cento do valor total estimado para a obra). Dall’Acqua informa ainda que os R\$ 8 milhões restantes deverão ser captados ao longo do ano seguinte junto a empresas estatais como Companhia Energética de São Paulo, Nossa Caixa Nosso Banco e Sabesp, entre outras. Faz ainda um alerta: “A Secretaria da Fazenda informa que todos os recursos provenientes de incentivos fiscais deverão ser destinados primeiro à conclusão das obras da Estação Júlio Prestes e depois à Universidade de Música (Dops)”.

No início de 1999, os engenheiros da Spenco (José Eduardo do Nascimento e João Villar Garcia) informam em fax a Dall’Acqua que o prazo de término das obras da Escola Superior de Música está “subordinado a definição por parte da Secretaria da Cultura, da viabilização dos recursos a serem captados através de incentivos fiscais” (Nascimento e Garcia, 1999).

Depois da inauguração da Sala São Paulo, o assunto some do mapa, até ser definitivamente enterrado, em meados de 2001, quando é encomendado ao arquiteto Haron Cohen um novo projeto de reforma do prédio do antigo Dops, para criação do Museu do Imaginário do Povo Brasileiro.³¹³

O arquiteto Guilherme Wisnik reage ao lançamento público do projeto em sua coluna na *Folha de S. Paulo*, reconhecendo o valor e o impacto positivo da criação de novos centros culturais, mas ponderando que ao lado desses ganhos havia uma perigosa operação. O autor retoma, com mais

³¹³ Depois de muitas alterações, a ideia do Museu do Imaginário também seria abandonada, e o prédio se transformaria um anexo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, batizado de Estação Pinacoteca e aberto ao público em 2004.

nuances, a linha argumentativa do artigo coletivo publicado no ano anterior (Wisnik et al., 2001). O fato de que investimentos em cultura tendam a gerar uma recepção unanimemente positiva acabava, segundo o autor, por nublarem conflitos importantes na região, notadamente em torno dos movimentos por moradia. Wisnik retoma o exemplo do “casarão Santos Dumont”, do qual dezenas de famílias encortçadas foram expulsas para a instalação do Museu de Energia. E lamenta o abandono do projeto da Escola Superior de Música, que já tinha um projeto pronto e aprovado:

Por mais interessante que possa ser a proposta deste [centro cultural], não pode ser comparada ao projeto formativo de uma escola, que inclusive se somaria à sala de concertos, dando maior sentido a ela. No entanto, ao contrário, esta mantém-se isolada, como um centro de excelência em meio à barbárie. (Wisnik, 2002)

Wisnik apontava para o problema do isolamento da Sala São Paulo, que se agravaria cada vez mais – notadamente em 2008, com o fechamento das portas da Sala São Paulo à praça Júlio Prestes, e a construção de um novo acesso, mais vigiado e protegido – o chamado Bulevar (Após reforma, 2008).

Mesmo sem dispor do prédio vizinho à EJP, Neschling e os demais líderes da orquestra seguiam firmes no propósito de criar uma escola vinculada à orquestra. Em fevereiro de 2001, a Osesp implantou a Coordenadoria de Programas Educacionais, que iniciaria suas atividades alguns meses depois, sob a responsabilidade de Susana Ester Krüger. Entre as muitas atividades desenvolvidas pela Coordenadoria, destacam-se os cursos de formação continuada em educação musical oferecidos a professores do ensino básico da rede estadual e os concertos didáticos para escolas.³¹⁴

Além disso, Krüger elaborou o projeto de criação da Academia de Música da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Amosp), entregue em março de 2002. O documento é assinado como uma iniciativa dos três diretores da Osesp: Neschling como idealizador, Claudia Toni e Roberto

³¹⁴ Ver Krüger (2010).

Minczuk como supervisores (Krüger, 2002). O desenho da Amosesp previa cursos “de formação musical de nível básico” (de quatro a oito anos de duração) e habilitações profissionais de nível técnico (com duração de dois a três anos), precedidas por cursos preparatórios (de um ano); além de outros cursos diversos, com duração de um ou dois anos. A oferta global de vagas era de até 196 alunos (Krüger, 2002).

Em sua segunda entrevista ao programa *Roda Viva*, em 27 de julho de 2002, Neschling voltou a defender o projeto de

uma academia ligada à Osesp, na qual a Osesp tenha um corpo de professores que ensinem, e outros professores que ensinem solfejos, teorias, instrumento, tudo, e que se transforme em uma escola padrão. Assim como a Osesp é uma orquestra padrão, [a ideia é] que eu faça uma escola padrão na América Latina para músicos, especificamente músicos de orquestra. (Roda Viva, 2002).

Mais tarde no mesmo ano, em coletiva de imprensa para divulgar a turnê norte-americana da Osesp, o maestro frisou que a criação da escola de música era “um passo importantíssimo”, assim como a “transformação da orquestra em uma administração autônoma” (Roda Viva, 2002).

A perspectiva das eleições estaduais no final de 2002 geraram muita instabilidade na orquestra. Mesmo após a recondução de Geraldo Alckmin ao comando do governo (com a morte de Covas em março de 2001, ele havia concluído o mandato para o qual havia sido eleito como vice), o clima era de grande incerteza. Basta dizer que a venda de assinaturas para a temporada 2003 só começou depois que a nova secretária de cultura, Claudia Costin, deu garantias de que o financiamento da orquestra seria continuado.

Mas a turbulência estava só por começar: a renovação do contrato de Neschling, em 2003, ficou por um fio (Bergamo, 2003a; 2003b), jogando para segundo plano as negociações sobre a Academia. É como se todas as energias tivessem sido empenhadas para a manutenção de Neschling e da verba para funcionamento da orquestra e de sua temporada de concertos. Nesse sentido, o cancelamento da escola de música foi mais uma das vicissitudes da operação de blindagem da orquestra.

Uma versão bastante reduzida do projeto de escola seria criada apenas em 2006, com o nome de Academia da Osesp, atendendo vinte músicos em nível de especialização, muitos dos quais depois passam a integrar a própria orquestra ou outros grupos sinfônicos de prestígio no Brasil e no exterior.³¹⁵ No final, o formato da Academia da Osesp seria mesmo modelado na Academia da Filarmônica de Berlim, como antecipara Neschling no fax de 1996.

Sem prejuízo da importância da iniciativa, é preciso reconhecer que algumas das versões intermediárias do projeto eram mais ambiciosas não apenas na quantidade de alunos ou no escopo da formação mas no fato de prever uma ambiciosa reforma para a sede da escola – com anfiteatro, estúdios, café –, possivelmente intensificando a circulação de pessoas jovens e de origens sociais variadas no bairro, não só de noite mas também durante o dia. Não se trata de atribuir à escola de música a capacidade de gerar, sozinha, grande transformação urbana. Afinal, a sede principal da ULM (hoje Emesp) foi instalada no prédio do antigo Hotel Piratininga, no largo General Osório, bem em frente à EJP, em 2001 – sem que isso tenha gerado maior impacto na região.³¹⁶

O pulo do gato estaria no efeito exponencial que a integração das atividades dos dois prédios poderia promover: escola de música e sede da orquestra, uma ao lado da outra e com uma grande área (pública) de convivência a uni-las, no espaço que veio a se tornar o pavimento térreo do estacionamento da EJP.

³¹⁵ Ver relatórios sociais de 2013, 2014, 2015.

³¹⁶ Com 34 salas de estudo individual e nove salas para aulas teóricas, além de um pequeno auditório, o prédio é considerado pouco adequado para seu uso atual. Sinal disso são os relatos de que uma nova sede para a Emesp pode vir a ser construída no terreno da antiga rodoviária, no âmbito da PPP que também erguirá habitações de interesse social e de mercado popular (Brendler, 2016). Voltarei a discutir brevemente o projeto para esse terreno nas considerações finais. Para mais informações sobre a ULM/Emesp, ver Bellodi (2008) e Ferreira (2012).

Um estacionamento para o lazer da população

Os informativos produzidos pela Assessoria do Gabinete do Governador são duplamente *informativos*.³¹⁷ Além de municiar o político de dados e curiosidades sobre o evento de que participará, revelam ao pesquisador muito sobre os bastidores do palácio. O release produzido para a imprensa por ocasião da festa de cumeeira, em junho de 1998, trazia um item denominado “Jardins franceses e estacionamento”. Nele, lia-se:

Enterrado num espaço de sete mil metros em frente à fachada dos fundos da Estação, está sendo construído um estacionamento com capacidade para 600 pessoas (sic). Ali também serão plantados jardins e projetadas áreas de convívio [sic], de forma a proporcionar à população mais um local para seu lazer. (Lombardi, 1998)

Meses depois, por ocasião do “teste de acústica” (o concerto de pré-inauguração da sala, oferecido aos operários que trabalharam na reforma), o informativo produzido pelo Gabinete do Governador reaproveitava o texto do ano anterior, com pequenas alterações: “Num espaço de 7 mil metros, atrás da estação, foi construído *um estacionamento com 650 vagas áreas de convívio* [sic], abrindo mais um espaço de lazer para a população” (São Paulo, 1999a, grifos meus).

A incoerência da frase é indicativa de que o documento foi produzido às pressas, reaproveitando texto de versão anterior. O projeto original previa a criação de uma praça no espaço que veio a se tornar o piso térreo do estacionamento. A tensão da mudança de rumos durante a obra aparece no período semanticamente inconsistente: “um estacionamento com 650 vagas áreas de convívio”. As áreas de convívio foram substituídas por vagas para carros, e o projeto de abrir “mais um espaço de lazer para a população” foi para a gaveta,³¹⁸ não sem antes reaparecer, como retorno do recalçado – para usar uma expressão psicanalítica.

³¹⁷ Os informativos são documentos breves, produzidos diariamente pela assessoria do governador, para municiá-lo de dados a respeito dos eventos públicos de que toma parte.

³¹⁸ O anteprojeto para a praça pode ser consultado em Marco e Zein (2001:143).

Havia consenso entre a equipe de arquitetos e os responsáveis na secretaria que a sala de concertos deveria contar com um estacionamento com vagas para cerca de metade do número total de assentos na plateia.³¹⁹ Como pude constatar ao entrevistar os envolvidos, o entendimento geral era que não permitir a audiência o conforto e segurança do transporte individual seria um tiro no pé.

Como a estimativa de lotação da sala era cerca de 1.500 pessoas, Dupré passou a trabalhar com a referência de que o estacionamento deveria ter perto de 750 vagas. O cálculo de área previa dar conta dessa demanda com dois níveis de estacionamento subterrâneo. É preciso reconstituir o passo a passo da reforma para entender que tipo de ajuste se fez necessário.

Na antiga EJP, o pátio nos fundos do imóvel funcionava como estacionamento para os funcionários da Fepasa, que se comprometeu a desocupá-lo em 2 de dezembro. Já no dia 8, deu-se início à remoção das muitas árvores preexistentes. Uma creche funcionava no terreno, e negociou-se sua desocupação em 15 de dezembro. A demolição da creche e de pequenos prédios anexos foi feita já no início de 1998, para que se pudesse dar início às escavações do futuro estacionamento. Mas a área liberada não seria suficiente para criar o número de vagas previsto no projeto.

Para tal, seria necessário contar com parte de um terreno contíguo ao que hoje delimita o estacionamento da EJP. O lote em questão estava envolvido em um imbróglio jurídico de difícil resolução. A parte principal do terreno havia sido cedida pela Rede Ferroviária Federal à Associação dos Ex-Engenheiros da Ferrovia Santos a Jundiaí (AEEFSJ), que ali tinha uma espécie de clube, com quadra de esportes, como se pode ver em fotos de época.

³¹⁹ O cálculo era que a maioria dos espectadores viria de carro – tendo em média duas pessoas por veículo.

Figura 35. Obras para o estacionamento da Sala São Paulo. No centro, ao fundo, a quadra de esportes da AEEFJS (Arquivo Dupré).

Figura 36. O terreno contíguo ao da Estação Júlio Prestes, com uma pequena edificação e as quadras de esporte (embaixo, à esquerda). Foto: Una Arquitetos, 1996.

Segundo me relatou o arquiteto Nelson Dupré, a AEEFSJ entrou com uma ação requisitando o direito de manter o usufruto do terreno, e o juiz

concedeu liminar.³²⁰ A tramitação do caso poderia levar meses, o que implicaria no atraso das obras, e o resultado era incerto. Com isso, o terreno disponível para ocupação pelo estacionamento terminaria no limite do espaço ocupado pela AEEFSJ. Para manter o número de vagas, optou-se por não fazer a praça no piso térreo. O tema não parece ter reverberado à época: não há menção nos jornais e revistas (nem mesmo nas revistas especializadas como *AU* e *Urbs*), tampouco pude localizar despachos ou outros registros oficiais que permitam afirmar que houve conflito entre o projeto original e a resistência da AEEFSJ.

Determinações como manter o número de vagas para carros e concluir a obra rapidamente prevaleceram. A celeridade na realização da reforma atendia a várias demandas políticas, entre as quais não se deve menosprezar a eventual campanha de Marcos Mendonça à prefeitura da cidade, algo que à época ainda estava na pauta.

A rapidez com que o projeto foi concluído é ela mesma uma explicação para o sucesso da empreitada. Quanto mais tempo um projeto com essa visibilidade permanece em execução, maior a chance de desgaste político de suas lideranças e da irupção de demandas conflitantes por parte de grupos organizados ligados a outros setores da cultura. Lembre-se da já mencionada grita promovida por representantes da ULM e do escândalo envolvendo as construtoras que fizeram a reforma da EJP (Carvalho, 1999); sem falar na possibilidade de que Covas não fosse reconduzido ao cargo nas eleições de outubro de 1998.

Em suma, a eventual competência e o evidente empenho dos protagonistas (de Dalmo Nogueira e Mario Garcia aos arquitetos e engenheiros, além de Neschling), aspectos que poderiam explicar a sinergia entre várias instâncias do governo e da sociedade civil envolvidas no projeto,

³²⁰ Não pude confirmar a existência desse processo. Segundo me informou Luiz Carlos Marcondes, engenheiro funcionário da Rede Ferroviária Nacional, a AEEFSJ passou a locar o espaço para empreiteiras, que o utilizam como canteiro de obras de serviços prestados à CPTM. Em visita ao terreno, realizada em julho de 2016, pude constatar a presença de escritórios provisórios e de operários uniformizados trabalhando para empresas privadas. A atual presidente da AEEFSJ, engenheira Marina Lina Benini, não aceitou me conceder entrevista, malgrado sucessivos pedidos por email e telefone. Na extremidade do terreno, junto ao pontilhão, um antigo prédio atualmente abriga os arquivos da Fepasa, em estado de enorme precariedade. Isso dito, o lote todo se encontra sujo e mal conservado, como se pode ver nas fotos do Anexo 4.

talvez não fossem suficientes para impedir reformulações e adequações profundas, quando não o sumário engavetamento da orquestra, caso as obras se estendessem.

Em todo caso, o disparate de se ter um estacionamento numa área térrea não escapou da visada dos arquitetos envolvidos. Em declaração publicada numa segunda versão do livro comemorativo sobre a reforma da EJP, Nelson Dupré posiciona-se em defesa da ideia original, dizendo esperar vê-la “concretizada, pois certamente contribuirá em muito para a qualidade de vida dessa região do centro da cidade” (Marco; Zein, 2007:57). A solução de texto encontrada pelas autoras procura contemporizar:

O entorno do bairro ainda não se renovou totalmente e o ideal de acesso por transporte público continua no horizonte dos futuros desejáveis. Assim, a melhoria dos acessos e guarda de veículos privados não pode ser descartada. Algumas obras previstas desde o projeto inicial serão finalmente realizadas, como o paisagismo da praça posterior voltada para a linha férrea. (Marco; Zein, 2007:68, grifos meus)

Nas entrelinhas, encontra-se mais uma vez a perspectiva sanitaria e gentrificadora que antevê um horizonte de “renovação total” do entorno. Quanto à suposta ausência de transporte público, é difícil subscrever. Em 1999, como em 2007, e até hoje, a própria EJP continuava (como continua) recebendo diariamente trens da linha 8 – Diamante da CPTM (os dois pontos anteriores são Palmeiras/Barra Funda e Lapa). A estação Luz do metrô fica situada a quinhentos metros da EJP, e várias linhas de ônibus servem a Avenida Duque de Caxias, com parada a poucos metros da entrada da Sala.

Na pesquisa realizada pelo instituto de Eugênia Paesani, a proximidade do metrô sequer aparece na lista de fatores que “podem ter influenciado” na decisão em se fazer assinatura da Osesp. Já a “facilidade em estacionar”, item incluído na pesquisa de razões estimuladas, é vista como “muito importante” para 79% dos entrevistados, perdendo apenas para a “qualidade da orquestra” (98%), a “qualidade acústica da Sala São Paulo”

(91%) e a “conveniência de ter ingressos antecipados” (89%) – e mais importante que o “preço da assinatura” (71%).³²¹

Paesani também registrou que algumas pessoas reclamam “de terem de passar por zonas perigosas à noite, sobretudo quando saem do concerto” (Paesani, 2004). A percepção do entorno da Sala como perigoso também aparece em nota na coluna social, reforçando os sentidos compartilhados pelo grupo de assinantes e frequentadores:

Fica aqui um aviso para frequentadores dos concertos da Sala São Paulo e para as autoridades. Na quinta-feira passada, indo para o concerto da Osesp, um casal de leitores da coluna foi assaltado, no carro, na Avenida Duque de Caxias. Ao chegarem à Sala São Paulo, as vítimas ouviram pelo menos mais três histórias idênticas, acontecidas na mesma data. Ou seja, há bandidos que já conhecem o horário certo para assaltar os frequentadores da sala.

Seria de bom grado, como faz a Sociedade de Cultura Artística, que coloca seguranças às próprias custas nos arredores da Rua Nestor Pestana em dia de concerto, que a Secretaria de Estado da Segurança passasse a proteger os frequentadores deste que é o maior ícone cultural da gestão Covas/Alckmin, e o novo grande orgulho dos paulistanos. (Giobbi, 2004)

No texto do colunista, o fato de o bairro da Luz permanecer “perigoso” não interfere na percepção da Sala São Paulo como “grande orgulho dos paulistanos”. A solução proposta é a mobilização de forças de segurança para a proteção dos frequentadores da Sala, tendo como modelo a contratação de agentes privados pela Sociedade de Cultura Artística.

Na medida em que a perspectiva de Giobbi é representativa do imaginário de parte dos assinantes da Osesp, as críticas dos jovens autores das “Notas sobre a Sala São Paulo” ganham notável justeza. Os concertos semanais da orquestra são também, ainda que não apenas, encenações do “isolamento social” (Wisnik et al., 2001:15) em que grupos sociais privilegiados – frações das elites políticas, econômicas e intelectuais – se

³²¹ Nas menções espontâneas sobre o tema “conveniência”, 11% dos entrevistados disseram que a proximidade do metrô era um fator importante, enquanto 17% indicaram a existência de estacionamento, coberto e seguro (Paesani, 2004).

refugiam, evitando qualquer “experiência de transcenderem seus limites de classe” e que procuram um “cotidiano totalmente fechado em seu próprio círculo” (Oliveira apud Wisnik et al., 2001:15).

O pedido de Giobbi para que a Secretaria de Estado da Segurança interviesse em defesa dos frequentadores da Sala é sintomático da dimensão conflituosa do que está em jogo. É o mesmo discurso que dava como “lógica” a necessidade de que os “jardins franceses” em frente à sala fossem cercados. O episódio flagra a ambivalência do projeto da Osesp, entre alguma novidade e muita repetição dos padrões que fazem com que a música clássica opere como “cultura legítima”. Toda vez que privilegia seu quadro de assinantes políglotas e viajados em detrimento da “professorinha anônima” ou do “enxame” de que falava Mário de Andrade, a orquestra se mostra assemelhada àquela que parece ter sido um dia sua antípoda e, ao mesmo tempo, sua principal concorrente – a Sociedade de Cultura Artística.

Não se trata de menosprezar o risco efetivo de um assalto nas imediações da Sala São Paulo, mas reduzir as várias questões dos grupos sociais que ocupam a região central da cidade a um assunto de segurança pública é encurtar os horizontes. Em relação a posições como essa, toda experiência de grupos ligados ao Fórum Centro Vivo aparece como reação direta e manifestação inequívoca do conflito social.³²²

Os concertos semanais da Osesp não produzem apenas experiências de transformação pessoal pela música, com viagens vertiginosas pelas harmonias cada vez mais dissonantes da grande tradição sinfônica. Há também dissonância nas relações criadas a partir da grande intervenção urbana que foi a Sala São Paulo. A reforma da EJP se anunciou como parte de uma “articulação concertada”, como queriam os ideólogos do planejamento urbano estratégico. No entanto, a ação do governo do estado limitou-se quase unicamente à instalação de grandes equipamentos culturais, apoiando-se na expectativa de que estes pudessem funcionar como “âncoras” de transformação.

Dimensões mais abrangentes e integradoras, articulando educação musical, aproveitamento democrático do espaço público e enfrentamento da

³²² Ver Fórum Centro Vivo (2006).

demanda popular por habitação nas regiões centrais, viram-se relegadas a segundo plano, quando não totalmente preteridas. Não se trata de atribuir aos músicos e demais líderes da Osesp a responsabilidade por tudo o que foi discutido acima. Desafios de monta se colocavam para a orquestra, no sentido da conquista de autonomia, excelência e perenidade, e a maneira encontrada para enfrentá-los foi uma espécie de blindagem, que mostrou-se eficaz para a consolidação e manutenção do grupo.

Enquanto a Osesp e a Sala São Paulo se consolidavam como instituições de referência para a música sinfônica, no Brasil e no mundo, o cenário de desolação na região da Luz, com áreas cada vez maiores sendo ocupadas por usuários de crack, dava a dimensão do desconcerto entre as experiências dentro e fora da sala de espetáculos.

Considerações finais

Consolidação difícil

Reclamada pelos músicos pelo menos desde a Carta a Montoro, em 1985, e anunciada como iminente logo que Neschling assume a Osesp, a transferência da gestão da orquestra e da Sala São Paulo para uma organização social só ocorreu em 2005. A demora se deveu a impasses de várias ordens: jurídicos (a responsabilidade do passivo trabalhista poderia recair sobre os responsáveis pela nova instituição); financeiros (por exemplo, o aumento dos custos fixos da orquestra, devido à celetização);³²³ e políticos (o que se negociava era uma maneira de desvincular a orquestra do Governo do Estado, ainda assim mantendo o financiamento público direto).

À época da criação da Fundação Osesp, em 2005, o conjunto Orquestra/Sala São Paulo empregava 296 profissionais – dos quais 101 instrumentistas, 65 coralistas, e os demais atuando em funções de produção, montagem, programas educacionais, documentação e atividades administrativas e complementares (Lunix, 2003).

O nó só foi desatado graças à constituição de um grupo que tinha à sua frente ninguém menos que o ex-presidente da República Fernando Henrique Cardoso e o banqueiro Pedro Moreira Salles (respectivamente, presidente e vice-presidente da Fundação Osesp),³²⁴ garantindo a solidez política que permitiria o equacionamento das questões jurídicas (com a transferência da gestão da orquestra para uma entidade de direito privado, por meio de um contrato de gestão e a costura de um acordo trabalhista com

³²³ As despesas com pessoal representavam 75% dos R\$ 23 milhões do orçamento da orquestra em 2003 (Lunix, 2003). Uma vez que a transferência da gestão da orquestra para uma OS implicaria na contratação dos funcionários em regime celetista, o impacto no orçamento anual seria muito significativo.

³²⁴ Cardoso assumiu a presidência da Fundação Osesp secundado por quatro conselheiros que haviam sido quadros importantes em seu governo: Pedro Malan (Ministro da Fazenda), Persio Arida (presidente do Banco Central), Celso Lafer (Ministro das Relações Exteriores) e Rubens Antonio Barbosa (embaixador em Washington). Outras figuras de grande proeminência na economia também compunham o conselho além de Pedro Moreira Salles (vice-presidente): os empresários Horácio Lafer Piva e José Ermírio de Moraes. Completavam o quadro de conselheiros dois personagens de destaque na área da cultura: o editor Luiz Schwarcz e o jornalista Alberto Dines – ambos ligados à Neschling –, além de Eneida Monaco, eleita representante dos funcionários da orquestra.

os músicos) e financeiras (o aumento do orçamento foi acordado com o governador).

Depois da inauguração da Sala São Paulo, a criação da Fundação Osesp foi a principal conquista do projeto de estabilidade da orquestra. A começar pelo fato de oferecer pela primeira vez uma situação jurídica adequada e estável à orquestra, o que permitiu não só a contratação dos músicos em regime celetista como o estabelecimento de práticas de gestão mais ágeis e eficientes. Também ampliou significativamente a verba anual da orquestra, tanto pela elevação da dotação pública anual como pela alta capacidade de arrecadação que a organização passou a ter na iniciativa privada.

O incremento da verba e a otimização dos recursos graças à gestão mais racional³²⁵ permitiu ainda maior intensificação das atividades da orquestra – concertos, turnês, encomendas, gravações, edições e programas educacionais, incluindo a criação da Academia de Música e o Coro Acadêmico da Osesp.

E o que é talvez mais importante: a criação da Fundação Osesp garantiu um nível maior de autonomia da orquestra com relação aos ciclos políticos. Não que os conflitos e tensões com a administração estadual tenham desaparecido, mas os contratos de gestão são transparentes e tem duração de cinco anos, portanto vencendo sempre de maneira desencontrada dos ciclos eleitorais.³²⁶ Uma ressalva: a manutenção do mesmo partido no poder desde 1994 garantiu ao grupo à frente da Fundação Osesp, com ele alinhado, uma dose suplementar de estabilidade. É preciso aguardar alguma alternância no comando do governo do estado para que fiquem mais claros os termos dessa autonomia conquistada.³²⁷

³²⁵ Sem depender de intermediários como a FPA, a Aposesp ou outras associações que emprassem seu CNPJ para captação de recursos de leis de incentivo; podendo criar fundos de contingência e *endowments*, com maior autonomia para o estabelecimento de normas e fluxos de gestão.

³²⁶ A Fundação Osesp divulga anualmente seus relatórios e balanços em seu website: www.fundacao-osesp.art.br. Os contratos de gestão estão disponíveis para consulta no Portal da Transparência do Estado de São Paulo: www.transparencia.sp.gov.br.

³²⁷ Uma nota publicada na coluna de Monica Bergamo dá uma palhinha do clima no camarote do governador, no concerto de estreia de Marin Alsop como regente titular da Osesp, em 2012: “Carlos Augusto Calil, secretário municipal da Cultura, cochichou com Ana de Hollanda, o ex-governador Alberto Goldman e Andrea Matarazzo, secretário estadual da Cultura: ‘Só um

Neschling muitas vezes afirmou que a Osesp precisava se tornar “tão grande” que não pudesse mais deixar de existir, um pouco à maneira das empresas consideradas *too big to fail*. A solução encontrada para garantir relativa autonomia ao projeto da orquestra foi ter uma sede imponente e construir uma fundação que opera com orçamento muito elevado e com certa autonomia financeira, liderada por um grupo de enorme poder político e econômico – de que Fernando Henrique, líder que funciona como denominador comum para as várias dissidências dentro do partido que detém o poder no estado de São Paulo desde 1994, é a imagem melhor.

Parece claro que, com a inauguração da Sala São Paulo e a criação da Fundação Osesp, a missão de conferir estabilidade, autonomia e eficiência à orquestra foi bem sucedida. Uma evidência disso é o fato de que o afastamento de John Neschling, na virada de 2008 para 2009, não tenha implicado em maior desestabilização para o projeto.

Nos anos que se seguiram à saída do maestro, substituído por Yan Pascal Tortelier (e a partir de 2012, Marin Alsop) como regente titular e Arthur Nestrovski como diretor artístico, a orquestra deu continuidade às temporadas de assinaturas, com programação intensa e convidados de renome, reforçou sua projeção internacional, com turnês e gravações, ampliou os programas educacionais, enfim, não sofreu maior abalo e continuou crescendo. Seguiu recebendo dotação anual do governo do estado, valor que compõe a maior parte de suas receitas (cerca de 60%, sendo o restante composto por doações, verbas de projetos de leis de incentivo, receitas com venda de ingressos e locação da Sala, patrocínio, doações, entre outros).³²⁸ Nesse sentido, não surpreende que tenha sido mantido o nome de Orquestra Sinfônica *do Estado* de São Paulo, em detrimento do plano de Neschling de rebatizá-la como Orquestra de São Paulo.

governo tucano tem um espetáculo desses’. Ana respondeu: ‘Mas tem recurso federal’. ‘Querida, é lei de incentivo fiscal, não é recurso direto’, disse Goldman. ‘A orquestra é tucana!’, emendou Matarazzo. ‘A orquestra é linda e não tem partido’, finalizou a ministra” (Bergamo, 2012).

³²⁸ Dados do relatório de compromisso social de 2013, que vinham se mantendo mais ou menos constantes. Desde 2014, o governo do estado vem promovendo sucessivos cortes dos repasses à Fundação Osesp, em grande parte atribuídos à crise econômica. .

Por um lado, o sucesso da orquestra como empreendimento fez dela um modelo não só para os demais grupos sinfônicos no Brasil como para instituições de cultura em geral, impactando e adensando de maneira significativa o mundo da música no país. Várias das iniciativas da Osesp se tornaram referência para as demais orquestras brasileiras, que proliferaram desde o início dos anos 2000: as temporadas de assinatura, programadas com antecedência; o modelo de gestão empresarial por meio de organizações sociais, com estabelecimento de metas claras e prestação de contas transparente;³²⁹ a contratação dos músicos em regime CLT; o estímulo à produção composicional por meio de encomendas e edição de obras; a programação desafiadora (com muitas primeiras audições no Brasil de obras importantes, nacionais e estrangeiras); a produção esmerada de notas de programa; as turnês nacionais e internacionais; os programas educacionais e de formação profissional; as gravações; a importância de uma sede própria; entre outras.

Por outro lado, a conquista desse lugar de estabilidade e proeminência se deu pela criação de uma instituição tão robusta quanto engessada e pouco permeável. Índices dessa situação são a fragilidade dos elos da Osesp com os demais projetos musicais do próprio governo do estado, como a Emesp e o Projeto Guri.³³⁰

Em sua passagem pela Secretaria de Estado da Cultura, entre maio de 2010 e abril de 2012, Andrea Matarazzo anunciou com alarde a criação do Sistema Paulista de Música, que procurava “reunir instituições de ensino e difusão musical em uma única engrenagem” (Matarazzo, 2012). Matarazzo propunha pensar a Osesp em uma ponta e o Guri na outra, tendo o Festival de Campos, a Emesp e o Conservatório do Tatuí no meio.

A ideia parecia boa, como pareciam bons os planos anunciados por Mindlin em meados dos anos 1970. Mas não passou de fumaça, na tentativa de surfar no prestígio internacional que gozava a experiência venezuelana do

³²⁹ Ver Boletim Um (2016).

³³⁰ Caberá a outro estudo avaliar o impacto da transferência da gestão da Emesp (Escola de Música do Estado de São Paulo, novo dado à ULM) para a OS Santa Marcelina Cultura, em 2008. Também caberá a outra pesquisa, dando continuidade a de Hikiji (2006), discutir se e como o crescimento do Projeto Guri – que também passou a ser gerido por organizações sociais – foi feito de maneira articulada às demais iniciativas da administração estadual na área de música.

El Sistema.³³¹ A única medida concreta foi a reestruturação da Orquestra Sinfônica Jovem Estadual, que contratou um novo maestro (Claudio Cruz, ex-*spalla* da Osesp) e passou a pagar melhores bolsas a seus integrantes – mas novamente, sem qualquer relação sólida com a Osesp.

Penso que a consolidação da orquestra foi difícil também na medida em que, ainda que de maneira indireta, implicou no esvaziamento do serviço de voluntários, na extinção da Orquestra Sinfonia Cultura, no abandono de dimensões do projeto inicial que tinham grande potencial de impacto no entorno da Sala: a escola no prédio do Dops, as praças em frente e atrás da EJP. Sem negar os ganhos obtidos com a inauguração da Sala e a criação da Fundação Osesp, essas conquistas podem ter contribuído para limitar a atuação de agentes menos organizados como os citados acima.

Se a relação da orquestra com outros agentes do mundo da música é no mais das vezes hierarquizada e superficial, seu insulamento na Sala São Paulo constitui uma declaração da falência do projeto de transformação do entorno, amplamente alardeado no final dos anos 1990.

A instalação de catracas e o fechamento das principais portas de acesso à Sala na praça Júlio Prestes são os sinais mais visíveis desse insulamento. De resto, não se trata de uma exclusividade desta orquestra: basta pensar no Theatro Municipal, cujas portas laterais permanecem fechadas há anos. Ao longo da primeira década do novo século, os governos estaduais e municipais seguiram apostando na ideia desconcertada de âncoras culturais para a revitalização do Centro e optando por políticas de enfrentamento das populações encortçadas, estabelecendo relações cada vez mais conflituosas com os movimentos urbanos de luta por moradia.

Entre os muitos casos de desocupação violenta se destaca o do Edifício Prestes Maia. Abandonado no início dos anos 1980, o prédio foi ocupado pelo MSTC (Movimento Sem-Teto do Centro) em novembro de 2002 e chegou a abrigar 468 famílias (aproximadamente 1.700 pessoas), tornando-se, à época, a maior ocupação vertical da América Latina. Em junho de 2007,

³³¹ Sobre El Sistema, ver Baker (2014), que faz o melhor balanço crítico do projeto. Kaufmann e Piendl (2011) e Tunstall (2012) trazem abordagens informativas, mas demasiadamente apoloéticas. Para uma crítica mais geral sobre projetos de inclusão social por meio da música ver Belfiore (2002).

a polícia executou o mandato de reintegração de posse, retirando os moradores à força. A Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano (CDHU) ofereceu a 150 famílias que se mudassem para um empreendimento social em Itaquera, na Zona Leste. Outras 150 famílias aceitaram receber a bolsa-aluguel da prefeitura por seis meses, renováveis por mais seis. Após a desocupação, o imóvel ficou um ano e meio vazio, até ser reocupado em meados de 2009.

Outro exemplo gritante é a desocupação, em 2007, e posterior demolição, em 2010, do antigo terminal rodoviário,³³² para dar lugar ao Complexo Cultural Luz, sede da São Paulo Companhia de Dança. Anunciado em 2009, o projeto foi abandonado em 2015, após gastos da ordem de R\$ 188 milhões.³³³ A área segue até hoje vazia, contribuindo para a degradação do bairro que pretendia “revitalizar”.

Igualmente frustrado foi o projeto Nova Luz, na gestão do prefeito Gilberto Kassab. O projeto previa a desapropriação e a demolição de vários imóveis na região da chamada cracolândia e, como destaca Guilherme Wisnik, propunha entregar o bairro inteiramente para o mercado imobiliário, sem nenhum regulamento pela prefeitura, “rifando a ideia de uma política social e urbanística de interesse coletivo. Em outras palavras, [a prefeitura] terceiriza a expulsão dos moradores dos inúmeros cortiços e ocupações de sem-teto da região, evitando o desgaste decorrente desses enfrentamentos” (Wisnik, 2009:54).

A negociação com os proprietários de imóveis na região e com a Associação dos Comerciantes da Rua Santa Ifigênia não prosperou, e o projeto da Nova Luz foi engavetado. Antes disso, a prefeitura antecipou a demolição de dois quarteirões (entre as ruas Mauá, dos Protestantes e General Couto de Magalhães). Nada foi construído no lugar desde então, e a presença dos terrenos baldios só agravou os problemas do bairro.

Uma reversão dessas políticas parece ter sido iniciada recentemente. No âmbito do município, a gestão de Fernando Haddad mudou o paradigma do enfrentamento da questão dos usuários de crack com a implementação do

³³² Após a desativação da Estação, em 1981, o prédio foi vendido a um grupo de empresários e no local passou a funcionar a partir de 1988 o shopping popular Fashion Center Luz.

³³³ Um resumo das várias etapas desse processo é apresentado em Brendler (2016).

programa Braços Abertos, que se baseia em uma política de redução de danos.³³⁴

A administração municipal também passou a investir em programas de moradia social no Centro. Em outubro de 2015, anunciou a compra do Edifício Prestes Maia, para sua conversão em moradia popular – uma ação de forte conotação simbólica.³³⁵

No âmbito da administração estadual, a grande novidade está no anúncio da construção de um “megacondomínio” no terreno da antiga rodoviária da Luz, ao lado da praça Júlio Prestes. Segundo o projeto da Secretaria do Estado da Habitação, serão construídos 3.600 apartamentos – dos quais 70% serão habitações de interesse social, para famílias com renda de até seis salários mínimos mensais; os outros 30% serão para o mercado popular, para famílias com renda de até dez salários.³³⁶

Um projeto que prevê a transformação do piso térreo do estacionamento da EJP em parque público, com a instalação de um novo acesso à estação Luz do metrô, foi recentemente apresentado pela Fundação Osesp à Secretaria Estadual de Transportes.³³⁷ Também está em estudos, ainda preliminares, a construção de uma concha acústica na Praça Júlio Prestes, para realização de apresentações musicais da orquestra e dos

³³⁴ Ver Alonso et al. (2015) e Rui (2016).

³³⁵ O caso não voltou a ser noticiado pela mídia e, sem mais informações sobre o status do processo, entrei em contato com Celso Sampaio, atual diretor técnico da Cohab. Transcrevo a seguir sua resposta, enviada por facebook em 19 de agosto de 2016: “O Edifício Prestes Maia foi adquirido em 2015 pela administração municipal e incluído num dos chamamentos públicos para que entidades dos movimentos de moradia pudessem viabilizar empreendimentos através de recursos do PMCMV. Atualmente a Associação que venceu o certame desenvolve projeto para aprovar junto a CEF para contratação do empreendimento habitacional”.

³³⁶ Números informados por Rodrigo Garcia, secretário estadual de habitação, em encontro da série “O Mundo em Questão”, promovido na Sala São Paulo, em 21 de junho de 2016. Reportagem da *Folha de S. Paulo*, publicada alguns meses antes, trazia números mais modestos: 1.200 apartamentos, 90% para habitação de interesse social e o restante para moradia popular (Brendler, 2016).

³³⁷ Ver Estarque (2016). Arquitetos e urbanistas ouvidos pela reportagem criticam duramente a ideia, com argumentos com os quais tendo a concordar. Silvio Oksman declarou: “Esse projeto é inadmissível, não é democrático. O lugar de circulação das pessoas é a rua. Ao invés de fazer uma passarela separada, para poucos, seria melhor qualificar o passeio público”. Kazuo Nakano afirmou: “É uma declaração de fracasso do Estado. Está criando uma trincheira para os usuários chiques da Sala São Paulo ficarem protegidos das ameaças da rua”.

demais corpos estáveis ligados à Secretaria de Estado da Cultura, entre outras.³³⁸

Novos debates e disputas serão travados em torno da definição de uma política urbana para a região da Luz, mas desde já parece improvável que se atribua à cultura o mesmo tipo de protagonismo que dela se esperava nos anos 1990. Quem sabe assim, baixadas as expectativas, a Osesp e a Sala São Paulo possam encontrar meios para o estabelecimento de relações mais porosas com a cidade e com o mundo da música no Brasil. Não há fórmula nem receita, nem se trata de tarefa necessariamente simples – mas não se pode esperar menos que isso.

É certo que os problemas do bairro da Luz, notadamente o drama da venda e consumo de crack, escapam à alçada da orquestra e não cabe à música clássica oferecer solução a desafios desta ordem – como pareciam acreditar (ou queriam fazer crer) os discursos à época da construção da Sala São Paulo. Mas enquanto as instituições musicais não tomarem para si o desafio de repensar os sentidos públicos de sua existência, as obras interpretadas semanalmente em seus concertos serão, como dizia o velho Ives, *apenas sons*. É só a reverberação dos harmônicos pela cidade que pode fazer com que estes se transformem em música.

³³⁸ Agradeço a Marcelo Lopes, diretor executivo da Fundação Osesp, por meio de quem pude conhecer essa proposta.

Mahler na canícula

Fevereiro de 2016. O verão mais quente em muitos anos. O Carnaval de São Paulo nunca teve tantos blocos de rua. Como nas grandes capitais brasileiras da festa (Rio, Recife, Salvador), boa parte dos cortejos sai antes ou depois do calendário oficial do Carnaval. No domingo, dia 14, minha esposa e eu tivemos alguma dificuldade para chegar de carro até o Theatro Municipal, onde a Orquestra Sinfônica Municipal interpretaria a *Sinfonia Ressurreição*, sob regência de John Neschling, que assumiu a direção da casa em 2013. A cidade estava tomada por blocos de carnaval e tinha algumas vias interditadas.

Já na entrada, ao validarmos nossos ingressos, fomos informados de que o sistema de ar condicionado estava avariado. Tomamos nossos lugares no primeiro andar, no setor que leva o pomposo nome de “balcão nobre”. Antes do início do concerto, um anúncio pelo sistema de som confirmou a informação, detalhando que a rede elétrica de alimentação ao ar-condicionado, na área externa ao Theatro, havia sido destruída em um “ato de vandalismo”. Supus que o incidente tivesse ocorrido durante algum dos muitos cortejos de carnaval que passara ali ao lado. No mesmo anúncio, informou-se que, para garantir alguma circulação de ar e amenizar o calor, as portas dos balcões superiores do teatro permaneceriam abertas durante o espetáculo.

Como é praxe em quase todas as orquestras profissionais, os concertos vespertinos propõem uma atmosfera mais informal, que se reflete no *dress code* dos músicos. A plateia também tende a se vestir de maneira mais casual, com roupas leves e coloridas (ainda mais em um dia de intenso calor) – o que pude verificar observando do alto a sala, que já estava cheia quando me sentei. Os programas de concerto haviam se transformado em leques, e mais da metade do público se abanava incessantemente.

Só quando a orquestra entrou no palco – recebendo os aplausos do público, que então passou a falar mais baixo – é que notei como o ruído no teatro estava muitos decibéis acima do que é praxe nos concertos que frequento regularmente, seja no próprio Municipal ou na Sala São Paulo.

Também demorei um pouco para perceber que havia alguma coisa de diferente nos músicos. Enquanto o *spalla* dava o tom, vi que os homens não estavam de paletó e gravata, mas apenas de camisa. Sentados ao fundo do palco, e sem instrumentos nas mãos, os cerca de oitenta coralistas se abanavam com as partituras. Enquanto a orquestra afinava, o público continuava conversando.

Também me abanando com o programa, pensava nos mais de noventa minutos de música que estavam por vir, quase não acreditando que Mahler pudesse sobreviver à canícula.

Era a terceira vez que ouviria a *Sinfonia Ressurreição* ao vivo. A primeira, em novembro de 2011, havia sido pouco depois de ser aprovado no programa de doutorado e de ser contratado como editor-assistente da *Revista Osesp*. Foi o primeiro concerto que assisti com ingressos oferecidos pela orquestra, o que gerava um sentimento, talvez algo pueril, de fazer parte “daquilo”. Não conhecia a peça, mas sabia que havia sido tocada na inauguração da Sala.

A regente era uma jovem mexicana chamada Alondra de la Parra. Lembro que era um sábado a tarde, um dia ensolarado de novembro; mas sou incapaz de repetir o nome das solistas, nem posso emitir qualquer opinião crítica quanto à qualidade da performance. Guardo também a lembrança do impacto que senti durante o trecho final da peça, com participação do coral: uma forte emoção, após mais de uma hora e meia de música até então desconhecida. O sol, os longos cabelos da regente jovem e latino-americana, meu sentimento de “fazer parte”, tudo isso contribuiu para a descoberta apaixonante daquela música.

A segunda vez foi em tudo diferente. Em 27 de fevereiro de 2015, viajei a Belo Horizonte para o concerto de inauguração da nova sede da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, orquestra criada pela Secretaria Estadual de Cultura em 2008. O diretor artístico e regente titular era Fabio Mechetti (que havia sido o mais votado pelos músicos da Osesp para assumir a orquestra em 1996). Em muitos aspectos, o projeto da orquestra de Minas tomou como modelo a experiência recente da Osesp, notadamente no que diz respeito à gestão por uma organização social, com financiamento por

dotação pública e captação de recursos na iniciativa privada via leis de incentivo.

A sede da Filarmônica foi concebida pelo arquiteto José Augusto Nepomuceno, consultor de acústica da Sala São Paulo. A escolha pelo nome Sala Minas Gerais, instalada no novíssimo Centro de Cultura Presidente Itamar Franco, reforçava o vínculo da orquestra com o estado que a acolhia e financiava, o que também refletia a valorização do modelo paulista. E, finalmente, a escolha do repertório para o concerto de inauguração – a *Sinfonia Ressurreição*, precedida pelo *Hino Nacional Brasileiro* – era quase uma declaração de princípios: “queremos ser como a Osesp”.

Àquela altura, eu havia ouvido exaustivamente diferentes gravações da peça de Mahler, estudado a partitura, tocado trechos ao violão e ao piano. Enfim, sentia-me relativamente familiarizado com os cinco movimentos e sua cerca de uma hora e meia de duração.

Durante os cinco minutos iniciais, estive imerso no que poderíamos chamar vulgarmente de “estado contemplativo”, apreciando o concerto. Pouco depois, tive a impressão de que o maestro perdera o controle da orquestra. Minha percepção era de que os músicos tocavam de maneira desconstruída, as transições eram abruptas, os andamentos eram acelerados, o equilíbrio dos instrumentos muitas vezes soava equivocado (algo que deveria estar em primeiro plano era encoberto por outra coisa). Cheguei a temer que o regente interrompesse a apresentação, ou que os músicos simplesmente parassem de tocar, perdidos na partitura. Uma ou outra passagem me colocava de volta na música, mas logo algo que parecia “fora do lugar” novamente me lançava no temor catastrofista.

No segundo e no terceiro movimentos, de execução relativamente mais fácil, desfrutei da performance da orquestra, já convencido de que a apresentação iria até o fim. O mais provável é que a interpretação do primeiro movimento tenha de fato tido alguns tropeços, e que eu tenha exagerado ao imaginar que o concerto corria risco de não chegar ao final – por estar demasiadamente acostumado com alguma gravação, ou por influência de qualquer outra ordem.

Impossível negar que Hanslick tenha um argumento forte quando diz que a análise de uma obra musical pode ser comprometida pelo estado

emocional em que se encontra o ouvinte: “Em certos momentos, uma peça musical comove-nos até as lágrimas, outras vezes, deixa-nos frios, e milhares de outras coisas exteriores podem bastar para modificar ou anular de mil maneiras o seu efeito”(Dahlhaus, 1982:19). E, no entanto, tampouco abro mão do argumento de Claude Lévi-Strauss (2011:632), citado na epígrafe desta tese: “Qualquer tentativa de compreender o que é a música [...] permaneceria inacabada se não explicasse as profundas emoções que se sente ao escutar obras capazes até de fazer correr lágrimas”. Música não é apenas som. É também o contexto em que esse som ganha vida.

No concerto em Minas Gerais, depois de mais de uma hora de música em que balancei entre ver problemas na interpretação, admirar intelectualmente a beleza da obra e pensar em como resolveria minha tese de doutorado, me vi completamente tomado de emoção no trecho final, com coro.

Após a apresentação, procurei sondar conhecidos a respeito do que haviam achado do concerto. Era dia de festa, ninguém queria falar na performance nem criticar eventuais problemas no desempenho da orquestra: o assunto era a conquista da nova sede.

No calor de fevereiro de 2016, no Municipal de São Paulo, John Neschling entrou no palco vestindo uma camisa de mangas curtas, rompendo o protocolo de que o maestro é sempre o mais bem vestido de todos. À entrada do regente, a plateia aplaudiu e se calou de todo. Sentado bem ao lado de uma das portas, pude ouvir, ao longe, ecos das batucadas e da algazarra dos foliões.

A experiência foi muito diferente das duas outras. Conhecia a peça ainda mais do que no ano anterior, mas os trechos em que identifiquei algum deslize (não foram muitos) não me incomodaram. Acredito que a performance tenha sido mais tecnicamente correta do que em Minas, mas o que quero destacar é o fato de que não fiquei procurando erros. Tampouco me pareceu uma performance tecnicamente excepcional, mas, de novo, não era isso o que eu estava esperando. O calor, a presença e a ameaça do ruído vindo de fora da sala criavam uma atmosfera particular, de um certo

relaxamento das convenções – propondo um tipo de fazer musical diferente do padrão que conhecia para os concertos sinfônicos.

Mas nem tudo era diferente: ao final do primeiro movimento, duas ou três pessoas começaram a aplaudir, no que foram rapidamente repreendidas pelos vizinhos de cadeira.

Com o silêncio que se seguiu, os ruídos vindos de fora do teatro ficaram mais evidentes. O maestro não se abalou nem pediu silêncio. Apenas respirou alguns momentos e atacou o segundo movimento.

As pessoas conversavam bem mais que de costume, não só entre os movimentos mas mesmo durante a música – sem que aquilo parecesse gerar maior constrangimento. Pessoalmente, não me incomodou. É bem verdade que os ruídos de fora da sala ou as breves conversas que eventualmente emergiam tiravam a atenção da música. Mas até aí, mesmo em condições máximas de silêncio na sala, lembro de muitos concertos em que minha atenção tergiversava. Em suma: assisti a apresentação de coração tranquilo, sentindo menos o peso normativo e constrangedor das convenções. O desempenho da orquestra não me pareceu tecnicamente brilhante nem particularmente emocionante.

No último movimento, fui mais uma vez arrebatado pelo “tema da ressurreição” cantado pelo coro. Notei que o palco não parecia comportar o mesmo número de músicos que eu sabia haver participado do concerto de inauguração da Sala São Paulo. Contei os cantores, eram oitenta – cerca de metade do número que havia cantado em 9 de julho de 1999.

O calor, as roupas mais leves, as portas abertas, o clima mais descontraído, o menor número de músicos – tudo isso contribuiu para uma performance que percebi como mais solar, ligeira, despreocupada, popular. Havia algo banal, como se Mahler fizesse parte do dia a dia da cidade. Da minha vida, em todo caso, já fazia. Ao final da apresentação, notei que o *spalla* tinha a camisa encharcada de suor, como um folião.

Não quero sugerir que uma performance tenha sido melhor do que as outras, mas sim que um concerto sinfônico não é uma experiência mumificada e imutável. Se houve alguma coisa em comum nas três vezes em que ouvi a peça, foi o estado de arrebatamento que experimentie nos compassos finais. As portas abertas do Municipal – por falha do sistema de

climatização e não por decisão puramente voluntária – apenas serviram como lembrete de que há muito o que se fazer para que as atividades de uma orquestra sinfônica se tornem parte do dia a dia da cidade de maneira abrangente e democrática.

A peça programada para o último concerto da Osesp neste ano de 2016 é a *Sinfonia nº 2 – Ressurreição*, de Mahler, dias antes do solstício de verão. Não vou perder.

Referências bibliográficas

- Abbate, Carolyn. "Wagner, 'On Modulation', and 'Tristan'". *Cambridge Opera Journal*, v. 1, n. 1, mar. 1989, pp. 33-58.
- Adorno, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Quasi una fantasia: essays on modern music*. Londres: Verso, 1992a.
- _____. *Mahler: a musical physiognomy*. Chicago, University of Chicago press, 1992b.
- _____. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.
- Agawu, Kofi. *Playing with signs*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Alcoforado, Flávio Carneiro Guedes. "Contratualização e eficiência no setor público: as organizações sociais". *X Congreso Internacional del CLAD sobre la Reforma del Estado y de la Administración Pública*. Santiago, 18-21 out. 2005.
- Almeida, Guilherme de. "Carta de Guilherme de Almeida: presidente da Comissão do IV centenário." In: *IV Centenário de São Paulo: Especial Memória*. Disponível em: <http://www.abril.com.br/especial450/materias/abre/foto1.html>. Acesso em: 14 set. 2015.
- Almeida, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. "Os mundos de Mahler". *Revista Osesp*, mar.2010.
- _____. "Sinfonia nº 1, de Mahler". *Revista Osesp*, mar. 2016.
- Alonso, Angela et al. "Novos Estudos entrevista Fernando Haddad". *Novos Estudos – Cebrap*, n. 105, nov. 2015, pp. 11-31.
- Amaro, Natanael Benedito. *Pré-decisão em políticas públicas: a entrada da temática da inclusão digital na agenda do Governo do Estado de São Paulo*. Dissertação (Mestrado) – EASP-FGV. São Paulo, 2012.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Andrade, Carlos Drummond de; Andrade, Mário de. *Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Organização e pesquisa iconográfica de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.
- Andrade, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.
- _____. "Terapêutica musical". In: _____. *Namoros com a medicina*. São Paulo: Martins, 1972.

- _____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- Ângelo, Ivan. *85 anos de Cultura – História da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- Applegate, Celia. “How German is it? Nationalism and the idea of serious music in the early nineteenth century”. *19th Century Music*, v. 21, n. 3, primavera, 1998.
- _____. *Bach in Berlin: nation and culture in Mendelssohn’s revival of the “St. Matthew Passion”*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.
- Arantes, Otília. “Uma estratégia fatal – A cultura nas novas gestões urbanas”. In: Arantes, Otília; Vainer, Carlos; e Maricato, Ermínia. *A cidade do pensamento único – Desmanchando consensos*. São Paulo, Vozes: 2000.
- Arbix, Glauco. “Da liberalização cega dos anos 90 à construção estratégica do desenvolvimento”. *Tempo Social*, v. 14, n. 1, maio 2002, pp. 1-17.
- Arian, Edward. *Bach, Beethoven, and Bureaucracy: the case of the Philadelphia Orchestra*. Alabama: University of Alabama Press, 1971.
- Arruda, Maria Arminda do Nascimento. “A política cultural: regulação estatal e mecenato privado”. *Tempo Social*, v. 14, n. 2, nov. 2003, pp. 177-193.
- Arruda, Fausto A. M. “Parcerias entre o estado e o terceiro setor: a experiência da Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo”. In: III Congresso Consad de Gestão Pública (anais eletrônicos), 2010.
- Aster, Misha. *A orquestra do Reich: a Filarmônica de Berlim e o nacional-socialismo, 1933-1945*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- Attali, Jacques. *Bruits: essai sur l’économie politique de la musique*. Paris, PUF, 2001.
- Ayer, Julie. *More than meets the ear: how symphony musicians made labor history*. Minneapolis: Syren, 2005.
- Baker, Geoffrey. *El Sistema: orchestrating Venezuela’s youth*. Nova York: Oxford University Press, 2014.
- Barham, Jeremy (Org.). *The Cambridge companion to Mahler*. Nova York: Cambridge University Press, 2007.
- Barros e Silva, Fernando. “O fim da canção (em torno do último Chico)”. *Serrote*, n. 3, nov. 2009.
- Baudelaire, Charles. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*. São Paulo: Autêntica, 2013.
- Becker, Howard. *Art worlds*. Los Angeles; University of California Press, 1998.
- _____. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- Belfiore, Eleonora. “Art as a means of alleviating social exclusion: does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social

- impact studies in the UK". *International Journal of Cultural Policy*, v. 8, n. 1, 2002, pp. 91-106
- Bellodi, Júlio. Criatividade e educação musical – uma proposta composicional numa escola de música da cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Unesp. São Paulo, 2008.
- Benzecry, Claudio. *The opera fanatic: ethnography of an obsession*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Bidou-Zachariansen, Catherine. "Introdução". In: _____ (Org.). *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos*. São Paulo, Annablume, 2006.
- Blacking, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1977.
- Bödeker, Hans Erich; Veit, Patrice; Werner, Michael (Orgs.). *Le concert et son public: mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 2002.
- Borja, Jordi; Castells, Manuel. "As cidades como atores políticos". *Novos Estudos – Cebrap*, n. 45, jul. 1996, pp. 152-166.
- Bosco, Francisco. "Cinema-canção". In: Netrovski, Arthur (Org.). *Lendo música*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- Botstein, Leon. "The future of conducting". In: Bowen, José Antonio (Org.). *The Cambridge companion to conducting*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.
- Bourdieu, Pierre. "Gostos de classe e estilos de vida". In: Ortiz, Renato (Org.). *Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, v. 39.)
- _____. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1998.
- _____. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2006.
- Bowen, José Antonio (Org.). *The Cambridge companion to conducting*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.
- Buch, Esteban. "Le chef d'orchestre: pratiques de l'autorité et metaphors politiques". *Annales*, v. 57, n. 4, 2002, pp. 1001-1028.
- _____. *Música e política: a Nona de Beethoven*. Florianópolis: Edusc, 2001.
- Caldeira, Teresa. "Enclaves fortificados: a nova segregação urbana". *Novos Estudos – Cebrap*, n. 47, mar. 1997, pp. 155-176.
- Canarina, John. *The New York Philharmonic: from Bernstein to Maazel*. Milwaukee: Amadeus, 2010.
- Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- Canetti, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Carbone, André et al.. *Sonho de ordem: divergências na Ordem dos Músicos do Brasil*. São Paulo: All Print, 2007.

- Carneiro da Cunha, Manuela. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- Cardoso, Irene de Arruda Ribeiro. *A universidade da comunhão paulista*. São Paulo: Cortez, 1982.
- Casoy, Sergio. *Ópera em São Paulo: 1952-2005*. São Paulo: Algor, 2007.
- Channing, Simon. "Training the orchestral musician". In: Lawson, Colin (Org.). *The Cambridge companion to the orchestra*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.
- Charle, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- Christiano Stockler das Neves. In: *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa443402/christiano-stockler-das-neves>. Acesso em: 2 fev. 2016.
- Colbert, François. "Aspects économiques de la vie musicale." In: Nattiez, Jean-Jacques (Org.). *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Arles: Actes Sud, 2003a, pp. 1123-1131.
- _____. "Subventions d'Etat et mécénat privé". In: Nattiez, Jean-Jacques (Org.). *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Arles: Actes Sud, 2003b, pp. 1109-1121.
- Connerton, Paul. *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta, 1999.
- Cook, Nicholas. *Music, imagination & culture*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- _____. *Music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- _____. *Beyond the score: music as performance*. Nova York: Oxford University Press 2013.
- _____. "We are all (ethno)musicologists now". In: Stobart, Henry (Org.). *The new (ethno)musicologies*. Lanham: Scarecrow, 2008.
- Cooke, Deryck. *Gustav Mahler: an introduction to his music*. Nova York: Cambridge University Press, 1980.
- Corrêa, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Orquestra Sinfônica Brasileira: uma realidade a desafiar o tempo, 1940-2000*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- Costin, Claudia. "Organizações Sociais como modelo para gestão de museus, orquestras e outras iniciativas culturais". Revista Eletrônica sobre a reforma do estado. N. 2 junho/julho-agosto de 2005.
- Couch, Stephen. "Patronage and Organizational Structure in Symphony Orchestras in London and New York". In: Kamerman, Jack; Martorella, Rosanne. *Performers & performances the social organization of artistic work*. New York, Praeger and J.F. Bergin, 1983.
- Dahlhaus, Carl. *Foundations of music history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

- _____. "Ist die unterscheidung zwischen E- und U-Musik eine fiktion?". In: Jost, Ekkehard (Org.). *Musik zwischen E und U*. Mainz: Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt; Schott, 1984.
- _____. *Nineteenth-century music*. Berkeley: University of California Press, 1991a.
- _____. *The idea of absolute music*. Chicago: University of Chicago Press, 1991b.
- DeNora, Tia. *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1995.
- _____. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- _____. *After Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- DiMaggio, Paul. "Cultural boundaries and structural change". In: Lamont, Michèle; Fournier, Marcel (Orgs.). *Cultivating differences: symbolic boundaries and the making of inequality*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1992.
- DiMaggio, Paul; Powell, Walter. *The new institutionalism in organizational analysis*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Dobson, Melissa; Pitts, Stephanie. "Classical cult or learning community? exploring new audience members' social and musical responses to first-time concert attendance". *Ethnomusicology Forum*, v. 20, n. 3, 2011, pp. 353-383.
- Dourado, Henrique Autran. *Pequena história da música*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.
- Elias, Norbert. *Envolvimento e Alienação*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- _____. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- Empresa Municipal de Urbanização (Emurb). *Caminhos para o centro: estratégias de desenvolvimento para a região central de São Paulo*. São Paulo: PMSP; Cebrap; CEM, 2004.
- Farah, Marta Ferreira Santos. "Parcerias, novos arranjos institucionais e políticas públicas no nível local de governo". *Revista de Administração Pública*, 35(1), Jan. /Fev. 2001 pp. 119-144.
- Farkas, Kiko. *Cartazes musicais*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- Faulkner, Robert. "Orchestra interaction: some features of communication and authority in an artistic organization". *The Sociological Quarterly*, v. 14, n. 2, primavera, 1973, pp. 147-157.
- Fausto, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1994.
- Ferreira, João Sette Whitaker. *São Paulo: o mito da cidade-global*. Tese (Doutorado) –Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade

- de São Paulo, São Paulo, 2003.
- Ferreira, Tiago Lazzarin. *Da universidade livre à escola oficial: um estudo sobre o imaginário do centro Tom Jobim*. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- Fiore, Danilo; Porta, Rogério; Duarte, Tiago. “Organizações Sociais de Cultura em São Paulo – desafios e perspectivas”. In: Anais do IV Congresso CONSAD de gestão pública. Brasília, 2011.
- Fischer, Jens Malter. *Gustav Mahler*. Cornwall: Yale University Press, 2011.
- Flanagan, Robert. *The perilous life of symphonic Orchestras*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2012.
- Floros, Constantin. *Gustav Mahler: the symphonies*. Portland: Amadeus Press, 2003.
- Fonterrada, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008.
- Fonseca, Frederico; Sanchez, Oscar. “Controle da corrupção e reforma do estado (O governo Covas 1995-2000)”. *Lua Nova*, n. 52, 2001.
- Fórum Centro Vivo. *Violações dos direitos humanos no centro de São Paulo: propostas e reivindicações para políticas públicas*. São Paulo: Fórum Centro Vivo, 2006.
- Francfort, Didier. *Le chant des nations: musiques et cultures en Europe, 1870-1914*. Paris, Hachette, 2004.
- Franklin, Peter. “Socio-political landscapes: reception and biography”. In: Barham, Jeremy (Org.). *The Cambridge companion to Mahler*. Nova York: Cambridge University Press, 2007.
- Freitas, Elizabeth Ponte. 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 – ENECULT, Salvador, 2009.
- Frúgoli Jr., Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Edusp, 2006.
- Frúgoli Jr., Heitor; Sklair, Jessica. “O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenômeno da *gentrification*”. *Cuadernos de Antropología Social*, n. 30, 2009, pp. 119-136.
- Frúgoli Jr., Heitor; Spaggiari, Enrico. “Da cracolândia aos nóias: percursos etnográficos no bairro da Luz”. *Ponto Urbe*, n. 6, 2010. Disponível em: <https://pontourbe.revues.org/1870>. Acesso em: 28 ago. 2016.
- Gartenberg, Egon. *Mahler: the man and his music*. Londres: Schirmer, 1978.
- Gaspari, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Geertz, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

- Gienow-Hecht, Jessica. *Sound diplomacy: music and emotions in transatlantic relations, 1850-1920*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Gillinson, Clive; Vaughan, Jonathan. "The life of an orchestral musician". In: Lawson, Colin (Org.). *The Cambridge companion to the orchestra*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.
- Ginzburg, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método". In: _____. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Goehr, Lidia. *The imaginary museum of musical works*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Goldenstein, Lidia; Rossell, Pablo. *Regeneração urbana através da cultura funciona?* Londres; São Paulo: British Council, 2014.
- Goldman, Marcio. "Os Tambores dos Mortos e os Tambores dos Vivos. Etnografia, Antropologia e Política em Ilhéus, Bahia". In: *Revista de Antropologia*. São Paulo, 46 (2), 2003, pp. 445- 476.
- Grange, Henry Louis de la. *Gustav Mahler: chronique d'une vie*. Paris: Fayard, 1973.
- Guérios, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.
- Guzzi, Adriana de Araújo. *Participação pública, comunicação e inclusão digital*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, São Paulo, 2006.
- Haddad, Gisele Laura. *Orquestra sinfônica de Ribeirão Preto: representações e significado social*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2009.
- Hahn, Neide Saraceni. *A reforma do setor público em São Paulo, 1995-1998*. Tese (Doutorado). EASP-FGV, São Paulo, 1998.
- Hanslick, Eduard. *Do belo musical*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- Hatten, Robert. *Interpreting musical gestures, topics and tropes*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Hennion, Antoine. *La passion musicale*. Paris: Métailié, 2007.
- Hikiji, Rose Satiko Gitirana. *A música e o risco*. São Paulo: Edusp, 2006.
- Hirschkop, Ken. "The classical and the popular: musical form and social context". In: Norris, Christopher (Org.) *Music and the politics of culture*. Nova York: St. Marins, 1989.
- Hobsbawn, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- Horowitz, Joseph. *Understanding Toscanini: a social history of American concert life*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1994.
- Houaiss, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2015.

- Houseman, Michael; Severi, Carlo. *Naven or the other self – a relational approach to ritual action*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 1998.
- Imparato, Albert. "Resurrection: why we need Mahler's second symphony on the 10th anniversary of 9/11". *Huffington Post*, 2 set. 2011. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/albert-imperato/mahlers-resurrection-new-york_b_946006.html. Acesso em: 27 ago. 2016.
- Johnson, James H. *Listening in Paris: a cultural history*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Johnson, Julian. *Who needs classical music: cultural choice and musical value*. Nova York: Oxford University Press, 2002.
- Kamerman, Jac; Martorella, Rosanne. *Performers & performances: the social organization of artistic work*. Nova York: Praeger; J. F. Bergin, 1983.
- Kara José, Beatriz. *Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do centro de São Paulo (1975-2000)*. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. *A popularização do centro de São Paulo: um estudo de transformações ocorridas nos últimos 20 anos*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- Kaufmann, Michael; Piendl, Stefan. *Das Wunder von Caracas*. Munique: Irisiana, 2011.
- Kennedy, Michael. *Mahler*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- _____. *Contemplating music: challenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- Kleinert, Annemarie. *Music at its best: the Berlin Philharmonic, from Karajan to Rattle*. Nordersyedt: Books on demand, 2009.
- Kolb, Bonita M. "You call this fun? Reactions of young first-time attendees to a classical concert". *MEIEA Journal*, v. 1, n. 1, 2000, pp. 13-28.
- Kowarick, Lúcio. "O centro e seus cortiços: dinâmicas socioeconômicas, pobreza e política". In: Kowarick, Lúcio; Marques, Eduardo (Orgs.). *São Paulo: novos percursos e atores*. São Paulo: Ed. 34: 2011.
- Krüger, Susana Ester. *A percepção de docentes sobre formação continuada em educação musical, apoiada pela Educação à distância em um contexto orquestral*. Tese (doutorado), programa de pós-graduação em Educação, PUC-SP, 2010.
- Lamas, José Manuel Ressano Garcia. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- Lamont, Michèle; Fournier, Marcel (Orgs.). *Cultivating differences: symbolic boundaries and the making of inequality*. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1992.
- Lawson, Colin (Org.). *The Cambridge companion to the orchestra*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.
- Lebrecht, Norman. *Mahler remembered*. Nova York: W. W. Norton, 1988.

- _____. *Who killed classical music? Maestros, managers and corporate politics*. New Jersey: Carol, 1996.
- _____. *O mito do maestro: grandes regentes em busca do poder*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. *Maestros, obras-primas & loucura*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- Lehmann, Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques*. Paris: La Découverte, 2005.
- Leite, Ana Flávia Cabral de Souza. *Organizações sociais da cultura: um modelo de sucesso: o caso da Fundação Osesp*. São Paulo: Pau-Brasil, 2014.
- Lévi-Strauss, Claude. *Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964.
- _____. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. *Regarder, écouter, lire*. Paris: Plon, 1993.
- _____. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- _____. *O homem nu*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- Lévi-Strauss, Claude; Didier, Éribon. *De près et de loin*. Paris: Odile Jacob, 2001.
- Lima, Souza. *Moto perpetuo: a visão poética da vida através da música. Autobiografia do maestro Souza Lima*. São Paulo: Ibrasa, 1982.
- Locke, Arthur Ware; Hoffmann, E.T.A. "Beethoven's Instrumental Music: Translated from E. T. A. Hoffmann's 'Kreisleriana' with an Introductory Note". *The Musical Quarterly*, Vol. 3, No. 1 (Jan., 1917), pp. 123-133.
- Löwy, Michel. "Sobre o conceito de "afinidade eletiva" em Max Weber". *Plural*, v.17.2, 2011, pp.129-142.
- Machado, Cacá. "Entre o passado e o futuro das coleções e acervos de música no Brasil". *Revista de História*, n. 173, jul.-dez. 2015, pp. 457-484.
- Mammì, Lorenzo. "Os sonhos dos outros". In: Nestrovski, Arthur (Org.). *Lendo música*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- _____. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, no prelo.
- Marco, Anita Regina Di; Zein, Ruth Verde. *Sala São Paulo de Concertos: revitalização da Estação Júlio Prestes: o projeto arquitetônico*. São Paulo, Alter Market, 2001.
- _____. *Sala São Paulo: a arquitetura da música*. São Paulo, Alter Market, 2007.
- Marins, Paulo César Garcez. "Um lugar para as elites: os Campos Elísios de Glette e Nothmann no imaginário urbano de São Paulo". In: Lanna, Ana Lúcia Duarte et al. (Orgs.). *São Paulo, os estrangeiros e a*

- construção das cidades*. São Paulo: Alameda, 2011.
- Marques, Eduardo; Torres, Haroldo. "São Paulo no contexto do sistema mundial de cidades". *Novos Estudos – Cebrap*, n. 56, 2000.
- Matta, Beatriz. O modelo de organização social de cultura em São Paulo – potencialidades e fragilidades após sua implantação. Dissertação (Mestrado), Administração Pública e Governo, FGV-SP, 2013.
- McClary, Susan. *Rap, minimalism and structures of time in late 20th century culture*. Lincoln: College of Fine and Performing Arts, The University of Nebraska-Lincoln, 1998a.
- _____. "Unruly passions and country dances: technologies of the body in Baroque Music". In: Melzer, Sara; Norberg, Kathryn (Orgs.). *From the royal to the republican body: incorporating the political in seventeenth- and eighteenth-century France*. Berkeley: University of California Press, 1998b.
- Medaglia, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.
- Mello, Ricardo Marques de. "Hino Nacional Brasileiro: entre espaços de experiências e horizontes de expectativas". *Revista Múltipla*, n. 24, jun. 2008, pp. 77-93.
- Meier, Gustav. *The score the orchestra, and the conductor*. Nova York: Oxford University Press, 2009.
- Meneses, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- Merriam, Alain. *The Anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- Mesquita, Esther. *Um livro de memórias sem importância*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- Meyer, Regina. "Luz: um pólo metropolitano". *Arquitetura e Urbanismo*, n. 86, out./nov. 1999.
- _____. *São Paulo metrópole*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2004.
- Meyer, Regina Maria Prosperi et al. *O Centro da metrópole: reflexões e propostas para a cidade democrática do século XXI*. São Paulo: Terceiro Nome, 2001.
- Meyer, Regina Maria Prosperi; Izzo Jr., Alcino. *Polo Luz: Sala São Paulo, cultura e urbanismo*. São Paulo: Terceiro Nome, 1999.
- Miceli, Sérgio. *Nacional/estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Imagens negociadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. "Introdução: a força do sentido". In: Bourdieu, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- Mills, Janet. *Music in the school*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- _____. *Music in the primary school*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Minczuk, Arcádio. *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo: história e*

- concepção. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005.
- _____. *O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas do Brasil*. Tese (Doutorado) – PUC-SP, São Paulo, 2014.
- Monteiro, Pedro Meira. “Beating the leather of the first conga: Afro-Brazilian epiphanies in literature and music”. *Luso-Brazilian Review*, v. 44, n. 2, 2007, pp. 1-20.
- Morrison, Richard. *Orchestra: the LSO: a century of triumph and turbulence*. Londres: Faber and Faber, 2004.
- Mosqueira, Tatiana M. *Reabilitação da região da Luz – Centro histórico de São Paulo: projetos urbanos e estratégias de intervenção*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- Mueller, John. *As orquestras sinfônicas dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro, Revista Branca, 1951.
- Munhoz, Dercio Garcia. “Inflação brasileira: ensinamentos desde a crise dos anos 30”. *Economia Contemporânea*, n. 1, jan.-jun., 1997.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Lévi-Strauss musicien – Essai sur la tentation homologique*. Arles: Actes Sud, 2008.
- Neschling, John. *Música mundana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- Nestrovski, Arthur. “Trauma e memória em Schumann”. *Novos Estudos – Cebrap*, n. 67, 2003.
- _____. *Notas musicais*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- Nettl, Bruno. “A technique of ethnomusicology applied to western culture (comments on Merriam, ‘Purposes of Ethnomusicology’)”. *Ethnomusicology*, v. 7, n. 3, Tenth Anniversary Issue, set. 1963, pp. 221-224.
- _____. *The study of ethnomusicology*. Chicago: University of Illinois Press, 1983.
- _____. “World music in the twentieth century: a survey of research on western influence”. *Acta Musicologica*, v. 58, fasc. 2, jul.-dez., 1986, pp. 360-373.
- _____. “Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los “Otros” y de nosotros como etnomusicólogos”. *Trans*, n. 7, dez. 2003.
- _____. “Mozart and the ethnomusicological study of Western culture (an essay in four movements)”. *Yearbook for Traditional Music*, v. 21, 1989, pp. 1-16.
- Nobre, Marcos. *Imobilismo em movimento: da abertura democrática ao governo Dilma*. São Paulo: Companhia das Letras: 2013.
- Nobre, Marcos; Torres Freire, Vinicius. “Política difícil, estabilização imperfeita: os anos FHC”. *Novos Estudos – Cebrap*, n. 51, jul. 1998.
- Nobre, Marcos; Zan, José Roberto. “A vida após a morte da canção”. In:

- Serrote, n. 6, nov. 2010.
- Nooshin, Laudan (Org.). "The ethnomusicology of Western art music". *Ethnomusicology Forum*, v. 20, n. 3, 2011, pp. 285-300.
- Oliveira, Jocy. *Diálogo com cartas*. São Paulo: Sesi-SP, 2014.
- Paesani, Eugenia. "Allegro con brio: um casamento bem sucedido entre orquestra e público". Relatório de pesquisa. São Paulo: Instituto de Pesquisa Eugenia Paesani, 2004.
- Payzant, Geoffrey. "Hanslick, Sams, Gay, and 'Tönend Bewegte Formen'". *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, v. 40, n. 1, 1981, pp. 41-48.
- Pichoneri, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação da Unicamp, Campinas, 2006.
- Ravet, Hyacinthe. "Devenir clarinettiste: carrières féminines en milieu masculin". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 168, 2007, pp. 50-67.
- Reily, Suzel Ana. "Introduction: Brazilian musics, Brazilian identities". *British Journal of Ethnomusicology*, v. 9, n. 1, Brazilian Musics, Brazilian Identities, 2000, pp. 1-10.
- Revers, Peter. "Song and song-symphony (I). Des Knaben Wunderhorn and the Second, Third and Fourth Symphonies: music of heaven and Earth". In: BARHAM, Jeremy (org.). *The Cambridge Companion to Mahler*. New York, Cambridge University Press, 2007.
- Rosen, Charles. *Sonata forms*. Nova York: W. W. Norton, 1988.
- _____. *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Nova York; Londres: W. W. Norton, 1998.
- Ross, Alex. *O resto é ruído*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Escuta só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- Rouget, Gilbert. *La musique et la transe*. Paris: Gallimard, 1990.
- Rui, Taniele Cristina. *Corpos Abjetos: etnografia em cenário de uso e comércio de crack*. Tese (Doutorado) apresentada ao IFCH-Unicamp, 2012.
- _____. "Relatório da pesquisa de avaliação preliminar do programa 'De Braços Abertos'". São Paulo: Plataforma Brasileira de Política de Drogas, 2016.
- Said, Edward. *Beginnings*. Nova York: Columbia University Press, 1975.
- Sallum Jr., Brasílio. "O Brasil sob Cardoso: neoliberalismo e desenvolvimentismo". *Tempo Social*, v. 11, n. 2, out. 1999, pp. 23-47.
- Sandroni, Carlos. "Adeus à MPB". In: Cavalcante, Berenice; Eisenberg, José; Starling, Heloisa (orgs.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- Sassen, Saskia. *The global city: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton Paperbacks, 1991.

- Schicchi, Maria Cristina da Silva. "Pela 'Luz' dos nossos olhos: uma interpretação do bairro paulistano." In: *RESGATE* - vol. XIX, Nº 21 - jan./jun. 2011, pp. 37-52.
- Schorske, Carl E. *Fin de siècle Vienna; politics and culture*. Nova York: Vintage, 1981.
- _____. "Mahler and Klimt: social experience and artistic evolution". *Daedalus*, v. 111, n. 3, Representations and Realities, verão, 1982, pp. 29-50.
- Schwarcz, Lília Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. "Questões de fronteira: sobre uma antropologia da história". *Novos Estudos – Cebrap*, n. 72, jul. 2005.
- _____. "Sérgio Buarque de Holanda e essa tal de 'cordialidade'". *Ide* (São Paulo), v. 31, n. 146, jun. 2008.
- Schwarcz, Lília Moritz; Botelho, André. "Pensamento social brasileiro, um campo vasto ganhando forma". *Lua Nova*, n. 82, 2011, pp. 11-16.
- Schwarcz, Lília; Starling, Heloisa. "Lendo canções e arriscando um refrão". *Revista USP*, n. 68, 2005, pp. 210-229.
- _____. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras: 2015.
- Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.
- _____. "Os sete fôlegos de um livro". In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Schwartzman, Natan. *Uma vida de arcadas e dedilhados*. São Paulo: Ofício das Palavras, 2010.
- Seeger, Anthony. "Music and dance". In: Ingold, Tim (Org.). *Companion encyclopedia of anthropology*. Londres: Routledge, 1994.
- Segnini, Lílilana. "Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras". *XXVIII Encontro Anual da Anpocs*, 2004.
- _____. "Mulheres no mundo sinfônico". *Revista Osesp*, mar. 2016.
- Sevcenko, Nicolau. "Nasce uma estrela no Belém". In: *Circunvizinhança*. Catálogo de exposição. São Paulo: Sesc, 2001.
- Shanet, Howard. *Philharmonic: a history of New York's Orchestra*. Nova York: Doubleday, 1975.
- Silva, Joana Brito de Lima. *Hierarquias simbólicas e marcadores distintivos: um estudo exploratório da sociedade juiz-forana*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora. 2015.
- Singer, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- Small, Christopher. *Music, society, education*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

- _____. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- _____. "Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert". In: White, Avron Levine (Org.). *Lost in music: culture, style and the musical event*. Londres; Nova York: Routledge; Kegan Paul, 1987.
- Smith, Neil. A gentrificação generalizada. In: Bidou-Zachariansen, C.; Hiernaux-Nicolas, D.; Rivière d'Arc, H. (orgs.) *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos*. São Paulo: Annablume, 2006.
- Solvik, Morten. "The literary and philosophical worlds of Gustav Mahler". In: Barham, Jeremy (Org.). *The Cambridge companion to Mahler*. Nova York: Cambridge University Press, 2007.
- Sorce Keller, Marcello. *What makes music European*. Plymouth: Scarecrow, 2012.
- Starobinski, Jean. *1789: os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Starr, Christine. *Os bastidores do palácio*. São Paulo: Edição do Autor, 2013.
- Steinberg, Michael. *The symphony: a listener's guide*. Nova York: Oxford University Press, 1995.
- Stobart, Henry (Org). *The new (ethno)musicologies*. Lanham: Scarecrow, 2008.
- Stockfelt, Ola. "Adequate modes of listening". In: Cox, Cristoph; Warner, Daniel (Orgs.). *Audio Culture – readings in modern music*. Nova York, Londres: Continuum, 1997.
- Strathern, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- Stresemann, Wolfgang. *The Berlin Philharmonic: from Bülow to Karajan*. Berlim: Stapp, 1979.
- Swanwick, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.
- Taruskin, Richard. *The danger of music and other anti-utopian essays*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2009.
- _____. *The Oxford history of Western music*. Londres; Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Tatit, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. "Cancionistas invisíveis". In: _____. *Todos entoam*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- Taylor, Timothy D. *Beyond exoticism: Western music and the world*. Durham; Londres: Duke University Press, 2007.
- Teperman, Ricardo. *Se liga no som – as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: ClaroEnigma, 2015.

- Tovey, Bramwell. "The conductor as artistic diretor". In: Bowen, José Antonio (org.). *The Cambridge companion to conducting*. Nova York, Cambridge University Press, 2003.
- Trajano Filho, Wilson. *Músicos e música no meio da travessia*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 1984.
- Toni, Flávia. "Uma orquestra sinfônica para São Paulo". In: *Revista Música*, v. 6, n. 1/2, maio-nov. 1995, pp. 122-149.
- Toni, Flávia Camargo; Carozze, Valquíria Maroti. "Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 57, 2013, pp. 181-204.
- Tunstall, Tricia. *Changing lives: Gustavo Dudamel, El Sistema, and the transformative power of music*. Nova York: W. W. Norton, 2012.
- Vainer, Carlos. "Pátria, empresa e mercadoria – notas sobre a estratégia discursiva do pensamento estratégico urbano". In: Arantes, Otilia; Vainer, Carlos; e Maricato, Ermínia. *A cidade do pensamento único – Desmanchando consensos*. São Paulo, Vozes: 2000.
- Van Gennep, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- Videira, Mário. "Eduard Hanslick e a polêmica contra sentimentos na música". *Música Hodie*, v. 5, n. 2, 2005.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- Youmans, Charles. "The role of Nietzsche in Richard Strauss's artistic development". *The Journal of Musicology*, v. 21, n. 3, 2004.
- Walker, José Roberto (Org.). *Sala São Paulo: café, ferrovia e a metrópole*. São Paulo: Retrato Imaginário, 2001.
- _____. (Org.). *Teatro São Pedro: resistência e preservação*. São Paulo: Arquivo do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 2000.
- Washburne, Christopher J.; Derno, Marken (Orgs.). *Bad music: the music we love to hate*. Londres: Routledge, 2004.
- Weber, Max. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. "Os três tipos puros de dominação legítima". In: _____. *Max Weber*. São Paulo: Ática, 1991.
- Weber, William. *Music and the middle class: the social structure of concert life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. Londres: Ashgate, 2004.
- Wisnik, Guilherme et al. "Notas sobre a Sala São Paulo e a nova fronteira urbana de cultura". Pós, n. 9, jun. 2001. Disponível em: http://www.fau.usp.br/depprojeto/labhab/biblioteca/textos/fix_salasaopaulo.pdf. Acesso em: 28 jul. 2016.

- Wisnik, Guilherme. *Estado Crítico: à deriva nas cidades*. São Paulo: Publifolha, 2009.
- Wisnik, José Miguel. “Getúlio da paixão cearense”. In: Squeff, Ênio; Wisnik, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 178-190.
- _____. “A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda”. In: Cardoso, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 195-227.
- _____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Documentos consultados

- “A Orquestra Sinfônica do Estado abre inscrições”. Anúncio. *Folha de S. Paulo*, 13 mar. 1981.
- Boletim Um. 10 anos de parceria com OS de cultura 2004-2014. Unidade de Monitoramento, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. São Paulo, março de 2016.
- Brasil. Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado; Secretaria da Reforma do Estado. *Organizações sociais*. Brasília: Ministério da Administração e Reforma do Estado, 1997.
- Carvalho, Eleazar de. *O 10º aniversário da Osesp*. Programa de concerto Osesp, mai. 1983.
- _____. *O 20º aniversário da Osesp*. Programa de concerto Osesp, mai. 1993.
- Carta. Carta aberta ao Exmo. Sr. Governador de São Paulo Professor Franco Montoro. São Paulo, Aposesp, 27 de jul. 1985.
- Covas, Mario. *Programa de Governo*. São Paulo, PSDB, 1998.
- _____. Carta-convite a FHC para inauguração da Sala SP, 12 maio 1999. São Paulo, Governo do Estado, 1999a.
- _____. Carta. In: *Inauguração da Sala São Paulo*. Programa de concerto Osesp, jul. 1999b.
- Fundação Osesp. Relatório de atividades, 2012.
- Fundação Padre Anchieta. Ata da reunião do conselho curador da Fundação Padre Anchieta. 23 mar. 1998.
- _____. Ata da reunião do conselho curador da Fundação Padre Anchieta. 13 dez. 1999.
- _____. Ata da reunião do conselho curador da Fundação Padre Anchieta. 14 fev. 2005.
- Garcia, Mario Eduardo. “Projeto Sinfônica de São Paulo”. São Paulo, 15 fev. 1996.

- _____. “Projeto Orquestra de São Paulo”. São Paulo, 3 mar. 1997.
- “Hoje, dia 12 de setembro”. Anúncio da Osesp publicado em *O Estado de S. Paulo*, set. 1997.
- Nascimento, José Eduardo do; Garcia, Villar João. Fax a Fernando Dall’Acqua. 1999.
- Krüger, Susana Ester. Academia de Música da Osesp (Amosp) – Projeto de criação. São Paulo, mar. 2002.
- Lombardi, Adelia. “Release Festa da Cumeeira”, 1998.
- Lunix. “Modelos de gestão para a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (diagnóstico sumário)”. São Paulo, out. 2003.
- Luz Cultural. Panfleto de projeto. Governo do Estado de São Paulo, 1984.
- Macedo, Arhur Roquete de. Ofício nº 234/94-Runesp. São Paulo, 1994.
- Mendonça, Marcos. Despacho para Angarita. 1998.
- _____. “Carta”. In: *Inauguração da Sala São Paulo*. Programa de Concerto Osesp, jul. 1999.
- _____. Ofício GS nº 48/99. Governo do Estado de São Paulo. Secretaria do Estado da Cultura. Gabinete do Secretário. 1999b.
- Minczuk, Roberto. “Carta”. Programa de concerto Osesp, abr. 2001.
- Mindlin, José. “Meus amigos (e, naturalmente, minhas amigas)”. [Carta aos assinantes]. São Paulo, Sociedade de Cultura Artística, 2001.
- Neschling, John. Fax enviado em out. 1996.
- _____. Fax enviado em 2 maio 1997.
- Nobre, Marlos. “Carta ao governador Mario Covas”. 1998
- Orquestra Filarmônica de São Paulo. Programa de concerto, 21 set. 1967.
Disponível em:
<http://deoperaeconcertos.blogspot.com.br/2012/10/orquestrafilarmonica-de-sao-paulo.html>. Acesso em: 4 maio 2016.
- Osesp. Relatório de atividades, 1995.
- _____. “Temporada 1998, agosto”. Caderno de notas de programa. São Paulo, 1998.
- _____. Programa de concerto, abr. 2002.
- _____. Material de turnê. 2003.
- _____. Caderno de notas de programa. São Paulo, 2004.
- _____. Caderno de notas de programa. São Paulo, 2005.
- _____. *Editora Criadores do Brasil: catálogo 2005/2006*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- Quantum. “Orçamento”. São Paulo, 1999.
- Ricciardi, Rubens. In: *Inauguração da Sala São Paulo*. Programa de Concerto

- Osesp, jul.1999.
- São Paulo (estado). São Paulo (estado). Decreto 11.557. Altera a denominação da Orquestra Sinfônica Estadual. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, 12 maio 1978.
- _____. Cerimonial. Informativo produzido pela Assessoria do Gabinete do Governador, 21 abr. 1999a.
- _____. Cerimonial. Informativo produzido pela Assessoria do Gabinete do Governador, 9 jul. 1999b.
- _____. Secretaria Estadual de Cultura. “Festa da cumeeira marca o gol da vitória e Complexo Júlio Prestes entra na reta final”. Release. São Paulo, 1999c.
- “Shopping Eldorado traz”. Release enviado por fax. 1996.
- Silva, Helena Menna Barreto. Habitação em SP: como viabilizar essa ideia [documento preparado para o encontro]. São Paulo, 2000.
- Toni, Claudia. “Inauguração da Estação Julio Prestes, rol inicial de necessidades”. 1998.
- Toni, Claudia. “A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo é nossa”. In: *Inauguração da Sala São Paulo*. Programa de Concerto Osesp, jul.1999.
- _____. “Carta aos assinantes”. 20 fev. 2001. Programa de Concerto Osesp, fev. 2001.
- Toni, George Olivier. “Abaixo-assinado”. 1975.
- Una Arquitetos. *Complexo Cultural Estação Júlio Prestes: estudos urbanísticos*. São Paulo, 1999.
- Viva o Centro. Associação Viva o Centro. Documento 1, jan. 1993.
- “Votamos Marcos Mendonça”. Propaganda eleitoral. *Folha de S. Paulo*, 1 out. 1994.
- Weffort, Alexandre Branco. Academia de Música Eleazar de Carvalho. Carta. 17 abr. 1997.

Vídeos

- “Mahler rehearsals with Bernstein”. *Mahler. The Symphonies*. Deutsche Grammophon, 2005. DVD.
- Video – inauguração da Sala SP. TV Cultura. Acervo Fundação Osesp, 1999.
- Coletiva de imprensa sobre turnê nos Estados Unidos. Acervo Fundação Osesp, 2002.
- Inauguração da Sala São Paulo. TV Cultura, 1999.
- Roda Viva*. Entrevista com John Neschling. TV Cultura, 1998.

Roda Viva. Entrevista com John Neschling. TV Cultura, 2002.

Material jornalístico

“20 anos de Sinfônica, com crise e assembleia”. *Shopping News*, 16 maio 1993.

“A CEM criará uma orquestra”. *O Estado de S. Paulo*, 3 out. 1963.

“A Orquestra Sinfônica Estadual”. *O Estado de S. Paulo*, 20 jun. 1953.

Almeida, Marco Antonio de. “A Júlio Prestes e a recuperação do Centro”. *Urbs*, n. 10, jul./ago. 1999.

“Amanhã às 17 horas”. *O Estado de S. Paulo*, 17 jul. 1953.

“Após reforma, Sala São Paulo ganha bulevar”. *Folha de S. Paulo*, 6 mar. 2008.

“A Ressurreição do Centro”. Editorial. *O Estado de S. Paulo*, 10 jul. 1999.

Bergamo, Monica. “Suspense”. *Folha de S. Paulo*, 10 dez. 2003a.

_____. “Aumenta mais”. *Folha de S. Paulo*, 13 dez. 2003b.

_____. “Batuta”. *Folha de S. Paulo*, 1 out. 2004.

_____. “Fogueira das vaidades”. *Folha de S. Paulo*, 3 jun. 2005.

_____. “Quem dá mais?”. *Folha de S. Paulo*, 10 mar. 2012.

Bonassa, Elvis Cesar. “Cultura tenta evitar demissões do Baneser”. *Folha de S. Paulo*, 17 jan. 1995a.

_____. “Secretaria se afoga em dívidas atrasadas”. *Folha de S. Paulo*, 26 jan. 1995b.

_____. “Fiesp procura nova mentalidade cultural”. *Folha de S. Paulo*, 12 fev. 1995c.

_____. “Governo conclui projeto de nova fundação”. *Folha de S. Paulo*, 7 maio 1995d.

_____. “Fundação absorverá funções da Secretaria”. *Folha de S. Paulo*, 9 jun. 1995e.

_____. “Cultura terá orçamento reduzido em 1995”. *Folha de S. Paulo*, 24 jul. 1995f.

Brendler, Guilherme. “Megacondomínio será erguido em terreno de antiga rodoviária de SP”. *Folha de S. Paulo*, 16 de mar. de 2016.

Bresser, Deborah. “Joias e vaias no foco de todas as lentes”. *Jornal da Tarde*, 11 jul. 1999.

Byington, Elisa. “A orquestra morena de John”. *Bravo!*, n. 22, suplemento especial, 1999.

- Carvalho, Mario Cezar. "Empreiteira monopoliza obras da cultura". *Folha de São Paulo*, 4 jul. 1999.
- Castilho, Alceu Luís. "Estação se transforma em centro cultural". *O Estado de S. Paulo*, 14 ago. 1995.
- Castro, Marcos Câmara de. "Sucessão de Eleazar na Osesp revela ingenuidade dos músicos". *Concerto*, dez. 1996.
- "CEC lembrará semana de 22". *O Estado de S. Paulo*, 16 abr. 1971.
- "CEM termina com superávit". *O Estado de S. Paulo*, 29 dez. 1968.
- Ciccacio, Ana Maria. "'Ressurreição' na Júlio Prestes". *Urbs*, n. 13, jul. 1999.
- "Com Geisel planos da Filarmônica de Brasília". *O Estado de S. Paulo*, 31 jan. 1976.
- Cypriano, Fabio; Arantes, Silvana. "Fim de festa". Entrevista com Marcos Mendonça. *Folha de S. Paulo*. 14 jan. 2002.
- Cultura. Diário Oficial do Estado, 8 ago. 1986.
- "Dom Pedro volta ao Ipiranga, para ficar". *O Estado de S. Paulo*, 9 set. 1972.
- "Em prosseguimento ao programa". *O Estado de S. Paulo*, 3 set. 1953.
- "Estado vai participar da reestruturação da Orquestra Filarmônica". *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, 2 fev. 1973.
- Estarque, Marina. "Gestão Alckmin planeja acesso à Sala São Paulo 'sem cracolândia'". *Folha de S. Paulo*, 17 jul. 2016.
- "Estreia hoje a Filarmônica de São Paulo". *O Estado de S. Paulo*, 4 ago. 1965.
- "Falta de apoio faz maestro demitir-se". *O Estado de S. Paulo*, 25 jul. 1973.
- "Feirinha da estação Júlio prestes quer 'animar' centro velho de SP". *Folha de S. Paulo*, 27 nov. 2000.
- "Fernando Moraes cancela concerto em represália à greve dos músicos". *Folha de S. Paulo*, 21 jun. 1989.
- "Filarmônica de São Paulo" Dos Leitores. *O Estado de S. Paulo*, 13 out. 1968.
- "Filarmônica estreia para a juventude". *O Estado de S. Paulo*, 17 abr. 1966.
- "Fim da Sinfonia Cultura". *Folha de S. Paulo*, 2 fev. 2005.
- Giobbi, César. "Músicos sem teto". *O Estado de S. Paulo*, 1996.
- _____. "Cultura pedestre". *O Estado de S. Paulo*, 13 mar. 1997.
- _____. "Ao som de Mahler". *O Estado de São Paulo*, coluna "Persona", 18 ago. 1998.
- _____. "Batuta viajante". *O Estado de São Paulo*, 18 jan. 1999a.
- _____. "Um presente de Covas". *O Estado de São Paulo*, 12 jul. 1999b.
- _____. "Sem camelôs". *O Estado de São Paulo*, 24 abr. 1999c.
- _____. "Percalços no caminho". *O Estado de São Paulo*, 22 abr. 2004.

- “Greve de músicos cancela espetáculos da Sinfônica”. *Folha da Tarde*, 13 jun. 1989.
- Haag, Carlos. “Estação Júlio Prestes terá concertos e sede da Sinfônica Estadual”. *Folha de S. Paulo*, 12 mar. 1997.
- “Informação, 1º problema para novo secretário”. *O Estado de S. Paulo*, 26 mar. 1976.
- “Juro básico sobe de 39% para 45% ao ano”. *Folha de S. Paulo*, 5 mar. 1999.
- Kaz, Roberto. “Criador e criatura”. *Piauí*, jan. 2008.
- Leão, Marina. “O som do centro”. *Urbs*, ano I, n. 8, jun./jul. 1998.
- Lima, Daniela. “Funcionário distribui falsas bênçãos do papa a políticos para obter patrocínio de projetos”. *Folha de S. Paulo*, 15 jul. 2013.
- Lozano, André. “Prédio em ruínas vira pólo cultural”. *Folha de S. Paulo*, 25 jan. 1998.
- Machado, Cassiano Elek. “Inauguração atrai do presidente ao pipoqueiro”. *Folha de S. Paulo*, 11 jul. 1999.
- Matarazzo, Andrea. Carta do Secretário. *Revista Osesp*, mar. 2012
- Medeiros, Jotabê; Paiano, Enor. “Sinfônica Estadual protesta contra transferência”. *O Estado de São Paulo*, 1994.
- Menezes, Cynara. “Polícia ‘limpou’ área para inauguração”. *Folha de S. Paulo*, 11 jul. 1999.
- Mengozzi, Frederico. “Adeus Crack”. *Revista Urbs*, fev-mar de 2001.
- Minczuk, Arcádio. “Propostas para uma grande orquestra”. *Concerto*, jan./fev. 1997.
- Moraes, J. Jota. Entrevista com John Neschling. *Jornal da Tarde*, 9 jul. 1999.
- Moura, Flavio. “Sala São Paulo: esse monumento agora é do público”. *Jornal da Tarde*, 11 jul 1999.
- Moutinho, Nogueira. “Infância de Cristo”. *Folha de S. Paulo*, 16 dez. 1973.
- Muarrek, Ubiratan. “Cultura âncora”. *Jornal da Tarde*, 27 set. 1997.
- “Músicos nos Campos Elíseos”. *O Estado de S. Paulo*, 20 mar 1957
- “Músicos para a Sinfônica de São Paulo”. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, 11 abr. 1973.
- “Neschling nouveau chef à l’Opéra de Bordeaux”. *Libération*, 9 jul. 1996.
- Nestrovski, Arthur. “‘Osesp é um milagre’, diz um amigo, com razão”. *Folha de S. Paulo*, 18 jun. 1999.
- _____. “Excelência da música tem de ser preservada”. *Folha de S. Paulo*, 21 maio 2002.
- _____. “Luz e breu, mais uma vez”. *Folha de S. Paulo*, 5 mar. 2005.
- Nobre, Marcos. “Depois da ‘formação’”. *Piauí*, nov. 2012.
- “O mestre e seus discípulos”. *Veja*, 18 jul. 1973.

“Orquestra Sinfônica Estadual”. *O Estado de S. Paulo*, 23 mar. 1957.

Pacheco, Diogo. “Enfim uma orquestra”. Entrevista com Eleazar de Carvalho. *Veja*, 11 abr. 1973.

“Paulo Bomfim deixa conselho de cultura”. *O Estado de S. Paulo*, 22 fev. 1974.

Perpétuo, Irineu Franco. “Entrevista com Neschling”. *Folha de S. Paulo*, 14 out. 1997.

_____. “Líder de Movimento continua na ULM”. *Folha de S. Paulo*, 26 jun. 1998.

_____. “Primeira regência foi enérgica”. *Folha de São Paulo*, 11 jul. 1999.

_____. “Osesp despede sete músicos sem dizer o motivo”. *Folha de S. Paulo*, 22 ago. 2001, p. E4.

Póvoa Filho, João Cancio. “O teatro Municipal e a sua atual reforma”. *O Estado de S. Paulo*, 14 jul. 1988.

“Programação de 70 vai custar 450 mil”. *O Estado de S. Paulo*, 19 dez. 1969.

“Quando o maestro era ‘o calabrés’”. *O Estado de S. Paulo*, 3 maio 1972.

Ramos, José Sachetta. “Sinfônica do Estado faz greve e suspende concerto”. *Folha de S. Paulo*, 13 jun. 1989.

Raymont, Henry. “EUA reconhecem o talento de Eleazar”. *O Estado de S. Paulo*, 21 set. 1996.

Real Junior. “Devo fará trabalho pedagógico à frente da Sinfônica Estadual”. *O Estado de S. Paulo*, 3 fev. 1976.

“Receio dos coralistas é ter de fazer propaganda”. *O Estado de S. Paulo*, 11 dez. 1973.

Ross, Alex. Shall We Rock?. *The New Yorker*, 30 jun. 2003.

_____. “Bang theory”. *The New Yorker*, 7 jan. 2013.

_____. “Notes of dissent”. *The New Yorker*, 2 jun. 2014.

“Sala São Paulo”. *Veja São Paulo*, 12 jul. 1999.

Sampaio, João Luiz. “Sinfonia Cultura inova no Belenzinho”. *O Estado de São Paulo*, 8 set. 2000.

_____. “Pensei que já havíamos adquirido o direito de existir”. *O Estado de São Paulo*, 19 jan. 2005.

_____. “Se há um conselho, é dele o poder”. Entrevista com Fernando Henrique Cardoso. *O Estado de São Paulo*, 24 jul. 2008.

_____. “Osesp terá maestro interino até 2012”. *O Estado de São Paulo*, 23 jan. 2009.

“São Paulo: 15 anos em defesa do centro renovado”. *O Estado de S. Paulo*, 13 dez. 2006.

“Secretaria da Cultura paga contrato sigiloso”. *Folha de S. Paulo*, 21 maio 2002.

- “Sinfônica é ficção”. *O Estado de São Paulo*, 13 jul. 1975.
- “Sinfônica não será extinta”. Entrevista com José Mindlin. *O Estado de São Paulo*, 4 jul. 1975.
- “Sob a batuta do moralismo”. *Folha de S. Paulo*, 17 dez. 1982.
- “SOFSP toca hoje no TM”. *O Estado de S. Paulo*, 5 dez. 1969.
- “Sem Copan, sinfônica protesta”. *O Estado de S. Paulo*, 17 abr. 1988.
- “Sintonia cultural”. *O Estado de S. Paulo*, 14 dez. 1973.
- Squeff, Ênio. “Nona Sinfonia”. *Folha de S. Paulo*, 11 set. 1979.
- Tomasinni, Anthony. “Eleazar de Carvalho, composer and teacher, 84”. *The New York Times*, 15 set. 1996.
- “Verba musical não é bem aplicada”. *O Estado de S. Paulo*, 29 jan. 1967.
- Vieira, Roberto Gomes. “Será isso um encontro sinfônico?”. Carta do leitor. *Jornal da Tarde*, 5 maio 1987b.
- Wisnik, Guilherme. “Dops é mais uma peça da revitalização do centro”. *Folha de S. Paulo*, 6 jul. 2002.

Anexos

1. Relação de pessoas entrevistadas

Adolfo Mazzarini, funcionário do Sesc-Belenzinho (Unidade Provisória) em 04.03.2015 (por telefone).

Alberto Dines, jornalista, em 20.09.2013.

Alberto Murray Neto, sobrinho do Secretário de Cultura Pedro Padilha (1971-5), em 22.02.2016 (por telefone).

Ana Lucia Vieira Santos, ex-musicista da Osesp e Sinfonia Cultura, em 28.01.2015.

Ana Marques Silva, assistente da coordenação do Serviço de Voluntários da Osesp (2001-5), em 06.08.2013.

Antonio Denardi, chefe de gabinete de Marcos Mendonça na Secretaria de Estado da Cultura, em 26.11.2014.

Arcadio Minczuk, oboísta da Osesp e ex-presidente da Aposesp, em 30.07.2014.

Arnaldo Madeira, ex-deputado federal pelo PSDB, em dezembro de 2014.

Belisário dos Santos Neves, advogado, 19.03.2015.

Brasília Arruda Botelho, chefe de cerimonial do governo Covas, em 18.11.2014.

Bráulio Marques, violoncelista da Osesp, em 09.06.2014.

Bruno Roccella, regente titular da Orquestra Sinfônica Estadual (1964-67), em maio de 2013.

Carlos Luque em 03.06.2014

Carlos Rauscher, administrador artístico da Osesp (2003-2006), em maio de 2012, abril de 2012 e abril de 2013.

Christopher Mossey, vice-presidente de Global Initiatives na Juilliard School (NY), em 29.10.2013.

Christiane Starr, funcionária do cerimonial do Palácio dos

Bandeirantes, em 10.12.2014.

Claudia Toni, diretora executiva da Osesp (1998-2002) em 12.09.2013, 11.10.2013, 16.07.2014.

Claudinéli Moreira Ramos, coordenadora da Unidade de Monitoramento da Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo, em 19.12.2014.

Claudio Damasceno, chefe do protocolo da Secretaria de Estado da Cultura à época da inauguração da Sala São Paulo, em 28.02.2016.

Claudio Gaiarsa, diretor executivo da Osesp (2003-2005), em 28.07.2014.

Clodoaldo Medina, diretor administrativo da Osesp (1997), em 24.07.2014

Clóvis Carvalho, quadro do PSDB, em 27.01.2015

Dalmo Nogueira, chefe de gabinete de Antonio Angarita (governo Covas), em 20.09.2013

David Zylberstjain, Secretário Estadual de Energia, em 05.07.2013 (por Skype).

Debora Rodrigues Teixeira, funcionária do Sesc Belenzinho Unidade Provisória, em 24.02.2015 (por telefone).

Dinah Pietrowski, ex-musicista da Osesp e da Sinfonia Cultura, em 25.11.2014.

Diogo Pacheco, regente assistente da Osesp até 1996, em 12.02.2016.

Eleazar de Carvalho Filho, economista e presidente da Fundação OSB, em 27.05.2013

Eneida Monaco, gerente da orquestra em 1997 e 1998 e continua sendo funcionária da Osesp desde então, em 11.01.2013, 08.02.2013, 15.02.2013, 15.03.2013 e 13.06.2014.

Ênio Squeff, crítico musical da *Folha de S. Paulo* (anos 1970-80), em 24.02.2016.

Elisa Maria Americano, gerente do Sesc Belenzinho Unidade Provisória, em 06.02.2015

Eric Klug, ex-diretor de assuntos institucionais da Sociedade de Cultura Artística, em 01.10.2013

Evelyn Levy, subsecretária de gestão e RH do governo do Estado de São Paulo (2003-6), em 30.01.2015

Fabio Cury, fagotista da Osesp (1997-2001) e presidente da Aposesp, em 03.02.2015

Fernando Dissenha, trompetista da Osesp, em 08.08.2013.

Flavio Alcoforado, consultor da Fundação de Desenvolvimento Administrativo (Fundap), em 25.02.2015 (por Skype)

George Olivier Toni, compositor, regente e fagotista da Osesp (1953), em 9.03.2016.

Gerald Perret, superintendente da Sociedade de Cultura Artística (1978-2011), em 31.07.2014.

Guido Urizio, voluntário da Osesp, em 13.06.2013.

Iraí de Paula Souza, violoncelista da Orquestra Sinfônica Municipal e assessora internacional de John Neschling (1997-1999), em 16.03.2016.

Ismael Solé, engenheiro responsável pela reforma da Estação Júlio Prestes, em 08.03.2016 (por telefone).

Henry Fogel, ex-diretor executivo da Sinfônica de Chicago e consultor da Fundação Osesp, em julho de 2012.

James Jolly, editor chefe da revista Gramophone, em março de 2012.

João Carlos Martins, pianista e maestro, em 22.02.2016 (por telefone).

John Neschling, regente titular e diretor artístico da Osesp (1997-2008), em 24.05.2016.

José Augusto Nepomuceno, consultor acústico da Sala São Paulo, em 9.03.2016.

José Roberto Walker, gestor financeiro da Secretaria de Estado da Cultura (gestão Marcos Mendonça), em 30.09.2014.

Lea Kalil, violinista da Osesp, em 13.11.2014

Luiz Carlos Marcondes, engenheiro responsável pelo

patrimônio histórico da Fepasa, em 04.07.2016.

Luiz Nogueira, coordenador de produção da Osesp (1999-2002), em 11.04.2014.

Luiz Schwarcz, membro do Conselho da Fundação Osesp, em 27.10.2014.

Luizete Davini, arquiteta, em 07.03.2016 (por telefone).

Lutero Rodrigues, regente titular da Sinfonia Cultura, em 07.10.2014.

Marcelo Lopes, diretor executivo da Fundação Osesp, em outubro de 2011 e janeiro de 2016.

Marco Antonio de Almeida Ramos, superintendente da Associação Viva o Centro, em dezembro de 2015.

Marcos Fecchio, coordenador de comunicação da Osesp (2000-2006), em 10.04.2014.

Marcos Mendonça, Secretário de Estado da Cultura de São Paulo (1995-2002), em setembro de 2011 e dezembro de 2014.

Maria Elisa Pasqualini, coordenadora do Centro de Documentação Musical da Osesp (2000-2005) em 13.08.2013.

Mario Frungillo, percussionista da Osesp até 1997 e fundador da Aposesp, em 19.11.2014. e 28.11.2014.

Mario Eduardo Garcia, engenheiro e assessor especial do governo do Estado (1995), em 19.09.2013.

Mark Pemberton, diretor da Association of British Orchestras, em 15.08.2012.

Michael White, jornalista musical britânico, em 14.08.2012.

Modesto Carvalhosa, advogado, em abril de 2015.

Neide Hahn, Secretária Adjunta de Governo e Gestão Estratégica (1995-1998), em 07.10.2013.

Nelson Dupré, arquiteto responsável pela reforma da Estação Júlio Prestes, em 01.03.2016.

Nelson Kunze, editor da revista *Concerto*, em 03.07.2014.

Oswaldo Martins, Secretário de Comunicação de São Paulo (1998-2002), em 04.06.2014.

Ozeas Arantes, trompista da Osesp, em 02.05.2014

Paulo Bomfim, Secretário Executivo do Conselho Estadual de Cultura, (1971-4), em fevereiro de 2016.

Paulo Zuben, diretor da Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP), em 03.06.2014

Pedro Kranz, diretor da agência Caecilia, em 19.08.2012.

Regina Meyer, arquiteta e urbanista, consultora da Associação Viva o Centro, em janeiro de 2015.

Ricardo Othake, Secretário de Estado da Cultura de São Paulo (1993-4), em 11.02.2016.

Roberto Minczuk, regente adjunto e diretor artístico associado da Osesp (1997-2004), em 15.06.2016 (por Skype).

Rogério Wolf, flautista da Osesp (1997-2001), em 30.07.2014.

Roque Citadini, conselheiro do Tribunal de Contas do Estado, em 29.02.2016.

Rose Ferraz, publicitária e voluntária da Osesp, em 09.04.2014.

Sonia Muniz, pianista/viúva de Eleazar de Carvalho, em 03.03.2016.

Sonia Murray, viúva de Pedro Padilha, Secretário de Turismo, Esporte e Cultura (1971-1975), em 22.02.2016 (por telefone).

Susana Kruger, coordenadora dos programas educacionais da Osesp (2001-5), em 16.05.2014.

Tasso Napoleão, voluntário da Osesp, em 06.02.2013.

Thales do Amaral Sobrinho, juiz, em 03.10.2013.

Tim Fox, vice-presidente da CAMI, em 27.10.2013.

Tim Walker, diretor executivo da Filarmônica de Londres e consultor da Fundação Osesp, em 16.08.2012.

Walter Seyfarth, oboísta da Filarmônica de Berlim, em dezembro de 2011 (por telefone).

2. Poemas da *Sinfonia nº 2 em Dó Menor* – “Ressurreição”

Luz primeva (De *A Trompa mágica do Menino*) *Urlicht (aus Des Knaben Wunderhorn)*

Oh! Rosinha rubra!	<i>O Röschen rot!</i>
O homem está em aflição profunda.	<i>Der Mensch liegt in größter Not!</i>
É tão profundo o seu sofrer,	<i>Der Mensch liegt in größter Pein!</i>
que lá do céu quisera ser.	<i>Je lieber möcht' ich im Himmel sein!</i>
 E então cheguei a um caminho imenso:	<i>Da kam ich auf einen breiten Weg;</i>
e um anjinho veio me afastar.	<i>Da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen.</i>
Mas não! Não me deixei afastar!	<i>Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!</i>
Eu vim de Deus e a Deus quero voltar!	<i>Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!</i>
 E Deus querido me dará uma luzinha,	<i>Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,</i>
me iluminará na vida eterna e abençoada.	<i>Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!</i>

Ressurreição *Aufersteh'n*

Texto de Friedrich Gottlieb Klopstock *Text von Friedrich Gottlieb Klopstock*

Ressucitar, sim, tu o farás!	<i>Aufersteh'n, ja Aufersteh'n wirst du</i>
Após breve descanso, do pó ressuscitarás!	<i>mein Staub, nach kurzer Ruh!</i>
Vida imortal a ti trará	<i>Unsterblich Leben! Unsterblich Leben</i>
aquele que te chamar.	<i>wird, der dich rief, dir geben.</i>
 Para reflorescer, será semeado!	<i>Wieder aufzublüh'n, wirst du gesä't!</i>
O senhor da colheita caminha	<i>Der Herr der Ernte geht</i>
e a nós, agora mortos,	<i>und sammelt Garben</i>
aos feixes nos recolhe!	<i>uns ein, die starben!</i>
 Acredite, meu coração, acredite:	<i>O glaube, mein Herz! O glaube:</i>
nada perderás!	<i>es geht dir nichts verloren!</i>
A ti pertence o que desejas!	<i>Dein ist, ja Dein, was du gesehnt,</i>
É teu, tudo que amas,	<i>Dein, was du geliebt,</i>
tudo que conquistas!	<i>was du gestritten!</i>
Acredite,	<i>O glaube:</i>
não nascestes em vão!	<i>du warst nicht umsonst geboren!</i>
Tampouco em vão a vida e a dor vivestes.	<i>Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!</i>
Morre o que nasce!	<i>Was entstanden ist, das muss vergehen!</i>
E renasce o que morre.	<i>Was vergangen, auferstehen!</i>
Cesse o tremor!	<i>Hör auf zu beben!</i>
Prepara-te para a vida!	<i>Bereite dich zu leben!</i>
 Oh dor, que a tudo penetra!	<i>O Schmerz, du Alldurch dringender!</i>

De ti consegui escapar! *Dir bin ich entrunnen!*
Oh morte, que a tudo domina! *O Tod! Du Allbezwingender!*
Agora tu estás subjugada! *Nun bist Du bezwungen!*

Com as asas que conquistei, *Mit Flügeln, die ich mir errungen,*
no esforço febril de amar, *in heißem Liebesstreben*
desaparecerei na luz, *werd' ich entschweben zum Licht,*
jamais vista por algum olhar! *zu dem kein Aug' gedungen!*

Com as asas que conquistei, *Mit Flügeln, die ich mir errungen,*
Desaparecerei. *werde ich entschweben!*
Morrer para viver! *Sterben werd' ich, um zu leben!*

Ressucitar, sim! Meu coração, *Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,*
em um instante ressucitarás! *mein Herz, in einem Nu!*
O que na luta superas *Was du geschlagen,*
a Deus te conduzirá. *zu Gott wird es dich tragen!*

Tradução de Marcos Branda Lacerda, publicada no livreto distribuído na Sala São Paulo em julho de 1999 e reproduzida no encarte do CD não comercial com a *Sinfonia nº 2*.

3. Colaboradores da Tribuna

Março de 2001

José Fernando Perez, professor titular do Instituto de Física da USP, é o atual diretor científico da Fapesp -- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Abril de 2001

Modesto Carvalhosa – *sem informações na assinatura do texto. Carvalhosa é advogado.*

Maio de 2001

Persio Arida é Ph.D. em Economia pelo Massachusetts Institute of Technology e foi presidente do Banco Central do Brasil.

Junho de 2001

Glaucia Amaral é produtora cultural, no momento dirigindo a Coordenadoria de Eventos do Centro Cultural São Paulo.

Julho de 2001

Marcello Bronstein é médico endocrinologista e professor da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo.

Agosto de 2001

Fernando Pacheco Jordão é jornalista.

Setembro de 2001

Mirian David Marques é bióloga, professora associada da Universidade de São Paulo e Diretora da Divisão de Difusão Cultural do Museu de Zoologia da USP.

Outubro de 2001

Thales Estanislau do Amaral Sobrinho é juiz de direito, atualmente na Assessoria da Presidência do Tribunal de Justiça de São Paulo.

Novembro de 2001

Isaac Abramento é engenheiro.

Dezembro de 2001

Jacob Gorender é historiador, jornalista e professor visitante do Instituto de Estudos Avançados da USP.

Março de 2002

Walter R. Terra é professor titular do Instituto de Química da Universidade de São Paulo e secretário geral da Sociedade Brasileira de Bioquímica e Biologia Molecular.

Abril de 2002

Roberto Endo é professor-assistente da Faculdade de Medicina da Santa Casa de São Paulo e coordenador da disciplina de Oftalmologia e do corpo clínico do Hospital Albert Einstein.

Maio de 2002

Paulo Henrique Amorim é jornalista.

Junho de 2002

Rose Ferraz - *sem informações na assinatura do texto. Ferraz é publicitária.*

Julho de 2002

Maria Adelaide Amaral é escritora.

Agosto de 2002

Marino Maradei Jr. é Radialista e Jornalista

Setembro de 2002

Wilton Araújo é engenheiro e vice-presidente da Associação dos Amigos da Sala Cecília Meireles.

Outubro/Novembro de 2002

José Antonio Maluf de Carvalho é médico, aluno de piano do Conservatório Souza Lima e voluntário da Osesp.

Dezembro de 2002

Patrícia Melo é escritora.

Março de 2003

Não foi publicada a coluna Tribuna

Abril de 2003

Não foi publicada a coluna Tribuna

Maio de 2003

Não foi publicada a coluna Tribuna

Junho de 2003

Alberto Dines é jornalista, editor do programa Observatório da Imprensa e comentarista político do Jornal do Brasil.

Julho de 2003

Beatriz Segall é atriz.

Agosto de 2003

Ricardo de Mello Oliveira Gasparian é voluntário da Osesp, Engenheiro, Assessor do Banco Rendimento e da Cotação S/A.

Setembro de 2003

Sérgio Ajzenberg é presidente do Instituto Pensarte e diretor-presidente da Divina Comédia.

Outubro de 2003

Washington Olivetto é Presidente e Diretor de Criação da W/Brasil.

Novembro/Dezembro de 2003

Hector Babenco é diretor de cinema.

4. Fotos

Arquivos da Fepasa em prédio localizado em terreno contíguo ao da Estação Júlio Prestes. Foto de Ricardo Teperman (2016).

Arquivos da Fepasa em prédio localizado em terreno contíguo ao da Estação Júlio Prestes. Foto de Ricardo Teperman (2016).