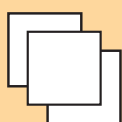


o TRAMP.º musical

Ano 3
número 03
2023

revista do grupo de estudos em cultura, trabalho e educação

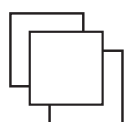


GECULTE

OTRAMP.O musical

Ano 3
número 03
2023

revista do grupo de estudos em cultura, trabalho e educação



GECULTE

Expediente

Comissão Editorial

Breno Ampáro
Hudson Lima
Luciana Requião (coord. GeCULTE)
Rafael de Oliveira Silva

Projeto Gráfico

Carolina Noury

Conselho Editorial

Membros do GeCULTE

Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação (GeCULTE)

Pesquisadores colaboradores

Abda Medeiros (UFC)
Adriana Manzollino Sanseverino (IEAR/UFF)
Breno Ampáro (PUC-SP)
Clara Sandroni (UNIRIO)
Inês de Almeida Rocha (CPII)
José dos Santos Rodrigues (FEUFF)
Kênia Miranda (FEUFF)
Luciana Requião (IEAR/UFF – PPGM/UNIRIO) – coordenadora do GECULTE
Maria Aparecida Alves (IEAR/UFF)
Maria Onete Lopes Ferreira (IEAR/UFF)
Rodrigo Heringer Costa (UFRB)
Ronaldo Rosas Reis (FEUFF)
Silmara Lídia Marton (IEAR/UFF)
Vítor Vieira Ferreira (UFRJ)

Doutorandos

Antonilde Rosa Pires (PPGM/UNIRIO)
Pedro Aune (PPGM/UNIRIO)/UNIRIO)
Priscila Alencastre (PPGM/UNIRIO)

Mestrando

Vinicius Lopes (PPGM/UNIRIO)

Estudantes de graduação

Ericlys da Silva de Andrade (IEAR/UFF) - Bolsista IC/CNPq
Ísis Braga da Silva Sombra (IEAR/UFF) – Bolsista IC/FAPERJ

ISSN 2965-0046

Sumário

- 05 Editorial
- 07 *Trampo 1* – anais de evento
A Sociedade Beneficência Musical (1833-1896), Anne Meyer
SIMPOM/UNIRIO – VII Simpósio/2022
- 19 *Trampo 2* – artigo
O trabalho em orquestras profissionais: apontamentos sobre a
diminuição do número de orquestras na Região Metropolitana de São
Paulo, Camila Carrascoza Bomfim
- 54 *Trampo 3* – fotografia
Orquestra de músicos professores do Centro Musical do Rio de
Janeiro em Curitiba na estreia da Ópera Sidéria (1912)
Por Charlene Neotti
- 60 *Trampo 4* – resenha
Das Beiradas ao Beiradão: a música dos trabalhadores migrantes no
Amazonas, de Bernardo Mesquita (Valer Editora, 2022)
Por Luciana Requião
- 65 *Trampo 5* – documento
Ficha de filiação do músico Moacir Santos ao Sindicato dos Músicos do
Estado do Rio de Janeiro
Por Andrea Ernest Dias
- 74 *Trampo 6* – artigo
Mapear relações, compreender vínculos: uma metodologia para
análise de redes socioprofissionais em música, Felipe Novaes e Edite
Rocha

- 89 *Trampo 7* – Caderno de Resumos
Simpósio temático O trabalho no campo da música no Brasil,
ANPPOM – XXXIII Congresso/2023, múltipla autoria
- 93 *Trampo 8* – podcast
Liberdade, igualdade e fraternidade: formas da expressão
sociometabólica do capital no campo da música, Breno Ampáro e
Luciana Requião
- 98 *Trampo 9* – VIII Colóquio do GeCULTE
Carnaval e Direito à Cidade, com Ana Clara Vega, Daniel Ruiz e
Thiago Borges
- 105 *Trampo 10* – entrevista
O Trampo Musical entrevista John Acosta, abril 2023
Por Hudson Lima, Luciana Requião e Pedro Aune

Editorial

O número 03 da Revista O Trampo Musical apresenta dez itens, entre textos, documentos, fotografias, além de *podcast* e entrevista em vídeo. Em um momento de retomada nos investimentos públicos na cultura, com o tão esperado reerguimento do Ministério da Cultura, novos ares apontam também para possibilidades de valorização de trabalhadores e trabalhadoras da música. É muito sobre isso que a Revista O Trampo Musical trata!

Ao longo da Revista será possível observar tempos e espaços distintos onde musicistas travaram sua luta em prol da valorização de seu ofício. Iniciamos com o texto de Anne Meyer – *trampo 1* – apresentado originalmente no Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música da UNIRIO, que trata de uma das primeiras instituições brasileiras a amparar músicos, a Sociedade Beneficência Musical, que esteve em atividade entre 1833 e 1896. No *trampo 2* damos um salto no tempo com o texto de Camila Carrascoza Bomfim, que trata de um tema contemporâneo: a diminuição do número de orquestras na Região Metropolitana de São Paulo.

Nossa seção fotográfica – *trampo 3* – é apresentada por Charlene Neotti que mostra quatro fotografias registradas na ocasião da estreia da Ópera Sidéria pela orquestra de músicos professores do Centro Musical do Rio de Janeiro, na cidade de Curitiba, no ano de 1912. A resenha deste número – *trampo 4* – foi escrita por Luciana Requião sobre o livro “Das Beiradas ao Beiradão: a música dos trabalhadores migrantes no Amazonas”, do músico, professor e pesquisador Bernardo Mesquita, lançado em 2022 pela Valer Editora.

A seção documento – *trampo 5* – apresenta a Ficha de filiação do músico Moacir Santos ao Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, com texto da flautista Andrea Ernest Dias, autora também do livro fruto de sua tese de doutorado “Moacir Santos ou os caminhos de um músico brasileiro”.

O artigo de Felipe Novaes e Edite Rocha compõe o *trampo 6*, apresentando um mapeamento das relações sócioprofissionais de oficiais músicos em Vila Rica (1775 e 1798). Já o *trampo 7*, a exemplo do número 2 da Revista, publica o resumo dos trabalhos apresentados no Simpósio Temático “O trabalho no campo da música no Brasil”, do XXXIII Congresso da ANPPOM, este ano coordenado pelos pesquisadores do grupo de pesquisa LaboraMus da UNIRIO. Nessas idas e vindas temporais, os *podcast* deste número – *trampo 8* – traz a leitura de um texto de Breno Ampáro e Luciana Requião publicado originalmente no livro da Coleção NIEP MARX “Cultura Contra a Barbárie”, de 2022, um ensaio sobre a exploração do trabalho musical na contemporaneidade.

O *trampo 9* é seção já tradicional na Revista, trazendo o VIII Colóquio do Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação (GeCULTE), que teve como tema “Carnaval e Direito à Cidade”, com os pesquisadores Ana Clara Vega, Daniel Ruiz (PPCULT/UFF) e Thiago Borges (PPGM/UNIRIO). Encerrando este número apresentamos uma entrevista com John Acosta, músico estadunidense que foi presidente do Sindicato dos Músicos em Los Angeles.

Participaram da equipe editorial deste número Breno Ampáro, Luciana Requião e Rafael Oliveira.

Boa leitura!

Equipe editorial

oTRAMPOo

01

A Sociedade Beneficência Musical¹(1833-1896)

The Sociedade Beneficência Musical (Musician's Charitable Society)

Anne Meyer

Pretendemos neste artigo apresentar um pequeno histórico sobre a Sociedade Beneficência Musical.² Esta entidade, cuja criação foi liderada pelo músico Francisco Manuel da Silva, atuou como ordenadora do campo musical carioca no seu período de existência (1833-1896) a partir de uma tripla atuação: representação classista dos músicos, sistematização do ensino de música e construção do gosto musical/ampliação de mercado de atuação para músicos de vertente erudita. Sua trajetória decisiva na conformação do mercado musical da época se reflete até hoje na esfera artística carioca.

Sociedade Beneficência Musical. Representação de classe dos músicos. Francisco Manuel da Silva.

In this article we intend to present a small history of Sociedade Beneficência Musical. This entity, whose creation was led by the musician Francisco Manuel da Silva, intended to act as organizer of the musical field of Rio de Janeiro in its period of existence (1833-1896) from a triple action: classist representation of musicians, systematization of music teaching and construction of musical taste/expansion of the performance market for erudite musicians. His decisive trajectory in shaping the music market at the time is reflected to this day in the artistic sphere of Rio de Janeiro.

Sociedade Beneficência Musical. Musician's Charitable Society. Class representation of musicians. Francisco Manuel da Silva.

¹ Durante nossa pesquisa, também encontramos referência a esta associação pelos nomes de Sociedade Musical de Beneficência, Sociedade de Beneficência Musical, Sociedade Musical Beneficência, Sociedade Musical Beneficente, Sociedade Musical, Sociedade de Música e Corporação Musical. Optamos pelo nome Sociedade Beneficência Musical por ser este o nome pelo qual os próprios músicos que a criaram a denominaram, conforme registro impresso da íntegra de seu discurso de inauguração, editado pela própria entidade em 1834, documento este constante do repositório documental da Biblioteca Nacional.

² Os dados apresentados neste artigo sobre a Sociedade Musical de Beneficência fazem parte de um estudo mais amplo, em andamento, na tese de doutorado Entidades de Classe dos Músicos do Rio de Janeiro (1874-1941) – Uma Historiografia Analítica. As demais entidades tratadas em nossa pesquisa são a Irmandade de Santa Cecília (1784-1824) e o Centro Musical do Rio de Janeiro (1907-1941), juntamente com a Sociedade Musical de Beneficência. Além destas, também são dadas notícias da Sociedade Empreza Musical Beneficente (1890), Corporação Musical do Rio de Janeiro (1906-1902)/Sociedade Orchestral do Rio de Janeiro (1903) e Congregação dos Professores de Orchestra (1890-?).

Introdução

A primeira constituição brasileira, promulgada em 25 de março de 1824, determinou no seu artigo 179 (§ XXV): “Ficam abolidas as corporações de ofícios, seus juízes, escrivães e mestres”. Pretendia tal resolução restritiva organizar as relações sócio-econômicas da vida nacional de acordo com novos parâmetros. O excedente de capital, oriundo da crescente exportação cafeeira e do lucrativo tráfico negreiro, permitiu que a questão do crédito tomasse peculiar importância na sociedade mercantil do início do século XIX. Tão logo os negociantes perceberam as possibilidades de ganhos que poderiam advir das atividades financeiras especulativas, eles compreenderam que as irmandades e confrarias atuavam de forma antagônica ao bom desempenho de seus negócios. Lembremos que, dentre as ações de mutualismo beneficente previstas nos estatutos da maior parte das Irmandades, estava o empréstimo financeiro aos seus associados. Esta forma de crédito e financiamento supriu as necessidades econômicas dos negócios dos artesãos associados a estas entidades num momento histórico em que o sistema financeiro ainda não estava consolidado. No entanto, tal dinâmica passou a representar uma ameaça à circulação monetária necessária para a consolidação de uma economia de mercado nascente, já que os montantes pecuniários das corporações de ofícios acabavam por ficar restritos aos seus cofres e ao seu âmbito de atuação. Além disso, e os juros previstos nos seus compromissos fundacionais eram bem mais atrativos do que aqueles oferecidos pelas financeiras, configurando forte concorrência ao sistema especulativo bancário.

Neste contexto, a criação do Banco do Brasil, a formação de companhias de seguros e a forte presença no mercado de créditos, foram importantes elementos para dinamizar as estruturas ‘arcaicas’ da sociedade vinculadas aos empréstimos e financiamentos de pequenos artesãos ligados aos ofícios, garantindo a proteção local sobre determinados setores profissionais. Os negociantes, aos poucos, precisavam retirar de cena os ‘credores menores’, a fim de que pudesse definitivamente exercer o completo controle sobre a economia (MARTINS, 2008:140).

Outro golpe fatal que sofreram as corporações de ofício foi o término do seu monopólio de gerenciamento sobre o exercício profissional das diversas categorias de artífices a elas vinculadas. A criação da Casa de Inspeção na década de 1820, que atuaria como instância estatal de avaliação e controle do trabalho dos artesãos, esvaziara as irmandades de seu poder regulador do campo de trabalho. Caberia à nova entidade inspecionar a aprendizagem e a concessão de documentação reguladora necessária ao exercício dos ofícios, organizando os negócios no Império (MARTINS, 2008: 145). Às Irmandades que continuaram existindo após a Constituição de 1824, esvaziadas então de suas funções de defesa e ordenação classista, restaram apenas as intenções de proteção e auxílio mútuo características das confrarias religiosas. Assim, a Irmandade de Santa Cecília, entidade que regulamentara a ação dos músicos cariocas desde a sua criação, em 1784, passaria a ter o culto religioso como única prerrogativa de ação.³ Fato este que deixou os

³ Através de notas hemerográficas da época, pudemos confirmar que a ação da Irmandade de Santa Cecília, após o ano de 1824, se restringiu à realização de missas *post-mortem* de seus associados e à realização das festividades de sua santa padroeira.

músicos órfãos de uma entidade que pudesse zelar por sua classe profissional. Outras confrarias, vinculadas a ofícios diversos, seguiram o mesmo percurso.

A década de 1830 trará nova luz ao associativismo, quando se permitirá a existência de entidades com as mais diversas finalidades, desde que estas sofressem prévia autorização do Governo para a sua criação. Suas atuações seriam especificamente significativas num contexto de inexistência de mecanismos de previdência social estatal, já que cumpririam funções de proteção e seguridade de seus associados. Neste contexto será criada a Sociedade Beneficência Musical, no ano de 1833. O personagem central na sua fundação será aquele que Ayres de Andrade definirá como o “mais eminente músico brasileiro de sua época” (ANDRADE, 1967:175). Francisco Manuel da Silva iniciara seus estudos com José Maurício Nunes Garcia e ainda com apenas 13 anos fora por seu mestre integrado ao grupo dos falsetistas da então Capela Imperial. Neste espaço de atuação, além do desenvolvimento de sua musicalidade, o músico teve a oportunidade de acompanhar a trajetória de dificuldades financeiras que assolavam não só o seu professor, que morreria no mais profundo pauperismo, mas também dos demais artistas que lá trabalhavam até o esgotar das suas forças físicas pela velhice, sem qualquer amparo para os períodos de doença ou para os familiares no seu post-mortem. Os próprios músicos da Capelania, em petição por aumento de salários realizada no ano de 1828, definiriam a sua situação com adjetivos como: maior sofrimento, infortúnio desfavorável e mortificante, acumulação de privações, situação deplorável, amargurada existência e estado violento e opressivo.⁴ Se esta era a condição dos possuidores dos mais altos cargos musicais da sociedade de então, e que exerciam atividade e recebiam vencimentos de forma fixa no mais importante organismo estatal de música da época, é de se imaginar a situação de penúria dos músicos que estavam sujeitos ao trabalho intermitente do mercado exterior a Capela. Francisco Manuel se defrontaria também com esta dura realidade após a sua demissão da Capelania, ocasionada pela reforma administrativa e musical nela realizada na mesma no ano de 1831. O confronto com a totalidade das dificuldades inerentes à vida laboral do músico muniria o caráter empreendedor deste artista a tomar para si a tarefa de criação de um organismo que, além de amparar esta classe artística tão combatida, também contribuísse para a organização do campo musical carioca. Assim surgiu a Sociedade Beneficência Musical.

A criação da Sociedade Beneficência Musical⁵

A aclamação de sua composição como o “hino nacional”,⁶ ainda no período imperial, trouxe a Francisco Manuel da Silva a notabilidade de “uma personalidade marcante e respeitada” no seu meio de atuação (ANDRADE, 1967:175), podendo mesmo ser considerado o “músico-mor da monarquia até a sua morte” (PEREIRA,1995:27). Tendo transitado na Capela Imperial e no ambiente musical laico, teria o músico estabelecido redes de sociabilidades com figuras de maior ou menor proeminência nestes dois ambientes, além de formar conhecimento sobre

⁴ Conforme trecho da petição in ANDRADE, 1967:161.

⁵ Doravante denominada também pela sigla SBM.

⁶ Conforme *Jornal do Commercio*, 16 de abril de 1831, p. 1.

as suas estruturas formais e informais de organização. Percebendo as carências do campo musical carioca e dos próprios músicos em si, buscaria o compositor a inspiração na atuação classista da antiga Irmandade de Santa Cecília, da qual fora associado e atuara como membro ativo em gestão de direção,⁷ trazendo-a como modelo normativo para a criação de uma nova entidade que amparasse os músicos nas suas dificuldades. É perceptível de forma bastante clara a ligação entre a Sociedade Beneficência Musical e a Irmandade. Poderíamos mesmo dizer haver uma espécie de rito de continuidade entre as duas. Isto é verificável na similaridade entre os seus estatutos e nas suas formas de organização administrativa. Além disso, a Sociedade Beneficência Musical teve a sua solenidade de criação, no dia 16 de dezembro de 1833, no consistório da Igreja de Nossa Senhora do Parto, local que igualmente assistira há mais de 50 anos a implantação da antiga Irmandade de Santa Cecília. Ambas as entidades também funcionariam neste espaço religioso. Não será à toa que este templo, de decisivo e constante acolhimento da classe musical, será reconhecido como espaço de realização dos mais esplendorosos concertos cariocas dedicados à padroeira dos músicos (MACEDO, 1882:425). É necessário ressaltar, ainda, que muitos dos consócios da antiga Irmandade de Santa Cecília também se associariam e mesmo exerceriam ação ativa nos quadros diretivos da SBM. Estes levariam as experiências de atuação e organização administrativa da antiga entidade para a nova.

A atuação da Sociedade Beneficência Musical

Sobre os objetivos da Sociedade Beneficência Musical nos informa o Art. 1º de seu estatuto de 1861 ser “a reunião de professores de música, nacionais ou estrangeiros, destinados a promover a cultura da arte, e a exercer uma recíproca beneficência”. Revelando uma pretensa hierarquia nestas finalidades, diria Francisco Manuel, em discurso de inauguração do então Conservatório de Música, que somente após consolidado “o fim primário da Sociedade”, quais sejam as ações de “recíproca beneficência” e amparo à classe artística musical, a entidade convergiria “os seus cuidados em realizar o seu fim secundário, o da cultura e desenvolvimento da arte” (in ANDRADE, 1967, v.1:255).

A categoria de associados da entidade segue a praxe comum do associativismo, estando dividida entre sócios honorários e sócios contribuintes. Os primeiros não necessariamente exercem atividade musical, sendo isentos de contribuições pecuniárias e não possuindo direito à beneficência. São personas de reconhecido valor social que agregam importância à Sociedade com o seu prestígio pessoal. Os sócios contribuintes são os músicos que tenham “dado provas de suficiente conhecimento da arte”. Além disso, estes últimos deveriam ser distinguidos como pessoas de bons costumes e não possuírem mais de 50 anos ou sofrer de moléstia crônica ou incurável. Este último item claramente objetivava não onerar o cofre da entidade em futuras ações de beneficência que pudessem corroborar para inviabilizar a sua própria existência. O ingresso de novo associado à SBM deveria

⁷ O Jornal Diário do Rio de Janeiro, de 19 de novembro de 1824, p. 1, traz nota convocatória para reunião da Irmandade de Santa Cecília, na qual o músico aparece como ocupante do cargo de secretário da entidade.

ser aprovado pelos demais consócios, em maioria absoluta de votos em assembleia.

Dois aspectos de importância se apresentam na conformação da Sociedade Musical Beneficente. O primeiro refere-se à tipologia de sócios. A informação contida no seu estatuto de 1861, de ser o seu capital formado especificamente por “pelas joias de entrada, mensalidades e por uma imposição criada sobre as funções sacras feitas na corte e província do Rio de Janeiro”, revela a exclusão da afiliação de músicos de atividade musical laica no quadro de associados da SBM, pelo menos até aquele ano. Este fato seria explicativo da estreita ligação que comprovamos entre a Capela Imperial e a SBM.⁸ Pelo menos 105 dos músicos da Capelania foram em algum momento afiliados da Sociedade Beneficente. Quanto aos demais músicos da mesma dos quais não encontramos esta mesma evidência, não significa que também não o fossem, apenas não dispomos de dados comprobatórios para tal afirmação.

O segundo aspecto inusitado da conformação da SBM refere-se ao quantitativo de associados. O estatuto de 1861 estabelecia o número limite em somente 100 afiliados para a entidade. Se pensarmos na totalidade de músicos estabelecidos na cidade do Rio de Janeiro e atuantes em atividades musicais laicas, em ampla ascensão no cenário musical carioca (temporadas líricas, teatros, clubes, cassinos, etc.), uma centena não é um quantitativo razoável para a única entidade beneficente musical da mais importante capital nacional. Tal totalidade de informações denota a provável atuação da SBM como uma espécie de organismo de previdência quase que exclusivo dos músicos da Capela Imperial por pelo menos 28 anos. Talvez possa ter contribuído para esta ação restrita da SBM o fato de seu criador, Francisco Manuel da Silva, assim como os demais músicos associados, terem a Capela Imperial como a sua principal fonte de sustento. Estes, como que cegos, teriam permanecido alheios às dificuldades gerais da classe para além dos muros da Capelania.

Somente na reforma do estatuto da SBM, realizada em 1868, teremos uma mudança de paradigma nestes tópicos, com a ampliação do espectro associativo da SBM, não só com a supressão do limite máximo para associados, mas também com a aceitação do exercício musical laico para seus membros. Mas devemos registrar a debilidade da escrita de tal documento, pelo qual não se pode definir se a possibilidade do exercício musical profano se restringe somente aos detentores das patentes de maestro da entidade ou se é extensivo aos demais músicos. De qualquer forma, na prática, não pudemos perceber uma mudança efetiva na composição da associação após o novo estatuto. Tendo a maior parte dos músicos em atividade no cenário carioca permanecido alijada da possibilidade de associação na entidade nos seus primeiros 35 anos de existência (1833-68), mesmo após a abertura do seu espectro associativo, seja por inércia ou desgosto

⁸ Deixamos como exemplo desta afinidade entre as duas entidades a composição da primeira gestão administrativa da SBM, das quais todos os membros eram músicos atuantes na Capela Imperial: Manoel Joaquim Correia dos Santos (Presidente), Padre Manoel Alves Carneiro (Vice-Presidente), Francisco da Motta (1º Secretário), Candido Ignacio da Silva (2º Secretário), Francisco Manoel da Silva (Tesoureiro), Padre Firmino Rodrigues da Silva (Fiscal) e José Jacintho Fernandes da Trindade (Distribuidor de Beneficências/Esmoler).

em se associar, ou quiçá pelo desconhecimento da própria possibilidade de associação em si, os músicos acabaram por não se filiarem ao órgão, minguando a necessária atualização do seu corpo associativo. Esta regeneração se configuraria de extrema importância para a renovação dos membros das mesas diretivas da entidade e para a ampliação da base econômica de suporte à ação continuada de beneficência prevista em seus estatutos, de extrema necessidade para a classe musical.

Podemos perceber certa ação corporativista e de reserva de mercado por parte da SBM, quando os seus estatutos impõem a preferência de contratação dos seus músicos associados para as atividades às quais seus Diretores (maestros) fossem convidados a coordenar. Obviamente, por sua expertise e prestígio, os músicos da Capela Imperial acabavam por serem contratados como regentes e músicos para as mais importantes festividades sacras externas à Capelania. Nestas ocasiões, não afiliados só seriam admitidos em caso de não haver nenhum músico associado capaz de suprir a função. Tal prioridade de escolha alijaria grande parte dos músicos cariocas de uma importante fonte de sustento, já que, pelo seu quantitativo e importância na vida social da época, este seria um nicho de grande relevância para as suas atuações.

O fundo monetário da SBM era composto por: joias de admissão, taxas para expedição do diploma de associado ou da patente de Diretor (maestro), pagamento de contribuições mensais, além do pagamento de uma porcentagem sobre as funções artísticas exercidas. Somente através do cumprimento destas prerrogativas se tornaria o ingressante apto ao exercício profissional artístico e ao pleno gozo das ações de beneficência previstas no seu estatuto, quais sejam: ser tratado por médico da Sociedade, recebimento gratuito de medicação e ajuda de custo temporária no caso de doença; recebimento de pensão, no caso de incapacitação definitiva para o trabalho; recebimento de ajuda de custo para familiares no caso de prisão, até o julgamento da pena, e uma pensão no caso de considerado culpado; concessão de pensão a viúvas e filhos no caso de morte do associado. Todos estes itens, vale lembrar, também constavam do Compromisso da Irmandade de Santa Cecília. Isto mais uma vez ratifica de que o modus operandi desta entidade foi modelo para a confecção dos estatutos da SBM. No transcorrer de nossa pesquisa pudemos constatar que no decorrer dos anos houve um aumento substancial dos gastos da SBM com as suas ações de beneficência. Se nos nove primeiros anos da instituição (1834-1843) a SBM destinara 42% de sua renda para as ações de beneficência, no ano de ano de 1870 ela já gastará 74,4% de sua renda nestas mesmas ações. Tais gastos crescentes seriam derivados do envelhecimento de seus associados e da não renovação de seu corpo associativo. Estes fatores de muito contribuiriam para o arrefecimento da saúde financeira da entidade. Sobre a relevância das ações de beneficência para os associados e a importância da entidade para a classe musical, trazemos a fala Manoel Joaquim Correia dos Santos, presidente da SBM, no momento de inauguração da entidade:

Ah, quanto é maravilhoso o círculo impenetrável dos homens, que se dão as mãos para mutuamente se equilibrarem! A desgredada e a lívida indigência não enche de assombro e pavor a casa do nosso sócio! A dura e inflexível necessidade não a degrada e abate! E a morte, a mesma morte perde a sua deformidade quando nos chega! A idéia do futuro que deve aguardar nossa família não é acabrunhante. A

subsistência que lhes fica não é para nós um objeto de problema? E porque! Porque somos sócios da Sociedade Beneficência Musical.

Quanto ao quesito referente à promoção das artes, previsto também nos objetivos estatutários da SBM, a entidade buscará agir através da implantação de aparato de formação artística para o exercício musical e, também, através de ações de construção de gosto e de público para a música de câmara e sinfônica. Desta forma a entidade pretenderá assumir papel de relevância junto aos dirigentes do Império, cuja ação estatal pretendia avançar a sociedade de uma conjuntura colonial para um modelo mais moderno, de inspiração francesa, tão em voga em meados do séc. XIX.

Desde o Decreto exarado no ano de 1831 (30 de dezembro), a Academia Imperial de Belas Artes teria excluído do seu ensino as disciplinas vinculadas às ciências naturais, físicas e exatas, tendo se firmado como entidade dedicada ao ensino exclusivo das artes. Ela oferecia as seguintes especialidades: pintura histórica, paisagem, arquitetura e escultura, portanto havendo uma lacuna na sua grade curricular, já que não se oferecia o ensino musical. A fim de sanar tal situação a Sociedade Beneficência Musical exercerá a primeira das muitas ações que enfatizarão o seu papel de importância como norteadora do campo musical carioca. Há menos de um ano de sua criação, a SBM propõe ao Governo Federal a criação de uma cadeira de Música dentre àquelas oferecidas na Academia Imperial de Belas Artes.

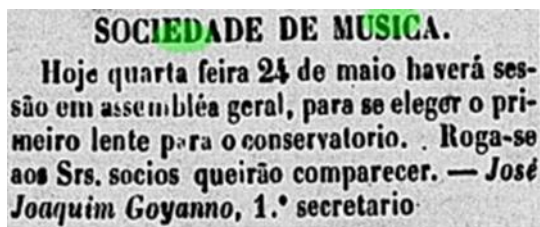
A Sociedade Beneficencia Musical desta Corte, em observância dos Estatutos por que se rege, representa a esta Augusta Câmara a conveniência de se adicionar as Cadeiras da Academia de Belas Artes, a de Musica, visto que esta é de absoluta necessidade àqueles que se dedicam a tais Estudos: e de mais é necessária para se tornar completo um estabelecimento, que nos Países cultos merece tantos desvelos pelas vantagens que dele se colhem em proveito dos bons costumes, e do bom gosto (Jornal do Commercio, 20 de agosto de 1834, p. 3).

Este pedido encontrará boa acolhida por parte da Comissão de Instrução Publica que, “convencida da utilidade de uma Arte, que tanto concorre para adoçar os costumes públicos, adoçar as paixões formidáveis, e formar pelos seus afetos o influxo moral dos corações patrióticos, entende que é de utilidade a criação da cadeira de Musica”. No entanto, apesar da Assembleia Geral Legislativa publicar normativa determinando a implantação da disciplina, ela acaba por não se efetivar na prática. Somente em 1841 se iniciariam as investidas que redundariam na efetiva criação de um conservatório de música no Rio de Janeiro. Foi em 23 de junho deste ano que a SBM dará entrada na Câmara dos Deputados de requerimento pleiteando a concessão de duas loterias anuais, pelo prazo de oito anos, com a finalidade de custear o novo estabelecimento de ensino. Neste sentido, será sancionado o Decreto nº 238, de 27 de novembro de 1841, no qual a Assembleia Legislativa estabelece: “Art. 1º - São concedidas à sociedade de musica desta Corte duas loterias anuais, por espaço de oito anos, segundo o plano adotado, para o fim de estabelecer nesta mesma Corte um conservatório de musica”. Mais uma vez a inércia governamental não transmutará prontamente o legislado em uma ação prática. Somente no ano de 1847, através do Decreto nº 496, de 21 de janeiro de 1847, é que se estabelecerá a criação do Conservatório de Musica do Rio de Janeiro, após a extração da primeira destas loterias. Através desta normativa

pode-se perceber a estreita ligação entre a Sociedade Beneficência Musical e o funcionamento do prático do Conservatório de Música: de seus associados deveriam ser escolhidos os três membros para a gestão inicial daquele organismo, que viriam a ser: Francisco Manuel da Silva (diretor), o padre Manuel Alves Carneiro (tesoureiro) e o fagotista Francisco da Motta (secretário). Além disto, a SBM ainda terá a incumbência da escolha e nomeação dos professores, a determinação dos valores dos seus honorários, assim como de quaisquer outras providências que fossem necessárias para o regular funcionamento do estabelecimento (ver figura 1). A associação dos músicos passou, assim, a atuar como braço governamental na administração do único estabelecimento de ensino de música oficial no país, já que todas as decisões de escolha passam pelo julgamento da entidade, que serão posteriormente referendadas, normalmente sem oposição, pelo Governo Imperial.

A trajetória de implantação efetiva do Conservatório de Música é longa e se encontra bastante estudada por nossos pesquisadores, motivo pelo qual a ela não nos dedicaremos a ela neste artigo. A magnitude deste feito louvável findará por eclipsar o organismo que lhe deu origem, a Sociedade Beneficência Musical, e o fato de que foi em seu seio, pelo anseio e luta dos seus músicos, que se tornou possível a criação daquela instituição de ensino. A simbiose entre as duas instituições era tanta que, inclusive, chegou a sofrer questionamentos da imprensa acerca de quem seria a propriedade do Conservatório, se do Estado ou da SMB.⁹

FIGURA 1: Notícia de convocação de assembléia da SBM para escolha de lente para o Conservatório de Música



Fonte: Gazeta Mercantil, 24 de maio de 1848, p.3

Sobre a ação de promoção cultural, também previsto no seu estatuto da Sociedade Beneficente Musical, tornou-se reconhecido o mérito da entidade na realização de concertos que “ficaram como padrão das realizações de tal natureza no Rio de Janeiro” (ANDRADE, 1997, v.1:176). Este pesquisador refere-se aos três concertos denominados “Grande Academia de Musica Vocal e Instrumental”, realizados pela entidade. O primeiro deu-se em 1836, dois anos após a criação da SBM, e os demais o seguiram com um ano de intervalo dentre eles. Seus formatos acompanharam a estrutura de “concerto miscelânea”, que seriam usuais no Brasil durante quase todo século XIX, onde “eram reunidas aberturas de orquestra, trechos de óperas, concertos, fantasias para instrumentos solos e obras feitas para

⁹ Diz o Jornal Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal em 26 de fevereiro de 1866, p. 3, sobre o Conservatório de Música: “Não ha muito que a imprensa desta Corte suscitou uma questão que esperávamos ver elucidada, acerca da propriedade do conservatório de musica do Rio de Janeiro, se do estado ou da sociedade musical de beneficência”.

a ocasião” (AUGUSTO, 2018:64). O seu diferencial estava no “fato de serem totalmente dedicadas à música, sem inserção de representações cênicas, que ocorriam frequentemente, mesmo em benefícios realizados por instrumentistas e cantores” (AUGUSTO, 2018:66). Ou seja, os concertos da SBM privilegiavam exclusivamente a música, em total acordo com nicho de atuação da entidade.

No repertório apresentando nas Grandes Academias de Musica Vocal e Instrumental realizadas pela SMB percebemos a prevalência da música vocal operística, principalmente belcantista. No entanto, podemos ver uma preocupação constante em apresentar peças não vocais, de forma a inserir o público na música instrumental de câmara e sinfônica. Desta forma, o público carioca teve a oportunidade de tomar contato com alguns compositores românticos, como o alemão Friedrich Kahlbrenner e o francês Pierre Rode, além de peças de compositores brasileiros como Januário Silva Arvellos. Além disto, dentre os solistas cantores e instrumentistas podemos ver nomes de músicos que foram reconhecidos no Brasil como os maiores de sua época no seu instrumento, como é o caso do “fenômeno vocal” João dos Reis Pereira e do violinista Gabriel Fernandes da Trindade. A regência orquestral era realizada pelo próprio diretor honorário da SBM, Francisco Manuel da Silva (ANDRADE, 1967:176). Tratava-se de uma nata musical atuando nos mais importantes teatros da cidade. Estes fatos abonam a opinião de Ayres de Andrade de que estes concertos ficaram como padrão de realização musical, tanto no tocante à característica das peças apresentadas, quanto na qualidade sonora que estes músicos possam ter ofertado ao público. Desta forma, estes eventos não só contribuiriam para o fortalecimento financeiro dos cofres da SBM e a visibilidade necessária para o seu reconhecimento como órgão de importância para o segmento musical carioca, mas também colaborariam para a transformação do gosto musical da sociedade carioca, então baseado na ópera lírica italiana em direção a uma música instrumental e sinfônica, advinda da Alemanha e França. As Academias promovidas pela SBM pretendiam a promoção da cultura a partir de parâmetros de realização e consumo artístico estatuidos pelas elites da época como sendo a boa arte para um país em progresso. É preciso ressaltar que estes concertos também findaram por contribuir para a ampliação do espaço de trabalho dos músicos de vertente erudita em atuação no espaço musical carioca.

Ao observarmos outras atividades realizadas pela Sociedade Musical de Beneficência poderemos perceber os esforços envidados pela entidade para a efetivação do seu papel como como instância de legitimação artística do campo musical carioca, dentre elas o reconhecimento artístico público de músicos nacionais e estrangeiros. Desde a primeira metade do século XIX a música de concerto ensaiava os seus primeiros passos para uma emancipação da música vocal operística no campo musical carioca. Neste sentido, teremos o grande afluxo de músicos instrumentistas em visita ao país nas suas tournées. Dentre aqueles que a SBM fez questão louvar os dotes artísticos, podemos salientar o pianista austro-suíço Sigismund Thalberg, conhecido por sua rivalidade com Franz Liszt. A Sociedade Beneficência Musical realizará homenagem ao pianista no ano de 1855, ofertando-lhe uma medalha em ouro, contendo efigie do musicista, cuja cunhagem teria custado a grande soma de 1:200\$000 (um conto e duzentos mil réis). Carlos Gomes também receberia homenagem da entidade. Na data de 25 de setembro de

1861, após uma récita da ópera *A noite do Castelo* no Teatro Lírico Fluminense, a SBM lhe entregaria “uma primorosa batuta de unicorne guarnecida de ouro, na qual está gravada o nome do compositor e a época da representação de sua primeira ópera *A noite do Castelo*” (Jornal Correio Mercantil e Instructivo, Político, Universal, 25 de setembro de 1861, p. 1).

A atuação da Sociedade Beneficência Musical

Acreditamos que a extinção da Sociedade Beneficência Musical foi resultado de uma multiplicidade de elementos que podemos resumir a dois pontos-chaves: o envelhecimento e morte de seus membros afiliados, o que acabou por onerar demasiadamente os gastos da entidade com as suas ações de beneficência, tornando-a insolvente financeiramente, e a não renovação do quadro associativo, derivado de uma ideologia antiquada de não reconhecimento do exercício musical laico, que deixou grande parte dos músicos cariocas alheio à entidade, minando a sua estrutura administrativa. No decorrer dos seus 67 anos de existência, a entidade foi perdendo a sua primazia simbólica no campo, não encontrando efetiva acolhida por parte da classe musical. Fato representativo é a realização de greve dos músicos cariocas contra o recolhimento de valores sobre as suas funções artísticas à SBM (Jornal Gazeta de Notícias, 21 de maio de 1892, p. 3). Acreditamos que, conforme legislação vigente no momento de sua extinção (1896) e também por determinação em seu estatuto, o patrimônio da entidade terá sido repassado à Santa Casa ou outra entidade congênere, o que salvaguardaria os direitos dos 16 pensionistas remanescentes da entidade. Desta maneira, um organismo de tão grande relevância para a classe musical, principalmente num universo desprovido de ações previdenciárias, deixou de existir. Somente mais de uma década depois (1907) teremos a criação do Centro Musical do Rio de Janeiro, entidade que também tomará para si a tarefa de defesa de classe dos músicos.

Sobre o texto e a autora

Texto apresentado no VII Simpósio de Pós-Graduandos da UNIRIO, em 2020. A autora, na ocasião, foi orientada pela Profa. Dra. Luciana Requião e teve bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). É integrante do Grupo de Estudo Cultura, Trabalho e Educação da UFF.

Referências

- ANDRADE, Ayres de. Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865. Volumes I e II. Coleção Sala Cecília Meirelles. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1967.
- AUGUSTO, Antonio José. Modificando as paixões formidáveis: a formação da Sociedade de Beneficência Musical e o Conservatório de Música. In: Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro, Escola de Música da UFRJ, v. 31, nº 1, jan./jun. 2018.

MACEDO, Joaquim Manoel de. Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro – 1820-1882. Edições do Senado Federal, nº 42. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005. 544p.

MARTINS, Mônica de Souza Nunes. Entre a cruz e o capital: as corporações de ofícios no Rio de Janeiro após a chegada da Família Real (1808-1824). Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2008.

PEREIRA, Avelino Romero Simões Pereira. Hino nacional Brasileiro: que história é esta? São Paulo: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (USP), n. 38, pags. 21-42, 1995.

FONTES PRIMÁRIAS:

Decreto nº 2769, de 06 de abril de 1861 – Estatuto da SBM.

Decreto nº 4701, de 11 de janeiro de 1868 – Estatuto da SBM.

Discurso de posse da primeira gestão da SBM, 1834 (acervo Biblioteca Nacional).

oTRAMPOo

02

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:

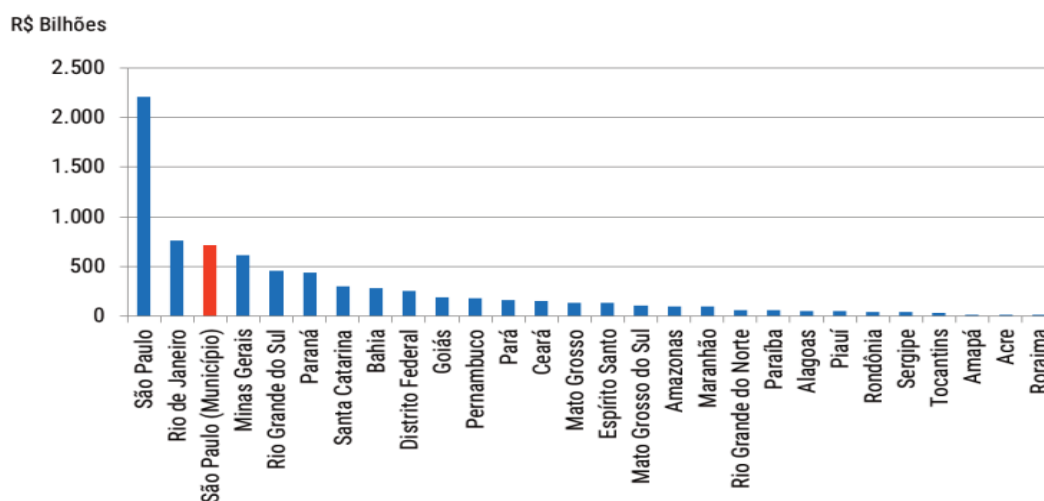
As verticalidades são, pois, portadoras de uma ordem implacável, cuja convocação incessante a segui-la representa um convite ao estranhamento. Assim, quanto mais “modernizados” e penetrados por essa lógica, mais os espaços respectivos se tornam alienados. (SANTOS, 2003, p. 53).

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 Wash 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 Wash 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	<ul style="list-style-type: none"> - Informalidade; - Parceria com diversas instituições culturais de Chicago; - Local diferenciado (Harris Theatre¹⁷); - 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. (TROTTA, 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”. A despeito 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).

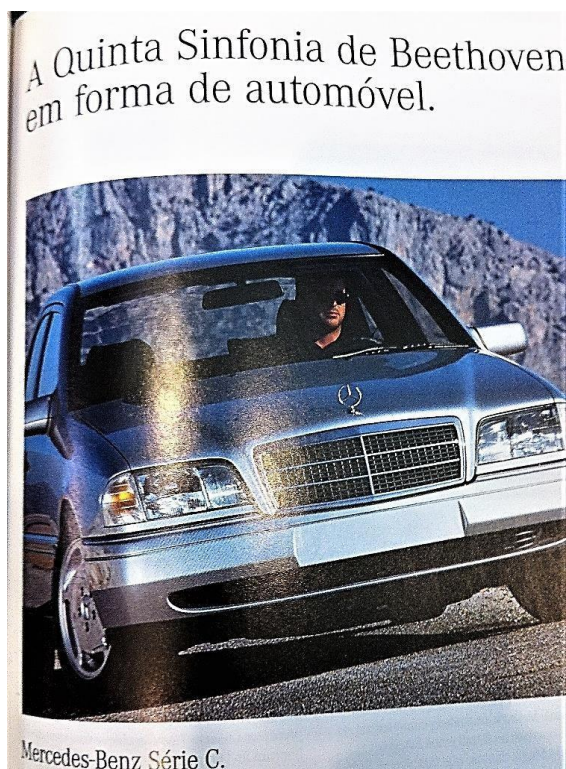
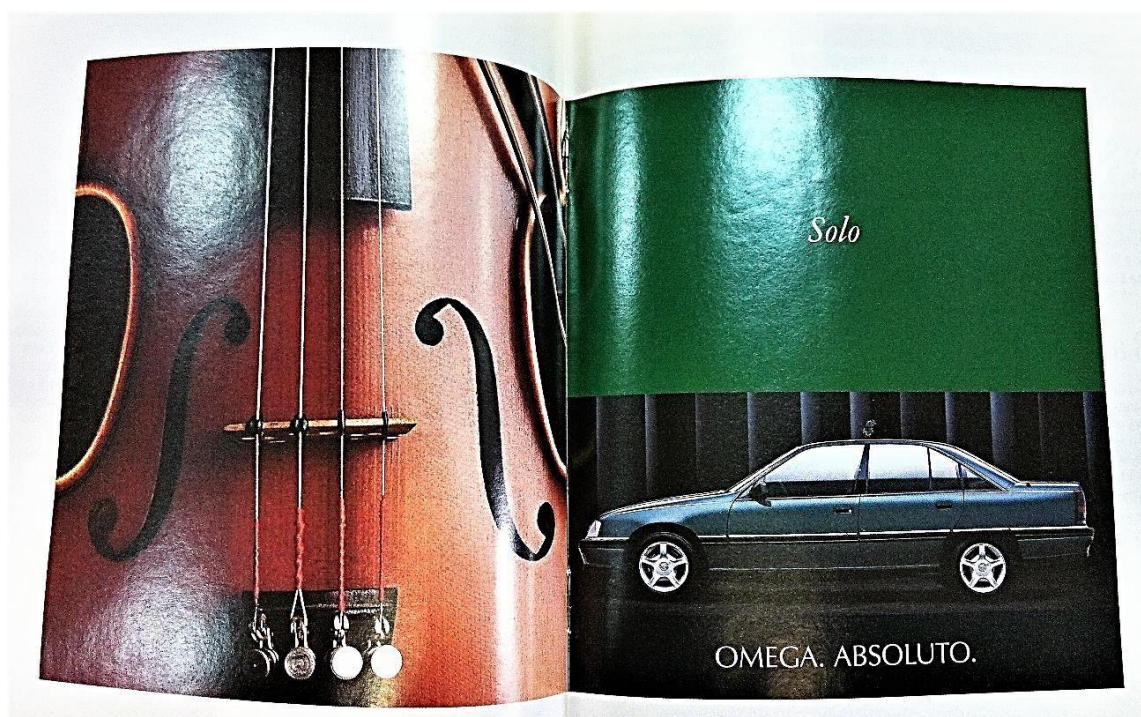


Figura 2: Anúncio da Chevrolet (CONCERTO, 1998).



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 — o também não incluiu a 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 exija 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 organizações sinfônicas no Brasil começaram a despertar a atenção dos músicos nos últimos tempos. Eles 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 nas sinfônicas, a fim de evitar desperdícios e conseguir esforços mais regados 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 Succursal de Salvador e Wilson Marini, da Succursal 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 assumir 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

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 Maridial 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".

Dez vezes parece ser 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 OSMC 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 OSMC 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 74 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 OSMC: Antonio Lauro do Claro (violoncelista), Antonio Jerônimo de Menezes (violoncelista), Arnelli Cheron (pianista), Claudio Richerme (pianista), Oscar Machado Kerr (pianista), Fernando Lopes (pianista), Giancarlo Pereschi (violonista), Gilberto Tinetti (pianista), Natan Schwartzmann (violonista), Roberto Fere (clarinetista) e Roberto Britton (pianista). Ainda em 79, 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

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.

oTRAMPOo

03

A Orquestra de Professores do Centro Musical do Rio de Janeiro em Curitiba na estreia da Ópera Sidéria (1912)

Charlene Neotti

Levada à cena pela primeira vez no ano de 1912, no então Teatro Guayra em Curitiba, a Ópera Sidéria foi resultado dos esforços da intelectualidade local na definição e delimitação do território do Estado. O libreto escrito por Jayme Ballão tem como pano de fundo a Revolução Federalista e através de uma narrativa simbólica incuti ideias regionalistas que mais tarde viriam a ser denominadas de Paranismo. A música, por sua vez, tem como peculiaridade ser um produto de uma criação compartilhada, pois foi composta pelo o curitibano Augusto Stresser em parceria com o suíço Léo Kessler.

Naquele tempo, Curitiba não possuía músicos com habilidade ou em quantidade suficiente para sua execução, razão pela qual a orquestra de Professores do Centro Musical do Rio de Janeiro foi contratada para a estreia. A orquestra chegou em Paranaguá, litoral do Paraná, no dia 30 de abril, poucos dias antes da estreia. Outros 13 músicos locais, todos amadores, somaram-se a orquestra profissional que vinha da então capital federal. Além de tocar em todas as récitas, a orquestra de Professores do Centro Musical do Rio de Janeiro colaborou em concertos paralelos promovidos na cidade até o dia do seu regresso, em 14 de maio.

FOTO 01:



Fonte: Museu da Imagem e do Som do Parana. Foto pertencente a Biblioteca Renee Devrainne Frank.

Ao centro podemos observar o maestro e compositor suíço Léo Kessler, com as pernas cruzadas e mãos repousadas sobre o joelho, e ao seu lado o compositor Augusto Stresser, único com a calça clara e com postura relaxada, levemente inclinado em direção a Kessler. O homem ao seu lado direito com bigodes era o então presidente do Estado, Carlos Cavalcante. Reconhece-se também o tenor e diretor de cena Jorge (Georg) Wucherpennig, que aqui aparece em pé a direita, sendo o homem mais alto e com as mãos apoiadas sobre o ombro de outro homem. Jayme Ballão, por sua vez, está sentado na primeira fila da direita para a esquerda. Eram 14 os músicos vindos do Rio de Janeiro: Gentil de Oliveira, João Schleder Junior, Alfredo Mello, Luiz Alvez da Costa, Candido A. de Assumpção, Raul Miguel Alonso, Alfredo Monteiro, Nicanor Nascimento, Giovanni Piarosi, Arlindo Silveira da Ponte, Camillo de Andrade, Venancio Soares, Reginaldo da Silva, Salvador Passaro. Os dois integrantes da foto não reconhecidos provavelmente são Guilherme Lobe (cenógrafo e figurinista) e Major Paulo Assumpção, importante figura na promoção da Ópera.

FOTO 02:



Fonte: Museu da Imagem e do Som do Parana. Foto pertencente a Biblioteca Renee Devrainne Frank.

Orquestra de Professores do Centro Musical do Rio de Janeiro reunidos com os músicos locais no palco na estreia da Ópera Sidéria. Augusto Stresser, ao centro de terno e gravata e que mantém os braços cruzados, Léo Kessler ao seu lado esquerdo, também com os braços cruzados, mas com as pernas cruzadas e que olha diretamente o fotógrafo. Ao lado direito de Stresser está Jayme Ballão, que ostentava um longo bigode e que na foto olha para a direita distraído. Nota-se facilmente que era um momento descontraído, alguns músicos conversam e outros sorriem.

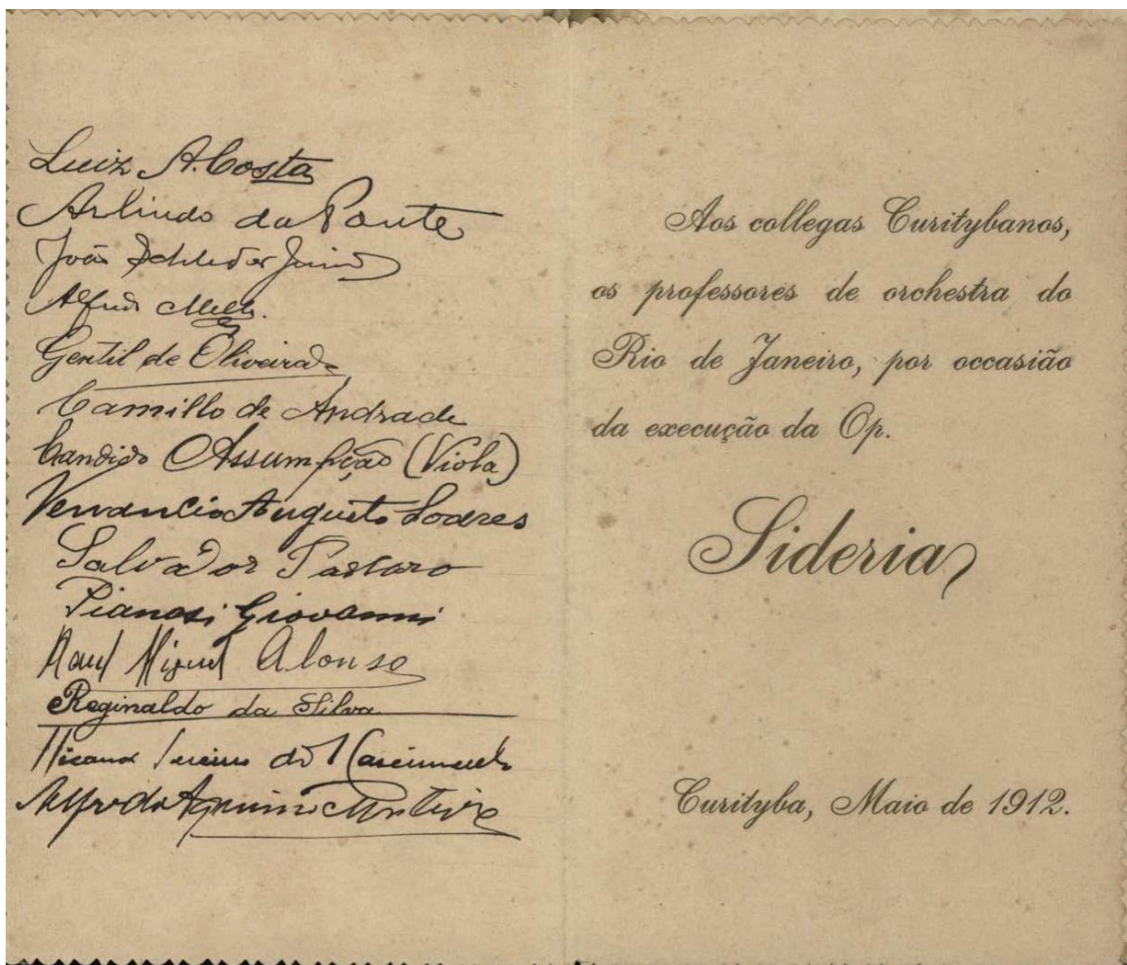
FOTO 03:



Fonte: Museu da Imagem e do Som do Parana. Foto pertencente a Biblioteca Renee Devrainne Frank.

E finalmente toda orquestra em cena, no ato final. Em primeiro plano o maestro Kessler e a orquestra posicionada no foço. No palco estavam presentes todos os integrantes, incluindo o coro e cantores principais.

FOTO 04:



Fonte: Cartão de felicitações entregue a Stresser pelos músicos do Rio de Janeiro. Acervo Museu Paranaense.

Cartão de felicitações entregue a Stresser e assinado pelos músicos da Orquestra de Professores do Centro Musical do Rio de Janeiro.

Sobre a autora

Charlene Neotti - Doutoranda da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Visiting PhD na Universidade de Bologna (Itália), desde 2004 dedica-se à conservação e catalogação de acervos musicais. Sua pesquisa se desenvolve no campo da História da Performance, sob a perspectiva da circularidade cultural, com interesse na análise das redes de sociabilidade e imigração. Esse viés de investigação permitiu a imersão nos debates sobre políticas públicas para a cultura e fortaleceu sua atuação como gestora cultural na Europa e América Latina.

oTRAMPOo

04

Das beiradas ao beiradão: a música dos trabalhadores migrantes no Amazonas / Bernardo Mesquita. – Manaus: Editora Valer, 2022

Por Luciana Requião

Resenha

Nos últimos anos nota-se um crescente interesse nos estudos sobre o trabalho no campo da música, considerando aqueles realizados de formaêmica, ou seja, da perspectiva do sujeito que busca compreender o fenômeno a partir de um olhar “de dentro”. Nesse campo de estudos, considerado por nós ainda incipiente (REQUIÃO, 2022), aqueles realizados sob o prisma do materialismo histórico dialético são ainda mais raros. “Das Beiradas ao Beiradão – a música dos trabalhadores migrantes no Amazonas”, livro do músico, professor e pesquisador Bernardo Mesquita, é um desses exemplos. Publicado em 2022 pela editora manauara Valer, trata da trajetória de três gerações de trabalhadores músicos migrantes no território amazonense, constituída no trânsito entre o espaço rural das beiradas dos rios e o espaço urbano. A riqueza desta obra encontra-se na completude da análise materialista de Mesquita, que busca desconstruir estereótipos idealistas sobre a produção musical no estado do Amazonas – e também sobre quem a produz – destacando repertórios, formações instrumentais, espaços urbanos e rurais onde se dá a prática musical, relações de trabalho, a influência do desenvolvimento tecnológico na produção musical, remuneração, fomento, produção fonográfica, formação musical, dentre outros determinantes para a constituição da chamada “música de beiradão”.

O livro apresenta, além da introdução, um prefácio escrito pelo músico coordenador do canal “Portal do Beiradão” Hadaíl Mesquita. Ao invés de capítulos, o livro é dividido em seções que não necessariamente precisam ser lidas de forma ordenada. Em cada uma delas o autor trata de um tema (“As festas dos Santos em Manaus” ou “Luta de classes e direitos autorais dos trabalhadores músicos”, por exemplo), de formações musicais como a Lacapaca ou da biografia de um músico atuante na região. Esta última é sempre precedida pela caricatura do músico em questão, ilustrada pelo artista Reginaldo Moreira. O tom crítico sobre as formas capitalistas de existência e de sociabilidade humana às quais os músicos do Amazonas estão submetidos permeia toda a obra.

Conforme nos conta o autor, “este trabalho não consiste numa História da Música no Amazonas, trata-se de uma interpretação histórica sobre a experiência musical dos trabalhadores migrantes” (p.11) que irá configurar a moderna música amazonense, formada por um processo de expansão do mercado musical na região a partir dos anos 1960. Em uma breve digressão, nos é apresentado o movimento histórico dos músicos trabalhadores a partir do estabelecimento da província do Amazonas, em 1852, os quais são denominados pelo autor como a primeira geração das beiradas, “formada por músicos que nasceram no início do século [XX]

e atuaram entre as décadas de 20, 30 e 40 e que iniciaram um trânsito musical entre a capital e os interiores” (p.16). Esse trânsito, também vivenciado pelas gerações posteriores, é mostrado como consequência das etapas de desenvolvimento econômico da região, que passou pelo declínio do sistema extrativista e chegou à modernidade industrial. O grande fluxo de imigração nordestina é também destacado pelo autor.

Nesse movimento, a música, que inicialmente era mais ligada a festividades religiosas e celebrações familiares ou populares, foi dando lugar à música comercial. Segundo o autor, principalmente entre as décadas de 1950 e 1980, deu-se lugar a autonomização da música popular, quando esta se separa da esfera ritualística e mercantiliza-se (p.156). Assim, se em um momento os músicos poderiam se apresentar por “devoção”, aos poucos essa relação foi se “profissionalizando” e a remuneração em dinheiro tornando-se o valor de troca primordial pelo serviço prestado. Lembrando uma célebre passagem de Marx e Engels no Manifesto do Partido Comunista (2010), Mesquita sintetiza o processo descrito em seu livro: “Tudo o que era estável e sólido desmancha no ar; tudo o que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados a encarar com olhos desiludidos seu lugar no mundo e suas relações recíprocas” (MARX e ENGELS, 2010, p.29).

Apesar da aparente integração dos músicos trabalhadores à indústria fonográfica nacional (p.156), a adaptação ao mercado não se deu sem conflitos, observando-se muitas vezes a dificuldade em “assimilar uma lógica mais impessoal imposta pelo novo ordenamento fonográfico a que estavam submetidos os trabalhadores músicos migrantes” (p.141). Contudo, segundo o autor, após um estranhamento inicial, a tendência seria à adequação à lógica mercadológica (p.150).

Mesmo com a efervescência da vida musical no Amazonas, quer seja nas bandas militares, nos festejos, nos clubes, nos cinemas e teatros, no rádio ou nas igrejas, Mesquita observa que muitas vezes os músicos não obtinham recursos materiais suficientes para seu sustento, sendo obrigados a deixar a profissão musical ou a cumprir extenuantes jornadas de trabalho em profissões distintas, corroborando pesquisas realizadas em outras localidades do país.

Interessante notar que, se em certo momento o montante pago aos músicos que se inseriram no meio fonográfico gravando discos (LPs) foi aumentado – como foi o caso de um dos saxofonistas entrevistados por Mesquita – (p.144), em outro momento, quando a tecnologia permitiu o uso de teclados sintetizadores, esse mesmo tipo de músico perdeu seu posto de trabalho, sendo substituído pela máquina (p.164). Além disso, “a partir de 1975, já sob o efeito da Zona Franca de Manaus, os clubes começaram a não contratar com frequência as bandas (...), os equipamentos de som e toca-discos começaram a atender uma boa parte da demanda musical da cidade” (p.193).

Questão pouco discutida na literatura sobre o trabalho no campo da música no Brasil – o etarismo – aparece de forma sensível no texto de Bernardo Mesquita: “Toinho viveu a euforia do crescimento e o desalento do declínio deste ciclo produtivo da indústria capitalista da música. Sem reconhecimento merecido, Toinho tornou-se um músico invisível. Centenas de pessoas passam todos os dias

sem saber de sua admirável trajetória, sem conceber o valor de seus momentos empolgantes e de seus feitos significativos para a música nortista” (p.169). A precariedade das condições de trabalho dos músicos é sentida não só pelo esquecimento do artista, mas pela falta de estrutura desta profissão que se ressentem de uma organização trabalhista mais efetiva e acolhedora, apesar de algumas tentativas, como na ocasião da criação da Associação Profissional dos Músicos de Manaus, em 1957 (p.118), ou, em 1983, com a Associação dos Músicos do Amazonas, “que não teve vida longa” (p.324).

Por fim, o autor analisa a sonoridade musical produzida nos anos 1980, atestando uma variada gama de gêneros musicais que influenciaram e transformaram a música amazonense, com destaque para o intercâmbio entre o Pará e o Amazonas. Determinante nesse processo de fluxo migratório, que requeria do músico extrema capacidade de adaptação, foi o rádio e a influência das músicas norte americanas. Outra determinante foi a indústria fonográfica, com sua ânsia em produzir ídolos e mercadorias de alto potencial como valor de troca. Dessas influências e contextos nasce o beiradão. Não mais aquele relacionado à beira dos rios, mas sim uma espécie de gênero icônico da música amazonense. O esforço do autor está em analisar essa transformação, questionando a forma como o termo é vulgarmente reconhecido, desconstruindo a ideia de que o beiradão seria apenas um gênero musical. Nesse esforço, Mesquita observa o beiradão como “um processo de ser e estar dentro desse contexto de trânsito de sociabilidades” (idem). Mais que isso, reforça a ideia de que é necessário compreender a historicidade desse processo, a base material e as contradições da luta de classes, para que nos seja revelada a essência das práticas musicais dos trabalhadores músicos migrantes do Amazonas. Diz o autor: “procurei mostrar como a música se entrelaçava com a dinâmica das festas religiosas, e como a dimensão econômica é um elemento fundamental para compreender as transformações históricas na vida musical desses trabalhadores” (p.352).

Mesmo com toda a riqueza da análise empreendida no livro sobre os processos de produção musical no Amazonas a partir da prática de músicos migrantes, o autor nos deixa uma grande lacuna no que se refere à participação das mulheres. Apenas na página 90 podemos ver uma fotografia da banda feminina do Colégio Benjamim Constante de 1959. Além desta, não temos outras informações sobre práticas musicais de mulheres musicistas no longo período histórico abordado por Mesquita. Não obstante, a obra contribui de forma significativa aos estudos sobre o trabalho no campo da música no Brasil, não somente pela abordagem que busca uma compreensão do fenômeno musical para além das suas evidências mais imediatas, mas também por nos apresentar a vida musical da região Norte, ainda tão desconhecida para aqueles e aquelas que estão bem mais abaixo da linha do Equador. Leitura obrigatória para aqueles e aquelas que se interessam por compreender a essência das relações sociais de produção musical no Brasil.

Referências

MARX e ENGELS. Manifesto do Partido Comunista. Porto Alegre: L&PM, 2010.

MESQUITA, Bernardo. *Das beiradas ao beiradão: a música dos trabalhadores migrantes no Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2022.

oTRAMPOo

05

Ficha de filiação do músico Moacir Santos ao Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro

Por Andrea Ernest Dias

SINDICATO DOS MÚSICOS PROFISSIONAIS DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO

OMB n.º 275 Data / / Matrícula n.º 1626 Data 03 / 07 / 51

Nome MOACIR JOSÉ DOS SANTOS Data nasc. 08 / 04 / 24

Pseudônimo "MOACIR SANTOS" Conjunto _____

Instrumento(s) SAX E CLARINETE

Atividade Principal: Bailes _____ Shows _____ Gravação _____ Carnaval _____ Eventual _____

Local(is) de Atividade _____


Nacionalidade BRASILEIRA Cidade PERNAMBUCO Estado PE

CPF n.º 717.358.527-91 Cart. Profissional 35:064 Série n.º 35

C. Identidade _____ Estado Civil CASADO

Beneficiário: _____

Nome(s) do(s) Filho(s) _____



Endereço e telefones:
RUA ARACATI, 102/101 RAMOS
1946, Dayton Street
Pasadena, California - 91104
U. S. A.

PAGAMENTOS: 1 – Contribuição Sindical / 2 – Anuidade do Associado

ANO	1	2	ANO	1	2	ANO	1	2
<u>1986</u>		<u>17.12.86</u>						
<u>1987</u>								

Anotações

Reunido em 6-12-99
faleceu em 06/08/06, em LOS ANGELES, vizinha do um ANGLAIS.
ENVIADA CARTA DO PÓS-UMOS A família (em 08/08/06). Junho.

Fonte: Acervo do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro

Sobre o documento

OBS: Transcrevemos abaixo parte da Apresentação do livro *Moacir Santos ou os caminhos de um músico brasileiro* (DIAS, 2016, p.11-18) como forma de ilustrar a importante atuação do músico.

“Creio que Moacir Santos concordaria comigo. O que move um músico é a busca de um som, ponto de partida para tantas situações diversas, adversas, controversas, para reflexões, impulsos, para viagens comparti lhadas e prazeres na exploração de territórios desconhecidos, intuídos e, por vezes, conquistados. Que busca é essa que parece não ter fim?

A música brasileira, ou melhor, seus compositores e intérpretes, vêm trilhando caminhos à procura de linguagens que expressem sua particular formação cultural; nesses percursos, as designações e rótulos diversos atribuídos às diferentes vertentes estão muito mais relacionados a imperativos mercadológicos do que a demarcações rígidas de "territórios".

Acredito que no Brasil exista uma peneira fina em ação, manejada por personagens de fato únicos, cujos discursos musicais estimulam a reflexão. Midiáticos ou não, os músicos brasileiros nutrem, com as suas idiossincrasias, um solo fértil para o questionamento sobre modos e maneiras de fazer música na atualidade. Questionamento já em pauta no século XIX, quando Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazareth foram testemunhas e agentes do início da transformação do repertório de salão europeu em sons de "sabor" mestiço e brasileiro. A ideia desses pioneiros foi desenvolvida por compositores e pensadores de uma estética nacionalista, fortalecendo-se artística e politicamente com, entre outros, Villa-Lobos, Maria de Andrade, Guerra-Peixe e Radamés Gnattali. O choro ganhou forma definitiva pelas mãos de Pixinguinha e hoje tem status de música "clássica": o misticismo e a complexidade dos batuques do candomblé ecoaram no canto de Clementina de Jesus e nas sutis e intrigantes conduções dos mestres percussionistas do samba. O samba depurou sua ancestralidade em au- tores como Cartola, Nelson Cavaquinho e Paulinho da Viola. Dorival Caymmi mostrou pontaria certa ao usar o mínimo material em favor de uma grande música. A bossa-nova internacionalizou os sons nacionais. Tom Jobim valorizou cromatismos e harmonias impressionistas que serviram também às tocantes crônicas musicais de Chico Buarque, Edu Lobo e a toda a legião de seguidores do maestro. O frevo saiu das ruas para os palcos nacionais e internacionais pelas mãos de Sivuca, Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. O movimento armorial restabeleceu o elo entre as músicas modais nordestinas e a Ibéria.

Hoje, a performance de tantos compositores, instrumentistas e orquestradores brasileiros atualiza e supera tais proposições, faces do gran-de prisma musical que

se consolida a cada dia, a cada grupo que surge. Um quadro concreto e promissor se apresenta nas metrópoles nacionais, com jovens músicos que reprocessam as matrizes culturais com naturalidade de veteranos. O resultado é encantador e, como constatou Moacir Santos, venturoso.

Retrocedendo na memória de minha própria experiência com a música do instrumentista, maestro, compositor e professor Moacir Santos (Pernambuco, 26 jul. 1926 - Califórnia, 6 ago. 2006), chego ao final do ano 2000, virada do século XX para o século XXI, e ao telefonema do saxofonista e produtor fonográfico Zé Nogueira, recebido nas montanhas de Minas Gerais, onde passava, agora considero assim, uma data plena de significados. Para mim, até então, seria apenas mais uma sessão entre as tantas que fazemos no Rio de Janeiro, um bom cachê no início do ano e boa música garantida pelos produtores. Ao chegar ao estúdio, porém, fui absorvida por sons que jamais ouvira, pela energia e entusiasmo de todos que participavam das sessões, pelo convívio com um Moacir Santos eufórico e minucioso, enfim, por uma situação surpreendente. Não apenas eu, mas outros colegas também tiveram a mesma sensação de impacto diante da música que se ouvia. Os músicos, ao final de suas performances, não deixavam o estúdio, permaneciam para todas as sessões possíveis, querendo apreender em detalhes aquele universo musical, ouvindo, comentando e trocando impressões. A pergunta que ficou em minha cabeça era: como eu, até então, praticamente ignorara Moacir Santos e sua música? Afinal, eu já tinha uma experiência profissional de alguns bons anos na estrada da música instrumental. Só o havia visto e ouvido uma vez, em concerto de abertura da primeira edição do Free Jazz, festival de jazz promovido anualmente no Rio de Janeiro e São Paulo, entre 1985 e 2001, pela Companhia de Tabacos Souza Cruz, mas a lembrança desse evento já estava muito distante. A mesma constatação sobre a escassez de referências sobre Moacir Santos foi feita por João Marcelo Zanoni Gomes (2008: 14) na introdução de sua dissertação:

Mas uma questão permaneceu sem resposta: **por que, se tantos grandes músicos demonstravam tamanha admiração e respeito por sua obra, ela era tão pouco conhecida e tocada no Brasil, especialmente onde moro, Curitiba?** Nesta cidade foram raríssimas as pessoas, inclusive músicos profissionais, professores e estudantes de música, que demonstraram conhecer Moacir Santos. **De modo geral, as pessoas nunca haviam ouvido falar dele, e quando muito, conheciam a "Coisa nº 10":** que se revelava um tanto popular entre os músicos frequentadores de rodas de jazz.

Outro exemplo dessa lacuna foi o que ocorreu em Salvador, na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (EMUS/UFBA), onde desenvolvi o doutorado que deu origem a este livro, e mesmo na capital baiana. Já envolvida com esta pesquisa, propus a reorganização da big band da EMUS em torno do repertório de Moacir Santos, como atividade discente. Utilizando material do Cancioneiro Moacir Santos, convoquei alunos instrumentistas de graduação - de forte inclinação para o repertório popular - para o estudo da obra Coisas. A adesão ao projeto foi imediata; transparecia nos estudantes o desejo latente de praticar repertórios que desafiassem a inteligência musical. Alguns deles já conheciam as gravações de

Ouro Negro, e no início do semestre letivo em que a atividade foi realizada passei várias semanas escutando a introdução de "Sou eu | Louanne", tocada pelo então aluno de trombone José Antônio Oliveira. Considerei aquela insistente melodia como uma indicação de que a atividade poderia dar certo, o que de fato aconteceu. O concerto "Coisas, a música de Moacir Santos" aconteceu no Salão Nobre da Reitoria da UFBA em 26 de junho de 2007, com excelente cobertura da imprensa local (Aguar, 2007) e numeroso público.

Creio poder afirmar que, assim como eu, toda uma geração de músicos foi privada desse conhecimento pela falta de políticas de preservação da memória cultural no país, quadro que felizmente, no caso de Moacir Santos, veio se revertendo por meio de iniciativas da própria classe musical a partir dos anos 90 na Califórnia, com o Musical Tribute to Moacir Santos, inserido na programação do Brazilian Summer Festival '96. Liderada pelo pianista Rique Pantoja, a homenagem aconteceu no Ford Amphitheater em Los Angeles, nos dias 6 e 7 de julho de 1996.

Em São Paulo, o Projeto Memória Brasileira: Arranjadores, do qual Moacir Santos foi um dos destaques, resultou num CD homônimo (Núcleo Contemporâneo, 1997), gravado ao vivo no Teatro Cultura Artística em 1992. Ainda em São Paulo, o pianista Guilherme Vergueiro e outros músicos coordenaram o Tributo a Moacir Santos no Memorial da América Latina, em dezembro de 2000.

O Projeto Ouro Negro coordenado pelos músicos e produtores Zé Nogueira e Mario Adnet, a partir de 2001, no Rio de Janeiro, veio preencher um hiato de 36 anos a tempo de Moacir Santos ser reconhecido em seu país ainda em vida, de forma condizente com a estatura de sua obra. Desde o lançamento do LP Coisas (Forma, 1965) não se ouviam registros mais abrangentes da obra de Moacir, uma vez que sua discografia norte-americana não foi lançada no Brasil. O projeto, que selecionou músicas entre todos os LPs de Moacir Santos, resultou no CD duplo Ouro Negro (MP,B | Universal, 2001), gravado no Rio de Janeiro, no DVD Ouro Negro (MP,B | Universal, 2005) gravado ao vivo no SESC Pinheiros, em São Paulo, e teve concertos de lançamento no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Complementando a iniciativa, os produtores lançaram ainda o CD Choros & Alegria (Biscoito Fino | Adnet Musica | Zenog, 2005) e o Cancioneiro Moacir Santos (Jobim Music | Adnet Musica | Zenog, 2005), em três volumes, além de remasterizarem o LP Coisas, cuja versão em CD chegou às lojas quase simultaneamente ao Cancioneiro.

Os músicos Gabriel Muniz Improta França e João Marcelo Zanoni Gomes escreveram, respectivamente em 2007 e 2008, dissertações de mestrado sobre a obra do compositor. Mais recentemente, em 2014, o guitarrista e pesquisador Lucas Bonetti apresentou dissertação de mestrado dedicada às trilhas sonoras compostas por Moacir Santos nos anos 60 para filmes do cinema novo brasileiro.

Mas, afinal, do que tratou o estudo aqui apresentado? Encontro a resposta nos sons de um pernambucano autoconfiante, de um andarilho, de um músico que apostou na perseverança. A música de Moacir Santos me permitiu ampliar minha percepção artística e vislumbrar a possibilidade de avaliar melhor certas particularidades da música feita no Brasil. Reunir dados de sua biografia levou-me ao terreno fecundo das indagações sobre o fazer musical contemporâneo, trazendo à tona, além de informações técnicas sobre a manipulação do material sonoro propriamente dito, outras histórias a serem contadas a partir do som.

A pesquisa foi orientada, portanto, para se fixar não em um foco específico, mas sim no levantamento de alguns temas passíveis de estudo, sugeridos pela própria biografia de Moacir. Após avaliar o volume de material reunido na pesquisa das fontes e nos depoimentos de diversos músicos e pessoas relacionadas ao compositor que entrevistei, cheguei à conclusão de que valeria a pena expô-lo, comentando-o criticamente, de maneira a abrir janelas para futuras pesquisas, posto que ainda pouco se sabe sobre o compositor, sobretudo no meio acadêmico. A perspectiva interdisciplinar me levou a desvendar um panorama a partir do qual outros pesquisadores poderão continuar. Os temas aqui tratados, se não foram exaustivamente explorados, certamente o serão em outra ocasião.

Tomei a imagem poética da ave de arribação como ponto de partida. O termo, retirado do cordel Cancão de Fogo, da tradição literária do sertão nordestino, é aplicado às aves de hábitos migratórios, que arribam (se deslocam, migram ou aportam) de acordo-com a estação. Arribadora é também a pessoa que anda de terra em terra quando a situação não está favorável, sem se fixar em lugar algum. Cancão de Fogo iniciou Moacir Santos no hábito e gosto pelas leituras e o estimulou em suas andanças em busca de trabalho como músico. A história da música informa sobre outros músicos andarilhos. Os exemplos mais conhecidos são o de J. S. Bach transitando a pé pela Alemanha setecentista para ouvir os mestres do órgão de que tinha notícia, mudando de cidade em cidade em busca de melhores oportunidades, e o jovem Mozart viajando, levado pelo pai, pelas cortes europeias na busca de reconhecimento e colocação profissional.

Refazer o percurso das arribações de Moacir Santos - de cidade em cidade do sertão nordestino, rumo às capitais litorâneas, depois ao Sudeste e, finalmente, aos Estados Unidos - me permitiu conhecer um Brasil interiorano, musicalmente ativo, preocupado com a formação de jovens, com escolas que reúnem centenas de alunos, e observar a retomada do papel educacional das bandas de música, responsáveis pela socialização e profissionalização de talentos oriundos das classes menos favorecidas. As atribulações de um músico negro brasileiro também me permitiram travar contato com aspectos da história do país e da constituição de suas estruturas sociais de cujo conhecimento fui privada, por fazer parte de uma geração de classe média educada sob uma ditadura militar. Como tantos de minha geração, cresci acreditando nas maravilhas da propalada democracia racial brasileira, sem questionar as razões de tanto desequilíbrio social.

Estar na Bahia foi fundamental para alimentar uma outra consciência. Ao viver temporariamente em Salvador, metrópole que guarda profundas marcas do escravismo brasileiro, pude dimensionar a importância político-cultural da resistência negra no Brasil. A ação empreendida por Abigail Moura e sua Orquestra Afro-Brasileira, entre as décadas de 1940 e 1970, pode ser tomada como um emblema dessa resistência no campo da música. Vejo em Abigail Moura um elo entre Pixinguinha e Moacir Santos, em uma linhagem de orquestradores negros brasileiros: os três casos traduzem ideais sinfônicos para uma linguagem popular, alcançados pelo reprocessamento dos cânones da estruturação musical europeia e das tradições afro-brasileiras; trata-se de compositores negros que, não tendo passado por escolas, e sim por mestres, buscaram assegurar para si uma educação formal em música, cada qual obtendo resultados distintos, porém inegavelmente interligados, sobretudo no que diz respeito à integração de elementos percussivos afro-brasileiros em suas orquestrações. Hoje, a Orquestra Rumpilezz, de Letieres Leite, em Salvador, dá continuidade a esse impulso.

As arribações de Moacir Santos também informaram sobre as tendências em teoria da música no século XX, as discussões sobre gênero e estilo, sobre individualidade versus coletividade, sobre a expansão das indústrias de entretenimento, a era do rádio e dos cassinos, os "anos dourados" da zona sul carioca, o Brasil moderno da bossa-nova e do cinema novo, a indústria cultural norte-americana. Veja-se o contraponto à negritude que a bossa-nova instituiu, conferindo status internacional à batida do samba recriada por João Gilberto, expandindo as possibilidades comerciais da música brasileira, mas praticamente excluindo de seus ganhos financeiros os personagens negros dessa história, como Johnny Alf, Alaíde Costa, Agostinho dos Santos e o próprio Moacir, o professor da bossa. Uma música de sucesso como "Coisa nº 5 - Nanã", deveria ter feito de Moacir um homem abastado, o que não aconteceu. Creio ser o primeiro caso de um compositor declarar, em vida, sua música como sendo de domínio público. A generosidade de Moacir fez com que ele "doasse" sua música ao mundo, sem se dar conta do quanto ela poderia representar financeiramente para ele. Seu interesse estava voltado para a criação, isso era o mais importante.

O conjunto de "Coisas" surgiu em uma época de questionamento do compositor sobre afirmação estilística e mesmo sobre sua individualidade como artista. Composta sob a influência de César Guerra-Peixe, introduzindo a organização do pensamento musical somada à intuição já natural de Moacir, "Coisas" se insere, exemplarmente, no quadro que pouco à pouco se materializa nas universidades com o surgimento e consolidação dos estudos de nível superior em música popular. Ainda há muito a se explorar nessa obra, e cada uma de suas peças, especificamente, pode ser objeto de análise estrutural e estilística. Estudos mais profundos sobre as influências africanas em ritmo e harmonia, sobre orquestração e instrumentação no jazz, por exemplo, podem ser melhor desenvolvidos não apenas em "Coisas", mas em toda a obra de Moacir Santos. Optei por tentar delinear as linhas gerais de sua concepção. Creio que a relação de Moacir com Guerra-Peixe e Koellreutter tenha alterado os seus paradigmas de compositor e

pode mesmo ser uma das chaves para a compreensão de muitas das questões aqui levantadas.

O Brasil, infelizmente, perdeu Moacir Santos por um tempo, desde que ele decidiu, por razões profissionais, se transferir para os Estados Unidos. Foi a sua última arribação. A originalidade da criação de Moacir Santos, já um compositor com pleno domínio de suas intenções e de técnicas de estruturação musical, surpreendeu os americanos ao trazer para o jazz outra concepção rítmica, diferente do padrão da bossa-nova, àquela altura projetado internacionalmente, o que lhe deu repercussão e grande reconhecimento entre os jazzistas. Um de seus "pulos do gato" foi a criação do "mojo", o seu próprio padrão rítmico, constituído por células recorrentes na música popular brasileira organizadas de maneira que se reconheça sua origem, mas principalmente o identifique como uma marca complexa e personalíssima.

Os Estados Unidos também lhe propiciaram estabilidade financeira e uma vida confortável, em contraste com o que aconteceu com o maestro Abigail Moura e Pixinguinha, igualmente mestres no reprocessamento das matrizes musicais africanas: o primeiro faleceu em condições materiais muito adversas, e o segundo, a despeito de sua gigantesca estatura artística, viveu modestamente numa casa comprada a prestações no subúrbio do Rio de Janeiro, que quase chegou a perder por falta de pagamento, durante uma difícil fase de trabalho na década de 40. A fase norte-americana de Moacir abre uma nova e ampla janela, permitindo aprofundar outros temas de pesquisa, como sua relação com a indústria cinematográfica hollywoodiana e a sua inserção no mundo do jazz americano e seus mecanismos de mercado.

Nos Estados Unidos estão o acervo e a biblioteca pessoal de Moacir Santos, onde se pode descobrir mais sobre seu pensamento e seus estudos. Nesse material, que tive o privilégio de ser a primeira pessoa a garimpar após o seu falecimento, com a devida licença de sua família, sobressaem-se a personalidade metódica e a profunda dedicação às obras de teóricos e compositores por ele apreciados. Percebe-se que Moacir Santos mantinha acesa a centelha que o estimulava e o preparava para as surpresas da vida, musicais e pessoais. O acidente vascular cerebral de que foi vítima, já na maturidade, não o desencorajou. Ao contrário, Moacir Santos manteve-se lúcido até o fim da vida, quando pôde desfrutar do reconhecimento que lhe era devido e das homenagens retrospectivas, voltando a ocupar lugar de destaque em seu país de origem.

Finalmente, pude descobrir, mediante a opção pela análise composicional, um novo ponto de contato com o meu instrumento e com o fazer musical. Aventurando-me pelo sedutor caminho da reflexão sobre música, confirmei que a obra de Moacir Santos se conecta com a ideia de trocas musicais que permeia este estudo, a de que, em música, como em qualquer outra linguagem artística, a

interpenetração de códigos populares e eruditos, quando operada com maestria e conhecimento profundo de estruturação, vai muito além de resultados superficiais e padronizados. A opção por procedimentos contrapontísticos e polirrítmicos que levam diretamente à tradição da música da África subsaariana, ou África negra, associada ao domínio das formas estabelecidas na cultura musical ocidental, integrando melodias e harmonias modais, tonais e mesmo atonais, levou o compositor pernambucano a criar uma obra de forte apelo popular e com altos níveis de sofisticação. Por trás de um resultado sonoro aparentemente simples, cada um desses aspectos traz em si as tradições e inovações da história das músicas.”

Sobra a autora

Andrea Ernest Dias é flautista atuante em diversas vertentes da música instrumental brasileira desde a década de 1980. Foi flautista da Orquestra Sinfônica Nacional–UFF de 1991 a 2019 e atualmente integra os grupos Trio 3-63, Abstrai Ensemble, Orquestra Ouro Negro, Carlos Malta & Pife Moderno, Duo Andrea Ernest Dias & Elodie Bouny e lidera o Andrea Ernest Dias Quarteto. Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia e autora do livro *Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro* (Edições Folha Seca/CEPE, 2014/2016). Idealizadora e diretora artística do Festival Moacir Santos. Como solista, produziu e lançou os CDs *Muacy* (Sambatown, 2014), *Choros Amorosos* (Fina Flor, 2010), *Em torno de Villa-Lobos* (Fina Flor, 2010), *Trio 3-63* (Sambatown, 2009) e *Andrea Ernest Dias - flauta e Tomás Improta - piano* (Biscoito Fino, 2005). Participou de importantes títulos da discografia brasileira e sua flauta é ouvida em gravações para Baden Powell, Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Guinga, Moacir Santos, Rosa Passos, Cássia Eller, Milton Nascimento e Zé Kéti, entre outros artistas da MPB.

Referência

DIAS, Andrea Ernest. *Moacir Santos ou os caminhos de um músico brasileiro*. 2 ed. Recife: Cepe. / Rio de Janeiro: Folha Seca, 2016.

oTRAMPOo

06

Mapear relações, compreender vínculos: uma metodologia para análise de redes socioprofissionais em música

Felipe Novaes e Edite Rocha

Neste artigo assumimos o objetivo de apresentar, descrever e comunicar os procedimentos e etapas metodológicas de mapeamento e análise de redes socioprofissionais em música a partir de recursos digitais de visualização de social networks. Como estratégias, apresentamos o itinerário de métodos definidos à compreensão de políticas de grupo e comportamentos associativos de músicos em Vila Rica ao final do século XVIII. Em primeiro momento, sublinhamos a ação de pesquisa musicológica de mapeamento de relações como uma prática cartográfica. Em segundo, contextualizamos o cenário de inquietudes, objetos e objetivos definidos na compreensão de redes socioprofissionais em música em Vila Rica ao final do século XVIII. Por fim, descrevemos as etapas empreendidas, procedimentos estabelecidos e recursos empregados, comunicando dois modelos possíveis de visualização de social networks em música e, em paralelo, ilustramos com os dados obtidos na pesquisa conduzida. Ao final, defendemos o potencial de ampliação da metodologia de mapeamento a partir da compreensão de sua potencial expansão a outros contexto de pesquisa: com recortes temporais diversos, objetos diferentes, contudo, com potencial de tratamento semelhante.

Redes socioprofissionais em música. Mapeamento e visualização de social networks. Comportamento associativo de músicos.

Desejos, metáfora e objetos: o cartógrafo de vínculos

A imagem do cartógrafo pode ser válida ao cientista da música. Assim como no ofício de mensurar, avaliar e projetar porções de terra e as vivências nela configuradas, as relações humanas em música são passíveis de representação em territórios de sociabilidades; sejam estas projeções elaboradas sob uma mirada econômica, geopolítica, de espaços, rituais e associações simbólicas engendradas em performance ou das implicações de ordem subjetiva, por exemplo.

No entanto, esta associação em metáfora não é nova. A cartografia das relações já foi abordada por outros autores, desde aqueles próximos ao universo do conhecimento em Sociologia, História até, inclusive, à historiografia do pensamento musicológico. Por exemplo, Bruno Latour (2012, p.46), descrevendo o referencial teórico-metodológico da Teoria do Ator Rede (ANT, em abreviatura original), compara o sociológico da associação ao cartógrafo na tarefa dinâmica de representar em grades de projeção o comportamento dos atores em sua ação de construção do social. Philip Bohlman vale-se da mesma metáfora ao igualar o mapeamento por ele empreendido de “rotas metafísicas” em meio às “ontologias da música” com a compreensão dos geógrafos contemporâneos e seus mapas enquanto representações ilusórias de realidades políticas em constante modificação (BOHLMAN, 2001, p.18). Bernard Lepetit (1998, p.88) avaliando o escopo teórico-conceitual da abordagem micro-histórica, emprega a comparação entre os processos de representação cartográfica da costa da Bretanha e suas respectivas variações no entendimento das relações dos atores envolvidos com o processo de alteração da escala de observação em história: o militar estrategista e o pescador, cada qual no mesmo terreno representado, mas com relações de construção de realidade não semelhantes.

Acreditamos na possibilidade de aplicação desta metáfora ao universo das atividades investigativas em musicologia com atenção à análise da relação entre comportamento de grupos sociais e música como processo, prática e linguagem, por exemplo (NOVAES, 2019). Para tanto, o deslocamento da percepção de música enquanto objeto à premissa conceitual de música enquanto processo é fundamental neste giro de entendimento (COOK; EVERIST, 2001).

Por esta ótica, em oportunidades passadas (NOVAES, 2019, 2020, 2022, 2023; NOVAES, ROCHA, 2019) nos lançamos ao mapeamento das relações sócio-profissionais tecidas no oficialato em música atuante em Vila Rica entre 1775 e 1798 como uma estratégia de compreensão das relações tecidas entre um grupo vivente e economicamente ativo no Ofício de Músico no contexto da América Portuguesa¹. O recorte temporal estabelecido nos trabalhos previamente realizados se deu numa jogada dupla comum à pesquisa em música tributária dos estudos históricos. Por um lado, pelo próprio conjunto de dados existentes -

¹ O presente artigo representa a versão expandida e atualizada das reflexões apresentadas no XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Aqui, ampliamos a discussão e tecemos novos apontamentos à luz da proposta por uma metodologia de mapeamento de vinculações socioprofissionais em música e sua possibilidade de ampliação a outros contextos de inquietude de pesquisa musicológica.

obtidos a partir de levantamento documental em solicitações de pagamento e autos de arrematação de música depositados no Arquivo Público Mineiro/ Belo Horizonte. Por outro, tendo em vista o comportamento dos agentes postos sob a lente de nossas inquietudes musicológicas, a instituição e delimitação de um sistema de natureza protocolar e burocrática adotada pelo Senado da Câmara de Vila Rica que permitia, sobretudo, cartografar vínculos e compreender predileções (NOVAES, 2020).

Neste artigo apresentamos os procedimentos adotados no mapeamento das relações sócio-profissionais do oficialato vilariquense no recorte sobredito, tendo como objetivo primeiro possibilitar o conhecimento, por parte da comunidade acadêmica, acerca de uma metodologia capaz de aplicação a outros contextos de reflexão e inquietude de pesquisa. Ou seja, comunicar processos, procedimentos, recursos e estratégias de compreensão que possuem o potencial de expansão e adaptação em diversos cenários no campo da musicologia. Para isso, descrevemos dois modelos representacionais: um primeiro, capaz de indicar a representatividade de um oficial músico através da relação entre diâmetro do nóculo e total de vinculações contabilizadas; e outro com o potencial de representar as associações individuais organizadas em campos e categorias associativas.

Espaço, relação e movimento: delimitando o terreno de inquietude

Tomamos como espaço de reflexão o contexto do ofício de músico em Vila Rica ao final do século XVIII. Nesta vila, inserida nas dinâmicas sócio-culturais da América Portuguesa e sua inerente inventividade adaptativa, um dos espaços possíveis para a atuação profissional em música se dava pela intervenção do Senado da Câmara no cotidiano das práticas em música. Esta dimensão da administração lusa na América apresentava como característica a autonomia jurisdicional (HESPANHA, 2012) para instituir, articular, gerir, coordenar ou sancionar atividades convencionais numa determinada municipalidade. Por exemplo, o valor do pão comercializado, as licenças para realização de uma atividade econômica, melhorias na infraestrutura urbana, prêmios de loteria, assistência aos órfãos, policiamento e coibição de crimes e contravenções, assim como a definição de normas locais de acordo com a iura radicata e o código Filipino.

Entre as atividades recorrentes da administração local encontrava-se o patrocínio às festividades públicas. Momentos de natureza ordinária ou extraordinária nos quais, por meio de instrumentos de gestão, músicos eram convidados à participação nos arremates para definição dos grupos responsáveis pela realização da música para as festividades em um determinado ano. Este sistema, com suas marcas e dinâmica local, pressupunha um tipo de leilão invertido pelo qual determinava-se um agente de poder articulador para coordenar todas as atividades necessárias para que nos momentos de regozijo ou luto a música se fizesse presente: compor, reger, ensinar, ensaiar, assim como, coordenar grupos, administrar soldos, dialogar com o poder municipal e tecer redes de influência.

Todas estas atividades, ao longo de um pouco mais de meio século de ininterrupta promoção da música em Vila Rica, possibilitaram o acúmulo de registros de

natureza administrativa. Estes documentos - atas de vereação, livros de receitas e despesas, solicitações de pagamento, autos de arrematação, dentre outros - oportunizam, dado a sua natureza protocolar e modelo burocrático, entrever relações e vínculos profissionais tecidos entre músicos. Considerando o modelo administrativo adotado pelo Senado da Câmara de Vila Rica, este conjunto de fontes apresenta um potencial revelador: identificar, nominalmente, aqueles músicos que participavam das festividades de um dado ano. Este potencial, portanto, nos motivou à realização da localização e mapeamento de cada agente que integrava as frentes de atuação clientelista ou cooperativista que se desenhavam anualmente no terreno sócio-profissional das festividades públicas patrocinadas pelo poder municipal.

Portanto, tendo em vista a listagem dos músicos participantes nos arremates, foi possível observar a permanência de vínculos profissionais e, do mesmo modo, movimentos de distanciamento ou aproximação a depender da ocasião celebrada pelo poder municipal - oscilações que denotavam possíveis políticas associativa operantes no contexto do ofício de músico à época. Neste aspecto, sugerimos que, a partir da análise da configuração dos grupos orquestrais, é possível delinear redes de sociabilidade e socioprofissionais com atenção ao comportamento associativo dos oficiais músicos atuantes em Vila Rica.

A partir do entrecruzamento da listagem nominal dos oficiais músicos descritas nos rols apresentados ao Senado da Câmara por ocasião dos arremates de música, foi possível, portanto, realizarmos o mapeamento das relações em rede tecidas entre os sujeitos disponíveis no quadro profissional. Para tanto, por meio do software de manipulação e visualização de dados *Gephi*, procedemos à visualização das associações estabelecidas entre um e outro agente nos arremates de 1775 a 1798; fundamentalmente, com objetivo de observar as prováveis permanências e rupturas entre indivíduos e grupos profissionais, assim como a polarização de certos núcleos de atuação coletiva.

Neste artigo apresentamos os procedimentos utilizados, as técnicas empregadas e as etapas estipuladas em uma metodologia para composição e análise de redes socioprofissionais em música. Entendemos que, a despeito dos objetos aqui em tela, as modalidades de tratamento da informação podem se expandir de modo a contemplar outros cenários. Ao longo das próximas seções vamos descrever e ilustrar, tomando como referência Vila Rica ao século XVIII, o tratamento digital e sistematizado das informações levantadas e abordadas por meio do software de visualização de dados *Gephi*. Vale ressaltar que as decorrentes leituras e interpretações possíveis da aplicação desta metodologia são exclusivas aos cenários observados em pesquisa e, deste modo, são essencialmente variáveis de acordo com o contexto de aplicação do método.

Dinâmica cartográfica

Os gráficos em modelo *Social Network* apresentam um perfil específico a depender dos procedimentos de manipulação adotados. Neste artigo apresentam-se dois dos modelos empregados na análise do perfil de vinculações profissionais assumidas pelos oficiais músicos. Especificamente, um modelo de representação no qual, pelo

diâmetro dos nódulos, é possível visualizar a representatividade dos oficiais músicos no mercado das festas públicas; e outro capaz de expressar as vinculações individuais por área ou grupo por meio da alteração na escala de observação². Serão apresentados modelos genéricos de leitura dos gráficos, os procedimentos metodológicos acionados à elaboração dos mesmos e, em seguida, breves exemplos a partir dos gráficos presentes na pesquisa geral³.

No primeiro modelo, o diâmetro das circunferências indica a representatividade de um oficial músico pelo número de vinculações diretas e indiretas tecidas. Isto é, quanto maior for o número de vinculações profissionais contabilizadas, maior será sua representação em nódulo da rede. Genericamente: no exemplo (Graf. 1) é possível observar as relações tecidas entre cinco indivíduos (*a, b, c, d, e*). Enquanto *d* relaciona-se somente com o indivíduo *a* – ou seja, possui somente uma relação direta estabelecida entre os cinco sujeitos-nós da rede – o indivíduo *c* apresenta o maior índice de vínculos: três relações diretas, conectando-se diretamente com *a, b, e*; e uma relação indireta com *d*.

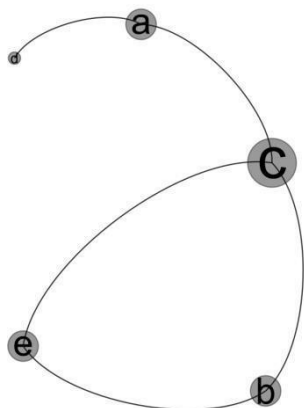
Como modelo, a natureza das relações tecidas entre os sujeitos nesta rede não foi especificada. Entretanto, caso cada um desses fossem autores de recentes publicações em musicologia⁴ as relações poderiam, genericamente, se basear em citações cruzadas. Neste caso, o conceito articulador ao estabelecimento de relações poderia ser, por exemplo, qual autor cita qual. Portanto, o gráfico expressa o grau de relevância de um sujeito-nó em seu campo de atuação, por exemplo.

² Sobre o conceito de escala de observação, consultar: REVEL, Jacques (Org.). Jogos de escalas: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

³ Vale ressaltar a possibilidade de um terceiro modelo de compreensão vinculado à análise da extensão e amplitude de uma rede individual em relação ao total de vínculos tecidos em um grupo. Neste artigo, contudo, selecionamos somente duas possibilidades. Para saber mais, consultar especificamente a seção "2.1.4.3 Redes individuais de vinculação profissional: âmbito e desenho dos aglomerados associativos" presente em: NOVAES, Felipe. Entre santos e mosquetões: arremates de música em Vila Rica (1775-1812). 258f. Dissertação (Mestrado em Música e Cultura), Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

⁴ O Dr. Renato Borges (2019), querido companheiro de metodologias inovativas, realizou procedimentos semelhantes a partir do software *Gephi*, contudo, tendo como objeto o próprio campo da produção musicológica no Brasil. Vale destacar a surpresa e felicidade de, em um encontro no Acervo Curt Lange da Universidade Federal de Minas Gerais no ano de 2019, tecermos diálogos sobre possibilidades de mapeamento de redes, análises, aplicabilidades e reinvenções da leitura de vínculos (em suas diversas modalidades de expressão) a partir da visualização e manipulação de certa big data no campo da pesquisa em musicologia - diálogo iniciado naquele primeiro encontro e que se mantém ativo até o presente. Naquele mesmo ano, o Dr. Felipe Novaes (2019) apresentava, também, suas leituras sobre o oficialato em música utilizando o mesmo recurso empregado pelo Dr. Renato Borges (2019) para a leitura do enquadramento do saber musicológico em suas tags de definição acadêmica. Este cenário marcado por inusitadas trocas não coordenadas nos leva a verdadeiramente sublinhar o potencial metodológico da análise de networks por meio de softwares específicos como o *Gephi*.

GRÁFICO 1: Exemplo genérico de visualização dos gráficos de redes de sociabilidade



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor

Os arremates de 1775 a 1798 foram delimitados enquanto base de dados para a análise devido à presença de *Rol de Vozes e Instrumentos* em suas respectivas petições e/ou autos de arrematação (Figura 1). A cada oficial músico listado nos rols foi concedida uma identidade numérica (*Id*)⁵ pela qual, a depender do número de inter-relações entre um e outro indivíduo, estabeleceram-se nódulos em rede. Cada um destes nós, por sua vez, são constituídos a partir do grau de interações diretas ou indiretas (*type*). O conceito adotado no estabelecimento das conexões (*edges*) foi, genericamente, *relacionar-se com*. Em outras palavras, o arrematante do serviço em sua listagem vinculava-se a um número específico de oficiais músicos na prestação do serviço e cada um destes profissionais submetia-se a interações no limite daquele grupo constituído. Entretanto, um ou outro sujeito-nó associava-se a outros sujeitos-nós ao longo de sua trajetória profissional, de acordo com o número de vezes que este aparece no *Rol das Vozes e Instrumentos*.

⁵ Constam 96 oficiais músicos discriminados nos rols de vozes e instrumentos. Todavia, destes não foi possível identificar, nem a recorrência ou possível compatibilidade onomástica, em Heocebio de Tal, Luiz de Tal, João Luiz Fran. Paralelamente, as entradas de Tiple, Tiple de Ignacio e Tiple do Capitão Joze Felix não foram contabilizadas no montante de oficiais músicos discriminados dos por nome, tendo-se em vista duas diretrizes: a primeira, relativa à possibilidade de serem os tipples crianças aprendizes – no auto de arrematação de 1785, vencido pelo Ajudante Miguel Dionízio Vale, o escrivão da Câmara credita ao tiple listado no rol a condição de “discípulo do Capitão Jose Félix” (APM: CMOP – 133, f.236v) – neste aspecto, não integrantes do quadro de músicos profissionalmente ativos; a segunda, relativa à impossibilidade de se determinar, *de facto*, quem eram estes indivíduos. Ou seja, os 96 oficiais músicos possuem 94 entradas na elaboração dos gráficos, sendo a identificação numérica 94 relativa à denominação *Não determinado*.

FIGURA 1: Representação genérica das etapas e processos metodológicos



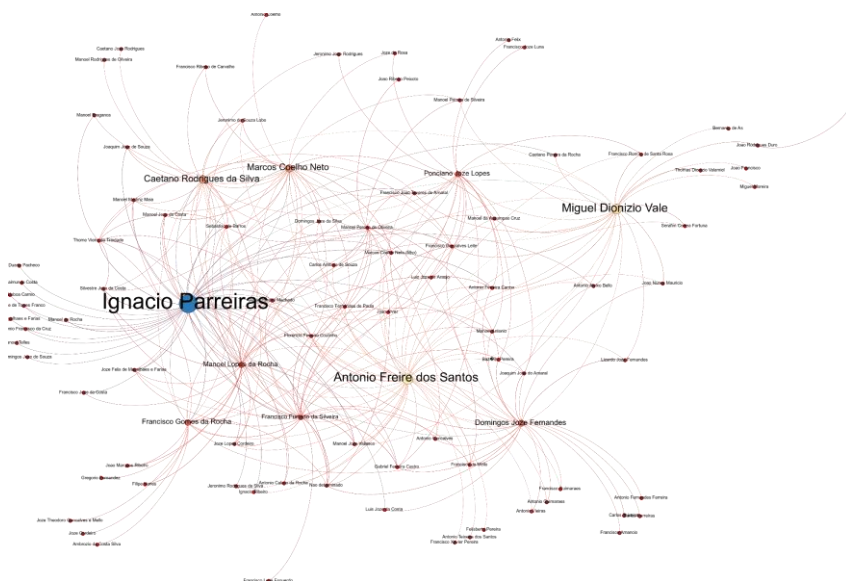
Fonte: Elaborado pelo autor

Consequentemente, neste modelo de visualização de atuação em rede é possível identificar nós de relativa densidade respectivos tanto aos arrematantes que mais atuaram no mercado quanto aos profissionais que mais participaram em grupos de oficiais músicos. A proximidade ou distância entre um e outro sujeito-nó indica a intensidade de interações estabelecidas entre estes. Neste aspecto, o adensamento em nós é compreendido enquanto indício da capacidade daquele indivíduo de, por um lado, associar-se a um número de profissionais apresentando-se enquanto representante de uma força de atuação a disputar o mercado de música para as festividades; e, por outro, portar-se enquanto um agente ativo no mercado permeando as forças de atuação coletiva.

Outro aspecto a ser considerado, tanto na elaboração das redes quanto na análise de sua configuração, é a mobilidade dos vínculos ao passar dos anos. Isto é, da sua natureza móvel e mutável a depender das necessidades de associação, afastamento, exclusão, bloqueio, disputa, aproximação e reintegração possíveis⁶. Por este aspecto, vale sublinhar que a geração das redes deve ser compreendida como registros estáticos de um processo dinâmico. Por exemplo, quando mapeados os vínculos adotando o recorte total de 1775 a 1798, observa-se um comportamento associativo cujo fator tempo se expressa de maneira estática (Graf.2).

⁶ Estas oscilações demarcam a existência de horizontes de autonomia ou dependência de um sujeito em meio a rede socioprofissional. Sobre o assunto, consultar: NOVAES, Felipe. Florêncio Joze Ferreira Coutinho: entre dependência e autonomia. In: PÁSCOA, Márcio; CAREGNATO, Caroline (Orgs.). Música e interfaces. Manaus: Editora UEA, 2020a, p.85-101.

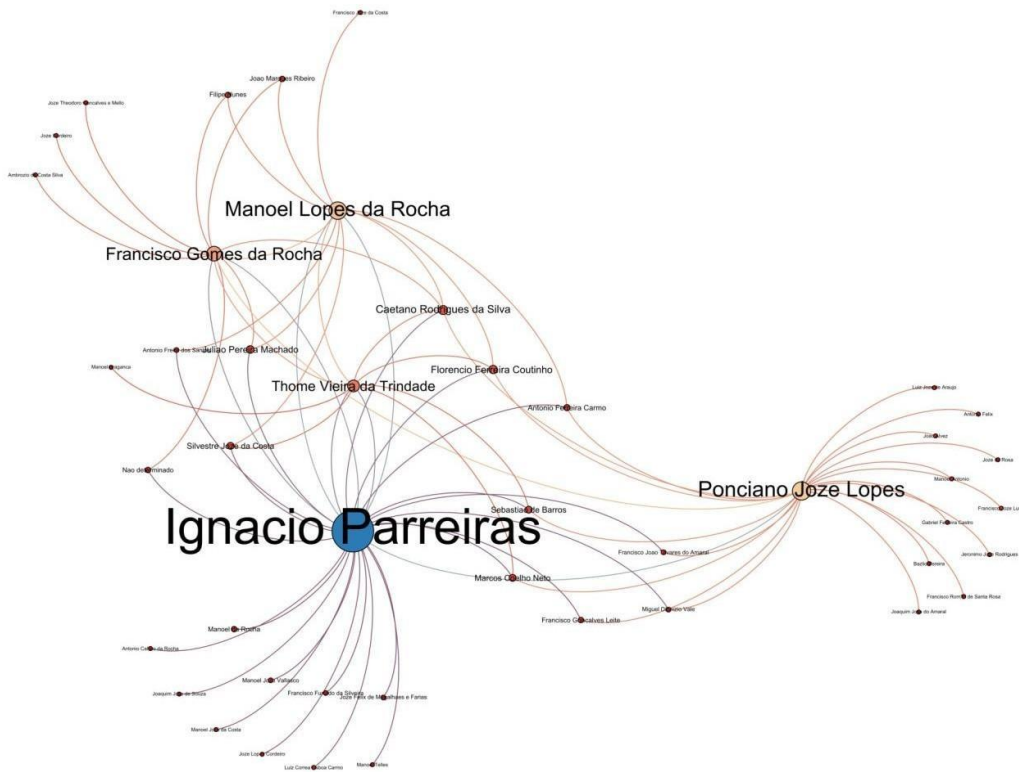
GRÁFICO 2: Rede de sociabilidade configurada no oficialato em música em Vila Rica entre 1775 e 1798



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor

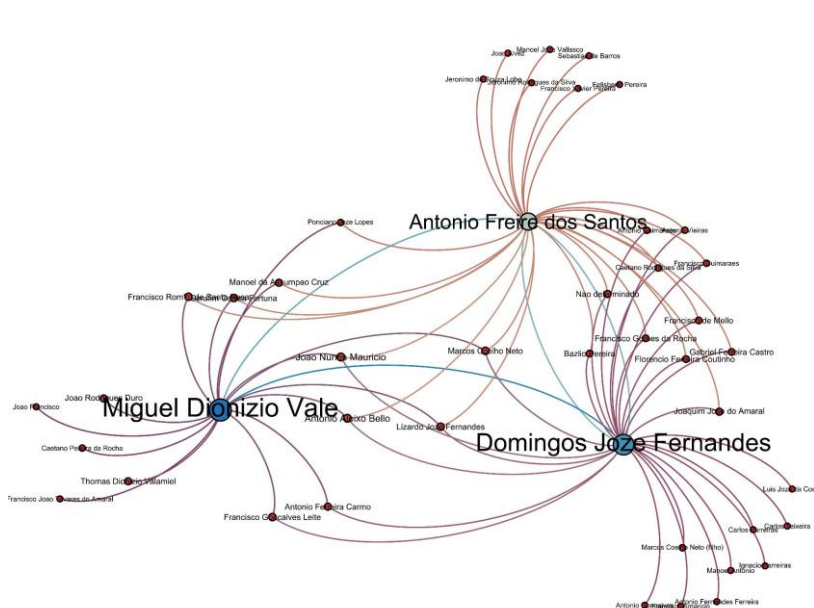
No entanto, metodologicamente as redes podem ser escalonadas em recortes pormenorizados de modo a compreender as possíveis variações no desenho geral das associações. No exemplo abaixo (Graf.3), são visualizados os vínculos tecidos entre 1775 e 1780. Neste momento da atuação dos músicos em Vila Rica observa-se uma concertação de associações no Mestre Ignácio Parreiras Neves, assim como subgrupos capitaneados pelos músicos Manoel Lopes da Rocha, Francisco Gomes da Rocha e Ponciano Joze Lopes. Ou seja, o fator tempo pode ser adicionado às avaliações, com objetivo de compreensão do movimento das redes. Por exemplo, comparativamente (Graf.4) observa-se a recomposição e redesenho das redes de sociabilidade no período de 1795 a 1798 em relação à rede tecida num período de 15 anos anteriores. Momento no qual certos agentes não mais participavam das dinâmicas associativas e, desse modo, novas políticas de vínculo socioprofissional foram estipuladas e empregadas.

GRÁFICO 3: Rede de sociabilidade configurada no oficialato em música em Vila Rica entre 1775 e 1780



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor (NOVAES, 2019)

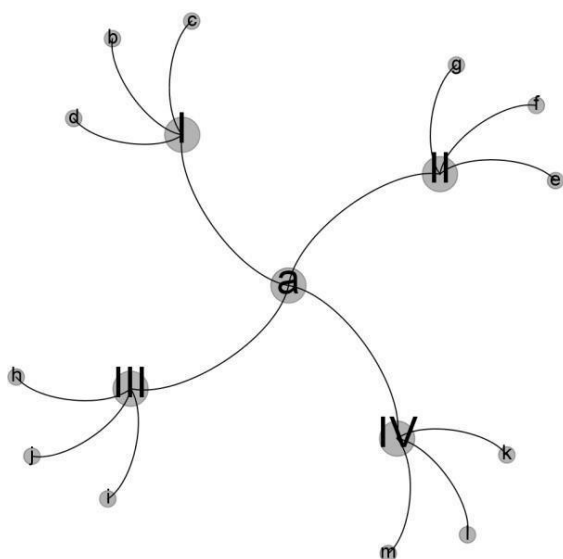
GRÁFICO 4: Rede de sociabilidade configurada no oficialato em música em Vila Rica entre 1795 e 1798



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor (NOVAES, 2019)

No segundo modelo, alterou-se a escala de observação para um dos indivíduos atuantes no mercado das festas públicas. Ou seja, às relações sócio-profissionais estabelecidas na escala do indivíduo. No centro do gráfico genérico (Graf.3) encontra-se o nó *a*, cujas conexões com outros nós são articuladas em quatro campos: I, II, III e IV. Respectivamente, em cada campo se agrupam outros nós, alfabeticamente em sequência, de *b* a *m*. Isto é, no campo I, os nós *b*, *c* e *d*; no campo II, os nós *e*, *f* e *g*; e assim em diante – optou-se por dispor igualmente três indivíduos por campo, contudo, não necessariamente cada campo possa apresentar um número igual de indivíduos. Neste modelo genérico não foram especificadas as categorias que determinaram o agrupamento em relações diretas e indiretas.

GRÁFICO 5: Modelo genérico dos gráficos de rede com centralidade em um indivíduo-focal

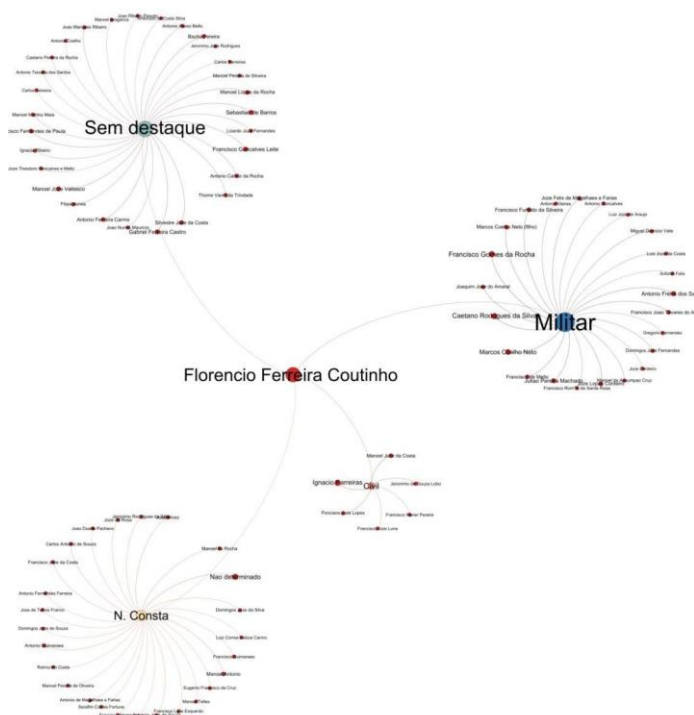


Fonte: Gráfico elaborado pelo autor

Como exemplo de aplicabilidade desta modalidade de visualização e entendimento deslocamos o foco coletivo dos músicos à atuação individual de Florêncio Joze Ferreira Coutinho. Inicialmente, isolaram-se do total de vinculações mapeadas as associações estritamente tecidas por Florêncio Joze Ferreira Coutinho em qualidade direta e indireta. Isto é, agrupando os oficiais músicos integrantes dos arremates nos quais o timbaleiro também participou (relações indiretas estabelecidas no limite da frente laboral configurada) assim como as associações entre o arrematante e Florêncio (relações diretas). Em sequência, foram acrescentadas quatro novas identidades numéricas (Id), fundamentadas no tipo de destaque social, às listagens utilizadas no mapeamento das vinculações totais: militar (95), civil (96), sem destaque (97) e não consta (98). As respectivas entradas possibilitaram articular o conjunto de relações laborais de Ferreira Coutinho em quatro campos por presença, ausência e natureza do estaque social.

Consequentemente, o ponto de interconexão entre as quatro categorias fixou-se em Florêncio; ou seja, da entrada numérica respectiva ao timbaleiro do Regimento de Cavalaria conectam-se diretamente quatro novas entradas. Estas, por sua vez, são vinculadas diretamente aos oficiais em qualidade social por patente militar, título, sua ausência ou não detecção. Adicionalmente, o algoritmo utilizado na manipulação dos gráficos foi igualmente alterado com intuito de facilitar a visualização das relações por campos⁷.

GRÁFICO 6: Rede de sociabilidade de Florêncio Joze Ferreira Coutinho articulada em campos por qualidade social entre 1775 e 1798

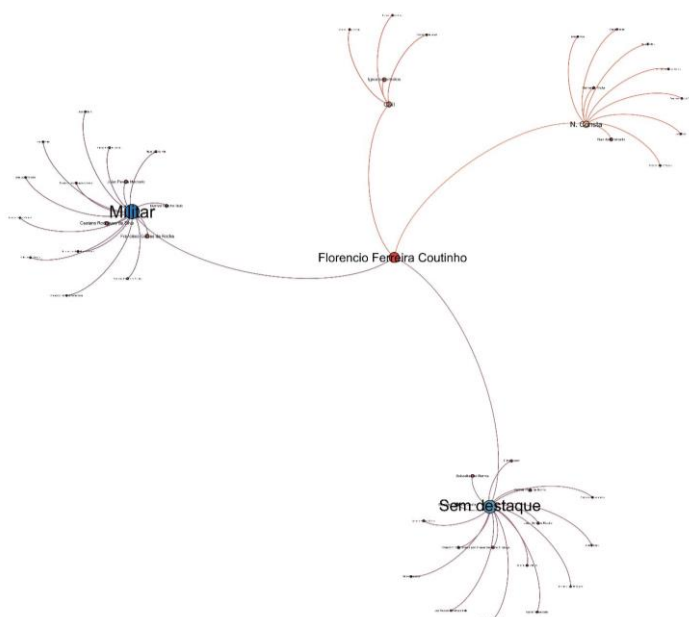


Fonte: Gráfico elaborado pelo autor (NOVAES, 2019)

Vale destacar que, do mesmo modo que o elemento *tempo* foi adicionado na modalidade de rede global coletiva, na visualização e análise dos vínculos com foco no indivíduo também é possível pormenorizar em recortes (Graf. 7). Para tanto, as vinculações devem ser organizadas em período a critério do pesquisador ou pesquisadora - justificados e aderentes aos objetos escolhidos para a pesquisa - de modo que intervalos associativos e mobilidades de rede sejam compreendidas à luz da mutabilidade e volatilidade inerentes do comportamento associativo, mesmo que a perenidade das relações articule as redes, demonstrando certa coesão nas políticas associativas por períodos de tempo.

⁷ Aplicou-se o algoritmo Yifan Hu Proportional: *Optimal Distance: 100.0; Relative Strength: 0.2; Initial Step size: 20.0; Step ratio: 0.95; Adaptive Cooling ativado; Convergence Threshold: 1.0E4 / Propriedades Barnes- Hut: Quadtree Max Level: 10; Theta: 1.2*

GRÁFICO 7: Rede de sociabilidade de Florêncio Joze Ferreira Coutinho articulada em campos por qualidade social entre 1775 e 1780



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor (NOVAES, 2019)

Mapear vínculos para compreender relações: apontamentos finais

Conforme argumentado por Bruno Latour (2012, p.54), “grupos não são coisas silenciosas, mas o produto de um rumor constante feito por milhões de vozes” e a proposta metodológica de mapeamento das vinculações sócio-profissionais configuradas no oficialato em música possibilita entrever, pela janela documental dos arremates em música, o comportamento associativo dum grupo cuja atividade laboral-econômica se dava através de práticas musicais. Por meio deste ferramentário, acreditamos que o conjunto de indivíduos/atores observados deixa de habitar o universo dos eventos elencados pelos analistas e principiam um diálogo no qual constroem e remodelam suas próprias sociabilidades à luz da observação da pesquisa musicológica.

Neste artigo apresentamos as etapas, procedimentos e estratégias de manipulação via um *software* de visualização de dados capaz de gerar redes complexas a partir de dados documentalmente levantados e analisados. Como indicamos anteriormente, acreditamos no potencial de expansão e adaptação desta postura metodológica para outros cenários de pesquisa. Para tanto, convidamos a comunidade acadêmica à avaliação das possibilidades e limitações do mapeamento de redes socioprofissionais de modo que, à maneira dos gráficos gerados, novas redes de saber e vinculação sejam possíveis de configuração.

Neste sentido, defendemos que o procedimento metodológico descrito possibilita entrever as relações sócio-profissionais tecidas - aqui nestas linhas e especificamente nesta temática, as festividades públicas financiadas pelo Senado da Câmara de Vila Rica entre 1775 e 1798 - mas com potencial de compreensão e

atenção ao desenho empregado por seus próprios agentes e protagonista. Para tanto, acreditamos ser necessário assumir um itinerário de cartógrafos de relações humanas, analisando espaços, compreendendo movimentações e descrevendo vínculos de modo que o resultado da volatilidade da ação humana seja compreendida a partir da sua metrificação, mensuração e análise.

Por fim, vale ressaltar que a metodologia de mapeamento e visualização de redes apresenta o potencial de mensurar vínculos, quantificá-los de maneira detalhada, assim como direcionar o olhar do analista às dimensões qualitativas da predileção associativa e da natureza da composição dos vínculos socioprofissionais em música. Neste itinerário metodológico, as redes tecidas representam uma janela de entendimento sistematizado daquilo que música, conscientes ou não do quadro geral de preferências ou políticas de grupo, performaram em seu cotidiano profissional. Isto é, associar-se a um grupo, distanciar-se de outros, permanecer ativo ou ser apartado e, desse modo, mover-se por entre um horizonte de possibilidades profissionais que sublinham tanto a autonomia quanto a dependência.

Sobre a autoria

Felipe Novaes é Doutor em Musicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (f.novaesr@gmail.com) e Edite Rocha é Professora Adjunta em Musicologia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (editerochaufmg@gmail.com).

Referências

- BOHLMAN, Philip V. Ontologies of music. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp.17-34.
- BORGES, Renato Pereira Torres. *Repertório musicológico: conceituação e aplicações contemporâneas na pesquisa em música no Brasil*. 2019. Tese (Doutorado em Música) –Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2019
- CÂMARA MUNICIPAL DE OURO PRETO. Livro de Termo de Arrematações, 1803-1819, Vila Rica, Arquivo Público Mineiro, APM: CMOP – 133. Página 236v.
- COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- HESPANHA, António Manuel. *Caleidoscópio do Antigo Regime*. São Paulo: Alameda, 2012
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Salvador/Bauru/São Paulo: Edufba/Edusc, 2012.

- LEPETIT, Bernard. Sobre a escala na história. In: REVEL, Jacques. *Jogos de Escala: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, pp.77-103.
- NOVAES, Felipe. *Entre santos e mosquetões: arremates de música em Vila Rica (1775-1812)*. 258f. Dissertação (Mestrado em Música e Cultura), Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.
- NOVAES, Felipe. Florêncio Joze Ferreira Coutinho: entre dependência e autonomia. In: PÁSCOA, Márcio; CAREGNATO, Caroline (Orgs.). *Música e interfaces*. Manaus: Editora UEA, 2020, p.85-101
- NOVAES, Felipe. Da rua da praça até à ponte: relações socioprofissionais em música e ocupação do espaço urbano em Vila Rica (séculos XVIII e XIX). In: CONGRESSO INTERNACIONAL: LAÇOS E AFASTAMENTOS NA MÚSICA TRANSATLÂNTICA, 2022, Lisboa. Anais...Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2022
- NOVAES, Felipe. *O intérprete de histórias inventadas: Minas Gerais setecentista na balança da Musicologia*. 2023. 306 f. Tese (Doutorado em Música e Cultura) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.
- NOVAES, Felipe; ROCHA, Edite. Maria. Oliveira. Solicitações de pagamento e autos de arrematação de música em Vila Rica (1775-1812): uma abordagem metodológica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 29, 2019, Pelotas. Anais... Pelotas: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2019, p. 1-8.
- REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

oTRAMPOo

07

Liberdade, igualdade e fraternidade: formas da expressão sociometabólica do capital no campo da música

Por Breno Ampáro e Luciana Requião

[PODCAST](#) - clique aqui

Sobre o texto e autoria

O texto apresentado foi publicado originalmente no livro *Cultura contra a barbárie*, organizado por Kênia Miranda e José Rodrigues para a Coleção Niep-Marx Volume VII, pela editora Usina Editorial em 2022.

Breno Ampáro é Doutor em História pelo Programa de História na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC SP. Possui graduação em Ciências Econômicas pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Especialização (Lato Sensu) em História, Sociedade e Cultura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC SP. Mestrado em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC SP. Pesquisa História; Música; Cultura; Relações de trabalho no campo musical; Estética; Ontologia; Artes e Música brasileira. Membro do Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação (GECULTE - UFF/RJ) vinculado a área temática Mundo do Trabalho, Música e Cultura no Capitalismo Tardio. Membro do Núcleo de Estudos de História: Trabalho, Ideologia e Poder (NEHTIPO - PUC/SP CNPq) vinculado às linhas de pesquisa (i) Estudos Sobre Autocracia e Politicismo, e (ii) Ontologia, História e Arte. Coursou formação técnica em música pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Autor do livro "A construção da brasilidade: apontamentos histórico-musicais na trajetória e obra de Mário de Andrade".

Luciana Requião é pesquisadora e coordenadora do Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação (GeCULTE/UFF). Doutora em Educação pelo PPGE da Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestre em Música pelo PPGM da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Graduada no curso de Licenciatura em Educação Artística pela UNIRIO. É professora associada do Instituto de Educação de Angra dos Reis (IEAR/UFF) e desenvolve desde 2010 projetos de pesquisa, ensino e extensão nas cidades de Angra dos Reis, Mangaratiba e Paraty na formação inicial e continuada de professores/as não especialistas em música. É professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT/UFF) e professora permanente do Programa de Pós Graduação em Música da UNIRIO. Como pesquisadora vem desenvolvendo estudos sobre as relações sociais de produção musical na cidade do Rio de Janeiro por meio do projeto Mundo do Trabalho, Música e Cultura no Capitalismo Tardio. Vem trabalhando sobre o acervo documental do Centro

Musical do Rio de Janeiro (1907-1941) e do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (1941-2000). É autora dos livros *O Músico-Professor* (2002), *Eis aí a Lapa...: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa* (2010), *Trabalho, Música e Gênero: depoimentos de mulheres musicistas acerca de sua vida laboral, um retrato do trabalho no Rio de Janeiro dos anos 1980 ao início do século XXI* (2019) e *Arte, Educação Musical e a Formação de Pedagogas e Pedagogos: experiências formativas no Instituto de Educação de Angra dos Reis* (2021). Em 2018-2019 fez estágio de pós-doutorado junto ao Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. Como instrumentista dedica-se ao contrabaixo elétrico e ao baixolão atuando em conjuntos de câmara e grupos diversos, destacando-se a Orquestra Lunar, grupo que contribui também como arranjadora. Compôs para o violão as obras *Seis Estudos-Canção para o Violão* (2000), *Popolina* (2001) e *Valsa & Choro Rian* (2004). É membro da diretoria do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, como Diretora do Trabalho, na gestão 2015-2018, 2019-2022 e 2023-2026.

Referências

- ALVES, Elder P. Maia. A digitalização do simbólico e o capitalismo cultural-digital: a expansão dos serviços culturais-digitais no Brasil, *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 34, n. 1, jan./abr. 2019, pp. 129-157.
- ANTUNES, Ricardo. O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ARAÚJO, Luciana Lumyx; FIGUEIREDO, Afonso Claudio. O mercado da música e os desafios da era pós-pandemia. In: FIGUEIREDO, João Luiz de; CORRÊA, Sílvia Borges (orgs.). *Economia Criativa: gestão estratégica de setores criativos*. Rio de Janeiro: E-papers, 2020, pp. 9-23.
- BLANNING, Tim. O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- COUTINHO, A. Teorizações do trabalho imaterial: a produtividade do artista no mundo do trabalho, *Cadernos Cemarx*, Campinas, n. 8, 2016, pp. 49-64.
- CUÉLLAR, Javier Pérez de (org.). *Nossa diversidade criadora: relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento*. Campinas: Papyrus; Brasília: UNESCO, 1997.
- DE MARCHI, Leonardo. "A Angústia do Formato: uma História dos Formatos Fonográficos", *E-Compós*, Brasília, v. 2, 2005, pp. 4-5.
- DE MARCHI, Leonardo. "Novos modelos de negócio na indústria da música: uma análise do P2P, do download pago, do podcast e dos serviços de streaming", *Trama: Indústria Criativa em Revista*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 2017, pp. 220-227.
- ELIAS, Nobert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

- FERREIRA FILHO, Manoel G. (et al.). *Liberdades públicas*. São Paulo: Saraiva, 1978.
- FIRJAN. *Mapeamento da indústria criativa no Brasil*. Rio de Janeiro, 2016.
- FONTES, Virgínia. *Capitalismo em tempos de uberização: do emprego ao trabalho*. *Marx e o Marxismo*, Niterói, v. 5, n. 8, 2017, pp. 45-67.
- GAY, Peter. *Mozart*. São Paulo: Objetiva, 1999.
- HARARI, Yuval Noah. *21 lições para o século 21*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- HARVEY, David. *Para entender O capital: Livro I*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MAGI, Érica; DE MARCHI, Leonardo. *Diálogos interdisciplinares sobre a música brasileira*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Marília: Oficina Universitária, 2020.
- MARX, Karl. *O capital, Livro I, Capítulo VI (inédito)*. São Paulo: Ciências Humanas, 1978.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MARX, Karl. *Grundrisse. Manuscritos econômicos de 1857-1858. Esboços da crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, Karl. *Trabalho produtivo e trabalho improdutivo*. In: ANTUNES, Ricardo (org.). *A dialética do trabalho*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política – Livro I*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- REQUIÃO, Luciana. “A morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo”. *Anais do Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2017*, Niterói, 2017.
- REQUIÃO, Luciana. “Mundo do trabalho e música no capitalismo tardio: entre o reinventar-se e o sair da caixa”. *OPUS*. Pelotas, v. 26, n. 2, 2020, pp. 1-25.
- REZENDE, Claudinei C. *A renascença e a nova individuação: a substância das formas artísticas e das narrativas historiográficas na era moderna*. *Cerrados*. Brasília, n. 57, 2020, pp. 57-71.
- RIFKIN, Jeremy. *Era do Acesso*. São Paulo: Pearson Makron Books, 2001.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente – a paisagem sonora*. São Paulo: Unesp, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

oTRAMPOo

08

VIII Colóquio do GeCULTE | dezembro 2023

Carnaval e direito à cidade

Com Daniel Ruiz, Ana Clara Vega Martinez Veras Ferreira e Thiago de Souza Borges

VIII Colóquio de
Pesquisa
15dez
às 14h **2023** do Grupo de Estudos em
Cultura, Trabalho e Educação

Carnaval e direito à cidade
Ana Clara Vega, Daniel Ruiz, Thiago Borges

GE CULTE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

UFF
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

UNIRIO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

SINDMUSI

<https://www.youtube.com/watch?v=zjClrVz8PSs>

O VIII Colóquio do GeCULTE apresenta três pesquisas que tratam do território, do carnaval e do direito à cidade, cada um a seu modo. Daniel Ruiz e Ana Clara Vega Martinez Veras Ferreira realizaram pesquisa de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense – UFF, e Thiago de Souza Borges no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Abaixo estão os resumos de cada pesquisa e a referência completa.

O chão e o solo: disputas políticas e territoriais na Lei do Sistema Municipal de Cultura de Niterói

Daniel Ruiz

Resumo: Esta pesquisa tem como tema o processo de construção de políticas públicas de cultura, considerando a implementação de atos administrativos, porém indo além destes para compreender a política pública de cultura não como um conjunto de ações praticadas por um governo, mas como um campo de relações, processos e lutas por direitos entre sociedade civil e poder público, ou ainda como aquilo que resulta das interações nesse campo. Tem como objeto a Lei Ordinária nº 3.182 de 18 de dezembro de 2015 do Município de Niterói, no estado do Rio de Janeiro, que estabelece o Sistema Municipal de Cultura e um mecanismo de incentivo fiscal para a realização de projetos culturais. A legislação, elaborada com a participação de fazedoras e fazedores de cultura da cidade, tanto na atuação do Conselho Municipal de Cultura, quanto em audiências públicas presididas pela Comissão de Cultura, Comunicação e Patrimônio Histórico da Câmara, foi regulamentada pelo Decreto nº 12.747 de 11 de agosto de 2017 e teve seu primeiro edital de incentivo fiscal realizado entre 2017 e 2018. O trabalho pretende desenvolver os seguintes questionamentos: a Lei do Sistema Municipal de Cultura de Niterói atinge os objetivos expressos em seu texto? As metas do Plano Nacional de Cultura e a implementação do sistema na cidade atingem as questões políticas do contexto cultural específico de Niterói, como a questão do branqueamento do território e outras provenientes do processo de ocupação do solo como os efeitos da especulação imobiliária? O sistema, conforme vem sendo implementado no município, atua no sentido de manter concentrações de financiamento, relações de poder baseadas em estruturas hierarquizadas e subalternizantes ou contribui para a transformação de relações sociais e para a promoção de direitos?

Palavras-chave: políticas públicas de cultura; sistema nacional de cultura; município; branqueamento do território; especulação imobiliária; luta política.

Articulações entre cidade, gênero e trabalho no carnaval de rua carioca hoje

Ana Clara Vega M. V. Ferreira

Resumo: Esta dissertação busca articular as complexas relações contemporâneas que se estabelecem entre o uso da cidade, o trabalho e a festa carnavalesca de rua, a partir das práticas sociopolíticas de maestrinas, produtoras e vendedoras ambulantes que atuam no carnaval de rua carioca. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com seis trabalhadoras da festa, articuladas às teorias de gênero, raça e classe; aos estudos sobre o espaço urbano, principalmente as discussões em torno do conceito de direito à cidade; aos estudos sobre carnaval, clássicos e contemporâneos; e à sociologia do trabalho, em especial sobre informalidade e trabalho cultural. Discute-se sobre as barreiras e dificuldades enfrentadas pelas trabalhadoras do carnaval de rua devido à opressão de gênero e a luta por reconhecimento, melhores condições de trabalho e a livre ocupação dos espaços públicos. É destacada também a invisibilização do trabalho cultural, especialmente no contexto do carnaval de rua, frequentemente mascarado pela atmosfera festiva. Ao explorar essas questões, a pesquisa busca contribuir com uma complexificação das articulações entre gênero, trabalho e festa, no contexto do carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro na contemporaneidade.

Palavras-chave: Cidade; Gênero; Trabalho; Carnaval; Blocos de rua; Rio de Janeiro.

Na Luta é Que a Gente Se Encontra

Thiago de Souza Borges

Resumo: O presente trabalho é uma pesquisa etnográfica do bloco carnavalesco “Comuna Que Pariu!”. Ligado ao PCB (Partido Comunista Brasileiro), esse coletivo mescla a folia momesca com a militância política. O recorte temporal da etnografia vai de meados de 2013 (quando, criando sua própria bateria, o coletivo se amplia), até o carnaval de 2020 (último carnaval antes da pandemia de COVID-19). Ao longo de todo esse período, eu fiz parte do coletivo, desempenhando funções diversas. Através de interlocuções com os militantes do bloco, do uso de conteúdos audiovisuais produzidos pelo próprio Comuna durante o período pandêmico e de observações diretas, procuro descrever: as formas de organização; as práticas artísticas; os processos de ensino e aprendizagem; as suas articulações com outros coletivos,

associações e movimentos políticos; e as tensões internas. A questão central e norteadora da pesquisa é a compreensão da atuação política do bloco. Busco compreender o Comuna como estando inserido em um contexto carnavalesco carioca fortemente politizado, desde a sua, assim chamada, revitalização, na década de 1980, e passando pelo chamado boom, ocorrido na virada do século XXI, com práticas ativistas ligadas ao conceito de “Direito à Cidade”, apontando, também, algumas das contradições de tais movimentos e processos. Tendo as relações raciais como um eixo fundamental nas análises, procuro, também, identificar quais os sentidos, em um contexto de disputas político/raciais, que intelectuais negros brasileiros atribuíram à festa carnavalesca e às práticas culturais a ela associadas. Utilizando o conceito de Práxis-Sonora, procuro entender o significado político dos gêneros musicais oriundos da cultura negra e dos “batusques” produzidos a partir deles. Procuro identificar o sentido historicamente construído da prática do “batucar” como ferramenta contra-hegemônica da população negra.

Palavras-chave: Comuna Que Pariu; Carnaval; práxis sonora; batuque; relações raciais.

BORGES, Thiago de Souza. Na Luta é Que a Gente Se Encontra: Uma Análise Etnomusicológica do Bloco Revolucionário do Proletariado "Comuna Que Pariu!". Orientador: Vincenzo Cambria. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

FERREIRA, Ana Clara Vega M. V.. Articulações entre cidade, gênero e trabalho no carnaval de rua carioca hoje. Orientadora: Marina Bay Frydberg. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

ROMANO, Daniel Ruiz. O chão e o solo: disputas políticas e territoriais na implementação da Lei do Sistema Municipal de Cultura de Niterói. Orientadora: Lia Calabre. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

oTRAMPOo

09

Caderno de resumos dos textos apresentados no Simpósio Temático 9 – *O trabalho no campo da música no Brasil*

XXXIII Congresso Nacional da ANPPOM, São João Del Rei/MG, 2023

Coordenadores: Álvaro Neder, Leandro Montovani da Rosa, Gabriel Ribeiro Veras e Gabriel Azevedo (LaboraMUS/UNIRIO)

Os profissionais da música enfrentam uma escassez de material teórico e empírico que aborde suas práticas e as condições de trabalho. Isso é especialmente problemático na atualidade, marcada por uma crise estrutural global do capitalismo, que resultou em ataques aos direitos dos trabalhadores. Este simpósio temático aborda o estudo do trabalho no campo da música no Brasil, com o objetivo de promover uma reflexão crítica sobre as relações de trabalho na área musical. As reformas neoliberais recentes, como a Reforma Trabalhista e a Emenda do Teto de Gastos, impactaram negativamente as condições de vida dos músicos, levando-os a adotar ideologias contrárias aos seus interesses, como o empreendedorismo. Esse contexto implica em desafios, como a aquisição de tecnologias caras, o trabalho não remunerado em redes sociais, a precarização, a ameaça da Inteligência Artificial e os baixos valores pagos pelas plataformas de streaming. O simpósio busca compreender como o fazer musical se insere no modo de produção capitalista, explorando a apropriação do trabalho não pago e a precarização nas relações trabalhistas. São incentivadas contribuições sobre as relações sociais de produção na música, as transformações decorrentes da crise neoliberal, a precarização do trabalho musical, a formação musical em relação ao mundo do trabalho, o trabalho envolvendo práticas sonoras não tradicionais, entre outros temas relacionados ao trabalho do músico.

Tecidos e tessituras: a música sinfônica, trabalho e imigração

Breno Ampáro e Júlia Donley

Esta comunicação investiga o problema do contingente de músicos que compuseram as orquestras sinfônicas paulistas ao longo do século XX. O trabalho se dedica à análise das dinâmicas do fluxo migratório que ocorreram tanto no início do século XX quanto na passagem para o século XXI. Observamos que, ainda que estruturalmente distintas, as migrações de músicos estrangeiros para as orquestras de São Paulo perpassam ambos os casos estudados e se constituem como componentes fundamentais da organização do campo orquestral profissional. Pretendemos primeiramente aprofundar o conhecimento do perfil sociológico dos músicos que integram determinados grupos sinfônicos, e em seguida explorar o contexto histórico-social que encoraja tais músicos à mobilidade internacional. Para isso, empregamos uma metodologia à partir de múltiplas fontes e formas de pesquisa, notadamente a análise de arquivos e a realização de entrevistas.

Três hipóteses sobre o processo de adaptação das instituições sinfônicas ao contexto da política cultural pós-64: um relato de pesquisa

Priscila Alencastre Lopes Santos Souza

Sob um discurso que clama pela democratização, popularização e inovação na música sinfônica é possível observar um profundo processo de adequação das mais variadas instituições e sujeitos desta tradição musical à racionalidade mercantil. Tal adaptação está ancorada no imperativo contemporâneo de inserção na dinâmica particular das chamadas Leis de Incentivo à Cultura via renúncia fiscal, um dispositivo jurídico que veio a se consolidar como o principal instrumento da política cultural brasileira a partir da Nova República. Dando prosseguimento a este exame, o presente artigo tem por objetivo discutir a relação entre este contínuo de transformações das instituições sinfônicas em novas instâncias de reprodução da indústria cultural metropolitana com a política cultural pós-64, articulando três hipóteses fundamentais que tem norteado uma pesquisa de doutorado em andamento.

Flexibilidade laboral na prática ocupacional de musicistas em Salvador, BA

Rodrigo Heringer Costa

O presente trabalho busca perceber os contornos da flexibilidade a permear a prática ocupacional de musicistas na cidade de Salvador (BA). Os processos a ampará-lo agregam procedimentos (observação participante; entrevistas; técnicas de análise quantitativa) e fontes diversas (diário de Campo; entrevistas transcritas, diálogos e correspondências virtuais – e-mails e mensagens de aplicativos; microdados de pesquisas domiciliares do IBGE - Pnads), resultando em reflexões acerca da referida flexibilidade. Conclui-se que ela se manifesta nas múltiplas e distintas atividades que tais agentes são levados a exercer, no intuito de complementarem os rendimentos oriundos da performance, e também nas inúmeras funções assumidas por musicistas em trabalhos realizados no campo musical, tendo precarização como correspondente objetivo e estruturante.

“Cuidado colega”: relatos iniciais de uma pesquisa sobre o trabalho de musicistas de choro, em Recife

Leandro Montovani da Rosa

Esta comunicação visa apresentar o início de uma pesquisa que investiga o campo de trabalho de musicistas que atuam profissionalmente na cena de choro, em Recife. O objetivo principal é compreender como o atual momento dessa cena musical específica vem sendo impactada pelos avanços das precarizações do universo laboral na área da música. Em paralelo, a pesquisa também buscará fazer um levantamento quantitativo dos músicos que compõem esta cena, aferir suas motivações e impressões acerca das condições trabalho atuais, mapeamento dos locais de trabalho e estimular, através de conversas com esses interlocutores, reflexões acerca de suas realidades laborais. Partindo da inspiração encontrada nos trabalhos do sociólogo britânico Michael Burawoy e sua contribuição original ao método do estudo de caso ampliado, buscarei compreender como os processos internos (as relações de trabalho com música em Recife) são impactados por forças externas (neoliberalismo).

A formalização do trabalho no campo da música: relatório final do estudo exploratório no acervo documental do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro

Luciana Requião

Este texto apresenta o relato de um estudo concluído, que teve por objetivo selecionar, organizar, inventariar, digitalizar e conservar parte do material que constitui o fundo documental do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro. O projeto teve início em 2019 e foi concluído em 2023, tendo como uma de suas últimas ações a edição do livro "Músicos do Centro Musical do Rio de Janeiro (1907-1941): fac-símile das Fichas de Matrícula". No acervo encontramos farta documentação que demonstra um processo de organização da classe musical e da formalização das relações de trabalho a partir dos primeiros anos do século XX ao início do século XXI. São documentos que compreendem o período de vigência do Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ) – 1907 a 1941 – e seguem do ano de 1941, quando da mudança de nome do CMRJ para Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro, à primeira década do ano 2000. Dentre a documentação encontrada estão atas, livros caixa, fichas de propostas de admissão, fichas de matrícula, fotografias, contratos de trabalho, notas contratuais e outros. A base teórico-metodológica que orientou a pesquisa ampara-se nos estudos de Paulo Castagna, Raúl Vicente Baz e Heloísa Liberalli Bellotto. O acervo documental do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro foi considerado de interesse público e social pela Portaria MJSP 126, de 27 de julho de 2022, e está em curso o processo de doação desta documentação ao Arquivo Nacional.

A etnografia na pesquisa sobre o trabalho do músico no referencial dialético crítico

Álvaro Simões Corrêa Neder

A etnografia é um método que elege a relação direta e prolongada, em primeira pessoa, com os interlocutores de pesquisa. Como tal, é especialmente apropriada para uma apreensão da realidade concreta, entendida como oposta a idealizações abstratas. Nesta comunicação, privilegiou-se uma síntese das modalidades pesquisa participante, pesquisa-ação e pesquisa dialógica, com recurso ao método de estudo de caso ampliado, no referencial dialético crítico, priorizando as possibilidades de intervenção no real propiciadas por esta escolha metodológica.

A regularização da profissão de músico – uma trajetória de luta

Anne Meyer

Pretendemos neste artigo apresentar panorama histórico da regularização da profissão de músico, trajetória iniciada pelo Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ) na década de 1930, e que culminou com a iniciativa governamental de criação da Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), em 1960. Trataremos, ainda, da insurgência de músicos contra a centralização ordenadora deste organismo e da conjuntura legislativa que determinou o enfraquecimento das entidades de representação da categoria, o que se reflete na orfandade dos músicos atuais frente à precariedade das relações de trabalho. Este trabalho é fruto de pesquisa junto ao acervo do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SINDMUSI). Também nos apoiamos em bibliografia contextual e publicações de época, assim como em repositórios jurídicos legislativos.

Estudante de graduação em música no IVL/UNIRIO e musicista profissional: considerações sobre conflitos entre essas duas condições

Dora Lins e Silva Daydé, Gabriel Bittencourt Azevedo e Gabriel Ribeiro Veras

Esta comunicação visa apresentar o desenvolvimento de trabalho do grupo de pesquisa LaboraMUS a respeito das contradições e conflitos entre a condição de ser estudante de graduação em música na UNIRIO e trabalhador no campo da música. A partir de uma breve revisão bibliográfica sobre o tema, entendemos que os estudos sobre o assunto ainda são limitados e, por isso, devemos aprofundar o desenvolvimento de pesquisas sobre essa relação, com metodologias quantitativas e qualitativas. Com esse propósito, desenvolvemos um formulário para o recolhimento de dados importantes sobre o perfil dos estudantes da instituição e suas relações de trabalho, assim visando o desenvolvimento posterior de novas pesquisas, que podem contribuir para uma compreensão dos perfis presentes e ausentes na instituição de ensino estudada, incentivando o debate, o estudo sobre as práticas laborais e uma possível ampliação da presença de trabalhadores da música no ensino superior.

Trabalhadores(as) invisíveis, mobilizações históricas: organizações de trabalhadores(as) musicistas em Curitiba

Laize Soares Guazina

O frágil reconhecimento social da música como trabalho e dos(as) musicistas como trabalhadores(as) curiosamente contrasta com os achados de pesquisa sobre a história das organizações de trabalhadores(as) musicistas no Brasil. Apesar da invisibilidade do trabalho e dos(as) trabalhadores(as) ser um dos traços característicos da plataformização do mundo do trabalho contemporâneo, a invisibilidade do estatuto dos(as) musicistas como trabalhadores(as) parece ser um fenômeno mais antigo, que se reinscreve na atualidade. Tal fenômeno leva a considerar que a produção de uma ontologia do presente das organizações de trabalhadores(as) musicistas no país se mostra como um objeto fundamental na contemporaneidade. Considerando essa perspectiva e o cenário histórico das atividades das organizações desses(as) trabalhadores(as) no Brasil, sobretudo a partir do século XX, como tem sido evidenciado pela literatura, esta comunicação pretende contribuir com a compreensão e o reconhecimento da história dessas organizações em Curitiba. Para tanto, aborda parte das atividades da União dos Jazz Band e de sindicatos de músicos em Curitiba, a partir de uma pesquisa bibliográfica e documental em andamento.

oTRAMPOo

10

O Trampo Musical entrevista John Acosta | abril 2023

Por Hudson Lima, Luciana Requião e Pedro Aune

John Acosta é guitarrista e compositor. Foi por três mandatos presidente da American Federation of Musicians (AFM) Local 47, que vem a ser o sindicato dos músicos em Los Angeles, na Califórnia (EUA). Atualmente atua como membro do Conselho Executivo Internacional da AFM. John é natural do Bronx, Nova York. Seu pai, Juan Acosta, foi um percussionista cubano que trabalhou como músico em turnês com grandes nomes do Jazz Latino, como Tito Puente e Celia Cruz. Na Califórnia, John começou sua carreira em gravadoras trabalhando como compositor, guitarrista, produtor e engenheiro para grandes artistas. John está atualmente escrevendo músicas e produzindo artistas nos gêneros Alternativo, Latino e Pop.



<https://www.youtube.com/watch?v=ZSUrtv3Ia10>

