

O trabalho em orquestras profissionais: apontamentos sobre a diminuição do número de orquestras na Região Metropolitana de São Paulo

Camila Carrascoza Bomfim

Introdução

O mercado de trabalho da música tem se tornado, nas últimas décadas, em uma fonte permanente de apreensão para diversos pesquisadores da área, e foi a partir dessa questão que desenvolvi meu doutorado, no qual reflito especificamente sobre o trabalho em música orquestral na Região Metropolitana de São Paulo. Minha tese foi publicada em 2017, e o presente artigo é parte revista e atualizada dessa publicação.

A existência da carreira de músico de orquestra pressupõe necessariamente a relação entre estruturas formais que sustentem esse grupo e indivíduos especializados em tocar instrumentos musicais: se por um lado é preciso que haja instrumentistas para que as orquestras existam, por outro é preciso que as orquestras permaneçam para que esses instrumentistas possam se profissionalizar.

Por mais óbvia que essa afirmação possa parecer, é refletindo sobre ela que percebo, há vários anos, uma retração no mercado de trabalho da música orquestral na Região Metropolitana de São Paulo, ao mesmo tempo em que ocorre um progressivo crescimento no número de estudantes de música nessa mesma região, possivelmente em decorrência do ensino de música em diversas igrejas, do aumento de projetos sociais que utilizam a música como ferramenta de sociabilização e inclusão social, além dos diversos cursos profissionalizantes ou similares (como a Escola de Música do Estado de São Paulo – EMESP Tom Jobim, ou a Escola Municipal de Música de São Paulo) e cursos de graduação em música oferecidos não só pelas universidades públicas, mas também por diversas faculdades particulares.

Para refletir sobre essa questão, elaborei um mapeamento das orquestras profissionais na Região Metropolitana de São Paulo, com foco naquelas subsidiadas por organismos públicos (inicialmente de 2000 a 2016, para a realização da tese), tendo em conta aspectos como salário, contrato e regime de trabalho. Chegou-se, na época, ao número de doze orquestras profissionais em atividades regulares:

1. Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo;
2. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo;
3. Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo;
4. Orquestra de Câmara da Universidade Estadual Paulista;
5. Camerata Aberta;
6. Sinfonia Cultura;
7. Orquestra do Theatro São Pedro;
8. Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo;

9. Banda Sinfônica do Estado de São Paulo;
10. Orquestra Sinfônica de Santo André;
11. Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo;
12. Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul¹.

É importante esclarecer que o termo “orquestra profissional” é bastante complexo: é definido por Maciente (2016, p. 237) como aquele no qual os integrantes possuem “vínculos ativos (estatutário ou celetista) e contratos regulares de prestação de serviços”, de acordo com a definição do Ministério do Trabalho para profissionais com carteira assinada. Porém, são inúmeras as orquestras nas quais os vínculos profissionais se dão por outros meios, mas que se autodenominam como profissionais e se configuram no mercado de trabalho como tal. Assim, neste trabalho foram classificadas como orquestras profissionais aquelas compostas por músicos que possuem, de acordo com Pichoneri, “uma formação altamente especializada, domínio de um instrumento, amplo conhecimento de seu repertório e uma dedicação contínua, que se inicia, muitas vezes, na infância e que se estenderá por toda a carreira do músico” (PICHONERI, 2005, p. 23) e que se autodenominam como tal, como é o caso da Orquestra Sinfônica de Santo André.

Considerando esses organismos, a pesquisa inicial demonstrou que o número absoluto de orquestras sofreu uma retração entre os anos de 2000 e 2016, como pode ser observado a seguir:

Quadro 1: Datas de início e término das atividades das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo.

Orquestras	Início das atividades	Término das atividades	Situação (2016)
Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	1949	-	Ativa
Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	1954	-	Ativa
Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo	1975	-	Ativa
Orquestra de Câmara da Universidade Estadual Paulista	1993	09/2006	Inativa
Camerata Aberta	2010	05/2015	Inativa
Sinfonia Cultura	1998	01/2005	Inativa
Orquestra do Theatro São Pedro	2010	-	Ativa
Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo	1990	-	Ativa
Banda Sinfônica do Estado de São Paulo	1989	-	Ativa
Orquestra Sinfônica de Santo André	1992	-	Ativa
Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo	2000	05/2009	Inativa
Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul	1991	04/2014	Inativa

O encerramento das atividades de cinco orquestras resultou em 41,67% de encolhimento no total de orquestras profissionais computadas na Região Metropolitana de São Paulo desde 1949. Porém, ao atualizar esses dados, observamos que mais um organismo orquestral foi extinguido: a Banda Sinfônica

¹ A Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul até abril de 2014 trabalhava através de contratos em regime de CLT. Desde então, desfez os contratos com os músicos, não possui mais uma agenda de ensaios e concertos regulares e contrata os instrumentistas para alguns concertos anuais, pagando-os por trabalho realizado.

do Estado de São Paulo, (o único organismo público desse porte no estado), em 2017. Com essa ação, a porcentagem do encerramento de orquestras atingiu 50%, situação que permanece em 2023.

Além disso, observando os dados atualizados, constatamos que das seis orquestras ativas, apenas uma, a Orquestra Sinfônica de Santo André, se encontra na Região Metropolitana, o que permite refletir sobre o impacto cultural que o encerramento das atividades das duas outras orquestras (Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo e Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul) causou nas cidades de São Caetano do Sul e São Bernardo do Campo. A partir desses dados, é necessário questionar o que causou essa redução, ainda mais em uma das regiões mais ricas do país, com características e índices econômicos que sugerem ser esse um espaço favorável para a existência e o desenvolvimento de diversos organismos orquestrais.

Dentre as inúmeras hipóteses possíveis para que este fenômeno tenha acontecido, trabalhei principalmente com as seguintes:

1. O número de orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos em São Paulo teria encolhido entre o final do século XX e início do século XXI devido à diminuição ou perda de sua função social, ou seja, das relações identitárias com grande parcela da sociedade. A frequência aos concertos orquestrais teria sido rejeitada por parte considerável da população por estar associada a uma prática das elites;

2. O número dessas orquestras em São Paulo teria diminuído devido ao esgotamento do significado social e político que orientou sua criação a partir da década de 1950, particularmente em relação aos seguintes aspectos:

- O abandono, por parte do Estado, de um modelo de educação e civilização, particularmente estabelecido na primeira metade do século XX, que deveria contribuir para uma formação estética da população;
- O alto custo desses organismos para os órgãos públicos;
- A concorrência da música orquestral com novas práticas musicais, sociais e hábitos de consumo que simbolizam status;

Tais questões dizem respeito diretamente ao mercado de trabalho da música sinfônica, principalmente com relação ao desenvolvimento, a estabilidade e sustentabilidade das orquestras sinfônicas profissionais da Região Metropolitana de São Paulo, e a análise dessa situação permite uma projeção de tendências para um futuro próximo.

Aspectos sobre a Região Metropolitana de São Paulo a partir da geografia e música

É especialmente no contexto da interação entre a música e o espaço urbano que este trabalho foi desenvolvido, e no intercâmbio das áreas de geografia e música que foram construídas as bases para a compreensão de como as práticas musicais e o espaço se inter-relacionam, uma vez que essa mutualidade desvenda diversos

mecanismos materiais e simbólicos presentes no ambiente. Em seus vários aspectos, a música é citada como “capaz de transmitir ‘imagens’ de um lugar, podendo servir como fonte primária para entender o caráter e a identidade dos lugares” (CASTRO, 2009, p. 13). Assim, essa interação expressa, por exemplo, o status econômico de determinados lugares, representado tanto fisicamente (uma vez que determinadas práticas musicais acontecem em espaços que vão desde salas de concerto ou teatros de ópera até galpões de fábrica e salas comunais de igrejas) como simbolicamente (através do repertório musical executado e ouvido por grupos sociais que habitam determinados lugares).

Nesse sentido, a presença de diversos organismos orquestrais ativos na cidade de São Paulo, muitos deles mantidos por entidades públicas de cultura e com salas próprias de ensaio, indica que a produção e o consumo da música orquestral foram incorporados aos hábitos do paulistano e ocupam um lugar significativo na sociedade local. Com base nos trabalhos de Milton Santos (2003, 2005, 2006 e 2008), Gilberto Velho (2010) e outros, foram utilizados conceitos advindos da área da geografia para mapear a região em busca de dados concretos, permitindo assim construir uma visão mais ampla dessa centralidade e um entendimento abrangente sobre a metrópole como um centro econômico, social e cultural. Para fazer parte do conjunto de ferramentas dessa análise de dados, foram utilizados três conceitos: *cidade*, *território* e *espaço social*. O conceito de cidade² refere-se, basicamente, ao produto de um processo complexo de divisão de trabalho e de colocação do homem na sociedade. É também uma construção histórica:

Entendemos que o espaço é história e, nesta perspectiva, a cidade de hoje é o resultado cumulativo de todas as outras cidades de antes, transformadas, destruídas, reconstruídas, enfim produzidas pelas transformações sociais ocorridas através dos tempos, engendradas pelas relações que promovem estas transformações. (SPÓSITO, 2000, p. 11).

Apesar de neste texto não se trabalhar especificamente com a cidade de São Paulo, mas sim com a Região Metropolitana de São Paulo, o conceito de cidade como sendo fruto de um processo histórico do qual nada é excluído é fundamental para compreender a constituição dessa grande região.

Já o conceito de território³ está vinculado ao espaço físico, representando uma área fixa e delimitada. Porém, essa delimitação não é imutável, podendo ser alterada no decorrer da história. O território antecede o espaço: “a utilização do território pelo povo cria o espaço” (SANTOS, 1978, p. 189). A concepção de espaço social definido pelo sociólogo Henri Lefebvre vai muito além da ideia de território ou espaço geográfico: é o “espaço social, vivido, em estreita correlação com a prática social não deve ser visto como espaço absoluto, vazio e puro, lugar por excelência dos números e das proporções” (LEFEBVRE, 1976, p. 29).

² As condições básicas para a existência de uma cidade são o sedentarismo, a domesticação de animais e plantas, além da divisão de trabalho (entre faixas etárias, gêneros etc.), excedente de produção e hierarquização e poder.

³ Existem inúmeras definições para território, e seu conceito não é consenso nem mesmo em geografia. Neste trabalho optou-se por essa definição.

De acordo com Milton Santos (2005, p. 34), a importância do espaço pode ser expressa pela ideia de que “o espaço é a matéria trabalhada por excelência. Nenhum dos objetos sociais tem uma tamanha imposição sobre o homem, nenhum está tão presente no cotidiano dos indivíduos”. O autor também dimensiona o espaço como objeto cultural a partir de sua atribuição como “um conjunto de relações realizadas através de funções e formas que se apresentam como testemunho de uma história escrita por processos do passado e do presente” (SANTOS, 2008, p. 150-153). Resultante dos processos sociais vinculados à vida e ao trabalho, é o campo de forças que interage e cria o cotidiano em questão.

Duas grandes forças agem nesse contexto: as *verticalidades* e as *horizontalidades*. As verticalidades são forças relacionadas a interesses globalizantes e podem ser entendidas como reguladoras a serviço da hegemonia. Por não se vincularem ao seu entorno, o território é seu meio, é onde essas forças verticais se impõem, constituindo cotidianos “obedientes e disciplinados”. São também são fatores de desagregação e alienação, como afirma Milton Santos:

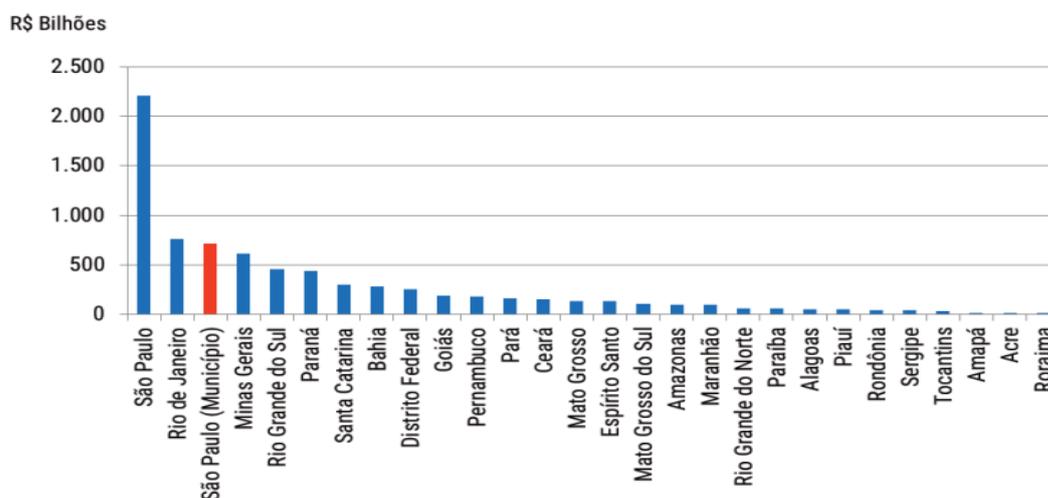
As verticalidades são, pois, portadoras de uma ordem implacável, cuja convocação incessante a segui-la representa um convite ao estranhamento. Assim, quanto mais “modernizados” e penetrados por essa lógica, mais os espaços respectivos se tornam alienados. (SANTOS, 2003, p. 53).

Já as horizontalidades se dão no contexto do cotidiano gerado localmente, do conhecimento e reconhecimento, sendo forças vinculadas ao conforto e à tranquilidade mas tornando-se, ao mesmo tempo, naquelas que geram a revolta e a inquietação. Santos explica que “a partir do espaço geográfico cria-se uma solidariedade orgânica, o conjunto sendo formado pela existência comum dos agentes exercendo-se sobre um território comum” (SANTOS, 2003, p. 53). São as horizontalidades que garantem a união e a concordância do território e do espaço.

A Região Metropolitana de São Paulo é o maior aglomerado urbano do país, e é reconhecida mundialmente como um dos mais importantes polos culturais, políticos e econômicos do Brasil, características que se configuraram a partir de sua história, proporção geográfica, economia, diversidade cultural e humana e sua complexa rede de relações. É possível ter ideia desta centralidade ao observarmos o que significa a economia da região com relação aos valores econômicos mais atualizados⁴ do Brasil, notando um protagonismo acentuado tanto do município, quanto do Estado de São Paulo:

⁴Muito diferentemente da situação encontrada no período de pesquisa da tese (no qual a disponibilização de índices econômicos, demográficos e outros era bastante completa e de fácil consulta), o conjunto de dados mais atualizado (englobando município, região metropolitana e estado de São Paulo) se refere ao ano de 2018, publicado em 2021. Após este ano, são encontrados apenas dados individualizados, sendo que nenhuma informação sobre o PIB da Região Metropolitana de São Paulo foi disponibilizado após 2018. Sobre essa questão, é importante observar que o acesso aos sistemas governamentais que analisam e registram os diversos índices nacionais mudou a partir de 2018, e diversos índices não foram disponibilizados nos últimos anos, o que dificulta a leitura do período.

Gráfico 1: Participação das unidades da Federação e do município de São Paulo no produto interno bruto Nacional, no ano de 2018⁵.



O PIB (Produto Interno Bruto) indica o valor total da produção de bens e serviços no período de um ano, e os organismos responsáveis por estimar esses valores são o IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística em parceria com outros órgãos, como a Fundação SEADE - Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados.

Tabela 1: Valores dos PIBs do Município de São Paulo, da região metropolitana, do estado e do país em 2018⁶ e porcentagens em relação ao PIB nacional.

Região	Pib 2018 (R\$ milhões)	Porcentagem de participação no PIB nacional
Município de São Paulo	714.683,36	10,2%
Região Metropolitana de São Paulo	1.181.500,89	16,8%
Estado de São Paulo	2.210.561,95	31,5%
Brasil	7.004.141,00	100%

Examinando o Pib de 2018 dos territórios estudados, percebe-se que a economia da região metropolitana de São Paulo ocupa uma posição privilegiada em relação ao Pib do Brasil, sendo responsável por 16,9% da economia nacional. Porém, a porcentagem de participação do município de São Paulo no PIB nacional é o que chama mais atenção, uma vez que corresponde a 10,2% (em um país que possui 5.568 municípios, de acordo com o IBGE⁷). Apesar deste trabalho não focar no

⁵Disponível em:

https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/Informes_Urbanos/47_Informes%20Urbanos_PIB_MSP_2018_2p.pdf

⁶ Disponível em:

https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/Informes_Urbanos/47_Informes%20Urbanos_PIB_MSP_2018_2p.pdf Acesso em: 15 set. 2023..

⁷ “Ao todo, o Brasil tem 5.568 municípios, além do Distrito Estadual de Fernando de Noronha e do Distrito Federal.” Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de->

Estado de São Paulo, o fato deste ser responsável por 31,5% do PIB nacional fortalece ainda mais o protagonismo da região, se comparada ao resto do país.

Já ao comparar o PIB da região metropolitana e do município com relação ao Estado de São Paulo, observamos que a região metropolitana corresponde a 53,4%, e o município de São Paulo, 32,3%⁸. Corroborando essas análises, os valores encontrados demonstram ainda que o Município de São Paulo tem uma situação econômica extremamente privilegiada com relação às outras cidades da região metropolitana, uma vez que representa 60,5% do PIB dessa região.

As vias de concretização da Região Metropolitana de São Paulo como um grande centro produtor de cultura tiveram e têm como base a pujança econômica e o desenvolvimento urbano, como demonstrado. Porém, os desdobramentos dessa condição supostamente incluiriam um processo de crescimento cultural contínuo e que ocupasse progressivamente toda a sua extensão, o que possibilitaria que os cidadãos tivessem acesso, cada vez mais, aos equipamentos culturais disponibilizados nas diferentes áreas da região - mas, como relatado anteriormente, apenas a Orquestra Sinfônica de Santo André resistiu na região. As duas outras orquestras, situadas nas cidades de São Caetano do Sul e São Bernardo do Campo, foram extintas, deixando não somente de fazer parte da agenda cultural das duas cidades, mas principalmente encerrando a possibilidade de jovens músicos locais se profissionalizarem em orquestras da região. Além disso, esses encerramentos consolidaram ainda mais o protagonismo cultural da cidade de São Paulo, ocasionando um adensamento no número de estudantes que disputam por uma vaga de trabalho em uma das orquestras situadas no município.

Essa situação complexa pode ser melhor compreendida observando as condições nas quais as práticas da música de concerto se consolidaram na cidade.

São Paulo: espaço de centralidade cultural

As características típicas de uma metrópole cosmopolita foram estabelecidas, inicialmente, a partir do processo de modernização de São Paulo, que ocorreu na transição do século XIX para o XX, impulsionado pela posse de Antônio da Silva

[noticias/noticias/36532-ibge-atualiza-dados-geograficos-de-estados-e-municipios-brasileiros](#) Acesso em: 26 set. 2023.

⁸De acordo com a fundação SEADE, a Região Metropolitana de São Paulo corresponde por 50,2% do PIB do Estado de São Paulo em 2023, apontando uma pequena queda em relação ao índice anterior. Em: <https://www.seade.gov.br/pib-regional-cresceu-31-no-4o-trimestre-do-ano-passado/#:~:text=A%20primeira%20posi%C3%A7%C3%A3o%20C3%A9%20ocupada,7%2C7%25%20em%202021> Tal queda pode ter sido causado pela pandemia do covid-19, que impulsionou diversas transformações no cotidiano das pessoas, entre elas um processo de migração de parte da população paulista para outros lugares, tanto do estado quanto do Brasil. Porém, O IBGE disponibiliza dados referentes à migração interna no Brasil somente até 2009. Porém, existem diversas publicações em revistas e jornais que se referem a esse processo, como o artigo “Bons serviços e economia em alta estimulam migração para o interior”, disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/com-bons-servicos-e-economia-em-alta-cidades-menores-estimulam-migracao> e “ Pandemia cria fluxo de migração para o interior paulista e gera impactos no mercado imobiliário”, disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-jose-do-rio-preto-aracatuba/mercado-imobiliario-do-interior/noticia/2020/07/28/pandemia-cria-fluxo-de-migracao-para-o-interior-paulista-e-gera-impactos-no-mercado-imobiliario.ghtml> Acesso em 22 set. 2023.

Prado, em 7 de janeiro de 1899. Nesse momento, teve como força motriz a busca de equiparação cultural com diversas cidades europeias então consideradas modernas, especialmente Paris, em particular no que diz respeito ao aparato cultural/musical:

[...] Paris passa, a partir do século passado [século XIX], a constituir-se na cidade emblema do conceito de metrópole, a tal ponto que a enunciação mágica de seu nome faz com que se evoque todo o processo mais amplo que comporta e configura a “grande cidade”. Para usar uma expressão da linguagem, torna-se uma parte (Paris) para expressar o todo (a modernidade em termos urbanos). (PESAVENTO, 2002, p. 24).

Ainda na passagem do século XIX para o XX, a cidade iniciou também um processo de competição cultural com o Rio de Janeiro – vitrine da modernidade brasileira que, até meados do período, seria um exemplo a ser ultrapassado, culturalmente, por uma São Paulo cada vez mais abastada. Enquanto a modernização paulistana ocorria em decorrência das muitas mudanças advindas de uma nova condição financeira e social, a construção do que viria a ser o Rio de Janeiro moderno já havia acontecido muitos anos antes, e em muitos sentidos, a partir da mudança da família real para o Brasil, em 1808, haja vista a presença de artistas atraídos para a cidade em decorrência desse processo, além daqueles formados pelas instituições artísticas imperiais. A então capital do Brasil constituirá, ao longo de aproximadamente cem anos, o ambiente propício para que o modernismo brasileiro fosse ali se configurando, quase ao mesmo tempo em que ocorria nas diversas capitais europeias, uma vez que as reformas realizadas em Paris, na segunda metade do século XIX, se deram apenas cerca de cinquenta anos antes da instituída pelo prefeito Pereira Passos na primeira década do século XX, ocorrendo o mesmo em relação à cidade de Barcelona, cujo processo de modernização urbanística teve início em 1849, e à cidade de Viena, que também iniciou a reurbanização na última metade do século XIX, com a construção da Ringstrasse⁹

Apesar de o Rio de Janeiro ser mais urbano e ricamente aparatado de organismos culturais, como teatros e clubes de música, a São Paulo que o prefeito Antônio da Silva Prado geriu era uma cidade em franca expansão, com 239.820 habitantes, de acordo com o censo ocorrido em 1900. A economia em expansão, impulsionada por diversos fatores, como a presença de imigrantes europeus e a implantação das estradas de ferro, possibilitou o surgimento de inúmeros teatros e casas de espetáculos, nos quais a população assistia tanto ópera quanto espetáculos de variedades. Tais espaços eram frequentados não só pela elite cafeeira, mas também por um público mais amplo, interessado em apresentações populares.

Em poucos anos a cidade avançou em termos tecnológicos, com grandes avenidas e bairros modernos nos quais eram difundidos novos hábitos culturais, de socialização e de higiene:

Corria o ano de 1904 e a cidade de São Paulo, antes provinciana e acanhada, começava a ostentar os símbolos do progresso. Lâmpadas da Light iluminavam ruas e avenidas recém-abertas, onde bondes, agora movidos a eletricidade, não tardariam a disputar espaço com os primeiros automóveis. Vivia-se a *Belle Epoque*, com suas conquistas

⁹ O projeto de modernização de Barcelona, concebido pelo engenheiro Ildefons Cerdà, foi nomeado de Plan Cerdà. O Ringstrasse de Viena é o anel viário que circula o centro histórico de Viena.

tecnológicas e harmonia política propícia ao florescimento de uma sociabilidade urbana elegante e culta entre as elites regionais. (CAMARGOS, 2001, p. 15).

Com relação à música e aos hábitos musicais construídos dentro da visão modernista, após a Proclamação da República em 1889, percebem-se inúmeros indícios de uma desvalorização do gênero operístico, gênero de música preferido da família real e do império¹⁰. A principal suposição para essa desvalorização é que ela teria ocorrido em favor de um gênero musical que pudesse ser relacionado ao regime republicano, como afirma o historiador Avelino Romeiro Pereira:

Na década de 1880, antecedendo a queda do regime monárquico no Brasil, um grupo de músicos articulou-se em torno do esforço para influir no ambiente musical do Rio de Janeiro, tendo como referência o repertório camerístico e sinfônico, de estilos clássico e romântico, de origem ou influência germânica. Marcavam, assim, uma diferença em relação às práticas musicais públicas mais habituais na Corte, associadas aos gêneros dramáticos “sérios” (a ópera italiana) ou “ligeiros” (operetas, burletas, zarzuelas, mágicas, revistas, etc.). Esse esforço era representado como uma “elevação intelectual” do país, que o dotasse de um perfil afinado com matrizes culturais consideradas “civilizadas” e “modernas”. Levando em conta os desdobramentos desse projeto, que adentra pela década de 1890, e a militância política e cultural de alguns de seus expoentes, destaco suas vinculações com a própria ideia de República e o regime republicano que se instala no país. (PEREIRA, 2013, p. 1).

Tais concepções se fortaleceram e se cristalizaram no decorrer do século XX, e estavam em conformidade com os ideais burgueses de transformação, negação do passado e modernização, afirmando a superioridade de uma prática cultural em detrimento da outra. Essas ideias representaram a opinião vigente durante grande parte do século XX, foram repetidas inúmeras vezes e reafirmadas não só como senso comum, mas também no ambiente acadêmico e teórico-musical, tendo como modelo o Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, que teve uma participação ativa no intento civilizatório do novo regime, que via a educação como forma de aprimoramento humano. A instituição, fortemente republicana, foi criada em 1890, em substituição ao Conservatório de Música do Império:

As atividades musicais desenvolvidas no Instituto Nacional de Música, e ao seu redor, estavam relacionadas a dois tipos de iniciativa: uma “profissional” e outra “estética”. Ao primeiro grupo associamos os esforços relativos à formação de profissionais de música (e também de público) como via de transformação do meio musical vigente. Ao segundo grupo estão associados os esforços no sentido de impor um repertório musical vinculado à música instrumental da Europa Central, também como via de transformação do meio musical vigente¹¹. (VERMES, 2011, p. 1).

¹⁰ Dom Pedro II era um aficionado por ópera: “em 1857 o senhor Ernesto Ferreira França (1828-1888), então funcionário comissionado do Brasil na Europa, dirigiu-se a [Richard] Wagner em Zurique, com o intuito de encaminhar-lhe um convite do Imperador Pedro II para vir ao Rio de Janeiro apresentar obras de sua autoria (LACOMBE, 1944). Em correspondência a Liszt, Wagner relata que pensou em fazer uma tradução para o italiano de Tristão e Isolda e dedicá-la ao imperador brasileiro (WESTERNHAGEN, 1968, p. 225-226)” (MESQUITA, 2015, p. 29).

¹¹ *Las actividades musicales desarrolladas en, y alrededor del Instituto Nacional de Música estaban relacionadas a dos tipos de iniciativa: una “profesional” y otra “estética”. Al primer grupo asociamos los esfuerzos relativos a la formación de profesionales de la música (y también del público) como vía de transformación del medio musical vigente. Al segundo grupo le corresponden los esfuerzos en el sentido de imponer un repertorio musical vinculado a la música instrumental de Europa Central, también vía de transformación del medio musical vigente.*

Assim como no Rio de Janeiro, a ópera em São Paulo também passou por processos de desqualificação, em oposição aos gêneros musicais representantes da “alta cultura” e, de acordo com Cavalheiro Filho, os jornais da época nunca deram ao gênero operístico o mesmo tratamento dado à música sinfônica (CAVALHEIRO FILHO, 1996, p. 34), e a efervescente intelectualidade que brotava da elite cafeeira alimentava-se dos mesmos ideais civilizatórios dos cariocas e também do crescente espírito de liderança que tomava conta da sociedade paulistana. O lema *non ducor duco* – estampado no brasão da cidade junto a símbolos como os ramos de café, que representavam a força da economia local – assegurava o projeto centralizador de São Paulo. O brasão fora criado em 1911 por José Wasth Rodrigues, artista bolsista do Pensionado Artístico¹², e por Guilherme de Almeida, poeta e um dos fundadores da revista *Klaxon*, importante meio de difusão do movimento modernista.

Destituídos de favorecimentos e das verbas federais, concentrados na sede da República, e sem contar com instituições públicas que lhes dessem respaldos, os artistas e escritores dependiam da boa vontade da oligarquia local – da qual, aliás, muitos dele faziam parte. O caráter homogêneo da intelectualidade da Pauliceia, quase toda vinculada à burguesia, facilitou a constituição do movimento modernista. De mais a mais, para a classe dominante, a Semana [de Arte Moderna de 1922] representava uma oportunidade imperdível de reforçar a potência do Estado cuja saga de heroísmo, oriunda dos bandeirantes desbravadores, permeava o imaginário e o discurso do período. O brasão da cidade de São Paulo, encomendado pelo prefeito Washington Luís a Wasth Rodrigues em 1911, já simbolizava o voluntarismo paulista no desenho do braço armado empunhando o estandarte dos bandeirantes – a bandeira da Ordem de Cristo – sob o lema *non ducor duco*, o emblemático “não sou conduzido, conduzo”. (CAMARGOS, 2015, p. 51).

Entre as décadas de 1930 e 1940, já contando com mais de um milhão de habitantes, a cidade de São Paulo havia alcançado a almejada centralidade na cultura do país, bem como na economia e na política, tendo se tornado terreno de pluralidade e enfrentamentos ideológicos e, nesse período, no qual a cidade vivenciou o golpe de estado, a revolução constitucionalista e o Estado Novo, sua área urbana praticamente dobrou de tamanho. Porém, apesar de o espaço urbano estar cada vez mais adensado, estratificado e polifônico, o pensamento vigente na cidade de São Paulo permanecia atado aos princípios da elite europeia, bem ao gosto da alta sociedade local, expresso em progressivas ações de gentrificação.

As décadas de 1950 e 1960 foram, apesar da situação política e econômica instável, décadas de consolidação das práticas culturais vinculadas à “alta cultura”, notadamente impulsionadas pela mídia impressa, contrastando com as emissoras de televisão, que iniciavam progressivamente suas transmissões, como foi o caso da TV Tupy, em setembro de 1950. A chegada da televisão foi um potente fator de expansão da cultura popular e de diversos gêneros artísticos, que, aliada aos programas das rádios paulistanas mais populares, se diferenciava imensamente de

¹² Instituição criada em 1912 pelo Governo de São Paulo, cujo objetivo era promover a produção artística no estado a partir da concessão de bolsas de estudo em capitais europeias.

publicações como o *Suplemento Literário*, veiculado aos sábados no jornal *O Estado de S. Paulo*, de outubro de 1956 a dezembro de 1966¹³.

As décadas de 1970 e 1980 foram marcadas por ações que tiveram o intuito de aproximar a juventude do universo da música clássica, e entre o final dos anos 1970 e por toda a década de 1980, diversas orquestras jovens foram constituídas por todo o Estado. O ápice do movimento aconteceu com a realização de cinco Encontros de Orquestras Jovens, no Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos^{14 22}, em Tatuí (SP), entre os anos de 1984 e 1988, reunindo por volta de 250 estudantes por evento. Nesses encontros, além de se apresentarem com as orquestras das quais faziam parte, os jovens músicos tinham aulas com professores renomados e participavam de conjuntos sinfônicos e instrumentais formados no próprio festival, tendo a oportunidade de experimentar um cotidiano de prática orquestral diferente do vivenciado normalmente, além de conviver com outros maestros que não os que regiam suas orquestras. A presença de diversas publicações em jornais da época demonstram a importância que os assuntos relativos às orquestras jovens tinham nesse momento, sinalizando o fortalecimento da ideia da música orquestral como um campo de trabalho.

A década de 1990 se encerra com a inauguração da Sala São Paulo, sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, em julho de 1999. O espaço, a antiga estação Sorocabana transformada posteriormente na Estação Júlio Prestes e, finalmente, na Sala São Paulo, é uma construção iniciada em 1926 e finalizada em 1938, mas que permaneceu inacabada. O projeto arquitetônico, de autoria de Christiano Stockler das Neves, seguiu o estilo eclético, por ele chamado de “estilo Luiz XVI simplificado”. A restauração e a finalização do edifício se valeram de técnicas contemporâneas de engenharia e arquitetura, mas mantiveram as características *belle époque*, como que coroando o movimento empreendido em direção aos ideais de modernização do início do século XX:

Depois de muita expectativa, será inaugurada, no próximo dia 9 de julho, a sala de concertos da antiga Estação Júlio Prestes. [...] Construída com a utilização de tecnologia de última geração, a sala era o hall principal da estação de trem, que ainda se mantém ativa no local. O projeto de reforma foi uma iniciativa do governo do Estado através da Secretaria de Cultura. O restauro faz parte de um grande projeto de reurbanização dessa região de São Paulo, que inclui, entre outras obras a Pinacoteca de São Paulo, o Museu de Arte Sacra e o Theatro São Pedro, estes já restaurados, bem como a recuperação do antigo prédio do Deops. A acústica da nova Sala São Paulo promete poupar os espectadores de ruídos externos. [...]. Os responsáveis garantem que a Sala terá condições acústicas comparáveis às melhores salas do mundo. Com 1509 lugares – distribuídos em 830 assentos na plateia e 679 nos dois balcões –, o espaço também deve garantir conforto para os músicos: o palco tem 320 metros quadrados, dois elevadores, um para coro e outro para piano, nove salas de ensaio para os diferentes naipes, biblioteca de partituras e estúdios de gravação. (ANTIGA Estação Júlio Prestes vira Sala São Paulo de Concertos. 1999).

¹³ O *Suplemento* se originou de projeto concebido pelo sociólogo e crítico literário Antônio Candido de Mello e Souza e reuniu colaboradores de renome, como a artista plástica Renina Katz (1925), o maestro Roberto Schnorrenberg (1929- 1983), o poeta Paulo Bomfim (1926) e o jornalista Sábado Magaldi (1927-2016).

¹⁴ A instituição atualmente é denominada “Conservatório de Tatuí”.

A construção da Sala esteve atrelada à um processo intenso de gentrificação, “sem guardar qualquer relação de sociabilidade com o meio em que se insere, e passou a ancorar as feições da gentrificação na Luz, ao mesmo tempo em que desperta orgulho na sociedade paulistana.” (CASTRO, 2010, p. 9). Assim, uma das principais salas de concertos de São Paulo, e que leva o nome da cidade, simboliza ao mesmo tempo os ideais de “educação” e de “progresso” vinculados à uma tradição de escuta musical estabelecida dentro do pensamento modernista, decisivos para a construção de novos gostos e práticas não só musicais, mas de consumo e produção de artes em geral, que agiram como legitimadores dessa civilidade e também estabeleceram profundas diferenciações entre as classes.

A pesquisa demonstrou que, no século XX, a propagação da música orquestral foi concebida em muitos aspectos como um instrumento de modernização e civilização e, neste panorama, as orquestras profissionais “se estabeleceram como vias de acesso à alta cultura europeia”, em detrimento de outras práticas musicais, consideradas “atrasadas”. As práticas musicais se voltaram para a música de compositores europeus, “cujo lastro civilizador não poderia ser questionado” (BOMFIM; DUARTE, 2015, p. 71-72). Ainda, para Marcos Câmara de Castro, o ato de desvalorizar a cultura local em detrimento de outra, considerada superior ou de elite, e que esse autor denominou “esnobismo cultural”, é “expresso principalmente nas escolhas culturais fora do contexto, ignorando as manifestações locais, ou incluindo-as no conjunto das estratégias de urgência em participar de um suposto universalismo cultural metropolitano” (CASTRO, 2014). Dessa forma, o conjunto de fatores sociais, culturais e econômicos que se constituíram na primeira metade do século XX em São Paulo define, em boa parte, a sociedade paulistana atual, caracterizada de um lado por uma capacidade de gerar riquezas e bens e, de outro, pela desigualdade de acesso a esse mesmo patrimônio por uma parcela majoritária de seus habitantes.

As dimensões da cidade e seus índices de desenvolvimento econômico e social e sua história revelam um imenso aglomerado de áreas urbanizadas, pessoas, aparatos públicos e um conjunto de fatores que possibilitaram o desenvolvimento de diversos setores ligados à área de cultura, deixando claro que a concretização desse ambiente cultural foi possibilitada pelo vigor socioeconômico e urbano expresso nos índices apresentados até aqui, que permitiram, entre outras coisas, a existência de um número considerável de orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na cidade. No entanto, o que orientou a formação de um ambiente próprio ao consumo e fruição da música de orquestra, ainda que essencialmente direcionado a uma pequena parcela da população pertencente à elite financeira e intelectual, foi o conjunto de valores assimilados e cultivados por essa mesma elite e a busca de São Paulo por uma ascendência sobre o restante do país. Assim, as diferentes condições econômicas e urbanas fazem com que nem todos os estratos sociais tenham direito a usufruir desse desenvolvimento.

Possíveis Razões do declínio

No universo musical da Região Metropolitana de São Paulo, inúmeros gêneros diferentes de música são reconhecidos pelas comunidades locais, e esse é um

território que abarca uma infinidade de manifestações musicais, gerando (muito além do mercado econômico) trocas culturais que fazem dessa uma região complexa e multicultural. Porém, se a região tem as características populacionais, econômicas e sociais ideais para que se desenvolva o movimento de crescimento orquestral que foi anunciado no decorrer da década de 1990, é necessário entender as razões que ocasionaram o declínio de seu número de orquestras. A seguir, são elencadas algumas possíveis razões desse declínio.

1. O baixo enraizamento na comunidade e a manutenção dos valores da alta cultura

O *Anuário VivaMúsica!*¹⁵ publicado em 2011, cujo tema é “Concertos para a juventude versão 2.0”, é dedicado à reflexão da pergunta “como acelerar o processo de renovação de plateias, atraindo mais jovens aos concertos e programações afins?”, afirmando ser essa a preocupação generalizada por todas as regiões nas quais existe atividade regular de música clássica (ANUÁRIO, 2011, p. 17). Entre as diversas iniciativas realizadas por orquestras consagradas mundialmente, buscando renovar suas plateias, o *Anuário* elencou treze projetos, cinco deles exemplificados no Quadro 2:

Quadro 2: Relação de projetos de popularização de música clássica elencados pelo Anuário VivaMúsica! (2011, p. 19-28).

Evento	Orquestra (data de início das atividades)	País	Ano de início	Características (situação em 2023)
Music Now ¹⁶	Orquestra Sinfônica de Chicago (1891)	Estados Unidos	1998	- Informalidade; - Parceria com diversas instituições culturais de Chicago; - Local diferenciado (Harris Theatre ¹⁷); - Elementos típicos da cultura pop (DJ se <i>open bar</i> no <i>lobby</i> do teatro); - Foco em música contemporânea. (ATIVO)

¹⁵ O Anuário VivaMúsica, publicado de 1998 à 2013, foi uma das principais fontes para a elaboração da tese.

¹⁶ <https://cso.org/concerts-tickets/on-stage/chicago-symphony-orchestra/cso-musicnow/> Acesso em: 9 set. 2023.

¹⁷ Teatro inaugurado em 2003, construído como um espaço multiuso de apresentações de dança e música.

TonhalleLATE: classic meets electronics ¹⁸	Orchestra Tonhalle de Zürich (1868)	Suíça	2002	- Linguagem jovem (festa organizada por um produtor de festas e DJs locais e internacionais); - Espaço diferenciado (<i>foyer</i> ambientado com <i>lounge</i> , bar e pista de dança); - Projeto audiovisual (iluminação e projeção de videoarte e imagens nas colunas do Tonhalle). (ATIVO)
Série Phil & Chill	Orquestra Filarmônica de Hamburgo (1828)	Alemanha	2005	- Linguagem jovem (DJ), estilo <i>chill-out</i> : sons eletrônicos e música clássica; - Local diferenciado (no hall do teatro Laeiszhalle, sede da orquestra, é montado um ambiente <i>lounge</i>). (INATIVO)
The Night Shift ¹⁹	Orchestra of the Age of Enlightenment (1986)	Inglaterra	2006	- Informalidade; - Local diferenciado (bares, <i>pubs</i> , porões e clubes). (ATIVO)
Aftershock (Projeto Pulse)	Orquestra Sinfônica de Londres (1904)	Inglaterra	2011	- Linguagem jovem (festa pós-concerto com DJs, remixes de clássicos, música techno); - Local diferenciado (subsolo do Barbican Centre, sede da orquestra); - Programa de câmara; Improvisação dos músicos da orquestra. (INATIVO)

Ao atualizar os dados apresentados na tese, observamos que três projetos ainda estão ativos, e firmemente voltados para a difusão da música de concerto, como fica claro nos textos de apresentação de cada um: o Music Now, projeto da Chicago Symphony, traz no site a seguinte explicação para o projeto: “MusicNOW é mais do que um concerto; é uma noite envolvente de celebração das artes e de conhecer novas pessoas. Fique atento aos detalhes sobre eventos adicionais e oportunidades para se misturar com os artistas e seus colegas espectadores”²⁰, deixando clara a informalidade e a intenção de popularização do evento. Já o tonhalleLATE se define como “a série de concertos e festas sempre popular e geralmente esgotada da

¹⁸ <https://tonhalle-orchester.ch/en/concerts/kalender/tonhallelate-classic-meets-electronic-1579260/> Acesso em: 9 set. 2023.

¹⁹ <https://oae.co.uk/season/the-night-shift-2023-24/#:~:text=The%20Night%20Shift%20is%20our,created%20by%20our%20player%20members> Acesso em: 9 set. 2023.

²⁰ MusicNOW is more than a concert; it’s an immersive evening of celebrating the arts and meeting new people. Stay tuned for details on additional events and opportunities to mix and mingle with the artists and your fellow concertgoers. Disponível em: <https://cso.org/performances/23-24/cso-classical/montgomery-and-bruckner-7/> Acesso em: 9 set. 2023.

Tonhalle-Orchester Zürich”²¹. E o projeto The Night Shift se define como “a nossa série popular de concertos informais de música de câmara realizados em bons pubs e locais de música em Londres”²².

A séria Phil & Chill não teve continuidade com a Orquestra de Hamburgo. Porém, foi encontrado um projeto semelhante implantado na NDR Radiophilharmonie, em Hanover. De acordo com o site da orquestra, o evento voltou a ser apresentado depois da pandemia somente em 2023, indicando que ele já acontecia anteriormente: “Isso promete ser ótimo: uma noite de festa contrastante, um evento pop e uma experiência de música clássica, tudo em um só lugar. Como conhecemos e amamos Phil & Chill, o evento acontecerá novamente em 12 de maio de 2023, pela primeira vez desde o início da pandemia”²³.

Cabe destacar que o projeto Pulse (Pulse: the London Symphony Orchestra Student Mobile Project), do qual o evento Aftershock fez parte, era uma iniciativa “totalmente imersa na cultura jovem”, na qual eram nomeados estudantes universitários (então chamados de “embaixadores”) para que divulgassem seus concertos e eventos. Cada embaixador recebia material de divulgação, um número de identificação (a “identidade Pulse”) e benefícios por sua atuação como divulgador do evento (ANUÁRIO, 2011, p. 24). O Pulse é, atualmente, um programa de incentivo que busca fomentar a frequência de jovens em concertos a partir de uma aplicativo, que gera benefícios e conecta dados.

A permanência de tais projetos, mesmo com mudanças e adaptações, indica que essas ações não foram pontuais, mas sim que essa é uma questão ainda importante, mesmo nesses países nos quais a cultura da música de concerto é tradicional. É importante observar também que esses projetos são voltados para a juventude, apostando fortemente em elementos da cultura jovem urbana, expressos em gêneros musicais (como a utilização da música techno ou a discotecagem), na informalidade e na utilização diferenciada dos teatros e salas de concerto (que antes eram espaços sacralizados), e em tecnologias atuais vinculadas ao uso de aplicativos.

Porém, atrair a atenção da parcela jovem da população não é a única preocupação da publicação, que traz também iniciativas que buscam aumentar o público adulto, como o Rede Classical Revolution, movimento empreendido por músicos eruditos de San Francisco, nos Estados Unidos, que tem como slogan a frase “Levando a

²¹tonhalleLATE ist die allseits beliebte und meist ausverkaufte Konzert- und Partyreihe des Tonhalle-Orchesters Zürich. Disponível em: <https://tonhalle-orchester.ch/en/concerts/kalender/tonhallelate-classic-meets-electronic-1579260/>. Acesso em 09 set. 2023.

²²The Night Shift is our popular series of informal chamber music concerts held in good local pubs and music venues around London. Disponível em: <https://oae.co.uk/season/the-night-shift-2023-24/#:~:text=The%20Night%20Shift%20is%20our,created%20by%20our%20player%20members>. Acesso em 13 set. 2023.

²³Das verspricht großartig zu werden: eine kontrastreiche Party-Nacht, ein Pop-Event und Klassik-Erlebnis in einem. So, wie wir Phil & Chill kennen und lieben, soll die Veranstaltung erstmalig seit Pandemie-Beginn wieder am 12. Mai 2023 stattfinden. Disponível em: <https://www.ndrticketshop.de/ndr-radiophilharmonie/1942-phil-chill-mit-zoe-wees-und-strawinskys-sacre>. Acesso em: 09 set. 2023.

Música de Câmara ao Povo desde 2006²⁴”, e busca “levar a música de volta para as pessoas e quebrar o estigma de que os clássicos são algo inalcançável, só para a elite” (ANUÁRIO, 2011, p. 31). Outro projeto semelhante é o Proms, festival anual de música realizado pela BBC de Londres, herdeiro dos Concertos Promenade²⁵, no qual os eventos têm a informalidade como característica dominante, a preços populares. Ambos os projetos continuam em franca atividade.

A necessidade de renovar o público e popularizar a música clássica, explicitada por esses projetos, está intimamente ligada com a percepção de que grande parcela da sociedade não frequenta esses espaços mas, ainda mais importante, de que é fundamental que essas pessoas o façam. Algumas ações locais nesse sentido são observadas, como explicita Neil Thomson (em entrevista para João Luiz Sampaio) maestro britânico que rege a Orquestra Filarmônica de Goiás desde 2013:

Uma orquestra precisa estar firme no coração de uma comunidade, oferecendo boas apresentações, de música de qualidade. O acesso é tudo. A música clássica só se torna elitista quando as pessoas não têm acesso a ela. Então as orquestras precisam estender a mão para as comunidades, levar a música às pessoas, assim como esperar que estas apareçam na sala de concerto. Nós tocamos em parques, shopping centers e igrejas e também fazemos projetos conjuntos com a Sinfônica Jovem de Goiás (nesta temporada vamos tocar com eles a *Sinfonia n.2* de Mahler). (SAMPAIO, 2016, p. 12-13).

Na declaração, Thomson afirma que os vínculos criados entre uma comunidade e uma orquestra não são construídos a partir da ótica da orquestra, mas sim da comunidade da qual esse organismo faz parte. Retomando os conceitos de verticalidade e horizontalidade de Milton Santos, tais vínculos são estabelecidos a partir dos hábitos que se dão no contexto do cotidiano, do conhecimento e reconhecimento dessa comunidade. Isso não significa que todas as ações estabelecidas pela orquestra tenham que se dar no sentido de atingir esse público, e os projetos elencados anteriormente são um exemplo disso, uma vez que ocorrem de uma à sete vezes por ano, dividindo a programação anual com eventos mais tradicionais.

Ao observar esse movimento por parte de um grupo de orquestras que, na sua maioria, foram fundadas há mais de um século e estão entre as mais reconhecidas internacionalmente, é bastante surpreendente que na Região Metropolitana de São Paulo não exista nenhum projeto semelhante.

Porém, como já visto, observa-se que o hábito de frequentar salas de concerto (como a Sala São Paulo e o Theatro Municipal) ainda está vinculado com práticas consideradas cultas e educadas e, de acordo com Trotta (2011, p 118), “O consumo da música de tradição clássico-romântica europeia tem determinadas características e demandas que auxiliam na configuração de um status elevado”. O autor destaca, entre outros aspectos, que o “grau de complexidade harmônica e melódica, se afirma como um dos mais incontestes sinais de qualidade técnica desta prática musical, acessível apenas para os iniciados” (p. 120).

²⁴ <https://www.classicalrevolution.org/> Acesso em: 13 set. 2023.

²⁵ Concertos que se valiam da exuberância dos jardins públicos e dos palácios industriais onde eram realizados, e que valorizavam tanto aspectos visuais quanto musicais.

Sobre os significados da escuta de música orquestral e o poder simbólico contido nesse ato Bourdieu (2007), entre as décadas de 1970 e 1980, explanou sobre diversas questões relativas a consumo cultural, entre elas o ato de escutar música clássica em uma sala de concerto, afirmando que tais atividades demandam um acúmulo de capital cultural sobre normas de comportamento para frequentar esses espaços. Tais normas são retomadas por Trotta:

A sala de concerto tem determinadas “regras” de comportamento (o tipo de roupa, de movimentos corporais e de deslocamento pelos corredores e salões, o silêncio da plateia ao soar o primeiro acorde, a hora certa de bater palma, a voz baixa ao comentar o concerto na saída etc.) que são aprendidas através da própria experiência, reforçando a distinção social através do capital cultural herdado da família. (TROTТА, 2011, p. 118-120).

A pesquisa apontou que no decorrer dos anos nos quais frequentar uma sala de concerto foi se tornando mais habitual para algumas parcelas da população, são inúmeros os textos que criticam o comportamento do público, publicados nas revistas especializadas em música clássica e nas seções dedicadas à cultura dos jornais:

É verdade que o público, especialmente no Teatro Municipal, não colaborou. Excessivamente irrequieto, não parava de tossir e de sussurrar e de aplaudir nas horas erradas, prejudicando a atmosfera necessária para que se estabeleça a soberania da música. Difícil saber o que é causa e o que é consequência. (KRAUSZ, 1998, p. 47).

Também existem artigos que buscaram ensinar a maneira esperada (e considerada certa) de comportamento do público não especializado nas salas de concertos.

Não mexa. Conscientize-se da posição exata do seu corpo, sem olhar: pernas (cruzadas talvez), cabeça (inclinada para baixo ou para o lado), mãos? Está segurando a revista pelas bordas ou apoiando-a por baixo? Agora, imagine a revista como um programa de concerto e que você está na plateia. Quanto tempo vai poder ficar assim sem mexer?

Vamos começar de novo. Faça pequenos ajustes até achar a posição perfeita para ficar assim até o final da música. Quer testar? Finja que está ouvindo um concerto e conte lentamente até vinte. Se alguma parte do seu corpo chamar a sua atenção, querendo mudar de posição, anote, mas não mexa. As pernas cruzadas estão começando a incomodar? A cabeça está inclinada demais? Segure-se... dezoito, dezenove, vinte. À Vontade!

Agora, alivie-se destas pequenas incomodações e repita até chegar a uma conscientização da sua posição ideal para ouvir música. Decore-a e procure usá-la sempre quando escutar música: em CD, pela rádio e, especialmente, em concerto. (GRIFFITHS, 1998, p. 12).

Griffiths termina o artigo com a expressão “A música mexe, no justed!”, deixando claro que qualquer comportamento diferente é inapropriado para as salas de concerto paulistanas. Porém, como já visto, movimentos completamente contrários são empreendidos por orquestras pelo mundo todo, por exemplo o já citado *The Night Shift*, projeto da Orquestra of the Age of Enlightenment (que se apresenta com instrumentos de época), fruto de criação coletiva de seus músicos. No texto do *Anuário VivaMúsica!* (2011) está explicado que a ideia surgiu em 2005, momento no qual a orquestra se apresentou tocando um repertório que era executado em Paris no século XVIII, “período em que a agitação do público era comum e não se fazia silêncio nos concertos”. Após o evento, “o grupo se ressentiu de ter apenas

apresentado repertório da época, não possibilitando ao público a experiência de comportar-se como outrora” (ANUÁRIO, 2011, p. 19).

Buscando refletir sobre a aura sacra construída em torno das apresentações nas salas de concerto e desmistificar as ações dos próprios compositores canonizados, o jornalista musical João Marcos Coelho, em artigo publicado no *Anuário VivaMúsica!* de 2005 (cujo título é “Negócios clássicos em sintonia com as exigências de hoje?”), ao discorrer sobre a posição do músico na sociedade atual e seu distanciamento com o público, reflete sobre ações que eles possivelmente empreenderiam na atualidade:

Como fazer alguma coisa para deter, ou ao menos atenuar este distanciamento? Todo músico hoje precisa tentar montar estratégias agressivas de conquista do mercado, tal como geniais criadores como Bach e Handel não hesitaram em assumir. Handel escreveu o oratório “Messias” por dinheiro e, diz o maestro Roger Norrington, “hoje certamente estaria compondo jingles”. Soa exagerado, mas certamente uma mente inquieta e atenta com as exigências do mercado londrino como Handel trataria de subverter a fórmula do concerto, hoje caduca, levaria a música para espaços alternativos – e, sobretudo, faria a grande música, a música de invenção, descer deste pedestal inatingível em que os últimos séculos a colocaram (o oratório, só para lembrar, não é mais do que uma ópera com temática religiosa, esta foi a grande sacada de Handel). (COELHO, 2005, 41-42).

O jornalista ainda aponta para o fato de que “Até pessoas que gostam de música clássica estão saturadas dos tesouros de outrora” (p. 44), e indica dez sugestões contra o que ele chama de “círculo vicioso”, para conter aquilo que denomina de “processo de marginalização [da música clássica] que se acelerará perigosamente”, indicando que “cabe à comunidade musical de concerto enfrentar a questão de frente”: 1. ler mais; 2. repensar o esquema formal do concerto, experimentar fórmulas e espaços alternativos; 3. como música não é feita no vácuo, seu objetivo é sim mercadológico; 4. não ter medo da música funcional; 5. toda cidade, neste país, tem um clube, uma igreja e principalmente escolas que, por sua vez, sempre têm um auditório ou sala disponível em certos horários alternativos; 6. o músico de concerto precisa ser socialmente necessário; 7. o músico tem que ser importante, em primeiro lugar, na sua comunidade, no seu bairro; 8. dar atenção especial à internet; 9. saiba que você está em ótima companhia; e 10. talento e paixão.

As sugestões de Coelho se baseiam na sua observação de que os compositores tradicionalmente canonizados como artistas passaram para a história distanciados de suas próprias vidas cotidianas, principalmente com relação às questões econômicas, mas que, na realidade, não só estavam a par de suas questões financeiras como também trabalhavam com pretensões mercadológicas, como mostra o subtítulo do artigo, “Postura mercadológica de outrora deve ser resgatada, mas formalismo dos velhos tempos inibe mudanças criativas”. Apesar de certa pretensão nas suas colocações, o fato de seus tópicos sugerirem a necessidade de uma mudança comportamental no meio musical, mais do que isso indicam a urgência de uma conscientização por parte dos músicos com relação à situação iminente de afastamento do público, que se configurava já no ano de 2005. Nesse sentido, o projeto Rede Classical Revolution, citado anteriormente, é um excelente exemplo de empoderamento, uma vez que os próprios músicos

empreendem ações que possibilitam um estreitamento da sociedade com as práticas musicais clássicas. Essas ações estão sendo adotadas sistematicamente por diversos representantes da classe musical:

A ida da música ao grande público está se alastrando no mundo todo. Nos Estados Unidos, inúmeros estão preparando seus alunos para o teatro e para as ruas. [...] O mesmo ocorre na Europa. Em Berlim, cantores de ópera se apresentam todas as noites em restaurantes e clubes em que os não iniciados na música clássica começam a perceber sua beleza. O famoso celista israelense Matt Haimovitz tem obtido grande sucesso apresentando peças de Dvorak e Elgar em pizzarias. O grande pianista norueguês Aksel Kolstad montou um show no qual apresenta peças famosas de música clássica, “regadas” a comentários jocosos sobre compositores e executantes de época. (PASTORE, 2016, p. 20).

Cabe comentar que a Fundação Osesp tem inserido, em sua programação anual, concertos com música do cinema e música de jogos, buscando ampliar o público que frequenta os concertos. Além disso, a Fundação Sala São Paulo publicou em suas redes sociais o post “Não sabe o que vestir quando vier à Sala São Paulo?²⁶”, em que diversas pessoas aparecem vestindo trajes coloquiais, muito diferentes dos utilizados por plateias mais formais. No entanto, no site da Osesp, na seção “Perguntas e respostas”, o texto que responde ao questionamento “Existe algum traje específico para assistir aos concertos?” explica que não é necessário usar nenhum traje específico, afirmando que o mais importante é que todos se sintam confortáveis. No entanto, termina da seguinte forma: “Lembrando que, no palco, Orquestra, Coro e outros artistas provavelmente estarão usando roupas mais formais”²⁷, fazendo com que essa questão ainda se mantenha bastante ambígua.

2. A dissolução dos valores culturais que fundamentaram a estatização das orquestras profissionais

As questões do baixo enraizamento da música de concerto são apenas parte dos aspectos apontados como responsáveis pelo declínio das orquestras e, muito além de um entendimento local sobre como a música clássica deve ou não ser apreciada, é importante entender que os assuntos referentes às orquestras da Região Metropolitana de São Paulo têm sido progressivamente deixados de lado, atitude perceptível a partir de ações ora aniquiladoras, ora indiferentes por parte dos órgãos gestores governamentais.

Em 2016 foi encerrado o Transform, programa de patrocínio cultural²⁸ promovido pelo British Council²⁹ no Brasil. Com duração de 2012 a 2016, o programa teve como objetivos “criar acesso e oportunidades nas artes, lideranças e desenvolvimento, excelência artística, intercâmbio cultural e capacitação das

²⁶ Publicado no dia 23 de maio de 2023.

²⁷ Disponível em: <http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=perguntaserespostasfaq>
Acesso em 13 ser. 2023.

²⁸ O Transform foi estabelecido durante as Olimpíadas de 2012 em Londres, e idealizado como um legado britânico para o Brasil, por ser o seguinte país a sediar o evento.

²⁹ Organização internacional britânica que promove cooperação nas áreas vinculadas à cultura e à educação entre o Brasil e o Reino Unido.

instituições e indivíduos envolvidos nos projetos” (BRITISH COUNCIL³⁰), e atuou em sete áreas: artes visuais e museus, cinema, dança, economia criativa, literatura, música e teatro. Entre os múltiplos projetos na área de música desenvolvidos no período, foi lançado em 2014 o Transform Orchestra Leadership, que previa o fomento de ações envolvendo a criação de políticas públicas e educação de jovens. Dentro do programa ocorreram três “Conferências Internacionais MultiOrquestras”, nos anos de 2014, 2015 e 2016, que tiveram como tema comum assuntos ligados ao gerenciamento e à manutenção de orquestras sinfônicas na atualidade:

Quadro 3: Conferências MultiOrquestras realizadas no Brasil entre 2014 e 2016 (BRITISH COUNCIL).

Cidade	Ano	Conferências	Temas
Belo Horizonte	2014	Talento, gestão e impacto	Gestão, educação e inovação: Governança e gestão; Orquestras como organizações de interesse público; Inovação, criatividade e novos públicos; Estruturação e integração do setor orquestral: benefícios e desafios.
Rio de Janeiro	2015	A orquestra e a cidade	Relações e interações das orquestras e espaços da música com as cidades e comunidades.
São Paulo	2016	Orquestra: modos de usar	Papéis das orquestras além das atividades de produção e reprodução musical; Utilidade das orquestras na sociedade contemporânea e as várias formas de potencializar seu impacto e relevância.

Com a participação de profissionais vinculados à área de música de diversos países, as conferências foram encaminhadas no sentido de propor e discutir soluções para a agenda nacional, refletindo sobre as questões que abrangem os múltiplos ambientes urbanos, as relações estabelecidas entre as comunidades e esses organismos e, principalmente, a necessidade de formação de público, “Em um tempo em que se discutem os papéis da Arte e da Cultura como fatores de desenvolvimento econômico e social” (BRITISH COUNCIL, 2014³¹). Durante o evento ocorreu, em 2015, a criação da Associação Brasileira de Orquestras e, no evento de 2016, ocorreu um fórum dessa instituição. Porém, após esses episódios, não foram encontradas maiores informações sobre a associação.

³⁰ <https://www.britishcouncil.org.br/atividades/artes/transform> Acesso em: 14 set. 2023.

³¹ Os textos relativos às Conferências MultiOrquestra não estão mais disponíveis no site do British Council.

Durante a III Conferência Internacional MultiOrquestra – Orquestras: modo de usar, ocorrida em 2016 em São Paulo, o representante do Ministério da Cultura, que participou do Painel 5: Fazendo acontecer: políticas públicas para desenvolvimento orquestral (dia 12 de maio de 2016, no Sesc Bom Retiro), Gustavo Vidigal, diretor de Empreendedorismo, Gestão e Inovação da Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura e coordenador responsável pelo desenvolvimento do Programa Nacional de Economia da Música apresentou, em sua fala, justamente esse programa, que havia sido divulgado no mesmo mês. Chama a atenção o fato de que, em nenhum momento, apesar de estar se apresentando em um evento cujo título era “Orquestras: modo de usar”, tenha feito menção às expressões “orquestras”, ou mesmo “música clássica” ou “erudita”. O distanciamento entre a apresentação do representante do governo federal e os assuntos relativos à música orquestral demonstrou, naquele momento, o imenso desinteresse por parte do governo pelas orquestras, em oposição às políticas anteriores, que afirmavam esse gênero musical como um potencial agente civilizatório.

Chama a atenção que as discussões realizadas nas conferências MultiOrquestra não tenham tido continuidade e que o material produzido a partir de palestras e debates não tenha sido disponibilizado posteriormente, fazendo com que essas ações tenham sido encerradas em si mesmas. Além disso, poucos movimentos por parte dos órgãos públicos foram detectados no sentido de refletir sobre as orquestras e sua relação com a sociedade, e a maior parte das análises sobre essas questões se encontra nas produções acadêmicas (congressos, mestrados e doutorados e outros), o que não necessariamente faz com que essas discussões cheguem, de fato, a serem materializadas em ações por parte dos responsáveis pelos organismos orquestrais profissionais da Região Metropolitana de São Paulo, com exceção de algumas pequenas ações como as apontadas na sessão anterior .

É importante observar também que, se durante todo o século XX se viu um movimento por parte da sociedade, mas também dos órgãos governamentais, de vinculação da música clássica orquestral à valores que expressavam a “alta cultura”, a realidade atual mostra que essa questão não é mais unânime, e que o que antes era considerado de fundamental importância para formação de uma sociedade civilizada, hoje foi substituído por outros valores. Um exemplo é observar anúncios de patrocinadores da revista *Concerto* na década de 1990 (em especial os anúncios de modelos automotivos), nos quais vemos diversos produtos sendo vinculados à música clássica (Figuras 1 e 2).

Figura 1: Anúncio da Mercedes-Benz (CONCERTO, 1997).

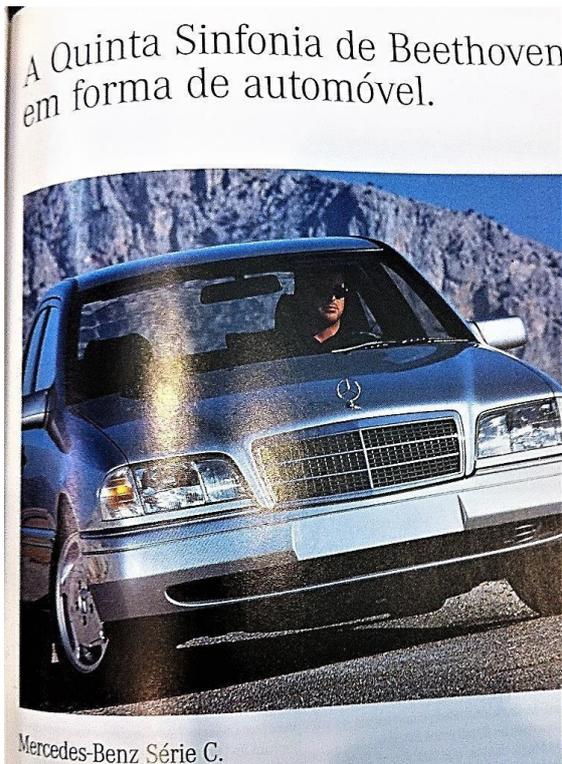


Figura 2: Anúncio da Chevrolet (CONCERTO, 1998).



Tais anúncios não são mais encontrados na publicação e, mesmo não formulando nenhuma análise de discurso de propaganda, pois não é o caso deste trabalho, é evidente que os elementos musicais vinculados anteriormente a esses produtos os valorizavam e, independentemente de uma definição de quais são exatamente esses valores, eles agregavam elementos culturais vinculados à música de concerto e a todo o arcabouço cultural relacionado a esse universo.

Corroborando essa afirmação, é importante notar que no final da década de 1980 e no decorrer da década de 1990 foram fundadas a maioria das orquestras relacionadas no Quadro 1 (na Introdução deste artigo), ou seja, das doze orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos relacionadas neste texto, nove iniciaram suas atividades a partir desse período, sendo apenas três após o ano 2000 (Quadro 4).

Quadro 4: Orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos fundadas a partir da passagem da década de 1980 para a de 1990.

Orquestras	Início das atividades
Banda Sinfônica do Estado de São Paulo	1989
Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo	1990
Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul	1991
Orquestra Sinfônica de Santo André	1992
Orquestra de Câmara da Universidade Estadual Paulista	1993
Sinfonia Cultura	1998
Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo	2000
Orquestra do Theatro São Pedro	2010
Camerata Aberta	2010

O processo exato de fundação dessas orquestras por parte dos organismos estatais não foi esclarecido por este trabalho, pois são inúmeros os entraves que inviabilizam uma pesquisa nesse sentido – porém, é inegável que para o processo de criação e manutenção dessas orquestras foi preciso vontade política e econômica, uma vez que organismos sinfônicos são grupos extremamente dispendiosas e de organização muito complexa. Essa movimentação também sugere que esse era um mercado de trabalho em expansão - o que, provavelmente, impulsionou a criação de escolas de música e projetos sociais de aprendizado musical. Porém, seja no âmbito das entidades governamentais ou da população, o que se percebe é que as práticas e hábitos culturais vinculados à música de concerto, que foram absorvidos pelas elites como ferramentas civilizatórias, estão sofrendo um esgotamento, caracterizando uma dissolução dos valores culturais que fundamentaram a criação e a própria existência das orquestras profissionais.

3. A priorização da criação e manutenção de orquestras jovens e a priorização das orquestras profissionais de alto impacto

Retomando as questões tratadas anteriormente, percebe-se que o encolhimento das orquestras na Região Metropolitana de São Paulo se deu com o encerramento dos grupos que iniciaram suas atividades na passagem da década de 1980 para 1990 uma vez que, de nove orquestras, apenas três se mantêm em funcionamento: a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, a Orquestra Sinfônica de Santo André e a Orquestra do Theatro São Pedro. Esse número, adicionado às três orquestras cujo início das funções se deu antes de 1980 (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e Orquestra Sinfônica da USP), perfaz o total das seis orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos em atividade na região, o que caracteriza uma diminuição de 50% no número de orquestras ativas na Região Metropolitana de São Paulo.

Por outro lado, os dados da pesquisa publicados na tese apontaram que as orquestras jovens da região metropolitana tiveram um aumento em seu número absoluto de 30,55%, no período de 1998 a 2012, sendo que orquestras jovens subsidiadas por organismos públicos (como, por exemplo, a Orquestra Jovem do Estado de São Paulo) apresentaram uma taxa de crescimento de 120%³². Como entender que enquanto as orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos apresentaram essa redução a partir de 2000, e as orquestras jovens, também subsidiadas, tenham tido um aumento de 120%?

Entre o final dos anos 1970 e por toda a década de 1980 diversas orquestras jovens foram constituídas por todo o Estado (Quadro 5):

Quadro 5: Orquestras jovens do Estado de São Paulo (PROGRAMAS dos Encontros de Orquestras Jovens, 1984 a 1988).

Orquestra	Ano de criação	Cidade
1. Orquestra Sinfônica da Escola de Música de Piracicaba	1955	Piracicaba
2. Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo	1968	São Paulo
3. Orquestra Sinfônica Juvenil do Estado de São Paulo	1979	São Paulo
4. Orquestra Infanto-Juvenil da Escola de Música de Jundiaí	1979	Jundiaí
5. Orquestra Sinfônica Juvenil do Litoral Paulista	1980	Santos
6. Orquestra de Câmara Jovem de Ribeirão Preto	1980	Rib. Preto
7. Camerata Nossa	1980	São Paulo
8. Kamerata	1982	São Paulo
9. Orquestra Sinfônica Juvenil de Campinas	1983	Campinas
10. Orquestra Sinfônica Jovem de Tatuí	1984	Tatuí

Ao mesmo tempo em que acontecia um movimento de expansão de orquestras jovens, surgiam alguns questionamentos quanto à permanência dos organismos orquestrais no Brasil, como mostram as Figuras 3 e 4:

³² Para informações detalhadas, ver BOMFIM, 2017, p. 307.

Figura 3: Artigo sobre as dificuldades de existência de algumas orquestras no Brasil (ORQUESTRA, OESP, 1979, p. 28).

Músicos, problemas e inseguranças

"A insegurança é tal que qualquer mobilização parece um risco. Por isso é difícil unir as pessoas em torno de interesses comuns." O desafio de um dos instrumentistas da Orquestra Sinfônica Estadual, seguido de frases muito comuns nos corredores do Teatro Cultura Artística, onde acontecem os ensaios — "É, mas não põe o meu nome. Não quero perder o emprego. Nem conta para ninguém que dei entrevista" — reflete um clima de pouca estabilidade e nenhuma confiança mútua.

Assim, apesar dos inúmeros problemas que os cercam — o fantasma da extinção da orquestra, fazendo suas aparições periódicas a cada mudança de governo no Palácio dos Bandeirantes, os desníveis salariais e outros tantos — nem sempre os músicos quiseram falar sobre eles. Arredos diante da imprensa, temerosos de represálias do maestro titular da orquestra e seu diretor artístico, Eleazar de Carvalho, ou do próprio órgão que garante sua manutenção, a Secretaria Estadual da Cultura, sem confiar nos seus órgãos de representação de classe — a Ordem dos Músicos ou o Sindicato — e também em relação à relação a eles, viveram durante toda esta última fase da sinfônica, de 1973 para cá, desde que o maestro Eleazar assumiu sua direção artística, repondo seus próprios problemas, quando muito, comentando-os entre si, mas sem qualquer iniciativa mais eficaz, como, por exemplo, levá-los até o órgão público responsável pela existência da orquestra.

Curiosamente, porém, quem sugeriu a criação de uma comissão interna que

representasse os músicos foi Milton Andrade, diretor do Departamento de Arte e Ciências Humanas da Secretaria da Cultura, numa reunião com os instrumentistas em abril passado. E a comissão realmente foi votada pelos músicos, ficando assim constituída: Jean Novi Saeghward, Altamir Tés Bueno Salinas, Norma Holtzer Rodrigues, José Maurício Guimarães e Balduar Liesenberg, tendo por suplentes Ayrton Pinto e Orlando Digenova. "Não esqueçamos, contudo, que quando a escola é muita o santo sempre deve desconfiar" — concluíram recentemente alguns dos profissionais da Sinfônica Estadual. Isto porque as atribuições da comissão, no entanto, não incluíam as questões de ordem artística, viagens para concertos, concertos extras ou outros problemas, a não ser os salariais.

Outra decepção: logo no primeiro encontro da comissão com Milton Andrade, na Secretaria, a notícia era a de que ela só poderia exercer suas atividades desde que fosse legalizada. Como até hoje a Sinfônica não tem um regulamento interno, seria preciso elaborá-lo primeiro e nele incluir a comissão. Milton Andrade prometeu, no entanto, que resolveria o impasse.

Uma outra surpresa, na semana passada, confundiria os músicos de vez. O Diário Oficial de outubro publicava a resolução do secretário Cunha Bueno, da Cultura, de nomear uma comissão para elaborar esse regulamento. Resultado: os membros da comissão votada pela orquestra se sentiram automaticamente destituídos de suas funções. Na nova

comissão apenas quatro deles foram indicados pelo secretário: Ayrton Finko, Orlando Digenova, Jean Joel Saeghward e José Maurício Guimarães. Alguns, inclusive tão confusos, até falavam em não aceitar a indicação. De qualquer forma, foram incumbidos da tarefa junto com o maestro Eleazar de Carvalho: Eduardo Lobo Botelho Gualazzi, procurador do Estado, professor Gilberto da Silva Alves, responsável pelo Centro de Recursos Humanos e Milton Andrade, diretor do Departamento de Arte e Ciências Humanas.

"Diante de tudo isso — dizem alguns dos instrumentistas da Sinfônica Estadual — só esperamos que o regulamento da orquestra, a ser elaborado por essa comissão, que inclui alguns dos nossos representantes, não exorta a nossa comissão interna, do contrário estaremos na mesma."

De acordo com o secretário Cunha Bueno, a comissão dos músicos não está extinta, "porque foi criada para que os problemas chegassem até nós". Ele observa, contudo, "que eles existem porque não há um regulamento e que este não poderia ser elaborado só por músicos, na medida em que é um documento legal, sendo indispensável a presença de juristas também". Quanto à questão dos desníveis salariais, devidos em grande parte à Lei nº 500, que só permite o aumento salarial após um ano da assinatura do contrato, as perspectivas não são animadoras: "É um problema que devemos atacar, mas a sua solução é mais complexa, porque há uma lei no caminho".

Figura 4: Dificuldades encontradas pela OESP com relação à sua continuidade, por ocasião da formulação de seu regulamento (MÚSICOS, OESP, 1979, p. 45).

DOMINGO, 23 DE DEZEMBRO DE 1979

Orquestra, a luta pela sobrevivência

Futuro certo em Campinas

A desvalorização do cravo, os atuais índices inflacionários e a possibilidade sempre latente de extinção das orquestras sinfônicas no Brasil começaram a despertar a atenção dos músicos nos últimos tempos. Elas sabem que as verbas para a manutenção das orquestras sinfônicas são limitadas e que estas poderão ser duramente atingidas, o que significaria, em última análise, desemprego. Em Campinas, o vereador Heli Roazen trouxe até com certa solenidade as contas da Sinfônica Municipal, afirmando que há outras áreas mais carentes para a canalização desse dinheiro gasto com a orquestra, enquanto uma comissão especial tenta provar que ela não é tão dispendiosa e que seu valor cultural justifica o investimento.

Em contraponto, na Paraíba, o Governo do Estado e a Universidade

Federal concluíram que o melhor seria juntar as orquestras de câmara municipais com as verbas públicas municipais, e fim de evitar desperdícios e conseguir esforços mais organizados de maior porte que, em nenhum momento, também deixaria de realizar música de câmara.

Já em Salvador, se há otimismo com a recriação da Sinfônica da Universidade Federal da Bahia — praticamente desativada há seis anos —, os problemas econômicos enfrentados pelo País se fazem sentir de maneira mais aguda para os músicos, que agora resistem ao apoio federal.

Participaram desta reportagem Ricardo Porto de Almeida (estado especial a João Pessoa); Marilene Moura, da Sinfônica de Salvador e Wilson Marini, da Sinfônica de Campinas.

Nova sinfônica na Paraíba

Nada menos que três orquestras de câmara e seis corais tomaram parte na noite de sexta-feira no auditório da Igreja de São Francisco, em João Pessoa, de um concerto sinfônico coral de grande significado para o movimento musical paraibano. Sua importância, na verdade, transcendendo o motivo de sua realização, que foi prestar homenagem ao reitor da Universidade Federal da Paraíba, professor Lyraldo Cavalcanti de Albuquerque, cuja gestão se encerra neste ano, e assume um sentido mais amplo. Justamente porque, naquela noite, foi assinado um acordo entre o governo do Estado e a Universidade Federal da Paraíba criando a Orquestra Sinfônica da Paraíba.

A criação da Orquestra Sinfônica da Paraíba servirá para aglutinar em um só grupo os profissionais que exercem suas atividades num Estado carente de recursos e de músicos, que hoje se encontram dispersos entre a Orquestra de Câmara do Estado da

Paraíba, Claudio Richerme (pianista), Néstor Machado Kerr (pianista), Fernando Lopes (pianista), Giancarlo Pereschi (violonista), Gilberto Tinetti (pianista), Natan Schwartzmann (violonista), Roberto Fere (clarinetista) e Roberto Britton (pianista). Ainda em 76, a orquestra foi regida pelo seu titular, Benito Juarez, e por outros três maestros convidados, Sergio Magnani, Armando Belardi e Henrique Gregori.

A principal conclusão da comissão que analisou a sinfônica é de que deve contar com uma diretoria permanente, encarregada de providenciar recursos quanto a outras áreas, através de convênios com os governos estadual e federal e a iniciativa privada. Com isso seriam gerados recursos suficientes para amenizar as despesas da Prefeitura. Apesar disso, a orquestra gastou este ano quase 2 por cento do orçamento municipal. "valores que não dão qualquer contação de desperdício".

"É um grande erro pensar que os recursos aplicados na orquestra poderiam ser melhor utilizados em outras áreas, na medida em que a manutenção da orquestra possa parecer, a muitos, um luxo que a atual situação financeira do município não permite", afirma o documento.

A diretoria permanente da orquestra seria composta por cinco pessoas, nomeadas pela Secretaria de Cultura, com mandatos que coincidam com o do prefeito, e sem remuneração. Seria uma espécie de "sociedade amiga da sinfônica", que cuidaria do suporte administrativo e assistência na preparação e implantação de seu programa anual.

Em Salvador faltam verbas

Embora possua uma tradição musical em todo o Norte e Nordeste do País, representada entre outros fatores pela pioneira Orquestra Sinfônica do Estado da Paraíba, que deu origem a atual Orquestra de Câmara, foi só a partir de 1977 que o movimento musical paraibano conseguiu se estruturar em bases mais sólidas e duradouras. Foi exatamente à época em que Ana Lúcia Altino Garcia e Carlos Veiga chegaram a Paraíba. Ela para dirigir a Divisão de Música e coordenar os cursos de extensão, a nível médio, na Universidade Federal da Paraíba. Ele para reger a Orquestra de Câmara do Estado da Paraíba, depois de permanecer como regente da Orquestra Sinfônica do Município da Universidade da Bahia.

Ana Lúcia, ex-pianista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, diz que a ideia iniciou-se na Universidade "um núcleo de formação de instrumentistas profissionais".

De vez em quando parece definitivo. A Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas está a salvo de interferências de natureza política e também não será afetada por problemas financeiros. Pelo menos é o que se conclui do relatório de comissão de especialistas e empresários que durante um mês estudou o funcionamento da orquestra e deixou claro, ao final, que não há necessidade de demitir músicos. O documento, minucioso, foi entregue ontem ao vice-prefeito José Roberto Magalhães Teixeira. Opinião unânime dos membros da comissão, que é presidida pelo ex-secretário da Educação do Estado, José Benedito Coutinho Nogueira — a OSBM não será extinta, apesar da campanha nesse sentido que vem sendo desenvolvida nos últimos dois anos pelo vereador emedebista Heli Roazen.

Com um total de 84 concertos, a OSBM realizou em 79 o maior número de apresentações desde que foi criada. Em 78, exibiu-se 82 vezes, e em anos anteriores manteve a média de 60 exibições. Dos 326 concertos entre os anos de 76 e 79, 104 foram em teatros de Campinas, 80 ao ar livre, 21 em igrejas, 20 em escolas, 15 em clubes e o restante em teatros de outras cidades. Nesse período, atuou em 31 cidades de cinco Estados.

O balanço de atividades da orquestra este ano é extremamente positivo, segundo os dirigentes da Secretaria de Cultura do Município, que acompanham suas apresentações. Mencionam, por exemplo, a relação de solistas que atuaram com a OSBM: Antonio Lauro do Claro (violoncelista), Antonio Jerônimo de Menezes (violoncelista), Arnelli Cheron (pianista),

Nos dez anos seguintes a ideia da música orquestral como um campo de trabalho cresceu de forma sólida, chegando a ter espaço no caderno de empregos d'O Estado de S. Paulo.

Figura 5: Artigo sobre jovens músicos que se preparam para o mercado de trabalho (MÚSICA, OESP, 1993, p. 85).



Questões relacionadas à juventude são bastante complexas, uma vez que vislumbrá-la como categoria específica e não apenas como um momento de passagem entre a infância e a vida adulta é relativamente novo na sociedade, segundo Rossana Reguillo:

A juventude é em si uma “invenção” do período pós-guerra, no sentido do surgimento de uma nova ordem internacional que formou uma geografia política na qual os vencedores impuseram os seus valores e padrões de vida inéditos. A sociedade reivindicou a existência de crianças e os jovens como sujeitos de direito e, especialmente, no caso dos jovens, como objeto de consumo³³. (REGUILLO, 2000, p. 23).

As orquestras jovens, e principalmente as orquestras que foram engendradas dentro de contextos de contrapartida social (como as vinculadas à projetos sociais), são carregadas de conteúdos e sentidos educacionais e, se no passado as orquestras e a música de concerto eram vinculadas à civilidade, hoje essas orquestras jovens são frequentemente consideradas como ferramentas de inserção social, uma vez que o tempo ocioso do jovem de baixa renda é visto através de um prisma negativo, como é colocado pela antropóloga Satiko Hikiji:

³³ La juventud como hoy la conocemos es propiamente una ‘invención’ de la posguerra, en el sentido del surgimiento de un nuevo orden internacional que conformaba una geografia política en la que los vencedores accedían a inéditos estándares de vida e imponían sus estilos y valores. La sociedad reivindicó la existencia de los niños y los jóvenes, como sujetos de derecho y, especialmente, en el caso de los jóvenes, como sujetos de consumo.

A atribuição de valor negativo ao tempo livre – entendido como o período em que as crianças e jovens estão fora da escola – precisava ser entendida. No senso comum (de pais, proponentes, da mídia, da sociedade de forma ampla), o tempo “ocioso” é um tempo perigoso. É preciso “ocupar o tempo”, é preciso “tirar da rua”. (HIKIJ, 2006, p. 24).

Sob essa ótica, o ensino da música seria uma forma de ocupar esse tempo livre e “perigoso”, retirando esses jovens das ruas. Ocorre que o investimento em uma orquestra vinculada a um projeto de inserção social é diferenciado pelo fato de que as áreas ligadas à cultura não têm mais visibilidade quanto tinham no passado. Ainda, sobre a queda no investimento em artes *per se* (aquele que não tem nenhuma contrapartida social), o etnomusicólogo Samuel Araújo afirma que decaiu no mundo todo, dando lugar ao investimento que implica em contrapartidas sociais, ocasionando uma transformação no investimento em cultura:

Tal quadro resultou na multiplicação exponencial e inegável visibilidade hoje constatável dos projetos sociais relacionados às artes, cuja relevância é justificada totalmente ou em grande medida por seu presumido papel de contribuição às causas sociais mais diversas. A pertinência desse uso instrumentalizado das artes no combate às desigualdades e ao que se passou a chamar de exclusão socioeconômica se tornou uma espécie de lugar-comum no debate público recente, raramente deparando com oposição audível além de determinados circuitos acadêmicos e produzindo rebatimentos sedutores em diversos âmbitos da educação e prática musicais. (ARAÚJO, 2016, p. 320- 321).

Por outro lado, é possível perceber um forte discurso relativo à busca de um padrão internacional, com relação à performance tanto das orquestras jovens quanto das orquestras profissionais na Região Metropolitana, expresso nos inúmeros depoimentos de músicos, maestros e pessoas envolvidas no contexto artístico-musical e em artigos publicados nas revistas especializadas:

Só em São Paulo as orquestras jovens do município, do estado e a Sinfônica de Heliópolis, assim como as bandas sinfônicas, nos surpreendem a cada dia, seja pela qualidade, seja pela ousadia do repertório. E mecanismos dessa natureza, boa parte deles com objetivos de inserção social de jovens carentes, se espalham com sucesso por todo país. No nível profissional, as organizações públicas estão aprendendo a adotar modelos administrativos mais flexíveis, fora da máquina burocrática, que permitem a formação de sinfônicas de verdadeiro padrão internacional. A Osesp, além de reformulada em novos padrões de qualidade, ganhou uma belíssima sala para sua sede e apresentações. O mesmo ocorreu com a excelente Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Com a restauração do teatro de Manaus, surgiu a Amazonas Filarmônica, hoje responsável pelo principal festival de ópera do país. (MEDAGLIA, 2016, p. 8).

O anseio por orquestras como essas, aqui denominadas “orquestras de alto impacto”³⁴ não é novidade no meio musical, o que pode ser notado no discurso de celebração de iniciativas como a fundação da Sociedade de Cultura Artística e do Theatro Municipal de São Paulo:

³⁴ O termo “orquestras de alto impacto” foi formulado na minha tese, e se refere a orquestras que têm alta projeção na mídia nacional não especializada, projeção internacional, e que tenham efetuado turnês nacionais e internacionais desde 2000, período abarcado pela pesquisa de doutorado. Ao atualizar as informações, constatou-se que a situação permanece igual, e apenas a OSESP pode ser classificada como de alto impacto.

O Cultura nasceu em período de euforia artística, de entusiasmo por um tipo de atividades que só então começavam a adquirir certa organicidade. O funcionamento do Theatro Municipal correspondia à possibilidade de temporadas líricas de alto nível, o que efetivamente se verificou, e a oferta de local à altura para outras manifestações culturais; a criação da Cultura Artística valia como uma sistematização de apresentação de valores altamente selecionados. Realmente, poucas vezes depois a vida cultural da Capital atingiu as alturas em que se situaram as atividades iniciais da novel entidade. No provincianismo material e espiritual do meio, os dois novos organismos marcaram algo excepcional, relativamente ao patriarcalismo em que até então decorreria a vida do paulistano. (SOCIEDADE de Cultura Artística, 1962, p. 9).

O mesmo artigo cita depoimento de Mário de Andrade sobre a Sociedade de Cultura Artística e o reflexo de suas ações no universo musical de São Paulo. De acordo com Andrade, “O que determina em principal o mérito primeiro e a utilidade magnífica da Sociedade de Cultura Artística é a qualidade musical que ela impõe a S. Paulo, se erguendo pioneira na apresentação dos grandes virtuosos e agrupamentos musicais estrangeiros de celebridade mundial”. A partir de tal imposição, o escritor assegura o alto padrão de qualidade encontrado na região, afirmando que “é incontestável que a vida musical paulista ainda se consegue manter numa elevação muito honrosa, ela deve em parte decisiva ao exemplo e ação da Sociedade de Cultura Artística”. (SOCIEDADE de Cultura Artística, 1962, p. 9).

Além de pontuar o padrão internacional para as orquestras, o discurso também afirma a necessidade de reconhecimento internacional. Em entrevista à revista *Concerto*, questionado sobre a importância para o músico brasileiro de primeiro conquistar espaço artístico no exterior para, só então, alcançar o sucesso no Brasil, o maestro Ricardo Castro corrobora esse pensamento e também faz alusão ao que seria uma destacada posição de São Paulo com relação ao resto do país no que tange à música orquestral.

Sem dúvida alguma isto é assim. É claro que se o Brasil fosse São Paulo a coisa seria diferente. São Paulo tem uma vida musical interessante e as pessoas têm como julgar um intérprete ou um concerto sem precisar do aval do exterior. (KRAUZ, 1999, p. 13).

A questão que envolve a internacionalização de músicos e organismos orquestrais é complexa, e é fundamental deixar claro que não se pretende, neste trabalho, criticar esse discurso e a necessidade de formação e reconhecimento internacional. O que é fundamental questionar, no caso, é a impossibilidade de existência de músicos e orquestras diferentes desse padrão. Ao observar as orquestras que se mantêm ativas e as que tiveram suas funções encerradas na passagem do século XX para o XXI, é possível constatar que a única que se inclui na categoria “orquestra de alto impacto” é a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Exceção a essa regra se deu na curta existência da Camerata Aberta (2010-2015), orquestra de câmara especializada em música contemporânea que, além de se apresentar anualmente em grandes salas de concerto como a Concertgebouw, em Amsterdã (Holanda), a Americas Society de Nova Iorque (EUA), e em outros países, tocou em diversas salas brasileiras e ganhou, em 2010, o prêmio APCA, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

Porém, independentemente da excelência musical desses grupos, é no cotidiano das orquestras comuns que a maioria dos instrumentistas da região sobrevive, e é

nelas (caso elas não sejam extintas) que a maioria dos estudantes de música irá tocar. E, sejam de maior ou menor qualidade musical, esses organismos cumprem (ou cumpriam) funções diferenciadas da OSESP, atingindo um público que não necessariamente frequenta a Sala São Paulo. Esse público não necessariamente se identifica com as regras tradicionais impostas culturalmente para a plateia, como pode ser observado em carta enviada por leitora à revista *Concerto*, e publicada na seção *Cartas*:

Muito, muito bom o texto de Júlio Medaglia (“Música e humor”, Revista *Concerto* nº 231). Adoraria encontrar um espírito mais festivo no ambiente da música clássica. Entendo o silêncio, mas ele não precisa ser sepulcral. Por que não posso sussurrar um comentário ao meu companheiro do lado, sem ouvir um “sshhh”? E até umas palmas fora de hora nunca me pareceram um sacrilégio. É isso. Trata-se os músicos como se fossem sobrenaturais... (CONCERTO, 2016, p. 4).

O comentário reforça novamente as questões apontadas anteriormente na seção **1. O baixo enraizamento na comunidade e a manutenção dos valores da alta cultura**, apontando que os valores internacionais de comportamento de uma plateia não são, obrigatoriamente, compreendidos e aceitos pelas plateias nacionais.

Além disso, o que se percebe é que, ao se perpetuar o discurso da internacionalização como uma regra inquebrável, além de minar a própria existência de orquestras que diferem desse padrão, se reforça a ideia de desigualdade:

Em paralelo ao que ocorre no continente europeu, a orquestra passa a ser, em áreas do mundo sob o jugo colonial, simultaneamente uma expressão do poder e da opressão das metrópoles e uma metáfora de organização republicana de um Estado-nação por sobre divisões étnicas, linguísticas ou religiosas, ou seja, de construção de um todo político acima de diferenças, desigualdades, conflitos e exploração em seu interior. (ARAÚJO, 2016, p. 312).

Tais desigualdades são elementos que causam o afastamento de diversos grupos da sociedade com relação aos organismos orquestrais, ainda mais numa sociedade que vem construindo (ainda que tardiamente e aos poucos) novas formas de observar as manifestações culturais não europeias, em especial as de tradição indígena e negra. Esse processo, chamado de decolonial, amplia antigos conceitos de cultura e abre novos espaços para artistas “historicamente excluídos dos lugares culturais hegemônicos” (PAIVA, 2022, p. 23). Alessandra Simone Paiva relata que a palavra “decolonial” foi criada pelo grupo de pesquisa Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MCD) fundado no final dos anos 1990 e formado por intelectuais latino-americanos estabelecidos em diversas universidades das Américas³⁵. De acordo com a pesquisadora, o grupo designou o termo decolonial como o mais apropriado para se analisar a colonização como um evento permanente:

Trata-se de uma estrutura que produz um padrão mundial de dominação social, política, cultural, econômica, simbólica e epistêmica, que parte da Europa para o resto do mundo, fundada durante o advento da colonização, alicerçada sobretudo na

³⁵ O grupo é formado pelos pesquisadores Aníbal Quijano, Zulma Palermo, Catherine Walsh, Edgard Lander, Enrique Dussel, Nelson Maldonado-Torres e Walter Dignolo.

instauração artificial de categorias de raça e gênero e na divisão e exploração do trabalho que alimentam o sistema capitalista moderno. (PAIVA, 2022, p. 28)

Nas artes e na cultura essa dominação se deu a partir de determinações do que era ou não civilizado e, conseqüentemente, do que era ou não arte e cultura. Porém, essas questões cada vez mais não fazem sentido e estão sendo revistas, e manifestações que antes eram consideradas como exemplos inequívocos de civilização e desenvolvimento, hoje podem ser vistas como expressões fortemente colonialistas e passíveis de inúmeras críticas - não necessariamente pela linguagem artística, mas pelo que elas representam.

Conclusão

A metrópole paulistana contemporânea, apesar de reconhecida mundialmente como um dos mais importantes polos culturais, políticos e econômicos do Brasil, com características que a configuram como um grande centro produtor de cultura e um espaço privilegiado que abriga alguns dos mais significativos aparatos culturais do país, apresenta imensas diferenças sociais que se traduzem impossibilidades e desconhecimento por grande parcela da população no que diz respeito aos hábitos e consumo culturais das classes mais abastadas da sociedade, reafirmando o elitismo cultural e social que orientou a organização dos conjuntos orquestrais.

Além disso, as soluções de divulgação e popularização adotadas por gestores frequentemente se referem apenas à organização dos dispositivos externamente mais visíveis dos organismos orquestrais, sem a abertura de caminhos necessários para a construção de uma base que sustente o interesse da sociedade - como seria, por exemplo, a existência de programas de ensino de música nas escolas (que preparasse futuras gerações de público) - e sem uma real sustentação financeira para tais atividades.

Na falta de programas eficientes de formação de plateias, de educação musical, de popularização do repertório e dos espetáculos, e principalmente de construção de significados artísticos e sociais da música orquestral para as comunidades nas quais foram instaladas, esses organismos se constituíram em São Paulo (bem como em muitas outras cidades brasileiras) a serviço de uma elite intelectual e/ou econômica, fazendo com que a maior parte da população não se sinta representada ou prestigiada nos concertos. Assim, as elites paulistanas optaram - provavelmente sem fundamentos práticos ou teóricos - por manter, até fins do século XX, um afastamento cultural e social, tendo como consequência o acúmulo de casos de baixa longevidade de orquestras e sua dependência de recursos públicos. O século XX acabou acumulando uma história de orquestras caras, sujeitas a frequentes problemas políticos e que não causava empatia para a maior parte da sociedade. Poucos músicos e escritores trabalharam na direção contrária, com destaque para Mário de Andrade:

Tempo houve em que o estudante se via proibido pelo professor de executar um maxixe, de acompanhar uma modinha. Tolice de professores que generalizaram numa proibição criminosíssima o possível aparecimento de um mal. O mal que temiam era o aluno, pelo desleixo com que executava essa música popular - julgada por ele inferior

à sua nobre posição de executante de Chopin ou Paganini – estender esse desleixo ao estudo da própria música clássica. Mas ao professor cabia despertar no aluno a verdadeira compreensão dessa música inculta, demonstrar-lhe a íntima grandeza, sua influência e belezasilvestre. (ANDRADE, 1923).

Este trabalho evidencia que é extremamente necessário refletir sobre o número de orquestras sinfônicas profissionais ativas da Região Metropolitana de São Paulo e o número de instrumentistas de orquestra anualmente formados nos cursos que incluem esse tipo de ensino (universidades, conservatórios e cursos livres). É também fundamental salientar que a diminuição do número de orquestras não diz respeito unicamente ao grupo de instrumentistas profissionais da Região Metropolitana de São Paulo, mas também, principalmente, aos estudantes, professores, gestores e diretores das escolas de música que formam indivíduos para o mercado de trabalho. Com relação às escolas de música, incluindo nesse grupo as próprias faculdades e centros de formação profissional em música, o resultado dessa pesquisa indica que é preciso, urgentemente, rever os conceitos relativos à formação profissional dos jovens estudantes, e possibilitar outras formas de profissionalização que não somente as vinculadas à existência de orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos. Ao disponibilizar estudantes dessa modalidade profissional é preciso estar a par dos dados que demonstrem a realidade atual e também a projeção de um futuro próximo a respeito do número de vagas de trabalho em orquestras, para que eles possam orientar de forma adequada suas opções profissionais na área de música.

Sobre a autora

Professora e pesquisadora, atua na área de musicologia e educação musical. Doutora em Música (2017), coordenou o Grupo de Trabalho Atividade musical profissional no Brasil: função social e mercado de trabalho nos congressos da Anppom – Associação Nacional de Pesquisa e pós-Graduação em Música realizados em 2019 e 2020. Escreve livros na área de educação desde 2015, e é professora de música da Emesp - Escola de Música do Estado de São Paulo - Tom Jobim, além de integrante do grupo de pesquisa NOMOS, Núcleo de Musicologia Social do Instituto de Artes da UNESP (CNPq), e contrabaixista da Orquestra Brasil Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo.

Referências

[ANDRADE, Mário de]. No Conservatório Dramático e Musical: Discurso pronunciado pelo distinto professor Mario de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alumnos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a 10 do corrente, no salão do conservatório Dramático e Musical de S. Paulo, sendo o orador paranympho nomeado pelos diplomandos. Correio Paulistano, São Paulo, n.21.443, 19 mar. 1923, p. 3.

ANTIGA Estação Júlio Prestes vira Sala São Paulo de Concertos. Revista Concerto, São Paulo, a. IV, n. 42, p. 20, Especial, jul. 1999

- ANUÁRIO VivaMúsica! 2005: guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições Ltda. e Texto Forte Consultoria e Soluções, 2005. 288p. ISSN: 1806-4728.
- ANUÁRIO VivaMúsica! 2011: o guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Edições, 2011. 256p. ISSN: 1806-4728.
- ARAÚJO, Samuel. A prática sinfônica e o mundo a seu redor. Estudos avançados. vol.30, n.86, São Paulo, jan./abr., p. 311-322, 2016.
- BOMFIM, Camila. A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016. Tese (Doutorado em Música). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2017.
- BOMFIM, Camila e DUARTE, Fernando L. S. “Em igrejas e teatros: memórias e esquecimentos relativos à presença de orquestras na prática musical brasileira da primeira metade do século XX”. In: ENCONTRO BRASILEIRO DE PESQUISA EM CULTURA, 3., 2015, Crato. Anais. Crato: Universidade Federal do Cariri, p. 67-75, 2015.
- CAMARGOS, Márcia. Villa Kyrial. Crônica da belle époque paulistana. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- CASTRO, Daniel. Geografia e música: a dupla face de uma relação. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, n. 26, p. 7-18, jul./dez. 2009.
- CASTRO, Marcos Câmara de. Músicas populares e músicas eruditas: uma distinção inoperante? Apresentação de tradução. História e-historia. Disponível em: http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=266#_ftn2. 07 de abril de 2014. Acesso:15 jul. 2014.
- CAVALHEIRO FILHO, Roberto Dante. A música na pauta jornalística d’“O Estado de São Paulo”: 1947-1968 Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes – USP, 1996.
- COELHO, João M. Negócios clássicos em sintonia com as exigências de hoje? Anuário VivaMúsica! 2005. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições, p. 37-51.
- GRIFFITHS, Graham. A música mexe, 'no usted!. Revista Concerto, São Paulo, a. IV, n. 30, Como Ouvir Música Criativamente, p. 12, 1998.
- HIKIJI, Rose Satiko G. A música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens participantes de um projeto social de ensino musical. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2006.

KRAUSZ, Luis S. Faltou emoção nos concertos de Perlman. *Revista Concerto*, São Paulo, a. IV, n. 30, Nota Crítica, 1998, p. 47.

_____. Conversa com Ricardo Castro. *Concerto*, São Paulo, a. IV, n. 41, 1999, p. 13.

LEFEBVRE, Henri. *Espacio y politica: el derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1976.

MACIENTE, Meryelle. *Estratégias de enfrentamento para a Ansiedade de Performance Musical (APM): um olhar sobre músicos profissionais de orquestras paulistas*. Tese (Doutorado em Artes). São Paulo, Escola de Comunicações e Artes -USP, 2016.

MEDAGLIA, Júlio. Vinte anos de reflexões. *Concerto*, São Paulo, n. 228, jun. 2016, p. 8.

MESQUITA, Marcos. "Uma encruzilhada estético-musical: "Música do futuro" de Richard Wagner". *Revista Vórtex*, [S.l.], v. 3, n. 1, Julho, 2015. Disponível em:
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/752>. Acesso em: 01 fev. 2015.

PAIVA, Alessandra. *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru: Mireveja, 2022.

PASTORE, José. Música na rua. *Concerto*, São Paulo, n. 232, out. 2016, p. 20.

PEREIRA, A. R. "Uma República Musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899)". Em: *XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento histórico e diálogo social*. Anais. Natal: Associação Nacional de História, 2013. Disponível em:
http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364696506_ARQUIVO_UmaRepubblicaMusical-AvelinoRomero.pdf. Acesso em: 15 abril 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Imaginário da Cidade: Visões Literárias do Urbano – Paris*, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Dissertação (Mestrado em Educação). Campinas: Faculdade de Educação - UNICAMP, 2005.

REGUILLO, Rossana. *Emergência de culturas juvenis: estratégias del desencanto*. Colômbia: Cultura libre, 2000.

REVISTA CONCERTO. São Paulo, n. 232, out. 2016, p. 4.

SAMPAIO, João Luiz. Técnica e inspiração: entrevista com o maestro Neil Thomson. *Concerto*, São Paulo, n. 228, jun. 2016, p. 12-13.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Da totalidade do lugar*. São Paulo: EDUSP, 2005.

_____. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. Por uma geografia nova. São Paulo: EDUSP, 2008.

SÃO PAULO. Informes urbanos 47 / abril 2021 - 1

SCHIAVO, Alexandre. Brazil: a Top Performing Market. In: IFPI DIGITAL MUSIC REPORT 2015: Charting the Path to Sustainable Growth. [Londres]: International Federation of the Phonographic Industry, 2015. p. 27.

SOCIEDADE de Cultura Artística: 50 anos de trabalho pela cultura. O Estado de São Paulo, São Paulo, ano XXX, n. 30, p. 9, 26 set. 1962.

SPÓSITO, Maria Encarnação Beltrão. Capitalismo e Urbanização. São Paulo: Contexto, 2000.

TROTTA, Felipe. Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro. JANOTTI JUNIOR, J., LIMA, Tatiana, PIRES, Victor (orgs.). Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011, p. 116-137.

VELHO, Gilberto. Metrópole, cosmopolitismo e mediação. Horizontes antropológicos. Porto Alegre: UFRGS, ano 16, n. 33, p. 15-23, Janeiro-Junho, 2010.

VERMES, Monica. V. Aquí y allá: los tránsitos musicales en Río de Janeiro durante la primera república. Boletín Música. v. 29, Havana, 2011.