

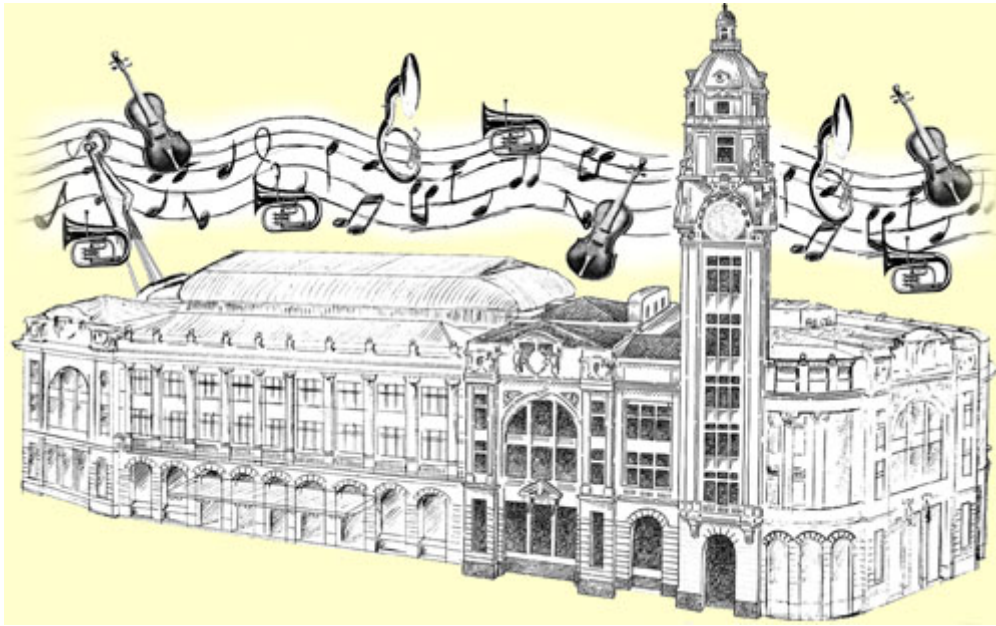


BRAZIL

"Sinfonia São Paulo" Renasce uma orquestra como ícone cívico

Norman Gall

Braudel Papers. No. 26 (2000)



Durante os últimos três anos a OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, transformou-se num conjunto de padrão internacional numa das mais surpreendentes recuperações nos anos recentes da música clássica. As mudanças foram repentinas e dramáticas. As precárias condições de ensaio e de apresentação, improvisadas em cinemas em decadência, escolas e auditórios, foram trocadas pelo esplendor da nova Sala São Paulo, uma estação ferroviária remodelada com um luxuoso décor de mármore e acústica excelente, situado no deteriorado centro da cidade. Os salários dos músicos foram triplicados, dando-lhes mais segurança e um trabalho de tempo integral. O público começou a lotar a Sala São Paulo para os concertos regulares das quintas feiras à noite e vesperais aos sábados, atraído pela música de alta qualidade e o módico preço dos ingressos. A Orquestra está executando este ano uma temporada de 39 programas de concertos, planejados com longa antecedência, misturando a melhor música brasileira com o repertório tradicional e contemporâneo, freqüentemente com uma programação imaginativa. O Centro de Documentação Musical criado, restaura e publica obras brasileiras importantes mas geralmente esquecidas. A nova Academia de Música da OSESP ocupará um edifício antigo adjacente, também restaurado, que foi usado como sede do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), a temida polícia política. Lá os músicos das primeiras estantes de cada instrumento da Orquestra treinarão uma geração nova de músicos para os futuros quadros da Sinfônica. A Orquestra acaba de assinar um contrato com a Columbia Artists Management para turnês nos Estados Unidos em 2001, na Europa em 2002 e na Ásia em 2003. Numa época em que as vendas de música clássica gravada no mundo inteiro estão caindo, com orquestras famosas, como as de Boston, Filadélfia e Cleveland, perdendo seus contratos de gravação, a Sinfônica de São Paulo assinou contratos com a Sony e com a BIS, o prestigioso selo sueco, para gravar música brasileira.

O renascimento da Sinfônica surge como um raio de luz numa vasta metrópole mal gerida de 17 milhões de habitantes, de vitalidade colossal sobrecarregada com imensos problemas de escala, com 11.500 assassinatos, 10.000 assaltos à mão armada nos ônibus urbanos e diversos escândalos políticos ao longo de 1999. No livro comemorativo da abertura da Sala São Paulo em julho 1999, o diretor musical da Orquestra, John Neschling, creditou ao governador do Estado de São Paulo, Mário Covas, "uma generosidade raramente encontrada na vida política" por seu apoio financeiro ao renascimento da Sinfônica. No mesmo livro, Covas escreveu que o governo de São Paulo está dando o mais importante e definitivo passo para a reabilitação de espaços urbanos através da cultura". Mas ainda há pela frente uma luta para criar a estabilidade política e a densidade institucional requerida para conseguir os objetivos da Orquestra a longo prazo.

A temporada de concertos 2000 foi aberta em março com uma apresentação da *Missa Solemnis* de Beethoven, uma poderosa expansão da missa católica barroca, carregada de sofrimento e serenidade, e uma das obras mais difíceis de ser executada. Em *Doutor Fausto*, Thomas Mann escreveu que ao compor a *Missa Solemnis* Beethoven estava engajado "em uma luta de vida e morte com todos os espíritos avessos ao contraponto" para criar "as majestosas fugas do Glória e do Credo" numa evidência de que finalmente "no combate com esse anjo o grande lutador saía vencedor, posto que o terminasse com a coxa deslocada". Esta difícil obra-prima foi regida com grande habilidade e maturidade por Roberto Minczuk, o regente assistente da Sinfônica, de 33 anos, filho de um pai emigrado da Ucrânia para o Brasil que se tornara um sargento-músico da Banda da Polícia Militar de São Paulo.

Os destaques da temporada 2000 da Sinfônica de São Paulo incluem apresentações de Benjamin Britten – *War Requiem*, de Haydn – *As Estações*, a 3ª, 4ª, e 6ª Sinfonias de Mahler, o *Concerto para Orquestra* de Bartok e as Sinfonias 1ª, 4ª e 9ª de Beethoven. "Somos agora uma Orquestra de categoria internacional", bradou John Neschling, diretor musical da Sinfônica, 53 anos, após ter conduzido um concerto *all-Beethoven* em abril. "Hoje estamos entre as 50 melhores orquestras do mundo. Mas eu quero mais: devemos nos tornar, dentro de cinco anos, uma das 10 melhores do mundo".

Os novos maestros



O sucesso inicial da Sinfônica de São Paulo dá ao Brasil uma possibilidade de superar sua longa história de produzir indivíduos brilhantes e instituições fracas. No século 20, as fraquezas institucionais privaram o Brasil de seus melhores músicos, com possibilidade de desenvolver seus talentos em seu próprio país. Como Neschling, alguns dos mais proeminentes músicos brasileiros estiveram no exterior a maior parte de suas carreiras: a soprano Bidu Sayão, no Metropolitan Opera; pianistas como Magdalena Tagliaferro, Guiomar Novaes, Nelson Freire e Arnaldo Cohen; os violoncelistas Aldo Parisot, Antonio Meneses e Eleazar de Carvalho, maestro assistente da Orquestra Sinfônica de Boston sob regência de Serge Koussevitsky, antes de se tornar diretor musical da Sinfônica de São Paulo em 1973.

Filho de refugiados de guerra judeus no Brasil, da família do compositor vienense Arnold Schönberg, Neschling teve experiências frustrantes na década de 80 dirigindo precárias orquestras municipais na sua cidade natal, Rio de Janeiro e em

São Paulo. "Parti assim que vi que, a maneira como funcionavam, essas orquestras: jamais teriam algum futuro", disse ele. Desde então uniu-se à nova raça de regentes da era do jato,

que servem simultaneamente como diretor musical de duas ou mais orquestras em dois ou mais continentes e aparecendo como o regente convidado de outras para preencher suas programações. Para aqueles de maior prestígio este é um mercado do trabalho muito ativo, com orquestras como as de Nova York, Filadélfia, Cleveland, Boston, Cincinnati ou Atlanta procurando por novos diretores musicais neste ano. Neschling e Minczuk parecem se ajustar bem ao perfil defendido por Anthony Tommasini, crítico de música do *The New York Times*. Para o crítico, um regente de orquestra em uma cidade grande deve ser também um líder artístico dinâmico, capaz de forjar laços com outras instituições artísticas e educativas, com intimidade com compositores vivos, com ousadia para montagens com músicas novas não como um fardo pesado mas como uma atividade tonificante, uma função natural do que fazem os músicos". Neschling vive agora na Suíça, onde é diretor artístico do Staattheater de St. Gallen. Conduz regularmente as orquestras do Teatro São Carlos de Lisboa, do Teatro Massimo de Palermo e do Staatsoper de Viena. Sua regência operística e sinfônica levaram-no a Londres, Milão, Roma, Genova, Verona, Florença, Bordeaux, Praga, Bonn, Berlim, Hamburgo e a Washington, bem como a Beijin e Xangai, como o primeiro regente latino-americano a se apresentar na China. Neschling escreveu as partituras para filmes brasileiros clássicos tais como *Pixote*, *O Beijo da Mulher Aranha* e *Lúcio Flávio*, e exhibe seu entusiasmo pelo Partido Verde (PV) e pelo Partido dos Trabalhadores (PT). Atualmente ele passa aproximadamente 16 semanas por ano no Brasil, regendo a Sinfônica de São Paulo em 12 programas.

A carreira internacional de Roberto Minczuk, regente assistente, também deslanchou. Trompista da Orquestra Municipal de São Paulo aos 13 anos, aos 14 Minczuk ganhou uma bolsa de estudos na Juilliard School of Music de New York. Seis anos mais tarde foi convidado por Kurt Masur a juntar-se à Orquestra de Gewandhaus de Leipzig, Alemanha, e hoje é regente principal da Filarmônica de Nova York. "Em 1987, quando estava se graduando na Juilliard, uma audição para Masur no Carnegie Hall e para Leipzig, "uma cidade escura, depressiva, de 450.000 habitantes, cuja maior atração era música", disse Minczuk. O Gewandhaus (em português, Casa dos Têxteis) cresceu a partir do Collegium Musicum da velha cidade mercante, fundada em 1723, e que Bach dirigiu em concertos nas casas de café, durante as últimas duas décadas de sua vida. "Na Igreja do St. Thomas, onde Bach foi o Cantor (diretor de música) por 27 anos, o Gewandhaus tocava cantatas de Bach todos os domingos", acrescentou Minczuk. "Permaneci em Leipzig por dois anos, onde eu me sentia muito sozinho, e ansiava voltar ao Brasil após permanecer fora por oito anos. Leipzig tinha grandes editores de música, cujas partituras eram muito baratas nos tempos do regime comunista. Eu voltei para São Paulo com 200 quilos de partituras em minha bagagem". Masur indicou mais tarde Minczuk para regente assistente da Filarmônica de Nova York, um posto que ele ocupa até hoje. A vida ocupada de Minczuk como regente convidado o levará a apresentar-se em 2000-2001 em Detroit, Houston, Indianapolis, Denver, St. Paul, Charlotte, Los Angeles e no Lincoln Center de New York regendo a Orquestra da Juilliard. Minczuk rege também nove programas este ano para a Sinfônica de São Paulo e serve como diretor musical da Orquestra Municipal de Riberão Preto no interior do Estado de São Paulo.

O arquiteto do renascimento da Sinfônica é Neschling, um empreendedor musical abrasivo e exigente que rapidamente estabeleceu os novos padrões para o Orquestra. O renascimento da Sinfônica começou em 1996, quando o secretário da Cultura de São Paulo, Marcos Mendonça, telefonou para Neschling no Rio para oferecer-lhe a direção artística da Orquestra, que estava praticamente caindo aos pedaços. Mendonça quis Neschling porque precisava de um grande nome para liderar a Orquestra, e Neschling tinha acabado de reger *O Guarany* (de Carlos Gomes), a ópera mais famosa do Brasil, em Washington, com Plácido Domingo como o tenor no papel principal. Alguns meses depois do telefonema, Eleazar de Carvalho, que havia dirigido a Orquestra por 23 anos, morreu após um longa luta contra o câncer.

As vacas magras

Nesta altura, seus 91 músicos estavam à deriva, com as esperanças minguando, porque as décadas de inflação crônica haviam corroído seus salários e padrões profissionais, forçando-os a fazer bicos com trabalhos incomuns, dando aulas particulares e tocando em casamentos e bar mitzvahs. Seus baixos salários, igualavam-se àqueles dos vigias noturnos e faxineiros, levando a uma falta de intérpretes de instrumentos de corda. A Orquestra não tinha escritório, telefone ou secretária. Somente 100 ou 200 ouvintes compareciam a seus concertos esporádicos. Os músicos – de tão pobres – nem tinham recursos para substituir cordas ou palhetas para seus instrumentos, cujos preços se inflavam pelos brutais custos de importação. Um encordoamento para contrabaixo ou violoncelo chegava a custar o mês inteiro de salário do músico. Materiais para estudo, métodos ou as partituras de concerto eram e ainda são impossíveis de encontrar, somente podendo ser adquiridas dos editores no exterior a preços altíssimos. Para se defenderem dos riscos da inatividade os músicos faziam e ainda fazem toda sorte de malabarismos para arranjar o que precisam. As fotocópias das partituras não raro acabam ficando ilegíveis depois de diversas gerações de cópias furtivas sucessivas. Ainda continua sendo impossível comprar partituras até para o treinamento elementar de músicos. E tanta cópia pirateada acabou por contribuir para a extinção das poucas lojas de música que ainda as vendiam nas grandes cidades. Fundada em 1953, a Sinfônica indigente já havia sido forçada a suspender seus concertos por duas vezes. Pela terceira vez, em 1996, parecia que tudo estava indo por água abaixo. Neschling já tinha enfrentado uma situação similar em 1983 quando abandonou o pódio da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo após um desentendimento com a direção. "O governo [municipal] anterior assumiu compromissos que não podia honrar", disse ele na ocasião. "Nenhum programa sólido pode avançar sem recursos adequados. Nós herdamos planos majestosos que tivemos que abandonar porque eram financeiramente impossíveis".

Em 1996 Neschling respondeu friamente à proposta de assumir a Sinfônica de São Paulo. Ao invés de ir para São Paulo a convite de Mendonça para discutir a oferta, disse ao Secretário para ir encontrá-lo no Rio. No Rio, o determinado Mendonça ouviu de Neschling: "eu não preciso da Orquestra. A Orquestra é que precisa de mim". Sua dureza foi expressa em suas demandas: (1) construção de uma sala de concertos permanente; (2) triplicar o salário dos músicos e; (3) através de concurso público, elevar o nível do pessoal da Orquestra, eliminando dos quadros os menos competentes e contratando músicos estrangeiros com um nível salarial internacional.

Mendonça anotou tudo e começou a tentar atender as demandas de Neschling. Alguns meses mais tarde Mendonça conseguiu reunir Neschling com o governador. O Estado de São Paulo estava virtualmente falido, imerso na pior crise fiscal de sua história, renegociando dívida já vencida e não paga de R\$6 bilhões de juros anuais. Covas achou as condições de Neschling "demasiado caras". Neschling repetiu as palavras mágicas: "eu não preciso da Orquestra. É a Orquestra que precisa de mim". Covas fechou. O governo do Estado, que estava transferindo suas estradas de ferro às autoridades federais para saldar seus débitos, já tinha decidido manter a linda velha estação Júlio Prestes para usos culturais. Quando a nova sala de concertos foi aberta, Covas anunciou que "as opções relacionadas à cultura substituiriam a velha premissa de que somente os enormes e caros projetos de infra-estrutura poderiam mudar a cara da vizinhança. O centro velho de São Paulo, deteriorado e quase destruído por décadas de abandono, exige este tipo da solução".

Assim os freqüentadores de concertos que enchem os 1.509 assentos da nova Sala São Paulo chegam de carro, cruzando a vizinhança degradada da velha estação rodoviária, estacionando em instalações subterrâneas bem protegidas e voltando para casa através da zona do meretrício sem nenhum contato com a escória social. A conversão da velha estação ferroviária na Sala de Concertos custou aproximadamente US\$30 milhões, uma soma minúscula comparada com os bilhões de dólares desperdiçados no passado nas obras públicas viciadas de corrupção que nunca ficaram prontas. "Eu não sabia como projetar uma sala de concertos" disse Nelson Dupré, arquiteto encarregado de remodelar a estação. "Ninguém no Brasil sabia. Ao mesmo tempo nós tivemos que preservar um edifício histórico protegido pela lei. Muitas firmas de construção brasileiras só querem extrair o dinheiro graúdo das obras públicas e não se importam em terminar o trabalho. O esforço me

arranjou algumas úlceras, mas nós aprendemos rapidamente e terminamos dentro do orçamento e do prazo". "A Orquestra cria uns 300 empregos e uma imagem melhor para São Paulo ao custo de apenas um metro de um dos caríssimos túneis de tráfego de São Paulo", diz Neschling.



Baliza cívica

A Sinfônica e a Sala São Paulo criam uma baliza cívica para esta imensa metrópole, que se espraia por 8.000 quilômetros quadrados, que engolfa ilhas de excelência e espalha-se desordenadamente, ameaçada pela falência institucional. A excelência de São Paulo nos setores de engenharia, finanças, medicina, indústria, comércio, moda e comunicação de massa é minada por episódios desmoralizantes de corrupção, rebeliões nos presídios, sistemas de saúde e educação pública falhos,

assaltos a mão armada, e assassinatos nos semáforos de cruzamentos de tráfego. Ainda mais chocante que os 11.500 homicídios na Grande São Paulo é a sua tolerância com os homicídios. Talvez a astúcia política de Covas em apoiar a Orquestra resida na esperança de que isso propiciará um sucesso institucional de que se necessita desesperadamente para ajudar a restaurar o orgulho cívico esmaecido de São Paulo.

São Paulo ainda inspira uma mistura de ternura e indignação, e talvez até mesmo de alguma esperança. Apesar das falhas institucionais que truncam o progresso, houve bons ganhos nos padrões de vida desde que a inflação crônica foi contida em 1994. A nova Orquestra e os investimentos na cultura devem reforçar a transição de São Paulo da economia industrial para a de serviços.

Essa nova baliza cívica toma corpo na inspirada transformação da Estação Júlio Prestes da velha Estrada de Ferro Sorocabana na Sala São Paulo. A própria estação é um marco das mutações na economia e na sociedade de São Paulo. De acordo com o arquiteto Alcino Izzo Junior: "como uma parte integral da história de São Paulo, esta estação bonita testemunhou diversas mudanças em seus arredores. Viu uma cidade calma enriquecida pelo café se transformar 'no maior centro industrial da América Latina' e então coexiste com os contrastes violentos de uma megalópole que muda constantemente e que anda quase fora do controle".

Incorporada em 1872 por um grupo de fazendeiros de café, a Sorocabana transformou-se eventualmente na mais longa linha de estrada de ferro do estado de São Paulo, indo do porto de Santos às fronteiras com o Paraná e Mato Grosso, abrindo portanto terras novas que viriam a se transformar numa das regiões agrícolas mais ricas do mundo. Energizada pela especulação da terra e por garantias financeiras federais para estradas de ferro que absorviam um terço do orçamento do governo do Brasil em 1898, a Sorocabana, atulhada em dívidas, foi assumida pelo Governo Federal em 1902, junto com outras ferrovias, numa operação financiada com capitais estrangeiros. O governo do Estado de São Paulo comprou-a em 1907 e fez um contrato de leasing com um grupo franco-americano em troca de fundos para o subsídio ao café. O estado a comprou de volta em 1919 num negócio controvertido em que foi acusado de pagar 10 vezes seu valor real para beneficiar um acionista importante. Hoje o estado opera o que sobrou da Sorocabana como uma linha suburbana após ter transferido o resto da estrada de ferro ao governo federal em 1998, como parte do resgate de um débito US\$50 bilhões.

A Estação Júlio Prestes, modelada na grandiosidade das estações Pennsylvania e Grand Central de Nova York, recebeu o nome de um governador de São Paulo, chefe da violenta

região de Sorocaba, cuja campanha para a Presidência terminou com uma revolução que escorraçou a República Velha dominada pelos latifundiários (1889-1930). O Grande Hall da estação, com suas palmeiras e colunas em estilo coríntio de mármore italiano, compreende uma área de 984 metros quadrados, concebida como "um portal da cidade" e "a maior sala do Brasil". Sua torre imponente, com um enorme relógio, é um marco no coração da cidade que se espalha num oceano de bairros similares e desprovidos de graça.

A construção da Estação Júlio Prestes, financiada com mais empréstimos estrangeiros ao governo do Estado, começou durante a expansão cafeeira da metade dos anos 20 e parou com a crise de 1929. Depois de diversos recomeços e paradas, e brigas entre o arquiteto e a estrada de ferro sobre mudanças no projeto, a estação foi aberta em 1938 sem um telhado permanente para o grande Hall, coberto "temporariamente" com um teto de vidro e aço num formato de hangar. O Hall foi usado ocasionalmente para recepções, desfiles de moda e concertos até que foi descoberto pela Artec Consultants, a firma de engenharia acústica de Nova York contratada em 1996 pelo governo do estado para atender à demanda de Neschling para uma nova casa para a Sinfônica. Seu formato de caixa de sapatos era ideal para a execução sinfônica. Russell Johnson, da Artec, percebeu que "o volume e as proporções do pátio eram comparáveis àqueles das famosas salas de concerto europeias, tais como o Musikverein em Viena".

Mas havia alguns problemas técnicos. O primeiro era isolar a sala de concertos do ruído dos trens suburbanos no terminal, escavando o piso principal para colocar uma nova laje à prova de som para absorver as vibrações. Os novos balcões e camarotes também tiveram de ser isolados acusticamente. O teto foi recoberto com 15 painéis móveis de madeira que podem ser levantados individualmente ou abaixados para adaptar a acústica aos diferentes tipos de execução. As poltronas do piso principal são removíveis para que o espaço possa ser usado para outras funções. Os escritórios da estrada de ferro do andar superior foram convertidos em salas separadas, com tratamento acústico para os ensaios de naipe (cada grupo de instrumentos) ao longo de um tranqüilo corredor de mármore, um tipo da facilidade que falta no Philharmonic Hall no Lincoln Center de Nova York e em muitos dos grandes auditórios de concerto do mundo.

Ouro velho, lutas novas

O desafio principal para a música brasileira sempre foi a continuidade. Alguns dos melhores produtos do passado musical do Brasil foram esquecidos e redescobertos só recentemente. Numa colônia portuguesa onde as prensas tipográficas e as universidades eram proibidas, a música barroca/clássica, principalmente a música de igreja, transformou-se na principal forma artística de expressão e patrocínio oficial. Em seu *História da Música Brasileira* (1976), Bruno Kiefer explica o surto de criatividade musical durante a corrida do ouro do século XVIII em Minas Gerais em termos "da presença em grande escala do mulato como profissional livre de música com um desejo intenso de ascensão às maneiras da classe dominante". Na florescente cidade de Ouro Preto, os musicólogos documentaram a presença de uns 250 músicos profissionais no século XVIII, principalmente de emigrantes de Recife e Salvador, tocando a música de câmara em residências dos ricos assim como a música de igreja, a mais abundantemente preservada. São Paulo teve seu próprio *mestre de capela* [capellmeister], organizando a música de igreja já em 1649. Seu ponto alto do sucesso musical começou em 1774 quando o compositor português André da Silva Gomes tornou-se *mestre de capela*, lá permanecendo até sua morte em 1844 com a idade de 92 anos. Deixou uma rica herança de partituras litúrgicas, muitas encontradas em velhos arquivos e restauradas pelo musicólogo Régis Duprat. É difícil imaginar como uma música esplêndida tal como a missa de Silva Gomes para oito vozes, acompanhada por órgão, flautas e cordas, poderia ser produzida na pequena igreja da Sé, com paredes de taipa, numa colina cercada de brejos, para grupos de fiéis rústicos, principalmente mulheres, crianças e velhos, pois os homens mais jovens já tinham partido para aventurar-se no tráfico do ouro.

Nunca saberemos quanto dessa música antiga ficou perdida. Quando os musicólogos estimam que somente um quinto das partituras de Johann Sebastian Bach sobreviveram ao século XVIII, as perdas do mesmo período são muito maiores nas cidades tropicais tais como Salvador e Olinda, onde os arquivos foram destruídos pelo calor, umidade e cupins. No século XIX, a maior parte da composição clássica brasileira descambou para fracas imitações da ópera italiana. Mas uma fusão das culturas popular e formal se desenvolveu, com os escravos no Rio de Janeiro tocando em orquestras sinfônicas e em coros de igreja. De acordo com a historiadora Mary Karasch:

O processo de misturar-se instrumentos africanos e europeus e tradições musicais começou em parte com estes músicos, que tocavam composições européias para a família real em concertos noturnos e no dia seguinte ajudavam a irmandade do Rosário a comemorar um dia de festa no estilo Afro-Carioca. Outras bandas de escravos desfilavam na cidade com instrumentos europeus, ou faziam serenatas para clientes brancos com violinos, enquanto estes faziam seu corte de cabelo. As ruas do Rio no século XIX eram verdadeiramente uma cacofonia de tradições musicais que se misturaram num estilo brasileiro harmonioso e único, em parte epitomizado pela tradição do choro com a graciosa música da flauta sobreposta em bandolins mas baseada numa batida do batuque, dos reco-recos e dos tamborins. Em algum lugar entre o passeio dos músicos de rua que tocavam guitarras européias e os africanos que dançavam o batuque dos tambores, as duas tradições musicais se uniram, e o processo de mesclagem dos instrumentos e tradições musicais já estava em pleno curso por volta da metade do século XIX.



Enquanto a música popular florescia e ganhava fama internacional, os compositores e as orquestras clássicas brasileiras lutaram durante todo o Século XX com problemas de continuidade. Não obstante, houve alguns sucessos. Francisco Braga (1868-1945), cujas *Variações sobre um tema brasileiro* serão publicadas em breve pelo Centro de Documentação da Sinfônica de São Paulo, começou a estudar música no Asilo de Meninos Desvalidos, no Rio de Janeiro. Em 1889 ganhou uma bolsa para estudar em Paris, onde foi o primeiro colocado no concurso para entrar no Conservatório de Música. Permaneceu na Europa por uma década, executando, compondo e tornando-se partidário da música de Richard Wagner, antes de retornar ao Brasil em 1900 para ensinar, reger e produzir muitas obras de câmara e para orquestra. Em 1920 Richard Strauss regu no Rio de Janeiro o poema sinfônico *Marabá* de autoria de Braga.

Uma outra história do sucesso foi a de Radamés Gnattali (1906-88), cujo excelente *Concerto para Viola* foi executado pela Sinfônica em abril 2000. Gnattali começou sua carreira tocando em cinemas e em salões da dança na sua Porto Alegre natal e no Rio de Janeiro. Mais tarde combinou sua prolífica composição clássica com elementos *do choro* e *do samba*. Orquestrou para a Victor Records e regu Orquestra da Rádio Nacional além de compor música para novelas de TV famosas como *Roque Santeiro*. Embora seu trabalho fosse executado e gravado por orquestras da Europa e dos Estados Unidos, Gnattali passou a maior parte de sua carreira no Brasil, ao contrário de muitos outros importantes músicos brasileiros.

Heitor Villa-Lobos (1887-1959), o gigante da música brasileira do século XX, tocava violoncelo em cinemas e cabarés como um compositor jovem que se punha sob a influência da música de rua do Rio de Janeiro, especialmente *o choro*, que ele desenvolveu numa

forma clássica. Suas viagens pelo sertão do Brasil lhe deram uma afinidade com a música popular que extravasa de suas 2.000 obras, que incluem óperas, ballets, música de câmara e uma vasta produção para violão solo. Em 1997 iniciou-se um ciclo de gravações em CD com todas as 11 sinfonias de Villa-Lobos como um projeto conjunto da Pacific Symphony da Califórnia e da Orquestra Sinfônica da Rádio de Stuttgart, frustrada somente pela impossibilidade dos musicólogos encontrarem a partitura de sua 5a. Sinfonia.

Apesar desses sucessos individuais, bases institucionais da música clássica brasileira continuam fracas. A Orquestra Sinfônica Brasileira, do Rio de Janeiro, a mais antiga do país, sofre de penúria crônica, freqüentemente incapaz de pagar salários dos músicos por meses a fio. Mesmo assim, os músicos não se mostram dispostos a desistir. Diz-se que haveriam 153 regentes de orquestras e corais ativos só no Estado de São Paulo. Luís Antônio Giron, crítico de música da *Gazeta Mercantil*, de São Paulo, observa que "no Brasil há quem se impressione pela existência de pelo menos 100 grupos – sinfônicos e de música de câmara, profissionais e acadêmicos. Estes números sozinhos fariam do Brasil uma das grandes potências sinfônicas do mundo. Mas nada parece funcionar direito, com uma ou outra exceção. As orquestras não conseguem estabelecer-se e produzir música de alta qualidade numa nação conhecida pela sua musicalidade. Elas enfrentam deficiências crônicas: orçamentos e salários baixos; falta de interesse do setor privado em patrocinar instituições musicais públicas; falta de instrumentos e de espaço para ensaios e apresentações; falta de bons instrumentistas de cordas. Dúzias de músicos, maestros e gerentes das principais orquestras do Brasil, entrevistados para este artigo, queixam-se que são sujeitas às mudanças de humor dos políticos. Qualquer mudança no partido que está no poder pode destruir um projeto e um sonho".

Como nota Giron, há algumas exceções. Uma é a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, uma cidade de 500.000 habitantes no centro mais afluyente do *agrobusiness* no interior do estado de São Paulo, regida pelo mesmo Roberto Minczuk, que conduziu a poderosa apresentação da *Missa Solemnis* de Beethoven em março último na OSESP. A Orquestra de Ribeirão Preto dá 50 concertos de alta qualidade por ano com o apoio do governo para menos de 20% de seu orçamento de R\$300.000 anuais. Outras orquestras bem sucedidas, tais como as de Campinas e Santo André, dependem quase que completamente dos fundos municipais para sobreviver. A Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, já tem 25 anos de existência. Os músicos que tocavam no primeiro ano de vida da Orquestra, em 1975, recordam que duos, trios, quartetos, quintetos e outros grupos de câmara foram criados dentro da Orquestra para estimular o surgimento de um público para a Sinfônica da cidade. Tocavam em casas de família, em praças, em salões e escolas públicas. Em seus 12 anos de vida a Orquestra de Santo André, no ABC de São Paulo, fez ensaios abertos para mais de 10.000 crianças, envolvendo-se com as comunidades circunvizinhas e até conseguiu encenar uma ou duas óperas. Para estas e outras orquestras menores, a OSESP estabeleceu um padrão novo. "Antes disso, nós olhávamos para as orquestras européias como nosso modelo", diz Antônio Carlos Neves Pinto, o novo regente da incipiente Sinfônica de São Caetano. "Agora o Neschling trouxe o nosso modelo para mais perto de casa."

A nova Orquestra

O renascimento da Orquestra significou, entre outras coisas, a mobilização de talentos musicais fora do Brasil, especialmente dos artistas brasileiros trabalhando no exterior. Um desses é Ricardo Bolonha, um percussionista brasileiro de 29 anos que morou seis anos em Genebra antes de candidatar-se para a Orquestra, à qual juntou-se em junho 1999, um mês antes da abertura da Sala São Paulo. "Na Suíça, onde eu estava estudando, ganhava aproximadamente US\$2 mil por mês e tive que fazer bicos como *free-lancer*", diz Bolonha. "Aqui eu ganho US\$3 mil por mês, tenho estabilidade por pelo menos 12 meses e é musicalmente interessante". Na verdade, há estabilidade *ma non troppo* com a Orquestra. Os contratos de trabalho são renovados a cada 12 meses e os músicos têm poucos direitos trabalhistas. A Orquestra, atualmente na folha de pagamento do governo, está constituindo uma organização social privada sem fins lucrativos, que com um contrato com o governo do

estado receberá recursos para cobrir os salários dos músicos.

O mercado de trabalho para os músicos permite que a Orquestra exija padrões elevados em seu recrutamento, com estrangeiros, na maior parte russos e romenos, ocupando hoje um quinto de suas estantes. "Todas as grandes orquestras em todo o mundo são caldeirões multiculturais", diz Neschling. "Todos têm músicos de diversos países". Em abril, 11 músicos estrangeiros vieram a São Paulo - por sua própria conta - para um concurso. Nenhum atendeu aos rigorosos padrões de um júri composto pelos regentes e pelas primeiras estantes da Orquestra.



Roman Mekinulov, o corpulento primeiro violoncelista da orquestra, com 27 anos, migrou de São Petersburgo para Nova York em 1985 com seus pais e recebeu dois títulos da Juilliard antes de trabalhar como substituto na Filarmônica de Nova York. Respondendo a um anúncio na revista *International Musician*, ele concorreu em Nova York para uma vaga na Sinfônica de São Paulo em 1997. "Essa é uma orquestra jovem, com as forças e fraquezas de uma orquestra jovem", diz Mekinulov. "Ela tem energia e entusiasmo de sobra mas necessita de mais experiência. Neschling é um grande motivador".

Embora a Sinfônica tenha melhorado imensamente, ela ainda tem uma montanha para escalar. As principais dificuldades das orquestras brasileiras – ensaios insuficientes e impossibilidade de empregar músicos em tempo integral – foram superadas, permitindo à Sinfônica alcançar níveis de profissionalismo e qualidade nunca antes vistos no Brasil. E ela vai superando rapidamente as deficiências nos instrumentos de corda tão comuns entre os conjuntos brasileiros. Seus regulamentos mostram éticas intensas e ambiciosas do trabalho. Como as principais orquestras americanas e européias, a Sinfônica de São Paulo se prepara para cada concerto em cinco ensaios regulares e um ensaio geral. Os ensaios vão de 9:30 às 12:30 às segundas, quintas e sextas-feiras. Nas terças e quartas-feiras há ensaios em dobro, das 9:30 ao meio-dia e das 14:00 às 16:30. A Sinfônica de São Paulo pede para ser julgada pelos padrões mais elevados. Em seus picos pode alcançar grandes alturas mas quando toca abaixo de seu potencial ela tem ainda alguma distância para manter a qualidade uniforme das principais orquestras. Neschling e Minczuk estão certos: a Sinfônica necessita de pelo menos mais cinco anos para estabelecer-se entre as melhores do mundo.

"Antes do Neschling, a Orquestra era principalmente um bando de funcionários públicos envelhecidos e mal pagos e de origens humildes, muitos somente com educação primária ou secundária, alguns dos quais eram músicos autodidatas que tinham dificuldades para ler uma partitura", diz Marcelo Lopes, um trumpetista de 35 anos de idade que é presidente da Associação dos Músicos. Veterano com 16 anos de Orquestra, Lopes é também advogado de carreira e graduado em Economia pela Fundação Getúlio Vargas. "Por volta de 1996, antes da reorganização, eu estava pronto para parar com a música e ir trabalhar no Banco Central. Agora a Orquestra é muito mais jovem e quase todos nós temos uma formação universitária. Nós estamos sendo constantemente reavaliados e sabemos que precisamos correr riscos. A Sinfônica tem de sair do setor público para que nós possamos levantar mais facilmente o dinheiro para assegurar a sobrevivência da Orquestra".

A reorganização da Sinfônica de São Paulo em 1997 foi um tanto mais gentil com os músicos que a fusão da New York Philharmonic com a Sinfônica de Nova York em 1928,

quando todos os músicos de ambas as orquestras foram demitidos antes que alguns fossem escolhidos para a nova Orquestra. Dos 66 membros permanentes da antiga Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 43 recusaram-se a se apresentar numa audição para Neschling. Como funcionários públicos, foram deslocados para a Sinfonia Cultura da TV Cultura, do Estado, especializando-se em música brasileira.



Um que se apresentou com sucesso naquela audição foi o flautista Marcelo Barbosa, 32, que juntou-se à Sinfônica em 1994 e viveu intensamente as condições precárias do passado recente. "O Maestro Eleazar de Carvalho nunca teve o apoio político e nunca pôde criar condições estáveis para seus músicos", diz Barbosa enquanto assiste alguns de seus colegas jogarem *ping-pong* na sala dos músicos. "Nós não poderíamos sequer sonhar com nossas atuais condições de trabalho. As partituras certas estão sempre nas estantes de música para os ensaios, com os lápis sempre apontados para anotações. Agora há sete empregados cuidando dos arquivos. A temporada é planejada com bastante antecedência. Eu já sei hoje o que nós vamos tocar em novembro, em que sala e hora. A improvisação foi banida de nossas vidas diárias".

Uma das principais tarefas do novo Centro de Documentação da Musical é alugar partituras dos editores estrangeiros, um dos entraves que enfrenta uma orquestra na periferia do mundo musical. "Temos de requisitar partituras com seis meses de antecedência e nunca temos certeza de que chegarão para serem dadas aos músicos 15 dias antes do primeiro ensaio", diz Maria Elisa Pasqualini, que opera o centro. "Pagamos US\$2,000 por cada apresentação de uma partitura. As partes individuais faltam freqüentemente. Nós precisamos de tempo para apagar as marcas de arcadas feitas pelas orquestras que alugaram as partituras antes de nós. Lidamos com 30 editores, cujas partituras são sujeitas a atrasos no transporte e na alfândega. Uma editora importante de Londres, a Boosey & Hawkes, somente aluga através de um agente na Argentina que então nos envia as partituras".

O Centro de Documentação, com um arquivo que já vale US\$1 milhão, restaura e publica partituras musicais brasileiras negligenciadas, inclusive da rica literatura Século XVIII. Entre 22 trabalhos já publicados estão *Passacaglia para o novo Milênio* (1999) de Edino Krieger, comissionada pela Orquestra; a *Issa Overture* (1998) de Gilberto Mendes e a *Sinfonia No. 3*, de Mário Ficarelli (1993), assim como o *Recitativo e Ária*, de autor anônimo do século XVI, considerada a composição brasileira mais antiga. Oito trabalhos serão publicados durante 2000-01 incluindo a *Sinfonia* de Henrique Oswald e a *Serenata Concertante* de Paulo Costa Lima, *Zemira*, do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e *Tercio*, de Emerico Lobo de Mesquita, um compositor mulato do Século XVIII de Minas Gerais.

"Enquanto a Orquestra mantiver sua qualidade, ninguém ousará me tocar", diz Neschling. "A qualidade garante a estabilidade". Entretanto, a Sinfônica não pode se dar ao luxo de relaxar seus esforços para superar as fraquezas institucionais do Brasil e os altos e baixos da política de São Paulo. A continuidade no renascimento da Sinfônica, e sua busca pela melhoria, dependem do contínuo apoio político e do patrocínio privado.

Bases financeiras

É útil comparar a base financeira e a escala de pagamentos de sete orquestras: a OSESP, as Filarmônicas de Berlim, Nova York; e Londres e as duas do Estado de São Paulo, nas cidades menores de Campinas e de Ribeirão Preto.

Alguns destes números revelam grandes diferenças na autonomia destas orquestras. A Filarmônica de Nova York é a mais independente, visto que somente US\$200 mil de um orçamento US\$50 milhões anuais vêm do governo. O resto vem da bilheteria, dos contratos de gravação, das turnês e, sobretudo, das contribuições com incentivos fiscais de pessoas e empresas. Para a Royal Philharmonic de Londres, o apoio do governo é menos do que 10% de seu orçamento de US\$6,3 milhões anuais. Por outro lado, a Filarmônica de Berlim recebe o apoio do governo para a metade de seu orçamento de US\$25 milhões, dentro da tradição europeia de subsídios públicos generosos para suas muitas orquestras e teatros de ópera.

A orquestra menos dependente da sustentação do governo, a New York Philharmonic, paga os salários mais elevados de, em média, US\$10,000 por mês. Mas seus músicos são também os que trabalham mais arduamente: 200 concertos por ano, contra 150 na Royal Philharmonic e 130 na Berlim Philharmonic. As orquestras brasileiras não excedem 90 concertos por ano. São nossas orquestras, como recursos culturais caros, subutilizadas? O orçamento da Sinfônica de São Paulo é maior do que o da Filarmônica de Londres, sugerindo que a questão básica não é arranjar mais dinheiro mas diversificar as fontes de financiamento da Orquestra. Assim o levantamento de fundos e o marketing tornam-se críticos para a sustentação a longo prazo.

Uma cruel ironia da vida cultural do Brasil é que alguns brasileiros ricos são patrocinadores da New York Philharmonic, do Museu da Arte Moderna de Nova York, do festival de Salzburg na Áustria, e das universidades de Harvard e de Oxford enquanto negligenciam o apoio para instituições brasileiras. Entrementes, as corporações multinacionais gastam somas enormes para trazer orquestras estrangeiras ao Brasil. Em anos recentes o Citibank trouxe a New York Philharmonic, a Siemens trouxe a Berlim Philharmonic e a Philips patrocinou a vinda da Amsterdam Concertgebouw. Estas companhias e indivíduos são importantes fontes potenciais de sustentação para a Orquestra de São Paulo. Os R\$15 milhões levantados no ano 2000 de fontes privadas para a Mostra dos 500 Anos do Brasil, em São Paulo, prova que é possível mobilizar as empresas para o apoio cultural.

"Nós, realisticamente, não podemos esperar estarmos livres da sustentação do governo", diz Cláudia Toni, diretora executiva da Orquestra. "A Orquestra Sinfônica Brasileira do Rio é indigente porque sempre dependeu do apoio privado. O que nós podemos fazer é obter mais apoio privado para reduzir nossa dependência da política". Um gestor comissionado de captação de recursos obteve R\$2 milhões em doação da Terra, o provedor de serviços de Internet de propriedade da Telefônica da Espanha, que em 1998 ganhou um leilão para privatizar a companhia de telefones de São Paulo. A doação da Terra aumentou em mais de um terço o orçamento da Sinfônica, permitindo que a Orquestra investisse mais em contratar maestros e solistas e na promoção e propaganda. Mas a Orquestra ainda precisa arranjar um patrocínio comparável para a temporada de 2001, que abrirá com Neschling regendo a *Missa em Si Menor* de Bach.

Neschling anuncia sua idéia das quatro colunas que sustentam a Orquestra em cada concerto na Sala São Paulo: apresentações, excursões, gravações e patrocínio privado. "Vocês tem que encher a Sala a cada semana", grita Neschling do pódio. A Sinfônica desenvolveu uma nova fórmula para as subscrições da temporada, que antes nunca haviam sido promovidas desde a criação da Orquestra em 1953. Uma assinatura para nove dos 39 concertos da temporada por R\$50, é tão barato quanto entradas de cinema, e ainda com meia entrada para aposentados e estudantes. Os assinantes da temporada receberam um CD duplo com a gravação ao vivo de Neschling regendo a Segunda Sinfonia de Gustav Mahler — Ressurreição no concerto inaugural de julho 1999 da Sala São Paulo. Com esta estratégia, 2.274 assinaturas foram vendidas, um número nunca antes alcançado para uma série local de concertos. As sociedades de concertos de São Paulo, que promovem apresentações de artistas internacionais famosos, nunca venderam tantas assinaturas assim. "Queremos vender

3.000 assinaturas para a temporada de 2001", diz Toni. Cada assinante receberá dois CDs: um do concerto de Neschling (Beethoven) e outro, regido por Minczuk, de música brasileira, com Heitor Villa-Lobos—*Choros 10 - O Descobrimento do Brasil* e com Mozart Camargo Guarnieri – *Sinfoniano No. 2*.

Uma outra coluna que sustenta o renascimento da OSESP é a música gravada. O CD e a Internet mudaram o negócio da música clássica. As orquestras americanas de alto custo, como as de Boston, Filadélfia, San Francisco e Cleveland, fixaram seu preço acima das realidades da indústria fonográfica. O CD clássico de alta qualidade transformou-se numa *commodity*, com excelentes orquestras de baixo custo, como as da Europa Oriental e de São Paulo, agora desfrutando uma vantagem comparativa internacional. Negociadores para as grandes orquestras e teatros de ópera, os sindicatos de músicos e as companhias de Internet estão se engalfinhando com as dificuldades legais e técnicas em pagar royalties aos intérpretes pela música ao vivo e gravada via Internet. O CD também levou a música de câmara de volta ao lugar em que nasceu, o lar, onde pode ser apreciada no conforto e na intimidade e onde os ouvintes podem escolher a música na hora sem ter que comprar ingressos com antecedência e saírem para ir até à sala de concertos. Os CDs proporcionam uma vantagem especial à Sinfônica de São Paulo, que pode construir sua própria marca de qualidade no grande mercado potencial brasileiro, através dos clubes de discos e de outros canais de distribuição, e fornecer música clássica brasileira a um mercado internacional saturado com o repertório tradicional.

A função cívica da música

Entretanto, a música sinfônica ao vivo nas salas de concertos, em contraste com a música de câmara, tem uma função cívica. A função cívica da música é virtualmente tão antiga quanto a própria sociedade humana. Desde os tempos primordiais, de acordo com o historiador William McNeill, um membro do Instituto Fernand Braudel:

...grandes bandos, sustentados pelos efeitos colaterais emocionais do canto e da dança, eram capazes de cooperar com mais eficácia. Com certeza, aqueles que se engajavam em tais exercícios tiveram vantagens tais que somente aqueles que haviam aprendido a dançar e fazer os sons em conjunto

conseguiram sobreviver. O canto ritmado e a dança transformaram-se assim num traço humano distinto já que nenhuma das outras espécies conseguiu jamais inventar espontaneamente esta maneira de se expressar e reforçar as ligações sociais em fazê-lo.



As orquestras sinfônicas são um fenômeno urbano, ícones cívicos que ajudam a dar forma e preservar a identidade de suas comunidades. As orquestras sinfônicas floresceram primeiramente na Europa do século XVIII, quando a urbanização se acelerou. Antes, no século 13, os músicos nômades começaram a estabelecer-se nas cidades mercantes que cresciam, apresentando-se em festividades cívicas, religiosas e particulares. Johann Sebastian Bach passou a maior parte de sua vida (1685-1750) como um funcionário municipal, cujo o trabalho era criar, organizar e dirigir música para a igreja e ocasiões cívicas.

Para a Sinfônica de São Paulo dar certo, ela deve consolidar sua função cívica, alcançando novos públicos ou, como diz Milton Nascimento, "ir aonde o povo está". Ir para onde o povo está significa alcançá-lo nos dispersos aglomerados humanos na imensidão da Grande São Paulo, onde milhões de pessoas decentes procuram formas mais civilizadas de vida. Significa atingir pessoas como Maria Marciana do Nascimento, uma cliente de 50 anos de

idade da casa Beth Lobo, um abrigo para mulheres vítimas de violência doméstica no subúrbio de Diadema, que escreveu a Cláudia Toni, diretora executiva do Sinfônica, após ter assistido a um de seus concertos como convidada da Orquestra:

Particpei do grande evento que é a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Achei divino, uma sensação maravilhosa, de plenitude. Não existe nenhuma coisa melhor para uma terapia mental, pois é algo que alegra à alma e o espírito. Na minha opinião este evento deveria se repetir com mais frequência para que nós, participantes do Grupo de Reflexão da Casa Beth Lobo, pudéssemos ter a oportunidade de estar novamente participando deste momento de beleza e plenitude.

A Sinfônica enfrenta assim dois desafios para assegurar ainda mais seu desenvolvimento e sobrevivência. Primeiramente, deve ir aonde o dinheiro está, procurando doações privadas substanciais em uma cidade notoriamente fraca de lideranças cívicas. Ela não pode se dar ao luxo de amadorismo no levantamento de recursos. Deve construir sua própria equipe de funcionários profissionais na captação de patrocínios e trabalhar sistematicamente para fixar um orçamento de cinco anos que livre a Orquestra da dependência total dos caprichos dos políticos e garantir a qualidade e a estabilidade do trabalho artístico. Os meios de comunicação bem que podiam reconhecer a orquestra como um ativo cívico importante, comentando seus concertos com regularidade e gerando o tipo de crítica inteligente, como público, de que todo artista precisa. Um grande passo está sendo dado, depois de longa demora, para dar forma a uma nova Associação dos Amigos da Orquestra, anunciada para janeiro 2001, uma organização sem fins lucrativos que receba fundos do governo para pagar os salários dos músicos e para organizar cidadãos proeminentes para que mobilize o apoio privado. Porém fica a dúvida se este prazo será cumprido.

"Começamos trabalhar nisso em 1997", diz Dalmo Noqueira do Valle, assistente de Covas que influiu na reorganização da orquestra. "Mas o andamento do governo é lento. O assunto virou menos importante depois que Covas foi reeleito em 1998 e a Orquestra andava bem". Essa atitude tão relaxada pode retratar os horizontes limitados dos políticos com visão que não estende além de seus anos no poder. A nova "organização social" deve ser chefiada por um líder de destaque, com responsabilidades permanentes e que goze de respeito e bons contatos entre políticos e a comunidade de negócios. Mas Neschling teme, equivocadamente talvez, que a liderança cívica dos negócios e arrecadação de fundos para a orquestra fatalmente interferiria na autoridade artística do regente. Muitos músicos da orquestra temem que o futuro da Sinfônica possa ser duvidoso se a nova "organização social" não estiver operando efetivamente com liderança privada antes do fim do governo Covas em 2002.

"Esta é a minha preocupação principal", diz Neschling. "Não é questão de sobrevivência, já que atingimos níveis de qualidade que serão difíceis de destruir. Mas a falta de autonomia legal e administrativa nos leva a perder muito tempo resolvendo problemas miúdos com os rituais burocráticos do setor público. Não podemos escolher nossos fornecedores de serviços e materiais porque esses contratos agora precisam de licitação pública, que é lenta e nem sempre dá o melhor desempenho. Regras do governo restringindo pagamentos em moeda estrangeira nos impedem de contratar solistas, regentes e outros músicos no exterior. O governo tem um dever com a orquestra e não pode relaxar neste compromisso. Também precisamos de apoio de toda a sociedade brasileira. Para mobilizar apoio financeiro privado, precisamos de legislação tributária que estimule doações".

O segundo desafio é ir aonde o povo está. Isto significa destacar um funcionário graduado de sua equipe para costurar as relações com a comunidade, construindo novos públicos para a Orquestra. Construir públicos novos significa contatar escolas, igrejas e organizações comunitárias dentre os 12 milhões de habitantes na vasta periferia de São Paulo, convidando estes grupos para os concertos na Sala São Paulo como convidados da Orquestra e para organizar concertos da Sinfônica na periferia. Ir onde o povo está ajudará a construir a sustentação política para que a Orquestra reforce sua estabilidade. Isso também reafirmará a humanidade comum desta grande e heterogênea metrópole. A OSESP

é uma realização institucional em uma magnífica cidade sedenta por sucessos. Ela pode desempenhar um papel relevante na luta de São Paulo para a civilização.

[Home](#) | [Biography](#) | [Publications](#) | [Publication List](#) | [Contact](#)
ngall@braudel.org.br