

MÚSICA

**DO CONCERTO AO
ESPETÁCULO: UMA
ETNOGRAFIA DAS TENDÊNCIAS
E TRANSFORMAÇÕES DA
MÚSICA SINFÔNICA CARIOCA NO
EPÍLOGO DA TRANSIÇÃO PÓS-
FORDISTA**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

PRISCILA ALENCASTRE

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DEZEMBRO DE 2017



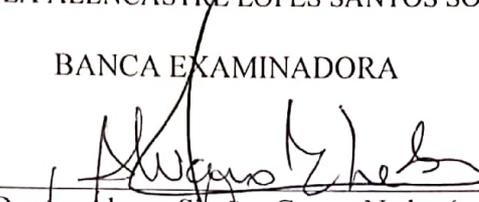
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

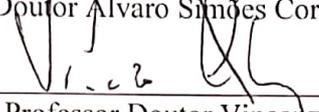
“DO CONCERTO AO ESPETÁCULO: uma etnografia das tendências e transformações da música
sinfônica no epílogo da transição pós-fordista”
por

PRISCILA ALENCASTRE LOPES SANTOS SOUZA

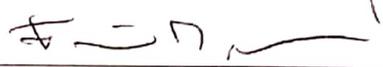
BANCA EXAMINADORA



Professor Doutor Alvaro Simões Correa Neder (orientador)



Professor Doutor Vincenzo Cambria



Professor Doutor Frederico Machado de Barros

Conceito: Aprovada.

DEZEMBRO DE 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)

CENTRO DE LETRAS E ARTES (CLA)

INSTITUTO VILLA-LOBOS (IVL)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (PPGM)

DO CONCERTO AO ESPETÁCULO: UMA ETNOGRAFIA DAS TENDÊNCIAS E
TRANSFORMAÇÕES DA MÚSICA SINFÔNICA CARIOCA NO EPÍLOGO DA
TRANSIÇÃO PÓS-FORDISTA

Por

PRISCILA ALENCASTRE

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Alvaro Neder.

Rio de Janeiro, 2017

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

A719 Alencastre Lopes Santos Souza, Priscila
Do concerto ao espetáculo: Uma etnografia das
tendências e transformações da música sinfônica
carioca no epílogo da transição pós-fordista /
Priscila Alencastre Lopes Santos Souza. -- Rio de
Janeiro, 2017.
128p.

Orientador: Alvaro Simões Correa Neder.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2017.

1. Música sinfônica. 2. Práticas sinfônicas. 3.
Política cultural. 4. Híbridação. I. Simões Correa
Neder, Alvaro, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO e ao meu orientador, Prof. Dr. Alvaro Neder, por ter acolhido meu projeto de pesquisa e pela orientação atenta, paciente e cuidadosa.

Aos colegas de trabalho do Colégio Cruzeiro por toda compreensão e ajuda; especialmente ao amigo Ulisses Nogueira pela grande parceria e ao meu coordenador Marcelo Oliveira.

Aos meus amados pais, Glorinha e Zéca pelo carinho, apoio e incentivo incondicionais. Vocês são pessoas verdadeiramente preciosas para mim! Agradeço especialmente pela ajuda imprescindível de meu pai com a transcrição das entrevistas em um momento crucial. Sinceramente, não sei o que seria desta pesquisa não fosse o teu socorro com essa tarefa tão importante.

Aos meus queridíssimos irmãos Rafael Alencastre e Rodrigo Alencastre: ter irmãos pode ser apenas uma contingência, no entanto, ter nos irmãos grandes amigos é um presente da vida! É muito bom poder compartilhar as maiores aspirações para o mundo e as reflexões sobre a música com vocês.

Às minhas amigas mais queridas, Priscila Loureiro, Fabiana Saramago e Camila Pereira: vocês estiveram presentes em todos os momentos ao longo deste caminho e esta presença foi fundamental para que eu conseguisse chegar até aqui. Faltaria espaço para listar todo apoio que vocês ofereceram e todas as ricas trocas intelectuais, humanas, musicais e políticas que compartilhamos neste percurso.

Ao amigo, Luiz Felipe Ferreira, pela abertura generosa para o diálogo e, especialmente, pelo interesse, curiosidade e colaboração constantes com a pesquisa.

Ao meu querido ex-professor, Felipe Prazeres, pelas conversas absolutamente fundamentais, pelas experiências musicais e por ter colaborado tantas vezes com ingressos!

Aos músicos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro que se dispuseram a conversar comigo em um momento difícil, fica aqui registrada a minha maior admiração e gratidão. Estamos juntos!

À Atelisa de Salles, minha primeira professora de prática de orquestra! Obrigada por ter estado presente em mais esta etapa do caminho. Sempre me impressiono como, entre idas e vindas, os nossos caminhos teimam em se cruzar...

A Hudson Lima, Gretel Paganini e Deivison Branco: as intervenções, debates e conversas com vocês foram absolutamente cruciais para esta pesquisa!

À Amanda Andrade pelo entusiasmo e pela colaboração!

Aos camaradas Thomaz, Eduardo, Matheus e Pedro, da moderação do grupo Estética Marxista, pelas leituras fundamentais, pelos debates tão duros quanto instigantes e pelos pequenos socorros cotidianos oferecidos em forma de referências, piadas, indicações, solidariedade e incentivo.

Ao grande e querido mestre Alysso Mascaro, pelo compartilhamento de tantos conhecimentos e pela interlocução generosa e gentil; por ser uma referência tanto intelectual quanto humana; pelo carinho do acolhimento e pelo incentivo constante. Serei eternamente grata.

Por fim, o mais profundo agradecimento vai para você, meu amado Álvaro Carriello. Neste período, mais uma vez, você foi tudo: o suporte material na hora decisiva, o incentivo cotidiano, o companheirismo a cada passo do caminho, o maior colaborador, o maior informante, a crítica, o debate, as infindáveis conversas, as risadas e os memes... com você, os melhores insights surgem e as ideias se abrem. Nosso intercâmbio e parceria de vida estão impressos em cada palavra dessa dissertação. Amo você!

Este trabalho é apenas um fruto verde extraído prematuramente do solo árido dos nossos problemas. Através dele, espero ter conseguido arriscar os primeiros passos em direção às respostas que muitos de nós procuramos, ainda que sejam caminhos tão diversos. Meu mais sincero anseio é que ele possa fazer-se arma e ferramenta em nossas mãos.

Não há razão nenhuma para que a cultura, e apenas ela, deva conseguir salvar sua autonomia em relação à lógica pura do lucro se nenhuma outra esfera também não puder fazê-lo.

Portanto, a necessidade que tem o capital de encontrar esferas de valorização sempre novas – dizendo banalmente, ocasiões de lucro – não poupa a cultura “por seus belos olhos”. (JAPPE, 2013, p.210)

ALENCASTRE, Priscila. *Do concerto ao espetáculo: uma etnografia das tendências e transformações da música sinfônica carioca no epílogo da transição pós-fordista*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A música sinfônica carioca atravessa profundas transformações na contemporaneidade. A presente dissertação é resultado de uma pesquisa etnográfica voltada à observação e análise de tais metamorfoses, entendidas aqui em seus nexos fundamentais com a intensificação do atual processo de transição ao modo de regulação estatal *pós-fordista*. A íntima relação da pesquisadora com a tradição sinfônica e, principalmente, com alguns dos seus sujeitos e instituições situados entre as cidades do Rio de Janeiro e de Niterói, assume relevância especial para a estruturação de uma narrativa etnográfica reflexiva e polifônica. A fim de situar a realidade contemporânea no contexto específico desta tradição musical, buscou-se resgatar o problema da autonomia da arte na sociedade capitalista, a partir de um recorte que ofereça uma possível chave de interpretação de seus processos de desintegração, localizados no quadro de seu desenvolvimento histórico. O tema da quebra das ilusões sobre o fazer artístico e o despertar forçado para uma vacilante consciência de classe em função da necessidade objetiva da inserção desses sujeitos em lutas sociais atuais será abordado a partir da observação do choque entre as identidades de artista e de trabalhador assalariado. Serão também investigados os movimentos particulares que ocorrem dentro da música sinfônica enquanto seus agentes e instituições se veem interpelados pelo imperativo crescente de adaptar suas práticas musicais e formas de gestão à racionalidade mercantil.

Palavras-chave: Música sinfônica, práticas sinfônicas, concerto, hibridação.

ALENCASTRE, Priscila. *From the concert to the show: an ethnography of the trends and transformations of the Carioca symphonic music in the epilogue of the post-Fordist transition*. 2017. Dissertation (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Carioca's symphonic music goes through profound transformations in contemporary times. The present dissertation is the result of an ethnographic research aimed at the observation and analysis of such metamorphoses, understood here in close relation with the intensification of the current process of transition to the state mode of post-Fordist regulation. The intimate relationship of the researcher with the symphonic tradition, and especially with some of her subjects and institutions located between the cities of Rio de Janeiro and Niterói, assumes special relevance for the structuring of a reflective and polyphonic ethnographic narrative. To situate contemporary reality in the specific context of this musical tradition, it was sought to rescue the problem of the autonomy of art in capitalist society, from a clipping that offers a possible key to interpret its disintegration processes, located in the framework of its historical development. The theme of the breakdown of illusions about the artistic making and the forced awakening to a hesitant class consciousness in function of the objective necessity of the insertion of these subjects in current social struggles will be approached from the observation of the clash between the identities of artist and employee. The particular movements occurring within symphonic music will also be investigated, while their agents and institutions are challenged by the growing imperative to adapt their musical practices and management forms to the mercantile rationality.

Key words: Symphonic music, symphonic practices, concert, hybridization.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Coletivo Música pela Democracia em sua terceira intervenção pública, em ato nacional unificado organizado pelas Frentes Povo Sem Medo e Brasil Popular.....	50
Figura 2 - As cantoras Pitty e Valeska Popozuda desfilando os brincos modelo “Fora Temer”.....	50
Figura 3 - Arte de divulgação do concerto manifesto veiculada na página de <i>Facebook</i> da OSB.....	73
Figura 4 - Arte de divulgação da manifestação veiculada na página de <i>Facebook</i> do movimento S.O.S Theatro Municipal.....	77
Figura 5 - Foto do interior do programa distribuído aos alunos no dia do concerto.....	89
Figura 6 - Programa da exibição do filme Mune, o guardião da lua.....	91
Figura 7 - Imagem de divulgação veiculada pelo Teatro Imperator.....	92
Figura 8 - Foto de divulgação retirada da página de <i>Facebook</i> da Johann Sebastian Rio.....	94

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	11
METODOLOGIA	17
1. Uma etnografia reflexiva.....	17
2. Delimitando o local da etnografia.....	19
3. Conversando com pessoas: informantes e entrevistados.....	22
4. Sobre a pesquisa etnográfica e os meios virtuais.....	22
5. Estipulando uma nomenclatura.....	24
PRIMEIRA PARTE – MÚSICA SINFÔNICA: SITUANDO PROBLEMAS E REFLEXÕES	31
1.1 – Autonomia da arte na sociedade burguesa.....	31
1.2 – Música sinfônica: processos históricos.....	37
1.2.1 –Origens: música sinfônica na sociedade de corte.....	38
1.2.2 – Século XIX: música sinfônica no alvorecer da sociedade burguesa.....	39
1.2.3 – Século XX: música sinfônica entre a vanguarda, o Estado e a exploração capitalista.....	42
SEGUNDA PARTE – A MÚSICA SINFÔNICA CARIOCA E AS LUTAS SOCIAIS: CRISE E CONSCIÊNCIA	47
2.1 - Considerações sobre a conjuntura política de 2016 e suas reverberações na música sinfônica.....	47
2.1.1 – O <i>impeachment</i> e a resistência cultural.....	48
2.1.2 - O despertar para as lutas: concerto sinfônico como organização e tática política.....	51
2.1.3 - Eleições municipais, a crise na Orquestra Sinfônica Brasileira e no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.....	69

TERCEIRA PARTE – DOS PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO NA MÚSICA SINFÔNICA.....	85
3.1 – <i>Afinatto</i> : um breve relato de experiência.....	88
3.2 – Observando as transformações através do paradigma educativo: o concerto didático entre a formação de plateia e o nicho dos espetáculos infanto-juvenis.....	92
3.3 – Ações de popularização como um caminho para o empreendedorismo sinfônico.....	102
CONCLUSÃO.....	109
REFERÊNCIAS.....	112
ANEXOS.....	115

INTRODUÇÃO

Um dos temas mais atuais e frequentes nos meios orquestrais são as infundáveis polêmicas e debates em torno da “popularização da música clássica”. Existe uma preocupação crescente dentro do setor em angariar novos públicos e muitas são as estratégias que estão sendo engendradas para lograr este intento.

Observando os projetos mais recentes das orquestras sinfônicas, a forma como idealizam as suas temporadas anuais, os repertórios escolhidos, a sua comunicação com o público, assim como as iniciativas de trabalhos independentes dos músicos destas mesmas orquestras, fica evidente o processo de flexibilização de diversos elementos da práxis consolidada do concerto sinfônico tradicional. Isto se torna especialmente evidente pela presença dos mais variados tipos de hibridação musical feitos, quase que em sua totalidade, pela aproximação com as linguagens, práticas, métodos e tipos de *performance* e de comunicação que, em um passado recente, estiveram estritamente associados ao território da música midiática e comercial.

Houve um momento, imediatamente anterior a este, onde as maiores apostas dos músicos e das instituições sinfônicas se voltavam para a “educação” do público através da realização de concertos didáticos e projetos sociais. Obviamente que estas estratégias ainda estão presentes no cenário, mas é certo que perderam força como expediente para “formação de plateias” diante da estratégia de incorporação de elementos da cultura de massa e do espetáculo nas práticas corriqueiras dos conjuntos orquestrais, grupos de música de câmara e trabalhos individuais dos músicos.

Hoje é possível afirmar que uma parte significativa - e crescente - dos programas dos concertos das orquestras sinfônicas cariocas são dedicados ao repertório de música popular ou à realização de espetáculos variados onde as orquestras (e a música) atendem a finalidades extramusicais. A tendência contemporânea vem mostrando uma guinada do concerto de música sinfônica para uma zona de entretenimento cultural, opção que, em tempos não muito distantes, relegaria um conjunto orquestral ou músico à perda de legitimidade entre os pares e a uma rejeição do seu público usual.

Logo que adentrei ao Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio, no ano de 2015, meu diagnóstico mais imediato sobre esta circunstância era o de que a música sinfônica estava passando por uma profunda crise de autoridade e legitimidade social, na qual os seus agentes e instituições estariam se vendo compelidos a renunciar a uma

série de pressupostos constitutivos da sua prática tradicional (e que antes seriam absolutamente inegociáveis)¹ em prol desta “popularização”.

Naquele primeiro momento, eu ainda não tinha a menor clareza a respeito de quais fossem os vetores que incidiam sobre a música sinfônica propiciando aquelas transformações que eu havia vivenciado e observado até então. No entanto, fazia parte de minha hipótese inicial de pesquisa a suspeita de que houvesse, em meio a este processo, um importante componente de empoderamento popular o qual estaria, por sua vez, rejeitando o conteúdo e pertencimento de classe ao qual a música sinfônica historicamente se vincula. Supunha, inclusive, que todas as práticas das modernas orquestras sinfônicas (incluindo-se aí a própria música em si) fossem uma espécie de consubstanciação simbólica deste referido conteúdo de classe.

Em seu livro, *Arte, inimiga do povo* (2005), o filósofo britânico Roger L. Taylor, defende a tese de que o próprio conceito de arte seria, em verdade, a expressão metafórica da forma de vida da classe burguesa e da dominação que exercem sobre as classes trabalhadoras:

Da forma como é vivenciada na sociedade contemporânea, a arte é uma forma de vida, um sistema conceitual, vivido dentro da estrutura burguesa. É dessa estrutura que emana o processo da arte, e sua característica de algo que eleva a vida não vai muito além dos interesses dessa classe social. Existem tentativas institucionais de envolver outros segmentos da sociedade nessa forma de vida, mas há uma resistência a elas *que pode ser interpretada como resistência proletária*. O conceito de arte não é apenas um título, é algo que envolve *juízo*. Não é possível dizer que algo é uma obra de arte apenas, por exemplo, por ter uma forma musical. Sabemos que a música consumida pelas massas não tem nada a ver com a esfera da arte. É a área social da qual advém a obra que lhe confere o status de arte. (TAYLOR, 2005, p. 65, ênfase nossa)

A questão do *juízo* é, precisamente, o cerne da sociologia do gosto de Bourdieu (2006), a qual identifica “o senso estético como senso da distinção” (BOURDIEU, 2006, p.56) tecendo um sofisticado paralelo da relação entre as classes sociais e a economia simbólica do consumo cultural de cada grupo. A crítica da arte, que, em Taylor (2005), por vezes assume um caráter praticamente militante², está bem próxima ao entendimento do fenômeno estético conforme os postulados teóricos da já

¹Tais como: incluir em sua programação repertórios ligados à música midiática, fazer concertos fora do ambiente de teatro, centro cultural e igrejas, ampliando para locais como shoppings e casas noturnas entre outras “concessões” que serão mais bem exploradas na terceira parte desta dissertação.

²“A arte é um valor a que as massas deviam resistir, não simplesmente ignorar” (TAYLOR, 2005, p.207)

mencionada sociologia do gosto de Bourdieu (2006), pois, para ambos, não há uma experiência humana particularmente estética com o objeto artístico. Trata-se, antes, de um intrincado jogo de mistificações que tem por finalidade inscrever, justificar e refletir a hierarquia operante entre as classes sociais: arte como uma ferramenta de dominação de classe.

Assim, a disposição estética é a dimensão de uma relação distante e segura com o mundo e com os outros que pressupõe a segurança e a distância objetivas; a manifestação do sistema de disposições que produzem os condicionamentos sociais associados a uma classe particular de condições de existência quando eles assumem a forma paradoxal da maior liberdade concebível, em determinado momento, em relação às restrições da necessidade econômica. No entanto, ela é, também, a *expressão distintiva* de uma posição privilegiada no espaço social, cujo valor distintivo determina-se *objetivamente* na relação com expressões engendradas a partir de condições diferentes. Como toda espécie de gosto, ela une e separa: sendo produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são o produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros e a partir daquilo que têm de mais essencial, já que o gosto é o princípio de tudo o que se tem, pessoas e coisas, e de tudo o que se é para os outros, daquilo que serve de base para se classificar a si mesmo e pelo qual se é classificado. (BOURDIEU, 2006, p.56)

Contudo, conforme eu adentrava ao trabalho de campo e à pesquisa teórica, a questão da relação entre o Estado e as instituições orquestrais veio a se colocar como um ponto incontornável para a compreensão das metamorfoses que atravessavam a música sinfônica nos últimos anos. Os diferentes modos de funcionamento que as regulações estatais de tipo *fordista* e *pós-fordista* (ou neoliberal) impuseram às instituições ligadas à música sinfônica, o tipo de autoconsciência musical que elas propiciaram, o grau de independência (autonomia?) possível em relação ao mercado e o reflexo desse contexto nas práticas musicais efetivas das orquestras mostrou-se por demais abrangente para ser desconsiderado.

Em meio a este exame, destaca-se a centralidade do papel do Estado enquanto indispensável elemento garantidor das instituições de produção, reprodução e consequente legitimação da música sinfônica. Durante o século XX (no período localizado entre o pós-guerra e os anos 70) ocorreu a consolidação do chamado Estado de Bem-Estar Social (*Welfare State*) nos países do capitalismo central. Por Estado de Bem-Estar Social entende-se o regime de acumulação capitalista de tipo *fordista* associado ao modo de regulação estatal *keynesiano*. É precisamente nesse tipo de regulação que o Estado-Nacional assume essa faceta asseguradora de saúde, educação,

mobilidade, cultura etc. para o conjunto da população. (MASCARO, 2013, p. 109–128, HARVEY, 1989, p. 121-134, HIRSCH, 2010, p. 137-169)

Por ter gozado de uma ampla legitimidade advinda da proteção que o mecenato estatal lhe conferia de maneira praticamente irrestrita, a música sinfônica (e as suas instituições) desfrutaram de uma posição que, embora não lhes permitissem jamais rivalizar com a hegemonia da música popular comercial e midiática enquanto fenômeno de massa, por outro lado, lhes assegurava um prestigioso lugar de autoridade sobre a música.

A partir da década de 1970, o capitalismo entra em uma crise estrutural e, com isso, emerge o imperativo de estabelecer novo regime de acumulação para que o sistema se regenere. Neste contexto, o modo de regulação estatal *fordista-keynesiano* se mostra demasiado “rígido” (HARVEY, 2014, p. 135) para acomodar estas novas necessidades do capital e, com isso, haverá um processo gradual de esfacelamento das garantias que o Estado de Bem-Estar Social anteriormente oferecia a determinadas esferas da vida pública, impossibilitando a relativa independência destas áreas da ingerência direta do mercado. Harvey (2014) nomeia como regime de *Acumulação Flexível*³ a feição peculiar da dinâmica sistêmica que o capital passará a impor como superação do esgotamento do ciclo *fordista*.

Ao contrário do *fordismo*, que era um sistema de acumulação majoritariamente baseado na produção e no consumo, o regime de *acumulação flexível* (HARVEY, 2014) é baseado na financeirização da economia, no capital especulativo. Entretanto, seria um engano pensar que o Estado simplesmente se retira destas esferas e as entrega ao mercado. Segundo Mascaro (2013), o neoliberalismo não é uma demissão do Estado em favor do capital, mas antes, um modo específico de *presença* deste na economia (MASCARO, 2013, p. 118). Assim, é possível compreender o tipo de mediação que o Estado contemporâneo realiza quando entrega a gestão do *recurso público* (destinado à cultura) ao setor privado através de políticas de incentivo como a Lei Rouanet, assim como as diversas formas de Parcerias Público-Privadas (PPP) que tem as Organizações Sociais (OS) e as ONGs como intermediárias (YÚDICE, 2004, PILÃO, 2017). Neste sistema, o discurso que exalta as benfeitorias do “investimento privado” na cultura

³Os termos *acumulação flexível*, *pós-fordismo* e neoliberalismo não são necessariamente sinônimos, ainda que todos se refiram à dinâmica do capital que se seguiu ao esgotamento do ciclo *fordista*. Existem debates em torno da aplicação e do significado de tais nomenclaturas, os quais nós não adentraremos neste trabalho por ser um tema demasiado específico.

encobre a realidade das mais diversas formas de especulação feitas com o dinheiro público: marketing cultural, valorização de territórios (REQUIÃO, 2010, PILÃO, 2017) e a produção de conteúdos que alimentam as mercadorias eletrônicas e informacionais controladas por setores do capital monopolista (PILÃO, 2017).

Um dos efeitos deste processo de decomposição da estrutura do Estado *fordista* nos meios musicais foi a abertura de um amplo questionamento da autoridade da música sinfônica e da arte como um todo. Algo que só foi possível de ser empreendido (em tais proporções) por conta do esfacelamento da legitimidade outrora assegurada pelo Estado *fordista* e pelos seus instrumentos. Este é o contexto no qual, a partir de meados da década de 1970, é possível verificar um gradual interesse pelo tema da dessacralização da arte, sendo os referidos trabalhos de Taylor (2005) e Bourdieu (2006)⁴, exemplos deste contexto de produção intelectual. Doravante, a autoridade sobre a música (que antes fora um território praticamente exclusivo das instituições e sujeitos da música sinfônica e suas práticas congêneres) será alvo de disputa crescente e aberta, ao mesmo tempo em que a música sinfônica será, cada vez mais, compelida a se relacionar mais diretamente com o mercado, propiciando as alterações nas práticas que foram identificadas como mote para esta pesquisa.

A abertura para uma compreensão mais profunda no que tange à abrangência do papel do Estado na institucionalidade da música sinfônica e, portanto, nas dinâmicas econômicas e políticas que impactam diretamente a sua produção e a própria consciência dos músicos, pôs em dúvida a minha hipótese original. Em que medida seria possível, ainda, interpretar a deterioração da autonomia relativa da música sinfônica (em meio à *débâcle* do Estado *fordista*) como a expressão de um movimento de empoderamento e contestação popular que estivesse, possivelmente, resistindo e se opondo mais abertamente à origem e aos vínculos de classe desta prática musical?

A fim de responder não somente a este, como a tantos outros questionamentos que foram se acumulando ao longo do processo de pesquisa etnográfica surgiu a necessidade de buscar uma maior compreensão teórica sobre a questão da autonomia da arte na sociedade burguesa e de empreender uma breve incursão no desenvolvimento histórico da música sinfônica. A retomada desses temas, na primeira parte desta dissertação, tem por intuito evocar alguns elementos que propiciem uma investigação sobre a relação entre Estado e música sinfônica em nossa sociabilidade, a qual será de

⁴O ano da primeira publicação dos alusivos trabalhos foi 1978 (Taylor) e 1979 (Bourdieu).

fundamental importância para nos oferecer uma chave de interpretação dos processos observados ao longo desta etnografia e localizá-los defronte aos próprios problemas e percurso histórico desta tradição musical. Dessa forma, a exposição que apresento nesta primeira seção não tem a pretensão de esgotar as questões que doravante serão lançadas, pois, para tanto, seria necessário empreender uma pesquisa exclusivamente teórica e de longo fôlego a partir de um esforço sistemático de revisão bibliográfica com foco específico nesta problemática, o que foge completamente ao escopo, interesse e possibilidade desta pesquisa etnográfica.

Na segunda parte, finalmente adentro à narrativa propriamente etnográfica dos processos observados. Nesta seção, meu principal objetivo foi destacar, particularmente, de que forma os atravessamentos políticos e econômicos dos últimos anos, perpassaram os sujeitos e as instituições orquestrais cariocas, culminando em um processo no qual a condição de trabalhador dos músicos sinfônicos se colocará pela via da sua própria fragilidade no decorrer dos acontecimentos de 2016 e 2017. Ao longo desta segunda parte, vamos acompanhar o caminho que leva ao “despertar forçado” da consciência de classe entre esses músicos. Um processo que se coloca em rota de colisão com as ilusões de uma consciência de artista⁵ já em estágio terminal e decadente.

Na terceira parte, seguimos a narrativa etnográfica observando as transformações que se sucedem na própria prática musical das orquestras e dos músicos. Nesta seção proponho um paralelo entre a evolução dos diversos tipos de hibridação identificados no decurso da pesquisa e a minha experiência pessoal no ramo da música para eventos, pontuando o concerto didático como exemplo paradigmático das contradições que perpassam este processo.

No mais, é preciso esclarecer que o objeto desta pesquisa é demasiado amplo e complexo para que possa ser esgotado em apenas uma dissertação de mestrado. Trata-se, aqui, da minha busca por uma primeira aproximação ao tema. Antes de tudo, são as pesquisas, reflexões e elaborações críticas que eu pude empreender durante o meu processo de inserção na Linha de Pesquisa “Etnografia das Práticas Musicais”, do PPGM/UNIRIO, pela via da música sinfônica e que ora compartilho com meus pares na esperança de que possamos avançar no sentido de um entendimento desta tradição musical a partir dos seus próprios problemas e impasses.

⁵Caudatária da condição histórica do músico na sociedade burguesa.

METODOLOGIA

“Não se esqueça: Esta é a minha música”
(NETTL, 1995, p. 8)⁶

1. Uma etnografia reflexiva

Em seu trabalho seminal sobre o conservatório de música, Nettl (1995) se propõe a fazer uma incursão etnográfica nas práticas musicais de sua própria cultura a partir de um hipotético exercício de estranhamento radical:

Um etnomusicólogo extraterrestre, vindo de Marte, chega numa escola de música do centro-oeste e começa a trabalhar ouvindo conversas, lendo programas de concertos e espiando os ensaios, aulas e apresentações. (NETTL, 1995, p. 11)⁷

A perspectiva de pesquisa adotada por Nettl (1995) aponta para uma orientação ancorada num relativismo às avessas, no qual o etnógrafo busca se despojar de visões pré-concebidas sobre a sua própria cultura para então abordá-la a partir de uma condição de alteridade. Uma perspectiva metodológica que poderia ser resumida na seguinte questão: O que descobriríamos sobre a nossa própria cultura musical se aplicássemos sobre ela todo o ferramental teórico acumulado ao longo do tempo pela etnomusicologia no seu percurso de estudo das culturas musicais não-ocidentais?

Tal como a pesquisa de Nettl (1995), este trabalho também se pretende ser uma etnografia realizada no território musical da própria pesquisadora. Contudo, ao contrário do percurso de Nettl (1995), que pesquisa o seu próprio universo musical desde uma visão de etnomusicólogo experiente, colocando o seu largo conhecimento da disciplina em prol deste difícil exercício de estranhamento do familiar, a presente pesquisa é feita por uma violinista que se faz pesquisadora em meio ao desenvolvimento deste trabalho.

⁶ “Don’t Forget: It’s My Music” (NETTL, 1995, p. 8)

⁷ “An extraterrestrial ethnomusicologist from Mars arrives at mid-western school of music and begin work by listening to conversations, reading concert programs and eavesdropping at rehearsals, lessons, and performances.” (NETTL, 1995, p. 11)

Neste sentido, esta é uma etnografia desde uma postura de pesquisa assumidamente implicada, na qual o exercício da reflexividade serviu, a todo o instante, como baliza para a observação participante, para as análises oportunizadas por esta observação e pela pesquisa teórica, para a elaboração das vivências e memórias desta pesquisadora, para as entrevistas e, sobretudo, para a interlocução com os informantes mais próximos.

A crise da representação é o momento em que os paradigmas científicos de neutralidade são questionados abrindo espaço para uma atitude de pesquisa que reconheça, entre outras coisas, a necessidade de uma postura reflexiva por parte do etnógrafo e de metodologias mais dialógicas para a produção do conhecimento antropológico.

Mas a posição "objetiva", "não-recíproca" dos antropólogos foi justamente questionada, e as dicotomias estabelecidas entre nós e eles, objetividade e subjetividade, foram desafiadas em favor de um processo de prática etnográfica mais negociado, reflexivo, discursivo ou intersubjetivo. Esse modelo também pode ser referido como dialógico, na medida em que o pesquisador que visita "o campo" entra em um diálogo que já se encontra em processo, no qual as relações e as práticas estão conformadas pelo contexto social e são parte de uma conversa histórica em curso (ver Lipsitz, 1989). (COHEN, 1993, p. 124)⁸

No caso particular desta pesquisa, combinar esforços sincrônicos e diacrônicos foi parte do desafio de adentrar aos problemas e impasses contemporâneos da música sinfônica em seu "contexto social" situando estes fenômenos numa "conversa histórica em curso". Do mesmo modo, além das questões de reflexividade e de contextualização histórica, a economia política e o tema das regulações de Estado características do *fordismo* e do *pós-fordismo* se tornaram um ponto de articulação central que perpassa toda a análise dos processos observados na etnografia.

⁸ "[...]But the "objective", "unreciprocal" stance of anthropologists has rightly been questioned, and the dichotomies of them and us, self and other, objective, and subjective, challenged in favour of a more negotiated, reflexive, discursive, or intersubjective model of ethnographic practice. Such model might also be referred to as dialogical, in that the researcher visiting "the field" enters a dialogue already in process, whereby relationships and practices are shaped by social context, and are part of an ongoing historical conversation (see Lipsitz 1989)." (COHEN, 1993, p. 124)

2. Delimitando o local da etnografia

Quando pensei em desenvolver uma pesquisa etnográfica sobre as transformações na música sinfônica carioca, meu plano de pesquisa inicial era tentar voltar a tocar como violinista em alguma orquestra sinfônica profissional durante uma temporada anual de concertos⁹. Concomitantemente, eu acompanharia (tanto quanto possível) os concertos das demais orquestras enquanto plateia com o intuito de estabelecer um comparativo entre estas diferentes posições existentes, as quais são ordinariamente pensadas como polos opostos e complementares dos concertos sinfônicos.

Logo desisti desta primeira proposta por concluir que, abordar a música sinfônica a partir desta delimitação rígida entre a esfera do público de concertos (recepção/consumo) e a dos músicos (produção) provavelmente me induziria, direta ou indiretamente, a realizar um estudo de recepção, o que nunca foi o intento desta pesquisa. Além disso, é preciso destacar que uma parte deste público que frequenta os concertos sinfônicos é, de fato, composta pelos próprios músicos e, especialmente, por estudantes de música, tanto das instituições de ensino musical (públicas e privadas), quanto dos projetos sociais que existem na cidade. Ou seja, seria difícil estabelecer uma linha de separação entre essas disposições dentro dos espaços onde a música sinfônica acontece. Ademais, pesquisar o fluxo das transformações contemporâneas insistindo na dicotomia poderia acarretar resultados de pesquisa potencialmente distorcidos.

Considerando-se estas preocupações, cheguei à conclusão de que o melhor caminho para entrar em contato, de uma maneira mais integral, com as mutações pelas quais a música sinfônica carioca vinha passando seria, simplesmente, acompanhar o máximo de concertos sinfônicos possíveis da temporada que se iniciaria em 2016. Afinal, se a música sinfônica passa por transformações que são sentidas na epiderme dos fenômenos nos quais participa, então era necessário encontrar o local exato onde tais fenômenos pudessem ser observados em seu momento mais representativo. Sobre a questão do contato direto com os músicos, entendi que o ato de retornar a uma orquestra sinfônica apenas para efeito de pesquisa (quando eu já havia tocado em orquestras, de forma ininterrupta, entre os anos de 1998 e 2014) seria forçar uma situação artificial e

⁹As temporadas anuais de concertos das orquestras sinfônicas cariocas, em geral, se iniciam após o carnaval e seguem com concertos semanais ou quinzenais programados até a primeira quinzena do mês de dezembro.

desnecessária. Dessa forma, compreendi que - para ter “contato direto com os músicos” - eu não precisaria estar por um ano dentro de uma orquestra: os músicos são os meus amigos e conhecidos mais chegados e representam uma grande parte das pessoas com quem interajo em minhas redes sociais. Músicos de orquestra foram, também, meus colegas de turma em diversas disciplinas ao longo do mestrado e, sobretudo, o fato de viver em união estável com um violinista de orquestra sinfônica, compositor e arranjador me possibilitou um farto canal de acesso e interlocução.

Desde então, a minha concepção de etnografia já havia se ampliado consideravelmente. Definir os concertos sinfônicos como um *local* privilegiado para realizar a “observação participante” não significava restringir o campo de pesquisa a esta esfera. Neste sentido, a investigação etnográfica se configurou tendo nos concertos sinfônicos o ponto basilar ao qual eu retornava sempre afetada pelo diálogo contínuo com os músicos nos espaços físicos e virtuais que compartilhávamos, pela elaboração das minhas memórias particulares, por cada entrevista realizada, pelos acontecimentos que se sucediam às instituições da música sinfônica carioca ao longo do ano, pela leitura dos blogs, sites e páginas institucionais de Facebook, pelas ações de marketing das orquestras e, sobretudo, pelo constante intercâmbio de informações e ideias com meu companheiro.

A partir destas definições, façamos alguns esclarecimentos sobre o critério de seleção dos espetáculos a serem acompanhados, sobre a delimitação dos espaços e o recorte geográfico estipulado. Os concertos sinfônicos na cidade de Niterói não foram incluídos nesta etnografia apenas pelo fato de Alvaro ser violinista desta orquestra, mas, principalmente, por esta cidade ocupar uma posição consideravelmente representativa dentro do panorama sinfônico local. Niterói é a única cidade do Estado do Rio de Janeiro (exceto a própria capital) a contar com uma orquestra sinfônica pública e federal, a Orquestra Sinfônica Nacional (OSN-UFF), sediada no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense. Esta peculiaridade, aliada ao fato das cidades em questão estarem conectadas por sistemas de transporte que garantem um deslocamento relativamente rápido entre elas (ponte Rio - Niterói e o serviço de barcas) inscreve a cidade de Niterói de forma significativa na música sinfônica carioca, sendo possível constatar, inclusive, um fluxo constante de cariocas, que se deslocam entre estas cidades tanto para assistirem aos concertos da OSN-UFF quanto de músicos que prestam concurso para tocarem na orquestra de Niterói. Da mesma forma, a orquestra costuma

sempre incluir concertos em espaços importantes da capital no planejamento da sua temporada de concertos anual.

Além dos concertos da OSN no Centro de Artes da UFF, foram também observados os concertos das principais orquestras sinfônicas cariocas. Tais como: Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), Orquestra Petrobrás Sinfônica (OPES) e Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ (ORSEM), assim como alguns concertos de conjuntos de câmara, especialmente aqueles que se apresentavam ao público como sendo portadores de algum tipo de diferencial no conteúdo musical ou na *performance* que se autoproclamasse como “inovador”.

Salvo essas observações, outro importante critério estipulado para a delimitação dos concertos foi a opção por me restringir a acompanhar apenas aos concertos sinfônicos onde a orquestra (ou os conjuntos de câmara) se apresentassem *no palco*, ficando assim automaticamente excluídas as óperas, os balés e os musicais. Logo, apesar de ser uma orquestra fundamental para a cidade do Rio de Janeiro, a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (OSTMRJ) não foi acompanhada sistematicamente por esta pesquisa.

A opção metodológica por diferenciar radicalmente estes dois tipos de espetáculos, ambos frequentes e igualmente constitutivos do universo da música sinfônica como hoje a entendemos, poderia se justificar, em um plano meramente objetivo, pela impossibilidade concreta desta pesquisa abarcar a todas as formas de espetáculos sinfônicos. Entretanto o principal motivo que norteia este recorte reside na necessidade de identificar especificamente nos concertos sinfônicos (eventos musicais idealmente destinados à fruição imanente da música, executada ao vivo e sem o artifício de quaisquer mediações extramusicais) a assimilação dos repertórios, linguagens e tipos de *performance* característicos de outras práticas musicais urbanas, notadamente aquelas veiculadas pelos *media* de massa. Sobre este ponto, acredito que a retomada do debate sobre a autonomia da arte na sociedade burguesa (empreendido na primeira parte dessa dissertação) será de fundamental importância para a compreensão da necessidade de definir um escopo de pesquisa nos limites estritos do evento musical conhecido como concerto sinfônico.

3. Conversando com pessoas: informantes e entrevistados

Ao longo desta pesquisa, pude contar, a todo o momento, com a colaboração e a disponibilidade dos amigos e colegas mais próximos da música, os quais sempre se mostraram atentos, interessados, curiosos e críticos em relação ao andamento desta pesquisa. Um leque de pessoas fundamentais que abarca desde aos meus irmãos, passando pelos amigos mais íntimos¹⁰, músicos com os quais compartilho algum nível de afinidades políticas e professores antigos e novos.

Dentre todas essas pessoas, meu companheiro, Alvaro Carriello, violinista da OSN, desempenhou um papel absolutamente crucial para esta investigação. Foi ele o informante com quem eu mais intensamente trabalhei; o interlocutor com quem eu mais debati as minhas hipóteses e análises e a pessoa que (direta ou indiretamente) me propiciou um rico exercício de reflexividade na medida em que nos afetávamos mutuamente, e aos nossos espaços musicais, em consequência ao desenvolvimento dessa pesquisa.

Além daqueles que estiveram colaborando de maneira mais cotidiana, considerei importante entrevistar também algumas pessoas que ocupam determinadas posições na música sinfônica, as quais possibilitaram o meu acesso a uma perspectiva mais aguda diante daqueles fenômenos empíricos observados no trabalho de campo e mesmo do trabalho teórico mais genérico. Assim sendo, figuram na lista de entrevistados músicos com atribuições de liderança nas orquestras, músicos com idade mais avançada e tempo de carreira mais extenso e uma amante da música sinfônica que, além de ser frequentadora assídua, também mantinha seu próprio blog de crítica musical.

4. Sobre a pesquisa etnográfica e os meios virtuais

Tão logo adentrei ao mestrado, em agosto de 2015, pude travar contado com os debates e reflexões sobre as questões envolvendo a relação entre etnografia e os meios virtuais. Naquele instante - quando ainda arriscava, muito timidamente, as minhas

¹⁰É importante ressaltar que, alguns desses amigos também estavam desenvolvendo as suas próprias pesquisas no mestrado e outros (ainda não inseridos na pós-graduação) aspiravam a este objetivo demonstrando, inclusive, um grande interesse pelos mesmos problemas e/ou objeto de pesquisa com os quais eu trabalhava.

primeiras tentativas de trabalho de campo, apenas tateando uma pesquisa etnográfica - aqueles debates e problematizações não captaram a minha atenção de imediato. Pensava na internet como apenas uma ferramenta conveniente de buscar notícias, informações, recolher algum dado importante e encontrar pessoas. Neste sentido, as sofisticadas elaborações teóricas a respeito da validade de uma pesquisa etnográfica *online* ou sobre a natureza das interações sociais que acontecem entre sujeitos que não estão fisicamente presentes em um espaço (LYSLOFF, 2003) pareciam distantes da minha realidade. Certamente, não estava em meus planos fazer uma etnografia estritamente *online*.

Contudo, na medida em que eu me familiarizava com os meandros da investigação etnográfica mais eu observava que havia uma significativa interpenetração entre o que se sucedia nos ambientes virtuais e a própria movimentação concreta da música sinfônica tal qual eu observava. Segundo Lysloff, “[...] as abordagens etnográficas compreendem as interações sociais e tecnológicas (e os processos) que, apesar de ocorrerem no território virtual do ciberespaço, tragam consequências para os mundos sociais vividos.¹¹” (LYSLOFF, 2003, p. 234). A abertura para este entendimento mais amplo possibilitou uma incorporação daquilo que se passava em âmbito virtual (especialmente nas redes sociais) de uma maneira muito mais orgânica no processo de pesquisa.

Atualmente, presumo que não seja sequer viável realizar uma etnografia em ambiente urbano desconsiderando (ou mesmo minimizando) as interações que acontecem nos meios virtuais. Nesta perspectiva, procurei abordar essas dimensões na minha investigação (e nessa narrativa) da mesma maneira que elas se apresentaram a mim durante este processo: indissolivelmente integradas.

Na prática, isso se refletiu em um acompanhamento contínuo dos sites e, especialmente, da comunicação via redes sociais (*Facebook* e *Youtube*) das orquestras, conjuntos de câmara, centros culturais, escolas de música e teatros. Além destes, acompanhei os blogs e páginas de notícias ligadas à música sinfônica, tais como: *Movimento.com*, *Tutti Clássicos*, *Revista Concerto* e as notícias que saíam na grande imprensa sobre o setor. Por fim, o meu próprio perfil pessoal de *Facebook*, os perfis de

¹¹ “Ethnographic approaches understand the social and technological interactions (and process) that despite taking place in the virtual realm of cyberspace, have consequences for lived social worlds.” (LYSLOFF, 2003, p. 234)

amigos músicos e os grupos virtuais onde nos encontrávamos se provaram ser espaços de interação especialmente ricos.

5. Estipulando uma nomenclatura

Música sinfônica é a nomenclatura geral que doravante utilizarei para me referir ao tipo específico de música que é feita por e para uma orquestra sinfônica, porém não apenas isso. Neste trabalho, a noção de música sinfônica que emprego se amplia para além da delimitação de um determinado repertório a fim de abarcar as instâncias de transmissão desta música (escolas de música, projetos sociais, professores autônomos e universidades), as instituições produtoras (tais como as próprias orquestras sinfônicas, os teatros, salas de concerto, centros culturais), o público consumidor, os veículos de comunicação institucional das orquestras ou independentes (blogs, sites, portais de notícias, revistas, páginas de *Facebook* canais de *Youtube* especializados) e uma determinada herança histórica que se vincula às orquestras sinfônicas.

Existem, de fato, outras nomenclaturas associadas ao universo musical das orquestras sinfônicas e que poderiam ter sido utilizadas no lugar desta, contudo, acredito que o termo “música sinfônica” seja aquele que mais se aproxime do interesse específico desta pesquisa.

Segue abaixo uma lista onde enumero, e teço um comparativo, entre os termos mais relevantes ainda em uso, contendo uma breve definição sobre cada qual e o motivo pelo qual uns foram descartados e o termo “música sinfônica” foi escolhido para a utilização nesta pesquisa. Ao final desta explanação, proponho uma análise sobre a problemática das terminologias buscando conectar este tema com a relação entre as diferentes práticas musicais existentes no espaço urbano, o que me parece ser uma importante questão de fundo ainda pouco explorada nestes debates.

- Música Clássica:

Talvez seja esta a nomenclatura mais genericamente disseminada na atualidade para designar o conjunto de músicas e tradições vinculadas à orquestra sinfônica. O termo “clássico” tem a vantagem de trazer à tona a dimensão histórica, museológica e

referencial do repertório canônico das orquestras, contudo, é um termo de uso difícil, que gera todo tipo de querela em torno da motivação do seu emprego e significados associados.

O termo “clássico” é musicalmente ambíguo, pois se confunde com um período específico da história da música ocidental (o período clássico¹²). Além disso, uma boa parte dos gêneros de música popular já conta com uma fatia expressiva de seu repertório reivindicando o *status* de “clássico”. Isto acontece por motivos diversos: seja por força da aclamação popular de determinados repertórios e da sua sobrevivência ao longo do tempo ou pelo fato de já constituírem um repertório de referência dentro de algum gênero musical específico. Por fim, existe ainda a grande desvantagem de ser um nome muito impregnado de ideias associadas a conceitos de exclusividade, distinção e elitismo.

Tais ambiguidades e significados atribuídos poderiam acarretar entendimentos potencialmente imprecisos e em debates infrutíferos, motivo pelo qual o seu uso foi deliberadamente evitado neste trabalho.

- Música Erudita:

O adjetivo “erudito” informa sobre o caráter cultivado e desenvolvido através de estudo de algum indivíduo ou alguma coisa. Indica uma relação estreita com o saber formal, letrado, institucionalizado, teórico. Neste entendimento, uma música erudita seria aquela que possui uma forte dimensão teórica na sua própria constituição.

A música que ora denomino como “sinfônica”, tal como a conhecemos hoje, pode ser enquadrada nesta definição já que, para o seu domínio, é necessário assimilar conhecimentos históricos, formais, técnicos e teóricos que não são passíveis de serem transmitidos apenas oralmente.

A tradição da música sinfônica é uma tradição letrada em duplo sentido: tem a sua notação (o seu sistema de linguagem e símbolos próprios) e possui uma vasta

¹²O período clássico é o período da história da música ocidental que compreende o lapso temporal entre a segunda metade do século XVIII e o início do século XIX. Estilisticamente caracteriza-se pela clareza, simetria, simplicidade e equilíbrio do discurso musical, em comparação ao estilo sobrecarregado do barroco que é o seu antecedente imediato.

produção bibliográfica que trata da sua historiografia, da reflexão filosófica e crítica sobre a estética, dos estilos de interpretação e análise formal do repertório, da composição musical, das linhas de pensamento e debates teóricos sobre a pedagogia do canto, dos instrumentos, da prática em conjunto e da composição entre outros muitos assuntos que constituem uma gama imensa de conhecimentos necessários que só podem ser transmitidos e apreendidos valendo-se *também* da mediação dos livros e das respectivas instâncias de saber institucionalizado. O que, certamente, não exclui a possibilidade da ocorrência de autodidatismo, embora seja este um fato bastante raro e parcial nos meios orquestrais.

Feitas estas considerações, não restam dúvidas de que a música que se faz nas orquestras é fruto de uma tradição musical que comporta a necessidade incontornável de, ao menos, algum nível mínimo de erudição.

Entretanto, não seria correto afirmar, hoje, que a tradição musical vinculada às orquestras sinfônicas seja a única a apresentar tais características. Existem muitos gêneros contemporâneos de música popular urbana que poderiam ser facilmente enquadrados nesta definição. Tornando o termo impreciso e, mais uma vez, passível de disputa.

- Música de Concerto:

Assim como visto anteriormente a respeito do termo “clássico”, a palavra “concerto” também possui dois significados musicais distintos:

1. Chama-se de concerto o tipo de música instrumental onde um ou mais músicos toca uma parte solista acompanhado pela orquestra. Por exemplo: concerto para piano, concerto para dois violinos, tríplice concerto, concerto grosso entre outros.

Termo frequentemente aplicado no sec. XVII à música para conjunto de vozes e instrumentos; desde então, costuma indicar uma obra em que um instrumento solista (ou um grupo instrumental solista) contrasta com um conjunto orquestral. (GROVE, 1994, p.211)

1. Já no conceito de “música de concerto”, o termo “concerto” designa o próprio evento social no qual esta determinada música preferencialmente acontece. De todas as

definições aqui apresentadas, veremos que esta é aquela que indica diretamente a funcionalidade.

Termo que designa uma apresentação musical pública, habitualmente implicando a interpretação por parte de uma orquestra. Até meados do séc. XIX, um concerto podia significar praticamente qualquer tipo de entretenimento teatral. Para uma apresentação em menor escala, costuma-se preferir o termo “recital”. [...]

No séc. XX, as tradições do séc. XIX tiveram ampla continuidade; o padrão predominante na maior parte das grandes cidades é o de uma orquestra local (frequentemente com um coro amador a ela ligado) que dá concertos regulares às vezes organizados em séries por assinatura, concentradas em uma sala de concertos. (GROVE, 1994, p.212)

Nesta acepção, a palavra “concerto” caracteriza um tipo específico de evento musical no qual participam as orquestras sinfônicas, logo, “música de concerto” seria aquela música adequada à situação do concerto ou concebida especialmente para este tipo de evento social. Nos concertos atuais, diversas vezes ouvimos músicas que não foram inicialmente compostas para este tipo de ocasião. Haja vista, por exemplo, a quantidade de obras feitas em períodos históricos anteriores a própria existência deste tipo de evento musical. Obras estas que foram originalmente idealizadas para atender à demanda do serviço musical nas igrejas ou nas cortes, as quais, posteriormente, despojaram-se de tais finalidades extramusicais, figurando nos programas de concertos contemporâneos.

Quando falamos nesse processo de transposição dos repertórios, fica nítido que a funcionalidade de um concerto é algo fundamentalmente apartado das outras esferas que constituem a produção da vida (práxis vitais). Logo, a música que lá se realiza deve ser passível de uma contemplação que seja desconectada de outras mediações que não sejam aquelas internas à própria música: a função do concerto é oportunizar a fruição estética da música em si.

Embora o termo seja interessante por ressaltar o tipo específico de evento musical e a funcionalidade desta música, existe o problema acima mencionado da ambiguidade de significados e a questão de que outros gêneros musicais, por vezes, também reivindicam a mesma nomenclatura como um sinônimo genérico para variados tipos de músicas feitas ao vivo.

No mais, um dos temas mais importantes deste trabalho é ressaltar justamente que o concerto sinfônico como o *lócus* da fruição estética é uma prática social que vem demonstrando sinais de desgaste paulatino.

- Música Sinfônica:

A palavra “sinfonia” tem uma origem muito anterior à existência das modernas orquestras sinfônicas, conforme pode ser constatado a partir desta breve definição que segue abaixo:

Termo usado a partir do Renascimento para designar vários tipos de peças (geralmente instrumentais). A princípio, parece ter sido análoga à CANZONA para conjunto. No início do século XVII por vezes “sinfonia” designava um prelúdio para teclado e, a partir de 1650, passou a indicar a peça inicial de um grupo de dança. Em torno de 1700, usava-se indistintamente “sonata” ou “sinfonia” para peças instrumentais.

A partir do séc. XVI o termo foi aplicado à música destinada a introduzir obras dramáticas ou encobrir o ruído da mudança de cenários, e o tipo *canzona* predominou como abertura operística até meados do séc. XVII. Em 1700 referia-se especialmente à abertura “italiana” em três movimentos (rápido-lento-rápido/dança). Durante o séc. XVIII passou cada vez mais a designar a sinfonia de concerto, para distingui-la da *overtura* italiana. O termo foi revitalizado no séc. XX para obras mais curtas mais ligeiras e italianizadas do que se espera habitualmente da grande música sinfônica (p.ex., o op.20 de Britten, 1940, e a *Sinfonia* de Berio, 1968). (GROVE, 1994, p.868)

Contudo, a opção pelo termo “música sinfônica” em detrimento a todos os outros termos anteriormente enumerados, foi primordialmente motivada pelo fato do adjetivo “sinfônico” ser uma opção menos diretamente atrelada a significados ambíguos ou mesmo a uma funcionalidade estrita.

Entendo por “música sinfônica” qualquer música que seja realizada *por* uma orquestra sinfônica. Entretanto, não pretendo, com isso, afirmar que o adjetivo “sinfônico” seja um termo neutro. Debates recentes dentro da etnomusicologia associam o termo a um ideário político de tipo republicano

[...]um ideal simultaneamente sono e social ainda ligados à palavra sinfonia, originalmente associada à ideia de polifonia e, conseqüentemente, à ideia de uma coletividade constituída por relações entre múltiplas individualidades. Em determinados tempo e lugar ela será associada a grandes conjuntos instrumentais e a seu repertório. Outro termo chave para nossa argumentação é a palavra concerto, que possui uma raiz etimológica bipartida entre, por um lado, combater ou competir e, por outro, entrelaçar, atar ou argumentar. Este seria, portanto, um

primeiro ponto a discutir: a orquestra como um dos modelos típicos de organização social do mundo moderno, com base na mediação racional de conflitos, dos mais atemporais aos inerentes à competitividade capitalista, lado a lado de instituições políticas de tipo republicano. Em outras palavras, os termos sinfonia e concerto remetem a um modelo de organização social em que há grande diversidade humana e, portanto, conflitos a serem administrados e superados, com vistas ao melhor resultado coletivo possível, através da delegação de poderes a representantes (deputados, senadores, presidente na República, líderes de naípe, *spalla* e regente na orquestra). (ARAÚJO, 2016, p. 311)

Sem adentrar ao mérito desse debate, para o momento, o importante aqui é destacar que o adjetivo “sinfônico”, dentre todos os outros mencionados, é aquele que diz respeito, de maneira mais estrita e direta, à música produzida pela moderna orquestra sinfônica; independente dos significados que, porventura, possam estar socialmente vinculados à tradição orquestral e ao seu modelo de organização musical e laboral. Aqui reside um diferencial importante deste termo em relação aos outros, pois oportuniza tais debates sem precisar, forçosamente, se remeter a outras práticas musicais urbanas, trazendo a reflexão (e as possíveis formulações críticas) para o terreno dos problemas inerentes a sua própria tradição.

Finalmente, este é um termo interessante, especialmente para esta pesquisa, pois tem a vantagem adicional de poder abarcar dentro de si, sem se contradizer, qualquer tipo de repertório ou prática que, eventualmente, venha a ser assimilado ou executado por uma orquestra sinfônica.

- As terminologias e as práticas musicais no espaço urbano

Para acessarmos uma compreensão mais precisa sobre a questão das terminologias associadas à tradição da música orquestral na contemporaneidade, é necessário, antes de tudo, compreender a moderna orquestra sinfônica como uma instituição musical que compõe o quadro geral das práticas de música urbana existentes na sociabilidade capitalista, mas que, ao mesmo tempo, é herdeira direta e continuadora de uma tradição musical muito mais antiga, anterior a este tipo de sociabilidade.

Entender a música sinfônica como mais uma prática musical urbana dentre tantas outras é importante, pois ressalta o caráter intermitente - ora de disputa, ora de intercâmbio - que se estabelece entre esta música e as outras com as quais divide o

espaço das cidades e, conseqüentemente, os favores do público e os recursos materiais disponíveis para a sua existência.

É interessante notar que os termos que foram descartados para o uso nesta pesquisa são denominações essencialmente relacionais, onde a música feita pelas orquestras se define *em comparação* àquela que hoje chamamos, genericamente, de “música popular”.

Assim, pensando a partir das polaridades sugeridas pelos termos, a “música popular” seria, então, efêmera em relação à perenidade da “música clássica”, oral e espontânea em relação ao saber formal e à bagagem teórica da “música erudita” e feita exclusivamente com o fito de suprir às demandas musicais presentes nas variadas situações sociais existentes, em oposição complementar à exigência da apreciação estética imanente da “música de concerto”. A partir da explicitação desses pares de oposição, fica perceptível que a “música popular” funciona, aqui, como uma espécie de sujeito oculto subsumido em todas estas definições. Veremos nesta pesquisa que o mover do pêndulo valorativo entre estes caracteres atribuídos pode oscilar de acordo com circunstâncias conjunturais que, no mais das vezes, extrapolam o terreno das disputas estritamente musicais.

O termo “música sinfônica” é o único, dentre estes que foram apresentados, que se remete apenas à própria tradição musical a qual se refere, já que a música popular não poderia ser definida negativamente ou em oposição complementar ao seu significado. A vantagem do termo é justamente possibilitar um entendimento da tradição em seus próprios termos já que não se encontra saturado pelas concepções e valores expressos na oposição que as terminologias apresentadas incorporam.

PRIMEIRA PARTE – MÚSICA SINFÔNICA: SITUANDO PROBLEMAS E REFLEXÕES

“Como é que eu posso te dizer isso...? Eu acho que existe um padrão na música clássica que não se enquadra mais na sociedade que a gente vive hoje.”
(FERREIRA, 2017)¹³

1.1. Autonomia da arte na sociedade burguesa.

Se as dinâmicas institucionais impostas pela regulação estatal de tipo pós-fordista vêm provocando profundas transformações que apontam diretamente para um declínio da *autonomia relativa* da música sinfônica perante o mercado e o público (aqui entendido em sua dimensão de *público consumidor*), então, primeiramente, é necessário resgatar o que é a condição de autonomia relativa das artes, quais são os seus antecedentes e como ela vem sendo pensada criticamente na contemporaneidade.

Trazer a discussão sobre a autonomia da arte para uma reflexão no interior de uma pesquisa etnográfica não é uma tarefa simples. Em geral, quando este tema é abordado, existe uma grande preocupação em se estabelecer o caráter socialmente determinado da produção artística. Portanto, reafirma-se que a arte *não* é autônoma, ou que a autonomia é apenas um ideário da classe artística, um *ethos*. Entretanto, é justamente *porque* a arte é socialmente determinada que ela *se tornou* autônoma na sociedade burguesa.

Segundo Burguer (2017), para se chegar a uma compreensão mais precisa deste fenômeno, antes é necessário distingui-lo, tanto da ideologia da *arte pela arte*, quanto de concepções estritamente sociologizantes:

Se definirmos autonomia da arte como independência dela em relação à sociedade, podem-se conceber várias interpretações. Se entendermos o descolamento da arte em relação à sociedade como “essência” dessa definição, involuntariamente estaremos aceitando o conceito do *l’art pour l’art*, ficando obstruída a possibilidade de tornar compreensível esse descolamento como produto de um desenvolvimento histórico-social. Ao contrário, se defendermos o ponto de vista de que a independência da arte em relação à sociedade tenha existido apenas na imaginação dos próprios artistas, sem nada dizer, porém, quanto ao status das obras, a visão correta –

¹³Luiz Felipe Ferreira é violinista da Orquestra Sinfônica Nacional. Entrou na orquestra recentemente, no último concurso realizado no ano de 2015. Temos um longo histórico de convivência pessoal desde que tocamos juntos na antiga orquestra jovem da Orquestra Petrobrás Sinfônica (OPES) e em diversas outras ocasiões.

de que a autonomia é um fenômeno historicamente condicionado – se transforma, então, na negação da própria autonomia; o que permanece é uma mera ilusão. Ambas as abordagens passam ao largo da complexidade da categoria da autonomia, cuja particularidade consiste em descrever algo de real (a separação da arte – como esfera particular da atividade humana – do contexto da práxis vital), mas que, ao mesmo tempo, traduz esse fenômeno real em conceitos que não permitem mais reconhecer o processo como socialmente condicionado. Tal como a opinião pública, a autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa, que, a um só tempo, torna reconhecível e dissimula um desenvolvimento histórico real. Toda e qualquer discussão da categoria tem, como medida o quanto ela logra apresentar e explicar, lógica e historicamente, a contraditoriedade inerente à própria coisa. (BURGUER, 2017, p.86)

Feitas estas importantes distinções a respeito de concepções potencialmente equivocadas a respeito do conceito de autonomia, podemos prosseguir assumindo a autonomia da arte como fenômeno social resultante de um processo histórico localizado (e não uma condição intrínseca ao fazer artístico) o qual levou a esfera da produção simbólica humana a se desvincular da lógica central para onde a práxis vital está orientada no modo de produção da sociedade burguesa.

Este desenvolvimento histórico produziu o deslocamento do elemento estético presente nos objetos artísticos para uma zona de apreciação imanente, originando aquilo que Burguer (2017) denomina como esteticismo. Em música, a emergência da vida burguesa nas modernas cidades, em fins do século XVIII, deu origem aos concertos sinfônicos públicos, um evento social destinado única e exclusivamente à apreciação estética da música. A música sinfônica desponta, aqui, como uma prática musical urbana já desvinculada das funções litúrgicas, políticas ou de entretenimento da vida palaciana às quais esteve jungida na sociedade de corte.

Para Benjamin (2013), a mudança no estatuto da arte ocorrida no alvorecer da sociabilidade burguesa, apesar de ter ocasionado uma ruptura com as *finalidades* místicas e religiosas às quais a obra de arte estivera desde sempre atrelada, não foi capaz de produzir uma emancipação das suas funções *rituais*, às quais o autor atribui a permanência do caráter *aurático* da obra de arte. A superação deste traço só se apresentaria enquanto uma possibilidade histórica a partir do surgimento dos meios de reprodutibilidade técnica e da possibilidade de uma produção artística feita desde a perspectiva das massas.

A maneira original de imersão na obra de arte no contexto da tradição encontrou sua expressão no culto. As obras de arte mais antigas surgiram, como sabemos, a serviço de um ritual - primeiramente mágico, depois religioso. É, portanto, decisivamente significativo que esse modo de ser aurático da obra de arte jamais se liberte totalmente de sua função ritual. Em

outras palavras: o valor singular da obra de arte “autêntica” fundamenta-se sempre no ritual. Essa fundamentação pode ser tão mediada quanto quiser; ela ainda é reconhecível como ritual secularizado mesmo nas formas mais profanas do culto à beleza. (BENJAMIN, 2013, p. 58)

Benjamin não identifica, inicialmente, uma quebra radical de continuidade entre as condições da produção artística na sociedade de corte e aquelas do mundo burguês porque está particularmente interessado no desenvolvimento das formas de *percepção* da obra de arte. Nesta concepção, o alusivo fenômeno do esteticismo poderia ser entendido como uma modificação do *conteúdo* da condição ritualística à qual a produção artística se manteve atrelada (“formas profanas de culto à beleza”). Uma verdadeira ruptura seria aquela advinda da superação desta forma ritualizada de apresentação da arte e a consequente quebra da recepção aurática.

Este é o motivo que leva Benjamin a acreditar na potencialidade emancipatória e disruptiva de uma produção artística a partir do surgimento dos meios de reprodutibilidade técnica. Nesta concepção, é o desenvolvimento técnico quem finalmente liberta a arte das suas funções culturais abrindo a possibilidade histórica de uma produção artística a serviço de uma sociedade de massas, engendrando, a partir daí uma transformação nos modos de percepção e produção artísticos.

Em que pese as suas visões otimistas em relação a uma possível latência subversiva e politizadora inscrita nos meios técnicos, seu texto, que é escrito à sombra do fascismo e do surgimento da indústria cultural, não se deixa confundir com a apologia da mercantilização da produção artística. Benjamin presume uma produção artística colocada ao serviço do interesse das massas, as quais exerceriam um controle e ascendência invisíveis, porém inescapáveis sobre a mesma.

Ele sabe que, enquanto se posta diante da aparelhagem, está, em última instância, a lidar com a massa. É essa massa que irá controlá-lo. E justamente ela não é visível, ainda não está dada enquanto ele executa a *performance* artística que ela irá controlar. A autoridade desse controle é elevada por essa invisibilidade. Certamente não pode ser esquecido que a aplicação política desse controle será postergada até que o filme tenha se libertado de sua exploração capitalista, pois os potenciais revolucionários desse controle são transformados em contrarrevolucionários pela indústria cinematográfica. O culto às estrelas por ela reivindicado conserva não apenas a magia da personalidade, que já há tempos consiste no brilho putrefato de seu caráter de mercadoria, mas também seu complemento, o culto do público, exige ao mesmo tempo um estado corrupto da massa, que o fascismo busca colocar no lugar de sua consciência de classe. (BENJAMIN, 2013, p. 76)

Diferente desta concepção esperançosa, o percurso do século XX assistiu a apropriação dos meios técnicos pelas classes burguesas como uma verdadeira revolução para a exploração capitalista da cultura, abrindo um novo (e auspicioso) campo de acumulação. O desenvolvimento dessas técnicas no interior da sociabilidade capitalista permitiu que a produção cultural pudesse, finalmente, atingir a forma mercadoria em sua expressão mais acabada, varrendo os últimos resquícios de produção pré-burgueses que impediam a sua plena inserção na cadeia do valor.

Sem divergir quanto às potencialidades que os meios técnicos possam vir a desempenhar em um contexto de ascenso revolucionário das massas, afasto-me da concepção otimista de Benjamin e da sua interpretação do esteticismo por entender que a sua análise confere um peso excessivo aos modos de recepção da obra de arte desconsiderando a forma em que a atividade artística passa a figurar - objetivamente - no plano geral das relações sociais de tipo capitalista. Por conseguinte, e pensando a partir das relações sociais concretas na qual a prática artística se insere (a partir deste momento histórico), reputo um peso de ruptura ao seu estatuto diferenciado na sociedade burguesa. Assim entendido, o surgimento do esteticismo não seria apenas uma mudança de conteúdo em um ritual que se conserva, mas a expressão da cisão entre arte e vida.

No ensaio, *A estética da modernização*, Kurz (2004) empreende uma análise do problema das cisões na sociabilidade capitalista com foco específico na situação peculiar do elemento estético através de uma investigação do fenômeno à luz da vertente do marxismo contemporâneo que veio a ficar conhecida como Crítica do Valor. Para Kurz, o rompimento do elo que liga arte e vida na sociedade burguesa só pode ser compreendido desde a separação da economia que, subjugando a atividade humana aos seus próprios fins, se torna a mediação central das relações sociais sob a égide do capitalismo. Um movimento que fragmenta a integridade da vida humana em diversos subsistemas separados e, sobretudo, subordinados à racionalidade e às necessidades inumanas da economia tornada um *fim em si*:

Em uma “sociedade como cultura”, capaz de integrar também a morte, a “arte” passava a ser necessariamente um componente da vida diária, e como tal totalmente impensável como expressão de uma esfera esterilizada e morta “atrás de um vidro”. Mas até por isso, *ela não era arte como arte*, mas antes um determinado momento de um contexto social integrado. O “artista” só poderia, portanto, ser reconhecido como tal pela sua capacidade técnica e não como representante social da “arte”. O problema das separações funcionais,

que tanto ocupa a modernidade, surgiu junto com a modernidade e nunca havia sido formulado antes. Seria o caso então de se perguntar também de onde vem, na realidade, essa “diferenciação” sistêmica.

O processo de modernização não divide a sociedade de maneira uniforme ou com valores uniformes. Ao contrário, um determinado aspecto da reprodução humana - a assim chamada economia - é *cindida* de todos os demais aspectos e principalmente da vida. Da mesma forma que acontece com a arte ou com a religião, não se pode falar, no que diz respeito às civilizações agrárias antigas, de uma economia no sentido que damos hoje a esta palavra, embora o conceito nos venha dos Antigos. Mas na Grécia Antiga, como em todas as antigas civilizações pré-modernas, a “*oikonomia*”, como economia doméstica integrada num contexto cultural, era um *pressuposto material* e um *meio* para as finalidades culturais, e assim, sociais ou estéticas. Ao contrário, na modernidade a economia desenvolveu-se como um absurdo *fim em si mesmo* e como *conteúdo central* da sociedade: o dinheiro tornado capital que retorna a si mesmo, e assim um “sujeito automático” cego (Karl Marx), estando pressuposto fantasmagoricamente a todos os objetivos na medida em que essa “valorização do valor” (Karl Marx) ou maximização abstrata do ganho econômico empresarial, enquanto um fim em si em processo, se cinde da vida, começa a surgir uma “esfera funcional” separada e independente, como um corpo estranho na sociedade, que passa a ser central e dominadora. É a partir deste setor cindido e ao mesmo tempo dominador que aparecem todos os outros aspectos restantes da reprodução social da economia capitalistas como “subsistemas” separados, em que todos têm, entretanto, sem exceção um mero significado secundário, subordinados ao fim em si econômico pressuposto. (KURZ, 2004, s.p)

Baseando-se neste pressuposto, Kurz desenvolve uma tese sobre o descolamento do momento estético em relação ao contexto das relações sociais de produção concebendo a autonomia artística como uma espécie de emancipação desintegradora. É neste sentido que o elemento estético se torna, simultaneamente, elevado à condição de “arte” ao mesmo tempo em que é rebaixado à condição de resíduo lúdico e inócuo, atrelado à variedade de entretenimentos destinados ao preenchimento do *tempo livre*. Assim, o que chamamos de “arte” seria o fragmento estético deslocado do conjunto central da produção humana e aprisionado na esfera do “tempo livre” e do “lazer”, momento no qual os homens estão *fora* do trabalho, um âmbito *inicialmente* apartado do universo da produção.

Para Kurz, o propósito humanista da arte não poderia jamais se concretizar no capitalismo justamente *porque* a arte se encontra numa esfera autônoma. Dessa forma, uma reintegração entre arte e vida *no interior da sociedade burguesa* só é possível pela via da incorporação da produção artística *na economia*.

A arte só regressa à vida na medida em que a vida já se dissolve na economia. Agora a arte não tem mais existência própria, nem já é mais enquanto esfera uma estética cindida, mas torna-se um objeto imediatamente econômico e por isso sua produção já se realiza sob os pontos de vista do

marketing. Em geral todos os objetos da vida e do mundo deixaram de ter qualquer valor qualitativo próprio no capitalismo sem limites do final do séc. XX, mas tão só o seu valor econômico, que lhes confere vendabilidade. (KURZ, 2004, p.)

Refletindo sobre a deriva do capitalismo que a tudo arrasta para as esferas de mercantilização, Debord (1992) já havia produzido (em 1967!) uma teorização quase profética a respeito do movimento de reintegração entre arte e vida operado pela inserção completa das práticas artísticas e culturais na economia.

Na fase primitiva da acumulação capitalista, “a economia política só se vê no *proletário* o *operário*”, que deve receber o mínimo indispensável para conservar sua força de trabalho; jamais o considera “em seus lazes, em sua humanidade”. Esse ponto de vista da classe dominante se inverte assim que o grau de abundância atingido na produção das mercadorias exige uma colaboração a mais por parte do operário. Subitamente lavado do absoluto desprezo com que é tratado em todas as formas de organização e controle da produção, ele continua a existir fora dessa produção, aparentemente tratado como adulto, com uma amabilidade forçada, sob o disfarce de consumidor. Então, *o humanismo da mercadoria* se encarrega dos “lazes e da humanidade” do trabalhador, simplesmente porque agora a economia política pode e deve dominar essas esferas como *economia política*. Assim, “a negação total do homem” assumiu a totalidade da existência humana. (DEBORD, 1992, p.31)

Através do conceito de *espetáculo*, Debord (1992) analisa como a exploração capitalista sobre a esfera da vida humana apartada da práxis vital enquanto espaço de tempo livre (tempo de lazer/tempo fora da produção/local da prática artística) se reintegra ao todo das relações sociais a partir da mercantilização completa da cultura. É interessante notar que Debord tenha teorizado sobre este tema de forma tão contundente no ápice (e desde o coração) das políticas de “proteção” à cultura do Estado fordista, o que, possivelmente, aponta para um sinal de que - talvez - estas políticas não tenham sido realmente efetivas para “proteger” a cultura, mas apenas tenham dado um tempo de sobrevivência precária ao subsistema da arte que, desde o princípio do século XX já demonstrava sinais de esgotamento.

Neste sentido, é necessário relembramos que, no início do século XX, o subsistema da arte já havia atravessado uma crise sem precedentes em virtude do movimento de contestação empreendido pelas vanguardas históricas. Para Burguer (2017) este movimento imprime uma profunda crítica à condição autônoma da arte na sociedade burguesa, assim como ao esteticismo, preconizando uma reintegração entre arte e vida pela via da implosão do caráter institucional da arte.

Este esforço empreendido pelas vanguardas veio a fracassar e, ironicamente, a resultante efetiva dele foi a produção de sua própria antítese tendo alçado o reconhecimento social da arte *enquanto* instituição (a partir da sua plena assimilação pelo Estado *fordista*) e a incorporação da produção artística das vanguardas e, especialmente, dos seus procedimentos, no interior do próprio esteticismo que estes pretendiam destruir.

O pensamento de Debord e Kurz aponta para um fechamento de ciclo na condição autônoma da arte na sociedade burguesa, e se tornam especialmente importantes e válidos para esta pesquisa, pois, a diluição dos últimos vestígios da regulação de Estado de tipo *fordista* e a consequente migração para um regime *pós-fordista* de *acumulação flexível* (HARVEY, 1989) no contexto de uma economia altamente financeirizada, tem promovido exatamente esta reintegração entre arte e vida que antes fora pretendida pela vanguarda como autocrítica e agora se realiza objetivamente pela via da mercantilização completa de toda a esfera da cultura, em larga escala.

Neste sentido, veremos que a situação particular das orquestras sinfônicas no momento contemporâneo participa desta nova realidade figurando como vívido exemplo: a redoma de vidro da proteção estatal lhes é retirada e as suas instituições e sujeitos são lançados ao contato direto com o mercado.

1.2. Música sinfônica: processos históricos.

A incorporação desta reflexão crítica de cunho mais abrangente sobre o estatuto da arte na sociedade burguesa e da autonomia nos permite uma aproximação com a música sinfônica, e com os seus sujeitos concretos, a partir de um princípio investigativo mais fidedigno aos seus próprios problemas.

Neste tópico busco trazer esta reflexão mais ampla para o contexto de uma exposição resumida do percurso histórico da atividade orquestral, vista a partir das diversas formas pelas quais esta prática musical veio sobrevivendo, se adaptando e se relacionando com outras práticas musicais urbanas ao longo do tempo.

1.2.1 Origens: música sinfônica na sociedade de corte

Desde o seu nascedouro, a tradição da música orquestral já se adaptou a modalidades distintas de mecenato. Inicialmente, eram as formas características da sociedade de corte, onde as orquestras eram conjuntos ligados aos estamentos feudais (clero e nobreza) nos quais os músicos trabalhavam ao seu favor na condição de artesãos, sob o regime de servidão.

Também o espetáculo lírico compartilha da mesma origem cortesã que as formas de música orquestral “pura” características do período (a exemplo do concerto). Ambos tinham uma existência musical bastante próxima e cumpriam as mesmas finalidades no interior da vida cortesã.

O espetáculo de corte é, acima de tudo, uma reprodução ideológica de si mesmo e conta com trabalhadores estáveis como músicos, engenheiros, artesãos, arquitetos, pintores, costureiras etc. Essa forma de espetáculo configura-se como atividade oficial de entretenimento, à qual é destinado o pessoal que regularmente recebe seus estipêndios do príncipe (*commitente*) e os espectadores de classes mais elevadas e cultas, capazes de decifrar o conteúdo ideológico, político do espetáculo (PIPERNO, 1987). (COLI, 2006, p. 36)

Coli (2006) destaca que, em meados do século XVII (em Veneza), é possível observar o nascimento da empresa lírica enquanto um desdobramento do espetáculo de corte o qual, através do advento das apresentações públicas nos teatros via pagamento de ingressos, instituiu o germe para uma produção artística de tipo comercial. A partir daí estavam dadas as características para o protótipo de um espetáculo de massas: replicável, comercial, urbano e capaz de mobilizar um forte apelo popular.

Em comparação ao desenvolvimento da ópera, a música sinfônica apresentou uma defasagem temporal considerável. Apenas em meados do século XVIII, começaram a aparecer as primeiras instituições organizando concertos sinfônicos públicos nas cidades para um público diversificado.

O mecenato estava em franco declínio, e o público moderno começava a tomar corpo. Os concertos públicos destinados a um auditório variado começaram a rivalizar com os antigos concertos e academias particulares; em Paris teve início, em 1725, uma série de concertos públicos, o *concertspirituel*; uma outra série, inaugurada em Leipzig por J. A. Hiller em 1763, prosseguiu a partir de 1781, já com um nome diferente: são os famosos concertos da Gewandhaus; foram criados programas análogos de concertos em Viena no ano de 1771 e em Berlim em 1790; em Londres floresciam já desde 1672 esporadicamente sociedades de concertos; em 1741 fora

inaugurada em Dublin uma sala de concertos (Music Hall) onde foi estreado o *Messias*; em 1748 abriu ao público em Oxford (Holywell) um auditório especialmente concebido para concertos. (GROUT, PALISCA, 2007, p.479)

Elias (2007) assinala que o desenvolvimento que levou à evolução do concerto de câmara, feito para uma audiência privada nas cortes, ao moderno concerto sinfônico de caráter público, feito nas cidades; pode ser sintetizado em três etapas identificáveis: “concertos para uma audiência de convidados, depois por subscrição, e finalmente para um público pagante não conhecido” (ELIAS, 2007, p.33).

1.2.2 Século XIX: música sinfônica no alvorecer da sociedade burguesa

As revoluções industriais e burguesas (e a conseqüente transição para o modo de produção capitalista) fez com que a situação do músico migrasse da condição servil para a condição de trabalhador autônomo. Seu modo de subsistência, agora, seria vender o produto do seu trabalho (sua música), ou as suas competências (tocar, ensinar, empresariar) no contexto das cidades, para um público de classe média genérico e abstrato.

Toda essa relação de *servidão* implícita na atividade do músico muda com a emergência de uma classe mercantil cujo poder funda-se na troca mercantil e na concorrência. Os clientes multiplicam-se quando os lugares de difusão da música também se ampliam. Assim, o músico não se vende mais de forma completa a um senhor: *ele vende o próprio trabalho a numerosos clientes*, bastante ricos para comprarem o espetáculo, mas não o suficiente para assegurarem individualmente a exclusividade. A música aproxima-se do dinheiro. A representação em sala de concerto toma o lugar da festa coletiva e do concerto privado das cortes (ATTALI, 1977).

É nesse contexto do nascimento de uma burguesia que surge um mercado criado fundamentalmente quando as burguesias alemã e inglesa decidem escutar música e pagar os músicos, liberando-os, assim, das exigências dos nobres e fazendo nascer a “inspiração”. (COLLI, 2006, p.56, ênfase nossa)

A partir deste momento, temos o advento da arte como instituição e subsistema autônomo da sociedade burguesa. Sucede uma grande metamorfose na posição social do músico o qual passa a ser um trabalhador autônomo nas modernas cidades burguesas, empreendedor de si no nascente mercado do lazer e do entretenimento direcionado a um público em abstrato. É neste contexto que o músico passa a exercer o papel social de artista conforme o concebemos contemporaneamente.

A autoconsciência do músico enquanto artista deriva da síntese contraditória entre uma autopercepção que se reconhece soberana por se ver objetivamente emancipado das relações de corte e a impotência do confinamento à tarefa preencher e ornamentar o vazio existencial da vida burguesa. É a partir da síntese deste complexo que despontam as ilusões e ideologias inerentes ao fazer artístico (e sobre a prática musical) que até hoje subsistem residualmente, ainda que em processo de aparente decadência, tais como: gênio, talento/dom, inspiração, vocação, originalidade dentre tantas outras.

Pensando a partir do conceito de ideologia do jovem Marx, Burguer sustenta que

A autonomia é, por conseguinte, uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (descolamento da arte da práxis vital) e um momento de não verdade (hipostasiar esse estado de coisas, produzido historicamente, como “essência” da arte”) (BURGUER, 2017, p.110)

Através da elaboração de uma síntese a partir dos trabalhos de Elias (1995) e Jardim (1988), Requião (2010) sistematiza os fatores objetivos que possibilitaram ao músico fazer a progressiva transição da “arte de artesão” para a “arte de artista” na sociedade burguesa. A pesquisadora nos oferece um comparativo muito elucidativo a respeito deste desenvolvimento a partir da composição de um quadro esquemático:

Tabela 1 - Comparação entre "Arte de Artesão e Arte de Artista".

“Arte de Artesão”	“Arte de Artista”
Intérprete e compositor se fundem numa mesma pessoa.	A impressão musical possibilita a difusão da obra do compositor, estabelecendo a divisão entre intérprete e compositor.
Formação musical geral em confrarias e irmandades.	Formação especializada: os músicos começam a se especializar nas funções de instrumentistas, compositores, cantores ou regentes em cursos oferecidos por conservatórios de música (mudança nas relações técnicas de produção).
O músico detém os instrumentos para a realização deste trabalho até	Mediado pelo editor, o músico não participa de todo o processo produtivo (mudança nas relações sociais de produção)

a etapa final, onde se dá o consumo.	
Produção destinada a um patrono. (valor de uso)	Produção destinada a um mercado (valor de troca)
<i>Status</i> social de artesão	<i>Status</i> social de artista
Produção conduzida segundo um único padrão estético (o do patrono).	Produção estética mais diversificada proporcionando inovações técnicas e estilísticas.

Fonte: REQUIÃO, 2010, p.87

Traçado este panorama mais genérico, é preciso destacar que as diversas práticas musicais que compunham o ambiente das nascentes cidades não se relacionaram com a dinâmica mercantil de forma idêntica. Embora todas elas estivessem, desde então, igualmente relegadas ao âmbito do entretenimento lúdico destinado ao preenchimento do tempo livre, a divisão entre uma produção musical destinada ao público geral e leigo e uma outra direcionada a um público de conhecedores passa a se delinear. Além desta segmentação de públicos estabelecida a partir da funcionalidade e das pretensões particulares das produções musicais, era natural que, em uma sociedade dividida em classes sociais, os mercados de trabalho disponíveis para os músicos e suas produções também viessem a se orientar dentro dessas balizas.

Este é o contexto no qual um primeiro grande corte se exprime pelos termos “música séria” e “música ligeira”. Nomenclaturas, hoje em desuso, que indicavam a diferenciação das finalidades às quais cada produção musical e seus respectivos eventos sociais se propunham. O conteúdo dessa distinção poderia ser resumido na separação entre as práticas musicais destinadas a sua contemplação imanente, a exemplo da música de câmara e da música sinfônica (música séria), daquelas onde a música cumpriria uma funcionalidade exterior a esta contemplação de si, servindo como suporte para outras finalidades, como em músicas de baile e de teatro, estando aí incluída também a ópera (música ligeira).

O contexto do teatro lírico também aprofunda as diferenças entre uma espécie de arte de “massa”, isto é, uma arte paga, que se comercializa, e uma arte

séria, com ideais puros e restrita a uma elite conhecedora de sua específica linguagem, a qual refutava as formas de sedução do teatro de ópera e desprezava as concessões feitas ao gosto e às exigências do público. A distinção entre uma arte de “massa” e uma arte “cultura” ou erudita encarna-se nesta separação entre ópera e música pura (formas de música instrumentais, as sinfonias, os concertos, as produções camerísticas). Assim, a ópera configurava-se como uma arte para os burgueses e a música instrumental ou vocal de câmara, para os artistas (WANGERMÉE in SERRAVEZZA, 1980). (COLLI, 2006, p.59)

Nesta distinção basal encontramos a gênese daquilo que veio futuramente a se consolidar na oposição entre “música clássica/erudita” e “música popular”, como ainda é possível identificar nos dias de hoje. Um processo de separação que pode ser rastreado desde o surgimento das modernas cidades e da vida burguesa no século XIX, mas que certamente se aprofundou a partir do surgimento dos meios técnicos de reprodução (indústria fonográfica, rádio, televisão, cinema) e da subsequente exploração capitalista a qual deram ensejo.

1.2.3 Século XX: música sinfônica entre a vanguarda, o Estado e a exploração capitalista

Ao longo do século XX, será possível observar um desenvolvimento onde aqueles antigos gêneros de “música ligeira” serão progressivamente absorvidos pela indústria fonográfica, constituindo uma música popular, urbana e de massa com feição comercial. Aquelos gêneros musicais originalmente pertencentes à esfera da “música séria” serão, posteriormente, plenamente encampados pelo Estado e mantidos em uma zona de “preservação cultural”, especialmente após a segunda guerra mundial, por intermédio das políticas do *Welfare State* europeu e estadunidense características do período *fordista*.

A partir deste momento chegamos ao ponto onde essa divisão tenha sido, possivelmente, a mais rígida de todos os tempos e a permeabilidade entre estes universos musicais bastante restrita. Este forte antagonismo que se cristalizou na oposição entre os conceitos de “música popular” e “música erudita” nos fala de um momento em que, no mundo capitalista, determinadas práticas musicais estiveram entregues à exploração comercial e outras foram parcialmente (e artificialmente) “protegidas dos efeitos deletérios” da ingerência direta das lógicas mercantis sobre a sua produção, cabendo ao Estado a sua “preservação e defesa”.

Entretanto, ainda que o intercâmbio entre esses diferentes universos de práticas musicais tenha se tornado limitado a partir de então, a ópera foi um caso bastante peculiar em meio a este desenvolvimento: um gênero musical que começa em franca oposição às modalidades de “música pura” e chega ao final do séc. XIX como objeto de especial interesse artístico.

Com o advento das políticas de Estado intervencionistas, típicas do período *fordista*, a ópera será abarcada por estas políticas e irá oficialmente transitar do gênero “ligeiro/popular” para figurar, contemporaneamente, como “música erudita”. Este fato se atesta, em nossos dias, inclusive, pela existência de outro gênero de teatro cantado, conhecido como “musical”, o qual exhibe características que o aproximam das práticas típicas da música popular.

Antes do período *fordista*, o movimento das vanguardas artísticas já havia estremecido o mundo das artes no início do século XX, forçando um processo de profunda autocrítica no interior do próprio subsistema. Naquele momento, a ferocidade da crítica que os artistas de vanguarda lançaram ao estatuto da arte na sociedade burguesa, ao seu caráter autônomo, carregava a reivindicação implícita da reintegração entre arte e vida. A atitude francamente iconoclasta e autodestrutiva dos vanguardistas buscava contestar, justamente, a institucionalização do subsistema da arte e o seu aprisionamento a esta condição de resíduo lúdico e inócuo, ornamento da vida, a qual se viam assujeitados.

Tendo, por fim, transposto a grave crise sistêmica através da destruição de duas grandes guerras mundiais, o centro do capitalismo ocidental se restabelece e, a partir de então, reelabora a dinâmica entre capital e trabalho diante da ameaça comunista pela implantação do *Welfare State*.

As políticas de proteção estatal às artes características deste período deram ensejo a um processo de incorporação e inversão do sentido da autocrítica empreendida pelas vanguardas nas décadas anteriores.

Assim como uma estética atual não pode negligenciar as transformações incisivas produzidas na esfera da arte pelos movimentos históricos de vanguarda, tampouco ela pode ignorar que há muito a arte já tenha entrado numa fase pós-vanguardista. Esta fase pode ser caracterizada por ter-se restaurado a categoria de obra e pelo fato de serem utilizados, para fins artísticos, procedimentos inventados pela vanguarda. Isso não deve ser tomado como “traição” aos objetivos dos movimentos de vanguarda (superação da instituição arte, união de arte e vida), mas como resultado de um processo histórico. Este, de modo bastante geral, pode ser assim

caracterizado: malgrado o ataque dos movimentos históricos de vanguarda à instituição arte, ou seja, não tendo sido a arte transposta para a práxis vital, a instituição arte continua a existir como instituição dissociada da práxis vital. O ataque permitiu, contudo, que ela passasse a ser reconhecida como instituição e que a (relativa) ausência de consequência da arte na sociedade burguesa passasse a ser reconhecida como seu princípio. (BURGUER,2017, p.131)

Na música sinfônica, este momento de proteção estatal e incorporação invertida dos procedimentos e do ideário vanguardistas marcam uma nova divisão: a radicalização da cisão (já existente) entre a criação e a interpretação musical.

Orquestras sinfônicas passam a se dedicar, majoritariamente, a tocar repertórios de épocas pregressas, se tornando instituições mais ligadas à preservação da memória, assumindo uma função praticamente museológica, do que propriamente um escoadouro da produção criativa dos repertórios de música contemporânea, os quais se tornarão quase que totalmente dependentes de políticas de Estado específicas para o setor que oportunizem a sua execução.

Chegamos a uma situação paradoxal onde, para garantir que a produção de música sinfônica contemporânea possa ser executada não basta ao Estado ser o principal mantenedor das instituições de ensino musical e das orquestras, é necessário criar políticas de fomento *especialmente* direcionadas a este intento. O repertório que hoje se produz não se encontra organicamente atrelado à prática cotidiana das orquestras e dos seus músicos. Aqui, a divisão entre intérprete e compositor que já assomava no alvorecer da música como “arte de artista” (indicada pela sistematização de Requião) encontra a sua disposição mais extrema.

Neste sentido, defendo a hipótese de que a criação musical seguiu o caminho da assimilação invertida dos procedimentos vanguardistas, os quais, agora despidos do seu conteúdo contestatório, são apreendidos pelos compositores como pura experimentação formal e estética. Tanto a auto destrutividade quanto o formalismo que, na vanguarda, se voltam *contra* a arte, neste momento, se tornam a máxima expressão possível da autonomia e do esteticismo. O Estado fordista, em seu movimento assimilacionista, foi o elemento que possibilitou tal transformação: definindo e legitimando enquanto arte tudo o que é feito *por* sujeitos que sejam *institucionalmente* reconhecidos *como* artistas.

Por outro lado, os músicos e as instituições orquestrais (assim como o seu público) seguiram um caminho totalmente distinto. Segundo Hennion e Fauquet (2001) a produção do gosto contemporâneo pela “música clássica” é o resultado de um

processo histórico onde o surgimento da musicologia, no século XIX, está diretamente implicado. No processo de estabelecimento da disciplina, os pesquisadores identificam um amálgama entre o nascente interesse pela investigação histórica da música do passado, o qual, por sua vez, está intimamente atrelado com a descoberta de Bach (e com o processo que fez deste compositor uma espécie de “pai” da música clássica ocidental), assim como também se confunde com a produção de uma espécie de gosto “musicológico” pela música.

Isto é o que gostaríamos de sugerir: Bach não liga a um universo musical já estabelecido; ao invés disso, ele gera um novo, ajuda a criá-lo peça por peça, através da invenção de um novo gosto pela música. Ao longo do século, testemunhamos a formação de uma nova maneira de amar a música e um novo repertório de obras-primas que correspondem a essa apreciação. Para entender como esse novo amor por uma música clássica séria e exigente é desenvolvido na França - um desenvolvimento principalmente devido à influência de Beethoven e Bach - examinamos o trabalho de Boëly, Fétis, Alkan, Gounod, Saint-Saëns, Chopin, Frank e Liszt (Fauquet e Hennion, 2000). Através do modo como cada um incorporou os *insights* que descobriram no trabalho de Bach em suas próprias composições, esses compositores gradualmente desenvolveram a nossa forma moderna de apreciação musical. Paradoxalmente, sua interação com a obra de Bach também levou à determinação atual de que o passado fosse respeitado, uma determinação que nos leva a rejeitar este mesmo século XIX, de modo a retornar a um mais original, mais autêntico, mais próximo de Bach, um Bach que é "melhor" entendido. (HENNION, FAUQUET, 2001, p.76)

O argumento de Hennion e Fauquet nos ajuda a compreender o caminho que levou a tradição da música sinfônica a se tornar uma prática musical quase que completamente voltada a tocar um repertório do passado, assim como, traz elementos importantes para uma análise mais precisa sobre o movimento de música antiga.

No entanto, se formos analisar os programas contemporâneos das orquestras, veremos que as peças que se mantêm no repertório são, em sua grande maioria, aquelas que foram compostas até a primeira metade do século XX. A tradição se partiu em duas: para um lado foram os músicos intérpretes e, para outro, foram os compositores. Por este motivo, insisto que, talvez, haja uma questão envolvendo a institucionalização da música sinfônica pelo Estado *fordista* no pós-Segunda Guerra (e no pós-vanguarda) que possa ser considerada proveitosamente nesta equação.

A problemática contemporânea do aprofundamento da cisão entre intérpretes e compositores na música sinfônica é um tema candente que necessitaria uma pesquisa própria, na qual seria possível tratar do assunto com as devidas nuances que ele requer.

Não é objeto específico desta pesquisa investigar os interstícios desse divórcio. Contudo, não poderia deixar de levantar o questionamento sobre o papel que a forma peculiar de institucionalidade musical, advinda das políticas do Estado *fordista*, possa ter desempenhado nessa separação que hoje se faz sentir de maneira tão intensa.

O momento que se segue é o presente. Vivemos as transformações advindas da decomposição final do que ainda restava das políticas de proteção estatal típicas da regulação fordista-keynesiana. Estamos em um limbo entre os escombros do Estado *fordista* e o avanço do neoliberalismo. O objetivo desta pesquisa é justamente identificar alguns dos efeitos desse processo sobre a dinâmica da música sinfônica.

SEGUNDA PARTE – A MÚSICA SINFÔNICA CARIOCA E AS LUTAS SOCIAIS: CRISE E CONSCIENCIA

“Acho até que isso afetou antes a Europa e os Estados Unidos que o Brasil. A gente segue depois sempre. O meu professor, Nórdio¹⁴, ele sempre vem à América Latina tocar e faz o mesmo comentário - “a América do Sul é a esperança porque as orquestras continuam aqui” – Então, não parece que tem tanta crise. Mas agora chegou... agora chegou.” (PRAZERES, 2016)¹⁵

2.1 - Sobre a conjuntura política de 2016 e suas reverberações na música sinfônica

Acompanhar a temporada de concertos sinfônicos das cidades do Rio de Janeiro e Niterói durante o conturbado ano de 2016 foi, sem sombra de dúvidas, uma experiência ímpar para uma pesquisadora que se propunha a compreender as transformações pelas quais a música sinfônica carioca viera atravessando nos últimos tempos.

Começo este relato com uma advertência ao leitor: trata-se de um esboço, apenas uma moldura para a narrativa etnográfica de tais transformações. Estas considerações não devem ser aqui compreendidas como enquadramento rígido ou determinista para o entendimento das particularidades que foram enfocadas nesta pesquisa e que, mais adiante, serão abordadas em maior detalhe, mas sim como um contexto que afetou (e ainda afeta) as práticas da música sinfônica; que interpela o setor de maneira incontornável e que compele os seus sujeitos e as suas instituições a urdir estratégias (discursivas e de luta política) com vistas à sua própria permanência e legitimação, numa tentativa de reconfiguração da sua condição de possibilidade. Assim, falar de como as intempéries e reviravoltas da política estatal, em seus três âmbitos

¹⁴ Domenico Nordio é um violinista italiano de reconhecimento internacional que foi professor de alguns violinistas importantes das orquestras cariocas, os quais estudaram com ele na *AccademiaNazionale di Santa Cecilia* na década de 2000. Flávio Silva e Pablo Ricci o mantêm, até hoje, uma relação amistosa. Ricci costuma vir ao Brasil com alguma frequência a convite da Orquestra Petrobrás Sinfônica para fazer solos de concertos para violino, dirigir a orquestra e dar máster classes aos alunos da Academia Juvenil da Orquestra Petrobrás Sinfônica.

¹⁵ Felipe Prazeres é violinista da Orquestra Sinfônica da UFRJ, um dos *Spallas* da Orquestra Petrobrás Sinfônica, regente assistente do maestro Isaac Karabtchevsky (nesta mesma orquestra), regente da Academia Juvenil da Orquestra Petrobrás Sinfônica, criador e diretor artístico da orquestra Johann Sebastian Rio. Flávio Silva foi meu último professor de violino.

(municipal, estadual e federal) impactaram os meios orquestrais é falar da singularidade desta interação.

2.1.1 – O *Impeachment* e a resistência cultural

Seguindo adiante no intento de traçar este breve panorama político do ano de 2016, não poderia deixar de destacar o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff como fato central da política brasileira deste período, o qual desencadeou uma série de consequências drásticas para aqueles que vivem do trabalho no Brasil. Consequências estas que também se fizeram sentir implacavelmente no mundo da música sinfônica em nossa cidade e estado.

O processo de *impeachment* de Dilma Rousseff teve início a 2 de dezembro de 2015, quando o ex-presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, deu prosseguimento ao pedido dos juristas Hélio Bicudo, Miguel Reale Júnior e Janaína Paschoal. Com uma duração de 273 dias, o caso se encerrou em 31 de agosto de 2016, tendo como resultado a cassação do mandato, mas sem a perda dos direitos políticos de Dilma. Na justificação para o pedido de *impeachment*, os juristas alegaram que a então presidenta havia cometido crime de responsabilidade pela prática das chamadas "pedaladas fiscais" e pela edição de decretos de abertura de crédito sem a autorização do Congresso. A ação, com caráter francamente arbitrário, foi sustentada por peculiar articulação que se sucedeu entre poder judiciário e legislativo, amparados por um verdadeiro espetáculo midiático, de forte cunho antipetista, orquestrado pela mídia comercial hegemônica com vistas à fabricação de uma opinião pública favorável a tal manobra política. Considerando-se a coordenação desses elementos, alguns analistas políticos e parte da opinião pública caracterizam esse processo de *impeachment* como um verdadeiro golpe de cunho jurídico, parlamentar e midiático, com características bastante semelhantes aos procedimentos pelos quais, recentemente, acompanhamos a destituição de outros governos progressistas pela América Latina, tais como o de Manuel Zelaya, em Honduras, deposto no ano de 2009 e o de Fernando Lugo, no Paraguai, deposto em 2012.

No dia 12 de maio de 2016, sai a presidenta Dilma Rousseff, do PT e, em seu lugar, assume o vice-presidente Michel Temer, do PMDB. Desde então, o governo de Michel Temer tem sido marcado pelos altos índices de rejeição popular, pelo ataque aos

direitos constitucionais e pelas denúncias de esquemas de corrupção envolvendo o seu nome e o de seu partido.

Uma das medidas mais imediatas do governo de Temer foi a extinção do Ministério da Cultura (MinC). O governo alegou que a deliberação se somava a um conjunto de ações que visavam à economia de gasto público; nada além de uma providência necessária para o enfrentamento da crise econômica. Dessa forma, o MinC fora então rebaixado à condição de uma secretaria alocada no interior do Ministério da Educação.

Logo após o decreto, uma forte reação negativa se sucedeu: parte significativa da classe artística rapidamente veio a público expressar o seu repúdio à política de Temer para o setor. Outro grupo importante que saiu na dianteira para a luta contra a extinção do MinC era composto pelos próprios funcionários do ministério. Este descontentamento logo se transformou em uma mobilização de amplo espectro envolvendo os mais diversos setores das artes e da cultura, dos quais uma parte significativa rapidamente se agrupou para a luta política optando pela tática de ocupação¹⁶, posicionamento que contou com a simpatia e o apoio de uma fatia expressiva da categoria.

A partir desse momento passa a existir algo que, a despeito do seu caráter notadamente efêmero e episódico (o qual merecerá uma análise mais detida posteriormente), evoluiu de uma insatisfação pulverizada entre a classe artística e passou a instituir um movimento concreto de pessoas organizadas em torno da recomposição do Ministério da Cultura e, posteriormente, pelo “Fora Temer”. O movimento ficou conhecido pela alcunha de Ocupa MinC e, em menos de dez dias,

¹⁶O método de luta política conhecido como ocupação é uma tática tradicionalmente empregada pelos movimentos de luta pela terra (tais como o MST - Movimento Sem Terra), ou pelos movimentos de luta pela moradia e reforma urbana (a exemplo do MTST - Movimento dos Trabalhadores Sem Teto) e que consiste em organizar, respectivamente no campo, os trabalhadores sem-terra e, na cidade, os trabalhadores sem moradia, valendo-se do dispositivo constitucional que garante a função social da propriedade. Em 2013, na cidade do Rio de Janeiro, tivemos os movimentos do Ocupa Câmara e Ocupa Cabral que vieram como desdobramentos das manifestações que ficaram conhecidas como as Jornadas de Junho. Recentemente, no ano de 2015, os estudantes secundaristas do estado de São Paulo se fizeram valer desta mesma tática para lutar contra a política de reestruturação do sistema educacional estadual. A medida previa o fechamento de quase 100 escolas e o remanejamento de 311 mil alunos e 74 mil professores. O movimento dos secundaristas de São Paulo (que ficou conhecido como Não Fechem Minha Escola) saiu vitorioso: o governo Alckmin suspendeu a reorganização do sistema. No embalo da conquista do movimento Não Fechem Minha Escola, a tática de ocupação se consolidou como o expediente de luta mais amplamente utilizado para o protesto urbano, notadamente nos processos de luta e resistência política protagonizados pela juventude.

todos os estados brasileiros já tinham um prédio público ocupado, sustentando as mesmas reivindicações. No Rio de Janeiro a ocupação se deu, inicialmente, no Palácio Capanema e contou com o apoio de figuras como Caetano Veloso, Chico Buarque, Frejat, Marieta Severo, e Camila Pitanga, entre outras personalidades de vulto nacional. A mobilização se mostrou eficaz pois, em menos de duas semanas após o anúncio da incorporação da pasta da cultura ao Ministério da Educação, Temer enfim retrocede anunciando a recriação do MinC no dia 21 de maio de 2016. Apesar desta vitória, o movimento do Ocupa MinC deliberou por manter a ocupação do Palácio Capanema, desta vez sustentando a pauta do “Fora Temer”, declarando que só sairiam do prédio após a queda do presidente ilegítimo.

A ocupação do Palácio Capanema resistiu por 73 dias quando, afinal, em 25 de julho de 2016, foi realizada a completa desocupação do local em cumprimento ao mandado de reintegração de posse que havia sido concedido a pedido do próprio Ministério da Cultura, o qual veio a público através de uma nota onde alegava que tal resolução se fazia necessária mediante denúncias de “depredação do patrimônio público, ameaça aos servidores públicos, uso de drogas, presença de indivíduos armados, além da circulação de menores”.¹⁷

Ato contínuo à reintegração de posse do Palácio Capanema, o movimento do Ocupa MinC se reagrupou em uma nova ocupação de um prédio público: desta vez o local escolhido foi o prédio do Canecão¹⁸. Tendo em vista o fato de estarem a poucos dias da abertura dos Jogos Olímpicos, no mês de agosto, os ativistas acreditavam que o local poderia funcionar como um ponto estratégico de grande visibilidade, tanto por conta da localização privilegiada quanto pelo do histórico do espaço. A ocupação foi inicialmente consentida pela UFRJ com a condição de ser provisória. Houve diversas

¹⁷Nota oficial do Minc. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3x1R9iTn/content/nota-oficial-%E2%80%93-desocupacao-do-palacio-gustavo-capanema/10883. Acesso em 02/10/2017.

¹⁸O Canecão é uma tradicional casa de shows carioca localizada no bairro de Botafogo. Fundado no ano de 1967 por Mário Priolli, inicialmente como uma cervejaria, sua história se confunde com a história da MPB. Pelo seu palco passaram importantes figuras da nossa música popular e da música internacional. Personalidades e importantes grupos da música sinfônica, tais como o maestro Isaac Karabtchevsky a Orquestra Sinfônica Brasileira também passaram pelo palco do Canecão. Em 1999, um grupo de artistas e intelectuais liderados por Ricardo Cravo Albin, propôs à Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro um projeto de lei que tombaria o espaço como patrimônio artístico da cidade, já que o mesmo encontrava-se ameaçado de ser trocado pela UFRJ por um grande empreendimento imobiliário. A lei foi promulgada pelo então governador do Estado do Rio de Janeiro, Anthony Garotinho. Desde 2010 a casa de shows permanece desativada, mas há planos da UFRJ de reativá-lo a partir de 2018.

atividades, manifestações, debates e shows durante o período, mas o espaço foi retomado pela UFRJ alegando insegurança diante da infraestrutura precária do local, que poderia oferecer risco aos ocupantes e frequentadores da ocupação.

2.1.2 - O despertar para as lutas: concerto sinfônico como organização e tática política

No embalo desses movimentos de resistência ao governo ilegítimo de Michel Temer, que floresciam na (e pela) cultura e se multiplicavam pela cidade e pelo país, alguns músicos das principais orquestras sinfônicas do eixo Rio-Niterói começaram a engendrar um coletivo de música sinfônica com o objetivo de arregimentar a participação e a intervenção dos mesmos, tocando e cantando em formação sinfônica, nos atos de rua e ocupações que ocorriam naquele momento de efervescência política. Assim, surgia o movimento Concerto pela Democracia, também conhecido por Música pela Democracia¹⁹:

No ano de 2016 músicos de orquestra em posse de seus instrumentos sinfônicos se reuniram e ocuparam as ruas tocando um repertório de concerto adaptado ao protesto político. Esse coletivo seria conhecido como “Música pela Democracia”. [...] O coletivo surgiu a partir de conversas entre músicos em um grupo de *WhatsApp* que aconteciam durante os intervalos dos ensaios de orquestras (como a Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica da UFRJ ou a Orquestra Petrobras Sinfônica). Em um desses encontros a violoncelista

Gretel Paganini, integrante da Orquestra Sinfônica da UFRJ conversou com o contrabaixista Claudio Alves sobre a ideia de fazerem um concerto protesto, guiados pela vontade de protestar nas ruas fazendo a música que estavam habituados a tocar. Ainda era a época em que o impeachment da presidenta Dilma Roussef era avaliado pelo Senado. Paganini (2016) declara: “Nosso movimento surgiu da certeza de que nossa melhor arma é ocupar o espaço

¹⁹Importante salientar que, por motivos de caráter metodológico (que serão explicitados mais à frente), esta pesquisa etnográfica não acompanhou o movimento Música/Concerto pela Democracia. O relato que aqui se apresenta está baseado apenas em observações oriundas de matérias veiculadas pela grande imprensa e mídias alternativas, de discussões e convocações pelo grupo interno e de eventos no *Facebook*, assim como pelas conversas e debates que tive, à época e sobre este tema, com a violoncelista Glória Pimentel (nome fictício de uma das musicistas que fomentou o surgimento do coletivo) durante as aulas do professor Alberto Junqueira (nome fictício) na UFRJ. A fonte dos relatos propriamente etnográficos foi extraída de Martins (2017), que realizou uma pesquisa etnográfica com coletivos que tocam em atos e protestos no Rio de Janeiro e, no caso específico do coletivo Música pela Democracia, atuou, inclusive, como integrante ativo do grupo, tocando viola nas intervenções do mesmo, em atos e manifestações onde este tomou parte. No seu artigo, Música pela Democracia: comportamentos e protesto dos músicos de orquestra no Rio de Janeiro (2016), Martins se refere ao coletivo sempre pelo nome “Música pela Democracia”, entretanto, pelo fato do grupo de Facebook ao qual eu tenho acesso, e que é um dos locais utilizados para fazer as convocações gerais, se chamar “Concerto pela Democracia”, decidi optar por este nome para designar o coletivo nesta dissertação.

público com a música.”, assim surgiria o coletivo “Música pela Democracia”. (MARTINS, 2017, p.2 [mimeo])

Logo na primeira intervenção pública do coletivo, a aposta se provou ser bem-sucedida: houve uma adesão significativa (e surpreendente) por parte dos músicos à convocação, o que possibilitou carrear um montante de instrumentistas e cantores capaz de levar a ideia a termo.

O coletivo Música pela Democracia fez sua primeira apresentação na praça São Salvador, em Laranjeiras, formado inicialmente por pelo menos 25 violinos, 10 violas, 7 contrabaixos e alguns violoncelos, instrumentos de percussão, madeira, um pequeno coro e metais. Tocaram músicas de protesto conhecidas na época da ditadura militar como Roda Viva e Apesar de você de Chico Buarque, Pra não dizer que não falei das flores de Geraldo Vandré e Cio da Terra de Milton Nascimento, tocada para lembrar a luta dos movimentos pela terra como o MST. O Messias de Handel fez bastante sucesso e coincidentemente foi no mesmo dia que Cunha foi afastado da presidência da Câmara. Também fizeram homenagem ao compositor brasileiro Guerra-Peixe tocando o Mourão e a Villa-Lobos com o Trenzinho do Caipira. A segunda apresentação aconteceu no “Ocupa MinC” (Ministério da Cultura), no Palácio Gustavo Capanema. O que motivou inicialmente o grupo a ocupar o espaço foi quando Michel Temer decidiu recriar o Ministério da Cultura na intenção de reduzir ministérios, incorporando o setor à Educação em maio de 2016. Porém o debate se expandiu e a luta também passou a ser contra o Golpe de Michel Temer e o partido PMDB na retirada da presidenta eleita Dilma Rouseff. (MARTINS, 2017, p. 3 [mimeo])

Um coletivo formado por músicos oriundos da tradição sinfônica, que se apresentava ao contexto daquelas manifestações de rua sob a forma de uma orquestra sinfônica - instituição musical ordinariamente associada ao “conservadorismo”, à “ordem” e ao “poder” na consciência média do ideário de esquerda contemporâneo - poderia, a princípio, causar a impressão de algo completamente deslocado e destoante do ambiente geral e do perfil mais corriqueiro dos participantes, organizadores e frequentadores usuais dessa modalidade de protesto urbano. No entanto, a recepção às intervenções do coletivo parecera surtir um efeito bastante positivo, integrando-se perfeitamente à dinâmica dos movimentos culturais de resistência ao golpe.

Talvez precisamente pelo caráter *sui generis* desses inusitados atores políticos, o coletivo foi alvo de um interesse instantâneo e expressivo por parte das mídias alternativas, tais como a Mídia Ninja, que esteve presente cobrindo desde o primeiro ato organizado pelo coletivo. Certamente, esta foi uma circunstância inesperada que propiciou uma maior disseminação tanto das intervenções do coletivo quanto do seu

modelo de ação pelo mundo afora, com iniciativas independentes se replicando por outros estados brasileiros e até mesmo no exterior. Nesse sentido, o ponto alto da repercussão alcançada pelas intervenções do coletivo decerto pode ser atribuído à criação e execução pública da paródia de *O Fortuna* (célebre trecho da cantata profana *Carmina Burana* de Carl Orff), que teve a sua letra original trocada pela palavra de ordem do momento: “Fora Temer”.

A segunda edição ecoou a nível mundial, especialmente pelo uso da música *O Fortuna* da ópera *Carmina Burana* de Carl Orff, com a letra modificada para “Fora Temer”. Um trecho muito conhecido e de enorme popularidade. Por seu teor incisivo e obscuro, a música acabou se encaixando no momento político. *O Fortuna* tomou tanta proporção que acabou sendo utilizada nos vídeos do Ocupa MinC como se fosse um “Hino” da resistência, ela também passou a ser executada por Blocos de protesto e em intervenções políticas de grupos como a Orquestra Voadora. Em São Paulo foi organizado uma versão paulista da Música pela Democracia, o Ocupa Funart, realizado no dia 25 de maio no Ministério da Cultura e a ideia se espalhou para outros estados como o Ocupa MinC em Santa Catarina. Posteriormente houve um ato em Paris tocando parte do repertório tocado nas duas edições do Rio de Janeiro com mais alguns acréscimos. (MARTINS, 2017, p.5 [mimeo])

Conseguir insuflar o engajamento para a ação política coletiva no seio de uma tradição musical onde, em muitos momentos, os sujeitos que dela participam exibem posições atomizadas, conservadoras ou simplesmente apáticas em relação aos assuntos ligados à política; conseguir organizar esses músicos para a realização de manifestações de rua, integrando e compartilhando esses momentos e espaços de protesto urbano com os outros movimentos culturais e organizações políticas que congregavam dos mesmos objetivos; conseguir atrair projeção e visibilidade para o movimento e para as suas reivindicações - neste tocante, com destaque especial para o Ocupa MinC - são êxitos inegáveis que o coletivo Concerto pela Democracia logrou atingir.

Contudo, se por um lado podemos identificar e reconhecer esta dimensão exitosa da ação do coletivo, por outro lado, é somente através de um exame desapassionado e crítico desta mesma ação (e destes mesmos êxitos) que podemos, então, adentrar a uma reflexão de caráter mais amplo sobre as formas de organização contemporâneas que se apresentam enquanto instrumentos de luta política para os sujeitos e as instituições que se veem compelidos a defender seus interesses diante dos ataques que as classes dominantes (nacionais e internacionais) têm infringido ao conjunto dos trabalhadores brasileiros através das políticas de Estado. Entendendo aqui os músicos das orquestras

sinfônicas como parte constituinte dessa massa assalariada atingida²⁰; bem como as orquestras onde trabalham (tanto as estatais quanto as privadas) como instituições que se encontram igualmente afetadas e ameaçadas por estas mesmas políticas de Estado; as quais se aprofundaram e se intensificaram no contexto do pós-*impeachment*, tendo os acontecimentos que se sucederam ao mundo da música sinfônica carioca entre 2016 e 2017 como testemunhos eloquentes desta constatação.

Houve um *O Fortuna* com letra de “Fora Temer” que ganhou visibilidade mundial, houve (e ainda subsistem) inumeráveis performances artísticas, danças, manifestações de rua, camisetas, canções, piadas e bordões, charges, quadrinhos, memes, fotos, intervenções, canções, gritos de guerra e até brincos feitos a partir da palavra de ordem “Fora Temer”²¹. No entanto, a despeito de sua baixíssima popularidade²² e das intermitentes atribulações que atravessam este governo constantemente, o presidente “Fora Temer” segue no comando da imperturbável agenda de contrarreformas exigidas pelo interesse econômico. Aqui fica claro, mesmo para o mais desatento dos observadores, como o próprio sentido da luta pela destituição de um governante ilegítimo pode ser plenamente absorvido para uma esfera completamente inócua de estetização desta mesma reivindicação, o que nos leva, então, a repensar a efetividade e mesmo o papel dos artistas enquanto atores políticos.

Nesse sentido, a emergência de um movimento político com as características do coletivo Concerto pela Democracia no seio da música sinfônica carioca aponta para uma

²⁰Existe um amplo debate teórico sobre como compreender e classificar a posição específica do músico diante do mundo do trabalho. Aproximando-me de visões a partir de pesquisas que identificam o trabalho da cultura como um trabalho que foi paulatinamente se tornando trabalho produtivo ao capital, tendo este desenvolvimento seguido caminhos desiguais e peculiares em relação às atividades musicais urbanas, que então vieram a se cristalizar em duas grandes esferas separadas (sério e ligeiro/ popular e erudito), ao longo de um lento processo que remonta aos desenvolvimentos dos séculos XIX e XX, conforme COLI, 2006, REQUIÃO, 2010 e PILÃO, 2016. Dessa forma, entendo que o músico de orquestra sinfônica é um trabalhador que hoje se encontra em uma posição de transição no mundo do trabalho contemporâneo, uma reflexão que mais adiante terei a oportunidade de encetar a partir das próprias situações propiciadas pela observação e pesquisa de campo.

²¹Desde o impeachment de Dilma Rousseff, a palavra de ordem “Fora Temer” rapidamente ganhou imensa popularidade. O bordão “*Primeiramente, Fora Temer*” foi replicado à exaustão por inúmeras pessoas -, anônimas e famosas - na grande mídia (em situações de “furo” ao vivo), em discursos públicos, em eventos prestigiosos, entregas de prêmios, entre outras infindáveis ocasiões - qualquer lugar e qualquer situação era (e ainda é) propícia ao uso do bordão. Recentemente, em setembro de 2017, o mega evento *Rock in Rio* foi ocasião para as mais diversas modalidades de expressão do repúdio ao presidente Michel Temer, que foi manifestado tanto pelo público presente quanto pelos músicos e celebridades que se apresentaram no evento.

²²Segundo o levantamento da última pesquisa CNI/Ibope (divulgada em 28/09/2017, consultada em 15/10/2017 - disponível em <http://www.portaldaindustria.com.br/estatisticas/pesquisa-cni-ibope-avaliacao-do-governo/>) o governo de Michel Temer conta com apenas 3% de aprovação popular.

assimilação, por parte dos músicos, do estilo de tática de luta que a cientista política Clarisse Gurgel (2015) denomina como *ação performática*:

O conceito de *ação performática* tem origem na articulação da teoria da ação, com a teoria do teatro de *performance*, com a filosofia política e a psicanálise. Ela é uma ação política efêmera, concentrada no tempo presente, com uso extraordinário do espaço e simuladora de radicalidade.

O conceito foi por nós forjado para servir-nos de recurso para compreendermos uma maneira dos partidos revolucionários atuarem, hoje, na busca por visibilidade em um contexto de isolamento, este último entendido como fruto do estigma de sua própria forma de estruturação em partido. Acreditamos que um dos fundamentos para o fenômeno da *ação performática* encontra-se na cisão histórica entre espontaneidade e organização, razão pela qual as *ações performáticas* se assemelham à ação direta, em sua aparência, de tal modo que simulem radicalidade e vitalidade e, assim, entrem nas pautas midiáticas, sem que necessariamente representem ameaça real à ordem. (GURGEL, 2015, p.40)



FIGURA 1 - Coletivo *Música pela Democracia* em sua terceira intervenção pública, em ato nacional unificado organizado pelas *Frentes Povo Sem Medo* e *Brasil Popular*, realizado no dia 10 de Junho de 2016 na Cinelândia.



FIGURA 2 - As cantoras Pitty e Valeska Popozuda desfilando os brincos modelo “*Fora Temer*” produzidos pela marca *Ken-gáBitchwear*²³.

²³Par de brincos vendidos pelo valor de cinquenta reais no site da marca *Ken-gáBitchwear*. Disponível em: <https://www.kengabitchwear.com/product-page/fora-temer-azul> Consultado em 15/10/2016.

Em meio à agitação do processo de mobilização e organização do coletivo, no primeiro semestre de 2016, tive a oportunidade de frequentar a disciplina do Professor Antonio Jardim, na UFRJ, na mesma turma em que a violoncelista Gretel Paganini estava matriculada, e lembro-me vivamente dos debates sobre política que acabavam sempre vindo à tona em nossos encontros semanais. Naquele momento, nós duas partilhámos das mesmas angústias diante da conjuntura política, embora tivéssemos visões e concepções muito antagônicas sobre o que pode um músico em tais circunstâncias. Sem jamais perdermos o respeito e a escuta mútua, foi um debate muito franco o que tivemos. daquelas conversas com Gretel guardei o seu ímpeto, a sua energia, e uma grande admiração pela capacidade de realização que ela foi capaz de imprimir em um momento crucial e, de minha parte, tentei expor-lhe as questões sobre as quais vinha refletindo enquanto violinista que pesquisava e enquanto militante de um coletivo que funcionava de forma bastante precária no interior de um partido político²⁴, questões estas que foram sempre recebidas com grande interesse por parte de Gretel. Certa vez, Jardim abriu uma de suas aulas comentando sobre uma entrevista de Clarisse Gurgel²⁵ que eu havia compartilhado em meu perfil no *Facebook*, propiciando uma oportunidade de debatermos a sua crítica e o conceito de *ação performática*. Gretel estava presente e também tinha lido essa entrevista a partir do compartilhamento feito por Jardim, no qual ela havia deixado o seguinte comentário: “Um tapa na cara. Inclusive na minha”. Deste diálogo, ficou marcada em minha memória a impressão de que, na mesma medida em que a Gretel se mostrou perfeitamente capaz de compreender o cerne da crítica que eu indicava, estranhamente, era como se ela não pudesse conceber nada a ser feito para além deste tipo de ação. Parecia-me constantemente consumida por um sentido de urgência; o qual demandava uma resposta única sob a forma de uma ação imediata a partir do que estivesse ao alcance das mãos de um indivíduo particular efetivar. Uma concepção na qual a ideia de empenhar toda aquela energia ao dispor de uma organização política (tal como um partido) ou de classe (tal como um sindicato) era algo aparentemente fora de cogitação. O seu discurso apontava, invariavelmente, para o

²⁴Naquele momento, estava filiada ao PSOL e militava no coletivo Círculo de Estudos da Ideia e da Ideologia (CEII), o qual tinha uma frágil ligação com o partido através da Fundação Lauro Campos, embora congregasse filiados e não filiados entre seus membros e figurasse em uma posição de completo isolamento dentro do partido, sustentando uma postura crítica diante da forma de organização do PSOL.

²⁵Entrevista da cientista política e professora Clarisse Gurgel para o portal Lavra Palavra. Disponível em: <https://lavrpalavra.com/2016/03/02/acao-performatica-a-politica-revolucionaria-entre-a-depressao-e-o-extase/>. Acesso em 31 de outubro de 2017.

imperativo de se fazer algo *naquele instante*, de maneira que não haveria tempo e oportunidade para tais coisas, talvez não soubesse ao certo como fazê-las... Em sua fala havia uma ambiguidade: defendia a importância da organização em forma de partido, de sindicato, mas, ao mesmo tempo, parecia descrente quanto a real eficácia de uma militância nesses termos, então, diante daquela situação específica, o melhor era “correr por fora”.

Dada a fragilização atual dessas organizações de base mais tradicionais, é possível compreender o descrédito que suscitam. Entretanto, o abandono do trabalho de construção cotidiana desses instrumentos de luta, devido ao estado de falta de vitalidade, burocratização ou subserviência que apresentam, encontra na satisfação imanente da *ação performática* uma armadilha que tem, inclusive, demonstrado seus limites enquanto tática de luta política. A sua insuficiência é inequívoca - tanto como forma de superação dos alusivos problemas organizativos quanto no enfrentamento das lutas concretas com as quais a classe trabalhadora se defronta no momento presente - como Gurgel explicita em sua reflexão sobre o tema:

A apropriação simulada de feições de ação espontânea gera um efeito *sui generis*: uma ação política dispersa e diluída, com uma radicalidade obediente por parte de um sujeito rígido, guetificado, com pretensões de ser reconhecido por aquele com quem antagoniza - a mídia de massa. Em síntese, a ação performática é um tipo de ação que se apresenta como solução para os fracassos da esquerda, mas que é, na verdade, sua consequência. É aquela tática que vem ocupar o papel da organização e que se destaca pela centralidade no evento, a exemplo das manifestações, passeatas e demais modos de demonstrações. (GURGEL, 2015, p.41)

Ainda na temporada 2016, outro exemplo de posicionamento político protagonizado por músicos sinfônicos que se manifestaram publicamente enquanto sujeito coletivo na resistência às medidas do governo de Temer foi protagonizado pelos músicos da Orquestra Sinfônica Nacional da UFF (OSN/UFF) no concerto do dia 13 de novembro da Série Alvorada. Antes do início do concerto, o contrabaixista Raul D’Oliveira leu um texto em nome da orquestra empenhando apoio à greve dos técnicos-administrativos²⁶ (categoria institucional a qual os músicos da OSN pertencem, dentro

²⁶O SINTUFF (Sindicato dos Trabalhadores em Educação da Universidade Federal Fluminense), na assembleia do dia 18 de outubro de 2016, deliberou que, a partir do dia 24 de outubro de 2016, teria início uma greve onde as duas pautas principais foram a oposição à PEC 241 e a luta pela manutenção das 30 horas semanais de trabalho para os servidores técnicos da UFF.

da UFF), carta esta que fora também distribuída a todo o público presente junto ao programa do concerto.

Bom dia,

Nós, músicos da Orquestra Sinfônica Nacional, estamos realizando o concerto desta manhã como forma de expressar nosso apoio ao movimento grevista dos servidores técnicos das universidades federais. Além de músicos, somos também funcionários técnicos da UFF e parte dessa imensa categoria, aqui representada pelo Sindicato dos Trabalhadores da UFF – SINTUFF.

Entretanto, antes de sermos servidores, músicos e/ou artistas e, à margem de qualquer bandeira partidária, somos cidadãos brasileiros. E, como tais, acreditamos que a Educação e a Saúde são a base para o desenvolvimento de um país forte, justo e humano. Dessa forma, somos contra qualquer ação que vise reduzir ou congelar gastos com setores essenciais como a Educação e a Saúde. Ao contrário, entendemos que a ordem do dia deveria ser exatamente o contrário, ou seja, investir mais em escolas, universidades e hospitais, assim como em arte, cultura e música. Portanto, somos contra a aprovação da PEC 241.

Em nosso microcosmo, aqui na UFF, vivemos nos últimos anos grandes mudanças positivas. Nossa querida Sinfônica Nacional cresceu em tamanho e qualidade, com dois grandes concursos em 5 anos e mais de 35 novos músicos; renovamos todo o nosso instrumental e adquirimos outros instrumentos de primeira qualidade. Além disso, todo o Centro de Artes foi reformado, cinema, teatro e galeria. Reparem que estamos falando apenas da orquestra. Agora, atenção para o principal: tudo isso é público, de todos nós. Como músicos, servidores e cidadãos, tememos que todas essas conquistas e crescimento sejam sumariamente interrompidos. Por isso dizemos não à PEC 241.

Apoiamos também a luta pela manutenção do direito às 30 horas semanais de trabalho dos servidores técnicos da UFF. Esse é um direito adquirido há mais de 20 anos e que não pode ser revogado.

Independente de partidos políticos ou posições ideológicas individuais, somos músicos da OSN, única orquestra pública profissional e federal do Brasil. Criada para difundir a cultura e a música brasileira de concerto. Em outras palavras, criada para defender o direito à cultura e à educação do povo brasileiro.

Bom concerto a todos!(OSN, 2016)²⁷

Devido ao fato de viver em união estável com um violinista que é integrante da OSN desde o ano de 2011, tive a oportunidade de tê-lo na condição de principal informante e interlocutor a respeito dos assuntos relacionados à OSN ao longo desta pesquisa. Assim, pude acompanhar com grande interesse, através de seu relato cotidiano, os impasses e debates que ocorreram entre os músicos em torno da definição do posicionamento da orquestra diante da greve dos técnicos-administrativos, a qual

²⁷ Carta recebida junto ao programa do concerto do dia 13/11/2016.

veio a se consolidar na opção pela não paralisação das atividades e a consequente manutenção da temporada de todos os concertos programados para 2016, ao mesmo tempo em que o grupo pretendia se utilizar desses mesmos concertos como uma ocasião privilegiada para levar as reivindicações da greve ao conhecimento do público presente. Na narrativa que se segue, Álvaro faz um breve resumo de como transcorreu o processo de debate interno que deu origem a esta opção política do grupo, falando sobre as tensões e impasses no qual a orquestra acabou incidindo:

Primeiramente a gente discutiu a adesão ou não adesão à greve. Como em outros anos, decidimos pela não adesão, já que no caso específico dos funcionários da orquestra, a paralisação não teria um grande potencial político, mas representaria apenas um ato de solidarização e apoio aos demais funcionários. Assim, decidimos por manifestar este mesmo apoio na forma de um pequeno texto, que passaria pela aprovação de todos os músicos e que, com a manutenção da programação artística normal da orquestra, seria lido para o público antes de cada concerto até o fim da greve.

Uma vez redigido o texto, iniciamos o processo de deliberação sobre o conteúdo, que durou alguns dias. Certas palavras, conotações e sentido foram questionados, até que um determinado número de integrantes da orquestra se manifestou, e um outro grupo, mais numeroso, se absteve. Assim, após a deliberação, o texto a ser lido em sua forma final foi reenviado por email a todos, dando início a uma nova questão: a leitura do texto de apoio à greve seria lido com os integrantes da orquestra no palco ou fora do palco? Bem, isso se tornou uma questão à parte, já que a leitura do texto com a presença de todos os integrantes, segundo a visão de alguns músicos, implicaria na concordância implícita e involuntária dos integrantes que foram voto vencido, tanto quanto ao conteúdo quanto à própria leitura do texto, fato que seria, nessa concepção, um desrespeito a opinião desses mesmos integrantes. Esse mesmo ponto de vista considerava, inclusive, o fato de que certos músicos que se abstiveram o fizeram por se sentirem desconfortáveis com a tarefa de se posicionar publicamente perante o conjunto dos integrantes da orquestra, e que assim procuravam confessar suas opiniões pessoais secretamente, com um colega ou outro em particular, pelos corredores, e que, portanto, qualquer posicionamento final que representasse alguma maioria passaria por cima de certas individualidades. Por outro lado, alguns músicos consideravam um direito inalienável a presença no palco durante a leitura, independente da opinião de uma possível maioria, e, portanto, declararam que permaneceriam no palco a qualquer custo. Assim, as opiniões meio que se pulverizaram e um consenso na questão sobre a permanência ou não de toda a orquestra no palco durante a leitura do texto se tornou impossível.

Chegado o dia do primeiro concerto sob estado de greve, permanecia o dissenso sobre a permanência ou não no palco. Fato que resultou, assim, na leitura do texto pelo contrabaixista Raul d'Oliveira (que havia sido o seu principal redator) contando com a presença de apenas alguns poucos músicos no palco que, assim como eu, se decidiram a permanecer no palco por iniciativa individual, ficando a maioria dos músicos que participaram do concerto na coxia durante a leitura do texto, não por decisão contrária, mas aparentemente por pura indecisão (vale ressaltar que dentre estes poucos integrantes que optaram individualmente pela permanência no palco, a maioria era de membros cujo engajamento nas questões políticas e organizativas relacionadas à orquestra era mais proeminente).

Bem, a leitura aconteceu sem nenhum problema, e o público demonstrou um apoio caloroso às nossas colocações, entoando inclusive, ao final, um coro “Fora Temer”. O restante dos músicos entrou no palco, depois o maestro, e o concerto aconteceu normalmente.

Naquele ano, ainda chegamos a ler o texto de apoio à greve em concertos posteriores contando, daí por diante, com a presença de toda a orquestra no palco e sempre recebendo o apoio do público, fato que me surpreendeu favoravelmente, já que havia presenciado, por diversas vezes, nos arredores do bairro de Icaraí, algumas manifestações contra o governo federal, antes do *impeachment*, capitaneadas por grupos adeptos do liberalismo, etc.

Acho que a escolha pela redação e leitura ao público do texto de apoio à greve nos concertos foi bastante positiva. Não deixamos de nos posicionar publicamente, ao mesmo tempo em que não comprometemos a realização da nossa programação. Sem falar que acredito que situações como essa nos fazem amadurecer enquanto grupo organizado politicamente, tanto no que toca às nossas próprias questões internas quanto nosso posicionamento para fora, que envolvem questões externas. (CARRIELLO, 2017)

Tendo o conhecimento prévio sobre os conflitos que ocorreram nos bastidores da formulação do texto de apoio à greve e sobre a indefinição que acabou se criando em torno da presença da orquestra no momento da leitura, compareci ao concerto do dia 13 de novembro com uma grande expectativa e curiosidade sobre qual seria, afinal, a definição dos músicos: se estariam presentes no palco durante a leitura do texto e qual seria a reação do público da OSN²⁸ a um texto que, mesmo não expressando diretamente nenhuma afeição ou defesa mais explícita ao Partido dos Trabalhadores (PT) ou mesmo à presidenta deposta, não obstante, era um comunicado oficial da OSN para o seu público que não deixou de ser uma narrativa elogiosa dos avanços e conquistas que a orquestra logrou nos anos de governo PT; era também uma declaração de repúdio à PEC do congelamento do teto dos gastos e de apoio à greve dos técnicos-administrativos. Como um discurso dessa natureza seria recebido pela plateia do Centro de Artes da UFF? Os músicos da orquestra estariam dispostos a sustentar e corroborar o conteúdo do texto através da sua presença no palco durante a leitura? Seriam capazes de enfrentar coletivamente uma eventual reação negativa?

Durante a maior parte da temporada 2016, a plateia esteve repleta nos concertos da Série Alvorada, e esse dia não foi diferente. Após a saudação da produtora Águeda

²⁸O local de ensaios e da maioria das apresentações da OSN é o Cine-Arte UFF (auditório/sala de cinema integrado ao Centro de Artes da UFF) o qual está localizado precisamente na orla de Icaraí, bairro nobre da cidade de Niterói. Assim como consta no relato do violinista Alvaro Carriello, por diversas vezes também presenciei a ocorrência de manifestações “contra a corrupção” acontecendo nesta praia, quando estive nos concertos da Série Alvorada (que acontecem sempre aos domingos pela manhã). Estes protestos eram capitaneados por grupos de orientação política de direita, tais como o MBL (Movimento Brasil Livre) e clamavam pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff,

Mitsue Sano, o contrabaixista Raul D'Oliveira tomou posse do microfone e, aparentando estar ligeiramente apreensivo, fez a leitura do texto para todo o público presente. Raul empreendeu uma defesa quase solitária do manifesto, pois havia bem poucos colegas presentes no palco. No entanto, o público surpreendeu aclamando veementemente o manifesto! Posteriormente, aqueles músicos que se mantiveram na coxia adentraram ao palco discretamente com uma expressão que me pareceu um misto de surpresa, alívio e acanhamento. Daí em diante, o concerto transcorreu normalmente.

Em outras situações de greves dos servidores de universidades federais progressas, sempre ocorriam grandes impasses entre os músicos no tocante à manutenção ou suspensão das atividades da OSN. Segundo Álvaro, nesses momentos era comum que o conjunto dos músicos se dividisse em dois grandes polos antagônicos sob os quais orbitavam ainda alguns indecisos e novatos, como ele mesmo o fora nos primeiros anos de orquestra. A saber:

1. Músicos que eventualmente decidiam paralisar por iniciativa individual, reivindicando o amparo que a garantia do direito à greve confere ao trabalhador em tais situações, sem necessariamente submeter essa decisão a maiores debates entre o grupo e sem que tivessem qualquer aparente ligação com o movimento grevista.
2. Músicos que tentavam convencer o grupo a manter os concertos: alguns movidos por um sentimento de solidariedade e consideração ao trabalho da comissão artística, demonstrando inclinações de fundo mais ético do que político; outros tinham a convicção de que a adesão dos músicos à greve pela via da paralisação das atividades era uma estratégia equivocada, já que estavam convencidos de que a mera paralisação dos músicos de uma orquestra federal não seria capaz de exercer qualquer tipo de pressão a qual pudesse minimamente se somar aos esforços de greve. Aqueles que seguiam este raciocínio acreditavam que era sempre mais efetivo utilizar a orquestra (especialmente os concertos) em prol das reivindicações e/ou atividades da própria greve.

Em seu relatório de pesquisa etnográfica, Lima (2016), que é violoncelista da orquestra e mestre em etnomusicologia, faz menção a uma greve anterior, ocorrida logo

antes do princípio da temporada de 2014, na qual os músicos tomaram um caminho distinto optando por aderir à paralisação, decisão que acarretou alguns transtornos para a comissão e perda de parcerias importantes para o grupo:

Março

Músicos da OSN aderem à greve dos servidores das universidades federais, o que acarreta o cancelamento do concerto de abertura da temporada 2014 e mais seis concertos, além de um enorme esforço para reagendamento de alguns deles. Uma greve que durou até julho, também leva à suspensão temporária da parceria com a EBC/ Rádio MEC para a divulgação dos concertos.(LIMA, 2016, p.72)

O violinista Deivison Branco²⁹ (presidente da Comissão Artística da OSN) avaliou positivamente a decisão que o conjunto dos músicos da orquestra teve, em 2016, ao renunciar ao direito à greve optando por não suspender os concertos da temporada, entendendo que a pura e simples paralisação da orquestra não agregaria em nada para o avanço das reivindicações grevistas:

2016 foi um ano difícil pra todo mundo, pra todas as orquestras. Foi difícil pro Brasil e tá sendo até agora, né? Tem a banda sinfônica em São Paulo, Teatro Municipal de São Paulo, Orquestra Sinfônica do Paraná tá em vias de acabar também, o que é muito triste, Teatro Municipal do Rio todo mundo de greve porque não recebe do estado... enfim, a Sinfônica Brasileira, né? No ano passado, a Sinfônica Nacional com toda a restrição orçamentária que a gente tem (a gente não tem grandes possibilidades financeiras a não ser os salários dos músicos pra fazer temporada) a gente fez todos os concertos da temporada, fomos a única orquestra das 4, 5 grandes que tem no Rio que conseguiu fazer todos os concertos de todas as séries, durante todo o ano. Isso não seria possível se não fosse esse engajamento dos músicos, e digo isso porque no ano passado [2016] a gente teve uma greve também do funcionalismo público, que em outros anos a orquestra parava.

Ficava, sei lá, todo mundo em casa ou faziam outros trabalhos, enfim, aí a individualidade de cada um. A greve é um direito do funcionário público, não tem que vir trabalhar, mas a gente, há 2 anos, já tem conseguido que a orquestra não pare. *A orquestra entende que ela exerce um papel muito mais forte tocando do que ficando em casa*, entendeu? Assim, ano passado teve uma greve gigante que começou em julho e acabou em dezembro e a gente fez todos os concertos durante a greve. (BRANCO, 2017, ênfase nossa)

Existe um grande debate entre os músicos que tocam nas orquestras sinfônicas estatais quando o assunto é greve. Muito se discute sobre a efetividade concreta da paralisação de um corpo orquestral como instrumento de pressão no interior de um

²⁹Em entrevista concedida a esta pesquisadora no dia 14 de fevereiro de 2017.

movimento grevista. O músico compreende, na maior parte das vezes de maneira intuitiva, que a sua atividade laboral está apartada da práxis vital e que, portanto, o ato de suspender esta atividade é totalmente inefetivo, já que não toca em nada concreto e essencial da vida das pessoas levando apenas ao potencial “esquecimento” por parte do público acerca da própria existência daquela instituição. Neste sentido, uma boa parte dos músicos com quem convivo teme que uma paralisação muito longa ou que o somatório de muitas paralisações possa, aos poucos, acarretar ostracismo e obsolescência para a instituição. Daí a crença de que é preciso manter uma orquestra tocando para que o público dela não se esqueça.

Além disso, é necessário lembrar que uma parte significativa da satisfação pessoal que os músicos sinfônicos experimentam no seu trabalho advém da consciência de que fazem parte de uma orquestra com um nível técnico e artístico elevado, que desfruta do reconhecimento e da admiração do público e, especialmente, dos pares. Sabemos que dentre os múltiplos fatores necessários para que uma orquestra sinfônica possa evoluir tanto tecnicamente quanto artisticamente é justamente a continuidade do trabalho que solidifica o grupo e oportuniza o amadurecimento técnico, artístico e, no caso da OSN, igualmente o amadurecimento organizativo, já que o grupo é autogerido por uma comissão artística formada pelos próprios músicos da orquestra³⁰. Neste sentido, aqueles músicos que estão mais engajados na construção do grupo veem o seu trabalho e as suas aspirações para a orquestra se perderem em meio às paralisações que acontecem durante os períodos de greve.

³⁰“A Comissão Artística é composta por membros do Corpo Orquestral, sendo 3 (três) titulares e 3 (três) suplentes, eleitos em Assembleia convocada pela Área Administrativa especificamente para este fim. A Assembleia para a escolha dos componentes da Comissão obedece ao *quórum* mínimo de mais da metade dos músicos integrantes do Corpo Orquestral.

Cada músico presente à Assembleia vota em três nomes dentre os integrantes do Corpo Orquestral que se candidata a compor a Comissão Artística. Os três nomes mais votados no cômputo geral serão os membros titulares da Comissão. Os classificados do quarto ao sexto lugar serão suplentes.

O músico mais votado na Assembleia é o representante da Comissão Artística junto à Área Administrativa. O mandato dos membros da Comissão Artística tem duração de 2 (dois) anos, sendo permitida a recondução. [...]

Compete à Comissão Artística: elaborar e submeter às instâncias superiores, de acordo com o calendário estabelecido pela Área Administrativa, a programação da temporada anual, respeitados seus limites de orçamento e infraestrutura; montar a tabela de ensaios para cada programa; definir o repertório (obras e compositores) dos programas a serem executados; organizar o procedimento para a indicação dos *Spallas*, Concertinos, Chefes de Naípe e Solistas Assistentes, a serem escolhidos pelos músicos integrantes de cada Naípe; e convocar Assembleia do Corpo Orquestral para a escolha dos nomes dos Regentes (Residente e Convidados)” (LIMA, 2016, p.67)

Pensando a partir desses dois exemplos concretos de posicionamento político que ocorreram em meio à temporada de concertos do ano de 2016 entre as cidades do Rio de Janeiro e de Niterói (o Coletivo Concerto pela Democracia e o manifesto da OSN), é possível verificar em que medida (e de que maneira) os músicos sinfônicos e as orquestras, enquanto instituições se viram inescapavelmente interpelados pela emergência da crise econômica e pela consequente agudização da luta de classes no quadro da política nacional, compelindo tais agentes ao posicionamento público e à ação política de maneira imperativa.

É perceptível que, até este momento, o engajamento político do músico sinfônico ainda ocorre de maneira muito tímida e vacilante, como no caso da OSN, ou por caminhos quase que estritamente alegóricos, performáticos e muitas vezes ingênuos, como no caso do Concerto pela Democracia (ou no caso dos corpos artísticos do TMRJ, que será abordado mais adiante). Contudo, o interessante, aqui, é constatar, e sobretudo destacar, o caráter incontornável dessa *necessidade* de luta que ora se apresenta à comunidade da música sinfônica; uma espécie de despertar forçado que coabita estranhamente com o resíduo decadente de uma consciência impregnada de mistificações e ilusões que, geralmente, constituem o ideário, ainda predominante, que a classe artística tem sobre a sua própria atividade.

Neste sentido, e a despeito de suas peculiaridades, ambos os casos aqui exemplificados (bem como aqueles que serão relatados posteriormente) encontram uma intercessão importante no tipo específico de engajamento que apresentam, no qual o músico sinfônico adere às lutas que o interpelam, primordialmente, através da sua identidade particular *de músico*, usando o evento do concerto sinfônico como um instrumento de luta e/ou de organização, tirando proveito da visibilidade que ele pode propiciar às reivindicações, ou como forma de agitação e sensibilização da opinião pública.

Em sua ampla reflexão sobre o fenômeno contemporâneo da compressão espaço-temporal como especificidade do modo peculiar da experiência e percepção de mundo sob a égide do capitalismo pós-fordista, Harvey (2014) tece uma análise pertinente sobre os modos de organização e as táticas de luta política típicos deste contexto, os quais dão ensejo a um tipo de agência política ancorada nas identidades particulares vinculadas ao lugar:

a capacidade da maioria dos movimentos sociais de dominar melhor o lugar do que o espaço dá um forte relevo ao vínculo potencial entre lugar e identidade social. Isso é patente na ação política. [...] Ao se apegarem, muitas vezes por necessidade, a uma identidade dependente de lugar, esses movimentos de oposição, contudo, se tornam parte da própria fragmentação que um capitalismo móvel e uma acumulação flexível podem alimentar. “As resistências regionais”, a luta pela autonomia local, pela organização vinculada com o lugar podem ser excelentes bases para a ação política, mas não podem suportar sozinhas a carga da mudança histórica radical. (HARVEY, 2014, p. 272)

Se hoje os músicos das orquestras do eixo Rio-Niterói se levantam para a luta, resistindo e se organizando desde a particularidade da sua identidade de músico sinfônico e o uso reiterado (e praticamente restrito) do concerto orquestral, na sua dimensão de espetáculo, e assim emergindo como o lugar mais óbvio, mais imediato e mais adequado para conformar a ação política possível desses sujeitos, em um jogo de espelhos no qual a identidade indica a tática e a tática reforça a identidade, restam as seguintes indagações:

- Seria o concerto sinfônico, em si, um instrumento realmente potente para classe musical na luta pelos seus próprios interesses?
- Seria o concerto sinfônico, eventualmente, uma contribuição relevante da classe musical para o conjunto das lutas populares? Ou estaríamos apenas assistindo a mais um reflexo impotente da condição fragmentária e dispersa das lutas contemporâneas, *ação performática* e estetização da política?

Nas análises de Gurgel (2015) e Harvey (2014) podemos entender que as contradições e limites que ora focalizamos especificamente nos posicionamentos e ações dos músicos sinfônicos não se restringem apenas às peculiaridades da classe musical, mas antes são fenômenos que se somam ao quadro geral das grandes questões contemporâneas nos temas da organização política, dos sujeitos políticos, do tipo de subjetivação e engajamento que os sujeitos políticos apresentam mais reiteradamente no atual estágio do capitalismo, entre outros desafios que constituem o horizonte das diversas lutas do presente.

Não obstante todas essas considerações e questionamentos fundamentais, eu ainda insistiria na premissa de que a particularidade da condição do músico sinfônico

envolve um tipo muito específico de fenômeno identitário, que passa muito mais pela problemática da condição de exílio da atividade orquestral da práxis vital que, agravada pelo regime de proteção e conseqüente autonomia relativa conferido às instituições orquestrais durante a vigência da regulação de Estado de tipo *fordista-keynesiano*, veio a acentuar no músico orquestral uma autopercepção extremamente contraditória e fetichizada a respeito de sua condição laboral. Não há qualquer unidade possível entre as ideias ilusórias que o músico carrega a respeito da atividade musical (gênio, dom, predestinação divina, vocação) e a sua condição concreta de trabalhador assalariado ou autônomo. Isto posto, a opção política pelo concerto sinfônico como forma de organização e tática de luta também pode ser interpretada como a medida concreta do limite dessa consciência ingênua.

Com isso não pretendo afirmar que tornar visível e conhecido, da maneira mais ampla possível, as reivindicações das lutas e disputar o sentido da opinião pública sobre elas não seja um movimento estratégico de grande importância em qualquer embate entre forças sociais antagônicas. Nem mesmo que o lugar do concerto sinfônico não possa (ou não deva) ser usado para tanto.

Entretanto, a esta altura dos acontecimentos, não nos é mais possível sustentar a crença de que apenas este tipo de movimento autocentrado e isolado seja suficiente para se contrapor a uma ofensiva absolutamente brutal, com um foco muito bem definido na intensificação da superexploração do trabalho como saída para a crise econômica, onde o desmonte das instituições públicas e a precarização do trabalho estão na ordem do dia ameaçando inclusive as condições que, hoje, possibilitam a existência da grande maioria dos corpos orquestrais em nossa cidade.

Entendo que existe uma enorme potencialidade de persuasão política de massa latente no evento sinfônico, e as diversas associações entre Estado e orquestra nos dão a medida concreta dessa faculdade³¹. Dessa forma, é com grande simpatia e esperança

³¹ Há uma associação material e simbólica muito forte entre orquestra e nação. As orquestras são orquestras de algum lugar: orquestras de uma nação. Também dentre os países do bloco socialista este tipo de associação material e simbólica ocorreu com muita intensidade, muitos dos quais investiram pesadamente nestas instituições ligadas à produção, reprodução e legitimação da música sinfônica (vide a abundante e riquíssima produção de música sinfônica dentro da URSS ao longo do sec. XX). Mesmo nos países da periferia do capitalismo, que tiveram um histórico mais irregular nesta relação entre música sinfônica e estado, seria possível destacar momentos de ascensão deste tipo de presença estatal com o incremento nas políticas para o setor: no caso brasileiro temos a sempre polêmica relação entre Villa Lobos e o Estado Novo de Vargas e, recentemente, o exemplo do caso Venezuelano com o El Sistema.

que observo os exemplos onde esta potencialidade ensaia, mesmo que timidamente, uma guinada antagônica ao poder. Ainda assim, compreendo que essa reviravolta só poderá deixar de ser uma quimera para ser um fato quando a consciência do músico sinfônico evoluir no sentido de abarcar plenamente a sua posição de trabalhador (e no caso do músico de orquestra, a de trabalhador assalariado), que é a sua situação de classe e condição objetiva de existência na sociabilidade capitalista, assim como a vassalagem o fora na sociedade de corte.

Como veremos mais adiante, a quebra das ilusões a respeito da práxis musical tem sido um efeito do movimento necessário de acomodação da atividade orquestral à regulação de Estado *pós-fordista*, a qual vem compelindo as orquestras a estabelecer uma relação mais imediata com o setor privado por força da própria natureza do mecanismo de subsídio inerente ao modo de funcionamento das leis de incentivo (PILÃO, 2017). Daí que é justamente neste momento do epílogo das políticas públicas de subsídio direto ainda remanescentes que se torna possível identificar claramente que o mesmo vetor social que possibilita o despertar forçado da classe musical para a luta política é precisamente aquele que coloca a atividade orquestral diante do imperativo de se relacionar mais diretamente com o mercado.

Ambas as cartas estão sobre a mesa; são caminhos que se apresentam ainda em aberto e que dependem de inúmeros outros condicionantes que extrapolam, em muito, o raio de influência estrito do mundo da música sinfônica, ou seja, não está, apenas e tão somente, nas mãos dos músicos sinfônicos o destino da música sinfônica.

Para alçar aquela reviravolta na potencialidade do concerto sinfônico, colocando a vitalidade coletiva do evento em favor de uma força contra hegemônica, operando a extrapolação da estreiteza episódica e fragmentada da *ação performática*, que retroalimenta as mistificações sobre a produção dessa música e a autopercepção fetichista do músico, é forçoso que, antes de tudo, haja um movimento disruptivo real em curso na sociedade e que, no interior deste processo, o músico se entenda trabalhador, o que jamais pode ser tomado como uma condição excludente à condição de artista (conforme a concepção ilusória sobre o trabalho artístico nos leva a crer muitas vezes), mas, ao contrário desta noção, ser um trabalhador assalariado ou autônomo é, forçosamente, a única condição possível para a existência de qualquer trabalho artístico para além do diletantismo na sociabilidade burguesa.

Marx, em *A Ideologia Alemã* (2007), afirma que “a consciência não pode jamais ser outra coisa do que o ser consciente, e o ser dos homens é o seu processo de vida real” (MARX, 2007, p. 94). Se pensarmos todos os questionamentos anteriormente levantados à luz deste axioma podemos então compreender que os limites da consciência política do músico sinfônico são forjados pelo contorno da sua condição concreta, as suas ilusões são as fantasias de um grupo social que teve o seu fazer parcialmente resguardado (pelo Estado) daquela que é a mediação universal da vida sob o capitalismo: a mercadoria.

É apenas na fissura aberta pela decadência completa do Estado fordista que outra consciência poderá se constituir e, para tanto, não basta ao músico sinfônico que “tome consciência” *per se*, pois a escolha dentre aquelas duas cartas que estão sobre a mesa não pode ser obra de uma consciência (e luta) apenas da música sinfônica, ou mesmo das outras classes artísticas, mas passa - invariavelmente - pela ascensão do movimento dos trabalhadores como um todo, na superação, inclusive, daquelas debilidades e impasses que ora foram trazidos para esta análise a partir da crítica de Harvey (2014) e Gurgel (2015).

2.1.3 - Eleições municipais, a crise na Orquestra Sinfônica Brasileira e no Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Outro fato político de grande relevância em 2016 foi a disputa eleitoral para os cargos de prefeito e de vereadores. Na campanha anterior, ocorrida em 2012, a disputa eleitoral na cidade do Rio de Janeiro esteve polarizada entre o prefeito Eduardo Paes (candidato à reeleição pelo PMDB) e o deputado estadual Marcelo Freixo (PSOL). Naquele momento, uma parte significativa de importantes figuras e lideranças do mundo da música sinfônica (Isaac Karabtchevsky, Felipe Prazeres, Eleazar de Carvalho Filho, João Guilherme Ripper, Roberto Minczuk, Roberto Tibiriçá, entre outros) franquearam o seu apoio público à campanha pela reeleição de Eduardo Paes se somando as mais de trezentas personalidades do meio artístico e cultural carioca que assinaram o “Manifesto Somos um Rio”, lançado em meio à sua campanha.

Manifesto Somos Um Rio: Por um Rio mais justo, humano e feliz para todos

O Rio avançou muito nos últimos quatro anos. E avançou para todos. Em todas as regiões. A cidade deixou de ser uma trincheira de embate político. A Prefeitura finalmente entrou em sintonia com o Estado e o Governo Federal. Com isso, a cidade voltou a ser gerida de acordo com os interesses dos seus cidadãos. A Zona Norte e a Zona Oeste foram valorizadas. A revitalização do Porto saiu do papel. A saúde e a educação melhoraram substancialmente.

Na cultura, o orçamento foi duplicado. A cidade ganhou teatros, cinemas populares e arenas. A economia criativa foi reconhecida como um setor estratégico. O Rio se tornou a capital que mais investe em audiovisual, com resultados expressivos. Os editais de fomento ao teatro, à dança, ao design, ao cinema, à música e às artes visuais movimentaram a cena carioca. A cidade recebeu da Unesco o título de Patrimônio da Humanidade.

Acima de tudo, o astral do Rio mudou. Radicalmente. A cidade voltou a ocupar as manchetes por suas virtudes. A população recuperou o orgulho de viver no Rio. A cidade partida começou a se unir. Trata-se de um momento especial, compartilhado por muitos. E a gestão de Eduardo Paes foi fundamental para isso. Ele tem a alegria, a energia e o entusiasmo que o prefeito de uma metrópole global como o Rio precisa ter.

Ainda há muito por fazer. Os Jogos Olímpicos de 2016 abrem um vasto rol de oportunidades. O Rio tem tudo para se consolidar como o principal polo de economia criativa da América Latina. Podemos (e devemos) expandir o acesso ao consumo e à produção de bens culturais, com novos cinemas populares, arenas, bibliotecas, pontos de cultura, praças do conhecimento e teatros. Podemos (e devemos) ter uma cidade mais justa, humana e feliz.

Por tudo o que realizou desde 2009, pela capacidade de trabalho e de diálogo que demonstrou, e por sua conduta ao longo de 20 anos de vida pública, Eduardo Paes é o nome mais indicado para liderar o Rio nos próximos quatro anos. Somos cidadãos cariocas. Somos apaixonados por esta cidade. Somos um Rio. E queremos a reeleição de Eduardo Paes. (COLIGAÇÃO “SOMOS UM RIO”, 2012)³²

Seu opositor, o deputado Marcelo Freixo, contava com uma estrutura de campanha muito pequena em comparação ao aparato do prefeito Eduardo Paes, entretanto, um dos seus trunfos mais preciosos nessa disputa desigual era justamente o apoio público que vinha recebendo de figuras importantes do meio artístico e cultural, tais como o cantor e compositor Caetano Veloso (que compôs e gravou o seu jingle de campanha) e o ator Wagner Moura (que havia interpretado recentemente o célebre personagem Capitão Nascimento nos filmes *Tropa de Elite*³³). Ao seu lado, compo

³²Tomei conhecimento do *Manifesto Somos Um Rio* através do meu então professor de violino, Felipe Prazeres. Lembro-me de termos divergido amigavelmente sobre o tema em uma de nossas aulas. Quando procurei pelo *Manifesto* para esta pesquisa, já não era mais possível encontrá-lo na internet. Nem mesmo no site do jornal O Globo (local onde ele foi publicado à época). O único lugar onde eu pude recuperar o texto e as assinaturas foi nesta nota de *Facebook* que ora disponibilizo através do link que se segue. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/notes/henrique-monnerat/manifesto-somos-um-rio-apoio-de-personalidades-da-cultura-%C3%A0-reeleição-%C3%A7%C3%A3o-de-eduardo/1015139358565960/>. Acessada em: 24 de novembro de 2017.

³³Marcelo Freixo foi a inspiração para o personagem Diogo Fraga, deputado e ativista que elabora um “dossiê das milícias” no filme *Tropa de Elite 2*, que veio a se consagrar como sendo o filme brasileiro

chapa como candidato a vice-prefeito, estava o músico Marcelo Yuka (ex-baterista da banda O Rappa). Em virtude dessa peculiaridade, ostentar o apoio de mais de trezentas personalidades do meio artístico e cultural carioca, através da criação de um manifesto específico do setor em questão, concebido com a finalidade de publicizar o apoio dessas figuras à reeleição do prefeito foi, sem sombra de dúvida, uma estratégia política significativa da campanha de Eduardo Paes no contexto das especificidades dessa disputa eleitoral.

Ironicamente, logo no início de seu segundo mandato (ao final do mês de abril de 2013), Eduardo Paes abriu uma polêmica com o meio orquestral carioca quando anunciou a suspensão do repasse da verba de oito milhões de reais que havia sido prometida pela prefeitura para a Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira (FOSB), em meio a críticas que colocavam em dúvida a capacidade de gestão da FOSB³⁴ e propondo a fusão da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) com a Orquestra Petrobras Sinfônica (OPES):

O Rio tem duas orquestras sinfônicas: a OSB e a Petrobras. Uma tem como regente (Isaac) Karabtchevsky, meu querido amigo. Outra tem (Roberto) Minczuk, com quem tenho uma boa relação. Os músicos que tocam nelas são, em muitos casos, os mesmos. Uma (a OSB) custa R\$ 40 milhões por ano. A outra, R\$ 20 milhões. O que eu quero chamar a atenção aqui é que a cidade merece ter uma orquestra sinfônica, mas que a prefeitura não vai bancar vaidades — disse Paes. — Tenho defendido que as orquestras se integrem e tenham orçamento volumoso para ter a projeção que o Rio realmente merece. Fazer coisa capenga nesse mundo da música erudita faz

mais visto da história até o presente momento. Durante o seu primeiro mandato como deputado estadual, em 2008, Freixo presidiu a CPI das Milícias, que indiciou mais de 200 pessoas, entre policiais e políticos.

³⁴No final de 2010 a OSB enfrentou uma crise de natureza distinta desta que hoje atravessa: naquele momento, a orquestra estava em plena ascensão, desfrutando de um respaldo financeiro considerável. A fim de “elevar o nível técnico e artístico” dos músicos do conjunto, o maestro Roberto Minczuk decidiu realizar uma reformulação na orquestra. Desta feita, foi anunciado aos músicos da orquestra que todo aquele que desejasse permanecer na instituição deveria passar por uma nova prova de habilidade. Este anúncio caiu como uma bomba entre os músicos, houve músicos que se recusaram terminantemente a realizar novo teste avaliativo e foram demitidos. Daí em diante o que se sucedeu foi uma longa batalha entre os músicos demitidos, a FOSB e o maestro Roberto Minczuk. Em meio a este cabo de guerra, estava o grupo juvenil da instituição - a OSB Jovem, - a qual, diante desse impasse ainda não resolvido e, na impossibilidade de o grupo profissional tocar, fora então escalada para assumir o concerto de abertura da temporada 2011 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro no dia 9 de abril daquele ano. O clima era de grande tensão nos dias que antecederam ao concerto; pessoas combinaram pelas redes sociais de levarem apitos para protestar no dia do concerto, sabia-se que os músicos demitidos estariam tocando e protestando na porta do teatro, mas o que quase ninguém sabia era que os jovens da OSB preparavam um boicote ao concerto que foi levado a cabo com a maioria dos músicos se levantando do palco e se recusando a tocar. O violinista Ayran Nicodemo leu um manifesto que circulou pelas redes sociais junto aos muitos vídeos com o registro do momento no qual Roberto Minczuk deixa o palco do TMRJ sob as vaias do público. Posteriormente, o dia 9 de abril viria a ser incluído no Calendário Oficial de Eventos do Município do Rio de Janeiro (através da Lei 5674, de autoria do Vereador Reimont do Partido dos Trabalhadores) como o Dia Municipal da Dignidade do Músico.

com que os R\$ 40 milhões gastos (na OSB) pareçam pouco. [...] Eu chamaria de OSB-Petrobras ou de Petrobras-OSB. Não importa (a ordem) — palpitou Paes. — Oito milhões de reais (valor repassado à FOSB em 2012) não é qualquer gorjeta. Somem-se a isso os R\$ 25 milhões de manutenção anual da Cidade das Artes. São mais de R\$ 30 milhões só para esse tipo de música. É bastante recurso! A prefeitura não se nega a ajudar, mas, às vezes, a gente precisa fazer certas rupturas para que as pessoas entendam que não estão cuidando de feudos, de guetos. Elas têm que atender ao interesse da cidade. (PAES, 2013)³⁵

Tanto a medida de suspensão da verba de patrocínio quanto a proposta de fusão da OSB com a OPES enfrentaram uma reação negativa imediata por parte dos músicos, entidades e representantes da categoria, como também pela própria opinião pública. Tal reação fez com que Eduardo Paes desistisse dessa medida após uma reunião, ocorrida no dia dois de maio de 2013, com os conselheiros da Fundação e o então Secretário Municipal de Cultura, Sérgio Sá Leitão, dessa feita, retrocedendo na decisão anteriormente anunciada e mantendo o repasse da verba anual destinada à OSB, conforme acordado inicialmente, abstendo-se, inclusive, de expor os seus palpites estratégicos para os destinos das orquestras cariocas.

Esse primeiro estremecimento na lua de mel entre o prefeito Eduardo Paes e a FOSB seria apenas o prenúncio de algo que, somente ao final de 2016, veio finalmente a culminar em uma das maiores crises da história dessa instituição, a qual, somando-se a outros fatores igualmente ligados à crise econômica e política na qual o país adentrou, contribuiu para que a orquestra viesse a suspender uma parte significativa da agenda de concertos programada para o segundo semestre do ano de 2016.

Em fevereiro de 2016, quando a OSB divulgou a abertura das assinaturas com uma temporada de concertos inspirada pelos Jogos Olímpicos, tudo parecia correr na mais absoluta normalidade:

Inspirada no maior evento esportivo do mundo, as Olimpíadas, a Orquestra Sinfônica Brasileira traz para temporada 2016 jovens músicos premiados e maestros consagrados. Os convidados internacionais se juntam aos solistas e maestros brasileiros para uma temporada que, a partir de abril, formada por 12 apresentações nas séries Turmalina, Topázio e Ametista; 12 nas séries Esmeralda, Rubi e Safira, quatro concertos da série OSB na Sala e 13 Concertos da Juventude. (MOVIMENTO.COM, 2016)³⁶

³⁵Entrevista para o jornal *O Globo* em 30/04/2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/prefeito-critica-gestao-de-osb-defende-unificacao-de-orquestras-cariocas-8253579>. Acesso em 31 de outubro de 2017.

³⁶Post publicado em 25/02/2016. Disponível em: <http://www.movimento.com/2016/02/osb-abre-em-marco-assinaturas-para-temporada-2016/>. Acesso em 31 de outubro de 2017.

O primeiro semestre transcorreu sem nenhum sobressalto aparente, embora já fosse de amplo conhecimento no meio musical o fato da instituição estar devendo cachês de vários músicos que trabalharam como *freelancers* na orquestra, contratados de forma avulsa, por concerto. Uma situação que já se arrastava desde a temporada anterior e que me fora, inclusive, relatada em entrevista por um músico que veio, posteriormente, a entrar com uma ação judicial contra a FOSB pleiteando o pagamento dos cachês atrasados, que já somavam um valor de aproximadamente dezessete mil reais segundo os cálculos desse músico.

No início de agosto de 2016, logo antes da abertura das Olimpíadas, fomos surpreendidos com a notícia de que a OSB havia cancelado a sua participação em um concerto para o Comitê Olímpico Internacional (ocorrido no dia primeiro de agosto do mesmo ano) devido a uma paralisação dos músicos, que protestavam contra o atraso no pagamento de seus salários e o cancelamento dos planos de saúde. Entretanto, a direção da FOSB se apressou em afirmar que os salários já haviam sido depositados no próprio dia primeiro e que os planos de saúde estavam em processo de regularização, que a situação estava contornada e que o concerto do dia 10/08 na Cidade das Artes estava mantido.

Contudo, um mês após o ocorrido já não era mais viável sustentar qualquer aparência de normalidade e a situação calamitosa da FOSB veio finalmente a público. Em carta³⁷ publicada no jornal O Globo de onze de setembro de 2016, a FOSB evocou o longo histórico de 76 anos da instituição, enfatizando os profundos vínculos da orquestra com a história e a vida cultural da cidade e do país e deu explicações a respeito da sua situação financeira. Nesta mesma carta foi feito o anúncio da suspensão dos concertos e projetos educacionais anteriormente programados para a temporada de 2016.

Com a recente crise econômica brasileira, o total arrecadado pela Fundação OSB junto a empresas privadas caiu para menos da metade. Só neste ano houve uma redução de captação de R\$ 16 milhões entre mantenedores, patrocinador e apoiadores.

A Prefeitura do Rio vinha contribuindo regularmente com um valor médio de R\$ 6 milhões/ano. Entretanto, o valor total aportado nos últimos quatro anos soma R\$ 9 milhões, substancialmente menor do que o planejado e deixando um déficit em nossos orçamentos.

³⁷Disponível no site da Orquestra Sinfônica Brasileira: <http://www.osb.com.br/imprensa/noticias.aspx?chave=974> Acesso em: 4 de novembro de 2017.

As grandes orquestras brasileiras e de todo o mundo dependem inteiramente desses investimentos privados e governamentais para sobreviver. No caso da OSB, o recurso de R\$ 2,5 milhões conveniado em 2016 pela Prefeitura do Rio – que tem apoiado a OSB desde 1994 – equivale a menos de 5% do valor aportado pelo governo de São Paulo na OSESP e aproximadamente 14% do que o governo de Minas Gerais coloca na Filarmônica de Minas Gerais. Em 2012, a OSB chegou a arrecadar um total de R\$ 43 milhões, fundamentalmente através da Lei Rouanet, mas este ano, até o momento, o valor não chega a R\$ 15,5 milhões. A Fundação tem reduzido suas despesas, ao longo dos últimos quatro anos, em mais de 35%, passando de R\$ 40 milhões para R\$ 26 milhões por meio de ajustes em sua programação e redução de seus quadros de músicos e administrativo. Todos os seus funcionários, músicos e administrativos, são celetistas e têm como benefício do plano de saúde. Dessa forma, os custos fixos da Fundação ultrapassam R\$ 22 milhões, o que torna inviável, para ela ou qualquer orquestra profissional do mundo, viver exclusivamente dos recursos obtidos através de bilheterias ou da venda de assinaturas. A OSB é grata à Prefeitura do Rio de Janeiro, mas precisa que esta renove seu apoio à orquestra de forma permanente, como têm feito seus fiéis investidores BNDES, Carvalho Hosken, Bradesco e Brookfield, e todos os demais apoiadores que permitiram à Fundação atravessar o ano até o momento. No entanto, para sobreviver a este ano fiscal, a orquestra ainda necessita arrecadar R\$ 15 milhões, seja de contribuições públicas, de empresas privadas, ou pessoas físicas que entendem e reconhecem o real valor de uma orquestra como a OSB.

Infelizmente, como não existe, até o momento, perspectiva de concretização de novos aportes, a Fundação se vê obrigada a suspender o restante de sua temporada de concertos e todos os seus projetos socioeducacionais previstos para este ano.

A ausência de investimento dos setores público e privado na salvaguarda desse patrimônio brasileiro poderá causar o desaparecimento de um dos maiores ícones da cultura nacional e carioca. Um conjunto único que, há mais de sete décadas, representa a diversidade cultural brasileira e atua ativamente na educação desta sociedade. (FOSB, 2016³⁸, ênfase nossa).

Deste momento em diante, a OSB conseguiu garantir, ainda que precariamente, os concertos programados para a Cidade das Artes (com alterações de repertório) e fazer outros dois concertos na Sala Cecília Meireles e no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 2016, contando para isso com a solidariedade de solistas, maestros e compositores que abriram mão dos seus respectivos cachês, assim como outros tipos de apoio de caráter infraestrutural, como empréstimo de instrumentos de outras orquestras para minimizar os custos de transporte. O último concerto do ano ocorreu no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O espetáculo, pela série *Ametista*, só foi possível, além de todos esses apoios, por conta de um aporte extra do Bradesco, que era patrocinador do ciclo.

Um fato digno de nota sobre a crise da OSB é que ela estourou exatamente em meio ao burburinho da disputa pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Levando-se

³⁸A íntegra da carta se encontra no Anexo B

em conta as circunstâncias nas quais as orquestras sinfônicas cariocas se encontravam naquele momento, eu estava muito curiosa para saber qual seria a posição política daquelas lideranças do mundo sinfônico que, em 2012, assinaram o Manifesto Somos um Rio em apoio à reeleição do prefeito Eduardo Paes.

No primeiro turno, não consegui identificar nenhum tipo de apoio formal ou institucional daquelas figuras a nenhum dos candidatos em específico, nem mesmo ao candidato Pedro Paulo que fora apresentado pelo PMDB como candidato à sucessão de Eduardo Paes. No entanto, no âmbito estritamente individual, foi possível perceber que, desta vez, muitos músicos sinfônicos se colocaram informalmente, porém publicamente, como eleitores de Marcelo Freixo, utilizando os seus perfis pessoais nas redes sociais para tornar pública a sua opção eleitoral e manifestar apoio. Mesmo alguns dentre aqueles que, em 2012, assinaram o Manifesto Somos um Rio em apoio formal à reeleição de Eduardo Paes e contra Marcelo Freixo, desta vez estiveram em posição oposta. Especialmente no segundo turno onde a disputa se deu entre Freixo e o Senador e Bispo da Igreja Universal do Reino de Deus, Marcelo Crivella.

E foi justamente no segundo turno que testemunhei o acontecimento mais inesperado desta “guinada à esquerda” da posição política institucional da OSB, quando presenciei uma fala do jornalista e coordenador de comunicação da FOSB, João Paulo de Oliveira, durante o evento Cultura com Freixo, ocorrido no dia dez de outubro de 2016 no Armazém da Utopia, no qual diversos artistas, movimentos e coletivos estiveram presentes fazendo as suas falas em um ato de campanha em prol da eleição de Marcelo Freixo. Naquela ocasião, João Paulo Oliveira fez uma fala curta relatando os problemas da OSB e manifestando apoio à candidatura do Freixo em nome da orquestra.

Naquele instante, eu não pude deixar de recordar 2012 e constatar que a posição política do músico sinfônico não pode ser considerada desde uma visão essencialista que equipara o consumo de classe associado a esta música a uma natureza intrinsecamente conservadora à consciência política dos sujeitos que dele fazem parte. Ao contrário disso, se a condição de todos eles é aquela do trabalho assalariado, será no interesse da autopreservação das suas condições de existência mais imediatas que as posições políticas serão finalmente assumidas, para além de todas as ilusões que - contraditoriamente - ele ainda tenha sobre a natureza da sua atividade. Conforme discutido anteriormente, é um momento de grande impasse e contradição, onde a

consciência do músico (e, portanto, a sua ação e posição política) se encontra bipartida nesta encruzilhada entre a sua condição concreta de trabalhador assalariado e as ilusões (já em franco processo de decadência) que ele carrega a respeito da sua atividade.

Sobre os candidatos, nenhum deles mencionou diretamente a situação da OSB ou qualquer política mais específica para a música sinfônica em seu plano de governo. O então recém-criado portal carioca de notícias sobre música clássica, Tutti Clássicos, fez uma breve entrevista com ambos os candidatos onde tocou nessa questão:

TC: A Prefeitura manterá o apoio à Orquestra Sinfônica Brasileira, a mais tradicional orquestra do País, que passa por séria crise financeira e corre risco de acabar?

Marcelo Crivella: A Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) é um patrimônio do país. A Prefeitura do Rio de Janeiro vai fazer parte da solução dos problemas pelos quais passa a OSB, vai mobilizar a sociedade, ampliar essa discussão com outras instâncias de governo e ajudar diretamente ou buscar patrocinadores privados. O que não podemos é deixar a OSB perder o seu lugar na música erudita do país, que é um lugar importantíssimo. Vamos montar um calendário que utilize melhor a Cidade das Artes e o Teatro Municipal numa parceria com o Estado. Temos que aprender com a experiência de outros países e até mesmo com a OSESP.

Marcelo Freixo: A OSB é um patrimônio da cidade do Rio de Janeiro e não pode acabar de jeito nenhum. Vamos [nos]sentar e conversar para ver como a prefeitura pode ajudar a Orquestra a superar a crise. A manutenção dos recursos pode vir acompanhada, por exemplo, com uma boa contrapartida educacional e, claro, sempre zelando pela transparência e prestação de contas. A administração da Orquestra tem que fazer uma gestão que atenda também à demanda dos músicos e trabalhar junto com eles. Não podemos concordar com a demissão em massa de músicos como aconteceu em 2011, por exemplo. (TUTTI CLÁSSICOS, 2016) ³⁹

O dia trinta de outubro de 2016 foi o dia do segundo turno das eleições municipais, mas foi também um domingo de concerto no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Naquele dia, compareci à “festa da democracia” pela manhã e fui assistir à OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) à tarde. Foi um concerto estranho, havia um carro de som do PSOL montado na Cinelândia, bem em frente ao TMRJ, para que a militância e os eleitores do Freixo pudessem acompanhar a contagem de votos na Praça Floriano. Eu, filiada ao partido, porém afastada da militância, torcia distantemente e displicentemente pela vitória de Freixo como quem anseia pelo mal menor sem nutrir maiores esperanças. Passei em frente, olhei aquilo tudo e entrei no teatro.

³⁹Entrevista publicada em 17/10/2016. Disponível em: <http://tutticlassicos.com.br/a-musica-e-a-operanos-planos-dos-candidatos-a-prefeitura-do-rio/>. Acesso em 4/11/2017.

Para a minha grande decepção, tão logo peguei o programa, descobri que a violoncelista Sol Gabetta (que seria a grande atração internacional da noite) havia cancelado e que seria substituída pela soprano Lina Mendes que então cantaria O Rei Lear de Berlioz, uma peça que ainda não conhecia. O teatro estava com aproximadamente metade da sua capacidade total de público preenchida, o que sempre traz aquela sensação meio depressiva de vazio... Naquele dia eu estava desacompanhada e ouviria pela terceira vez (no espaço de tempo de apenas um mês!) a Sinfonia do Novo Mundo de Dvorák, ou seja, tinha tudo para ser um concerto decepcionante.

Contudo, as canções de Berlioz foram uma grata surpresa, tanto pela peça em si quanto pela belíssima interpretação de Lina Mendes e, por outro lado, tive mais uma oportunidade de lembrar que ver e ouvir uma orquestra competente tocando uma peça diletta, como para mim é a Nona Sinfonia de Dvorák, nunca é demais. Então, ao contrário do que imaginei o concerto daquele dia foi uma das melhores vivências na minha caminhada de pesquisa: o teatro vazio, a ausência de pessoas conhecidas na plateia, de músicos conhecidos no palco e o sentimento pesaroso da melancolia daquela derrota eleitoral - misteriosamente - possibilitaram um estado mental mais introspectivo. Estive tão absolutamente permeável que, por duas horas, esqueci-me da política e da preocupação com o destino do Rio de Janeiro, habitei outras realidades humanas na solidão do meu assento, acalmei meu coração aflito. Àquela altura, o trabalho de campo já estava terminando e, cada vez mais, eu compreendia a miríade de experiências humanas possíveis em um concerto. Ao sair do teatro, Freixo discursava para a sua base e todos celebravam a derrota na praça.

Hoje, escrevendo este relato após um ano daquele dia e, a exatos onze meses de governo Crivella, comprovamos que nem mesmo aquela equívoca promessa de auxílio à OSB, apresentada de forma meio solta e displicente na entrevista ao portal Tutti Clássicos, durante o segundo turno da campanha, foi concretizada. Ao menos até o presente momento.

Nesse ínterim, a OSB enfrentou o maior período de inatividade de sua história, tendo adentrado ao ano de 2017 sem qualquer perspectiva de retorno aos palcos. Em junho deste ano, realizou um concerto-manifesto em duas edições⁴⁰ como forma de

⁴⁰Sob o lema “Somos todos OSB” e com regência de Roberto Tibiriçá, a OSB realizou, nos dias três e quatro de junho, dois concertos-manifesto destinados a arrecadar verbas para seu sustento. Segundo as declarações públicas dos músicos sobre o tema, as apresentações contaram com a simpatia da FOSB. O concerto do dia três de junho (sábado) de 2017 ocorreu na Escola de Música da UFRJ onde pediu-se

arrecadar fundos para socorrer os músicos que se encontravam em situação calamitosa (sete meses sem receber os salários). Os concertos foram um sucesso de público, mas a retomada da orquestra com novo patrocinador só viria a ser anunciada no final do mês de setembro na página de *Facebook* da orquestra através da chamada para o concerto beneficente de vinte e dois de outubro, na Sala Cecília Meirelles, com renda totalmente revertida em prol da instituição, o qual marcaria o retorno permanente da OSB às atividades. No dia quinze de outubro, o jornalista Ancelmo Gois noticiou o novo patrocinador da OSB em sua coluna no jornal O Globo:

A Orquestra Sinfônica Brasileira, que enfrenta problemas financeiros, conseguiu, viva! Um novo patrocinador: a Nova Transportadora do Sudeste, do fundo canadense Brookfield que comprou uma rede de gasodutos da Petrobras. O contrato pode gerar para OSB R\$ 22 milhões em três anos. Cinco concertos já foram marcados. O primeiro será dia 22, com regência de Roberto Tibiriçá, na Sala Cecília Meireles. (GOIS, 2017)⁴¹

apenas uma “doação livre” do público. Já no concerto do dia quatro de junho (domingo), na Sala Cecília Meireles, foi cobrado o ingresso no valor de R\$ 50 (cinquenta reais). A orquestra selecionou um repertório com obras de Carlos Gomes, Villa-Lobos, Beethoven e Wagner, encerrando com a Sinfonia nº 9 “Novo Mundo”, de Dvorák. Nos concertos havia um cartaz com o seguinte aviso: “doações em espécie serão recebidas em prol dos músicos da OSB”.

⁴¹Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/osb-consegue-patrocínio-de-r-22-milhoes.html>. Acesso em 5/11/17.



CONCERTO MANIFESTO

SOMOS TODOS

Regência **Roberto Tibiriçá**

domingo, dia 04 | 06 | 17, às 17h
Sala Cecília Meireles
Entrada: R\$50,00

Haverá uma pessoa responsável para receber doações, em espécie, para os funcionários da OSB, que estão há 7 meses sem salários.

FIGURA 3 - Arte de divulgação do concerto manifesto veiculada na página de Facebook da OSB

As últimas notícias que pude acompanhar sobre o caso OSB indicam que, durante os meses de paralisação, houve uma reformulação profunda no modo de gestão da orquestra, um grande esforço no sentido de adequar a estrutura burocrática da FOSB às exigências contemporâneas que se colocam às organizações privadas que pretendem captar recursos via Lei Rouanet para viabilizar suas atividades.

Outra mudança significativa que parece estar em curso neste processo seria a ascensão de um maior protagonismo dos músicos nos processos decisórios da instituição, através de uma comissão de músicos mais atuante e influente.

A reestruturação conta com o apoio dos músicos da OSB. “Sofremos muito nesse período sem salários e sem estar junto ao nosso público. O drama pessoal às vezes pesava mais do que o desejo de lutar, mas optamos por acreditar. Todos nós, músicos e administração, tiramos lições dessa crise. Hoje os músicos, através das comissões, mais do que nunca participam da gestão de forma efetiva”, disse o representante dos músicos, Nikolay Sapoundjiev. (PORTAL EBC/AGÊNCIA BRASIL, 2017)⁴²

O tema da participação dos músicos nos processos decisórios das orquestras diz respeito a uma necessidade premente de intensificação da democracia dentro das instituições. Em seguida, poderemos observar que as orquestras que operam através de arranjos organizativos onde a participação e intervenção dos músicos é mais ostensiva têm se mostrado, até o momento, mais fortalecidas e qualificadas para enfrentar as inúmeras adversidades que as instituições orquestrais têm atravessado nos últimos anos.

Também na análise que fiz sobre a crise no Theatro Municipal⁴³ do Rio de Janeiro (doravante TMRJ) - que veio a eclodir com toda a força em fevereiro de 2017 - esta questão candente emergiu de uma maneira muito explícita nos relatos dos músicos com os quais eu tive a oportunidade de dialogar na ocasião. O relato que se segue é uma boa síntese do que foi o período da gestão Ripper na concepção de alguns músicos do TMRJ e coloca claramente a dificuldade de diálogo entre as instâncias organizativas dos músicos e demais trabalhadores e a direção da casa.

O período Ripper, do ponto de vista artístico foi ótimo [...] que foi encher a programação de Ópera, de Balé, de concertos, buscar alto nível artístico... foi realmente um projeto pensado a médio e longo prazo. [...] Agora, do ponto de vista da administração existem duas óticas: a ótica da viabilidade econômica desse projeto artístico; e o Ripper fez muito bem isso. [...] mesmo em um momento de crise do Estado, sem dinheiro, ele conseguiu uma

⁴²Disponível em <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-10/orquestra-sinfonica-brasileira-volta-ativa-com-concerto-neste-domingo-no-rio>. Acesso em 5/11/17.

⁴³Logo após a exoneração repentina do compositor João Guilherme Ripper da presidência da FTMRJ e toda a polêmica que se seguiu, fui convidada pela Revista Glosas a escrever um breve artigo sobre a situação do TMRJ para o seu portal. Naquele momento, já circulavam pela imprensa comercial e pelos portais de música clássica diversas notícias sobre os acontecimentos, por este motivo, pensei que seria interessante ouvir alguns músicos do TMRJ a fim de ter acesso a uma perspectiva diferenciada e mais interna dos acontecimentos. A Revista Glosas concordou com a minha proposta de artigo e, assim, eu pude conversar com três músicos que aceitaram me conceder depoimentos em condição de anonimato. O artigo encontra-se disponível em: <http://glosas.mpmp.pt/crise-politica-theatro-municipal-rio/>

captação que viabilizou muita coisa. Isso é um ponto de vista. Outro ponto da questão administrativa, que também deveria ter sido levado em conta e que, aí sim, não foi muito saudável dentro do teatro, foi o fato de que eles pegaram esse desejo dos corpos artísticos, de ter uma programação de verdade, de qualidade artística, mas não levaram tanto em consideração as dificuldades em função da crise, as dificuldades dos trabalhadores. Eles propuseram uma agenda de trabalho muito pesada para quem não estava recebendo salário, ou estava recebendo atrasado. Em dezembro de 2015 houve o primeiro atraso de salário, de dez dias. E a partir de janeiro de 2016, os corpos artísticos, através dos sindicatos e associações, foram tentando abrir um diálogo com a direção [...] e, durante o ano de 2016, isso não foi muito ouvido. Em junho e julho teve uma paralisação: eles tiveram que ouvir um pouco o nosso lado. Mas tivemos de chegar ao ponto de fazer uma paralisação. Em novembro, teve uma paralisação seríssima, dois dias antes da estreia. Em dezembro, a gente quase paralisou de novo, em meio ao *Quebra-Nozes*, em função de muita gente não ter realmente dinheiro para ir trabalhar, para comer e tudo. Do ponto de vista artístico e administrativo, eu acho que o saldo que eles deixaram foi positivo. Apesar do jogo de cintura com os trabalhadores da casa ter sido difícil. [...] Infelizmente, agora que a gente teve um diálogo super saudável em janeiro e fevereiro, eles são afastados. Quando a gente encontrou um meio termo bom para ambas as partes, o secretário os afastou.” (ALENCASRE, 2017)

Da mesma maneira que outros trabalhadores do Estado do Rio de Janeiro⁴⁴, os funcionários do TMRJ continuam enfrentando uma situação absolutamente dramática e precária, com atrasos e suspensão de pagamento dos salários. No último dia 30 de outubro, os corpos artísticos retornaram à escadaria do TMRJ para fazer um segundo espetáculo, a título de manifestação. O movimento S.O.S TMRJ busca sensibilizar a opinião pública para a situação de desmonte do TMRJ. Além dos concertos, existe uma página de *Facebook* onde são veiculados inúmeros vídeos dos protestos e de depoimentos onde anônimos, celebridades, artistas e funcionários do TMRJ falam em favor do movimento.

Diferente da maneira como a mídia comercial costuma tratar os protestos de trabalhadores, estas manifestações “pacíficas” em forma de espetáculo artístico são amplamente noticiadas em seus meios de comunicação. Nestas ocasiões é que abundam aqueles tristes discursos dos artistas clamando pela “sensibilidade dos governantes” ou apelando para a “importância da cultura para o país”⁴⁵. Aqui, novamente o tema da

⁴⁴No dia 9 de maio de 2017 os corpos artísticos do TMRJ fizeram o seu primeiro protesto público desde o início da crise, se apresentando com balé, coro e orquestra sinfônica na escadaria do teatro.

⁴⁵Em um dos grandes cartazes que foram pendurados na porta do TMRJ lia-se a seguinte frase: “A cultura é a alma de uma nação”

consciência política (e, sobretudo, da autoconsciência), da organização e da tática de luta dos músicos sinfônicos reaparece, com pequenas peculiaridades distintivas, mas ainda circunscrito aos mesmos problemas e impasses. Também neste caso, assim como naqueles anteriormente narrados, os músicos se insurgem e protestam na condição de artistas e não de trabalhadores.

Ora, se o TMRJ enfrenta os mesmos dramas que outros setores do funcionalismo do Estado do Rio de Janeiro, por que não unificar essas lutas?



SOS
Theatro
Municipal

Ricardo Coimbra

II Grande Manifestação Artística
para arrecadação de alimentos e doações

Dia 31 de Outubro às 12h
Na escadaria do Theatro Municipal

Com a participação do Coro, Ballet e
Orquestra Sinfônica
do Theatro Municipal do Rio de Janeiro
Técnicos e Administrativos

Venha traga sua doação!

SINTAC/RJ
Sindicato dos Trabalhadores em Entidades Públicas
da Ação Cultural do Estado do Rio de Janeiro
Tel/Fax (21)2532-2748 / sintacrj@hotmail.com
[facebook.com/sostheatromunicipal](https://www.facebook.com/sostheatromunicipal)

FIGURA 4 - Arte de divulgação da manifestação veiculada na página de Facebook do movimento S.O.S Theatro Municipal em uma postagem do dia 31/10/2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/sostheatromunicipal/photos/a.1879745695675379.1073741829.1788107931505823/1879745679008714/?type=3&theater>

Como explicarei mais adiante, a OSB e a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (OSTMRJ) foram orquestras que esta pesquisa acompanhou apenas de maneira bastante periférica, sem maiores aprofundamentos. No entanto, não seria possível, posteriormente, dar conta de me aprofundar nos relatos e análises sobre conjuntos aos quais me detive e falar sobre as transformações nas práticas da música sinfônica a partir de recortes mais específicos sem antes percorrer o que foi o ambiente de instabilidade geral da música sinfônica durante a temporada de 2016 no eixo Rio-Niterói, a fim de reportar ao leitor os acontecimentos externos e internos que estremeceram o mundo orquestral neste período, viabilizando uma leitura dos detalhes seguintes à luz de uma perspectiva um pouco mais abrangente.

TERCEIRA PARTE: DOS PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO NA MÚSICA SINFÔNICA

“P. A.: *Sobre a Orquestra Petrobras Sinfônica, eu percebo que ela trabalha numa linha bem diversificada. Tem os concertos noturnos e vespertinos no Theatro Municipal com os repertórios tradicionais, mas tem as incursões na música popular, concerto em shopping, musicais...*
A.S.: *É sim. É pra vencer a crise. Isso tudo é pra vencer a crise.*”(SALLES, 2017)⁴⁶

Em uma postagem do dia 22 de fevereiro de 2017, o violinista da OSN-UFF, Luiz Felipe Ferreira, sintetiza a insegurança quanto ao futuro da música sinfônica numa proposição de debate em seu perfil pessoal no *Facebook*: “Um tema para debate: A música clássica está fadada à falência nos dias de hoje? Sim? Não? Expliquem! ;)” (FERREIRA, 2017)⁴⁷

Considerando-se a média das interações que costumam ocorrer neste perfil, a referida postagem desencadeou um volume de comentários completamente desproporcional. A discussão se estendeu por mais de cem comentários onde era perceptível um nível elevado de engajamento dos debatedores:

“[...] Não acredito que a música erudita está condenada, mas corre risco de virar um bibelô, um artigo para excêntricos ou colecionadores como a vitrola. Isso se continuar como está. A Loren falou coisas importantíssimas. *A música erudita precisa se vender melhor*, já que nem mesmo a arte escapa da loucura do mercado.” (LISBOA, Héliida. *Publicação eletrônica* [comentário retirado do *Facebook*], 2017, ênfase nossa)

“Penso que a música clássica está viva nas trilhas de filmes. Mas o hábito de assistir concerto é muito raro. A galera está gostando de uma coisa mais interativa, uma música que possa dançar ou cantar junto.” (SILVA, Vinícius dos Santos, *Publicação eletrônica* [comentário retirado do *Facebook*] 2017)

“[...] no futuro bem próximo a música clássica será apresentada de forma interativa, vc vai a um lugar ouvir música clássica e lá também vai ter um restaurante com comidas temáticas (da época), vc pode até se vestir de acordo... os jovens adoram isso...” (GODOY, Ronaldo, *Publicação eletrônica* [comentário retirado do *Facebook*] 2017)

⁴⁶Atelisa de Salles, violoncelista da OPES, em entrevista concedida em

⁴⁷Disponível em: <https://www.facebook.com/luizfelipemuringa/posts/10211349261583444>. Acesso em: 30 de novembro de 2017.

“Acho que a situação já esteve pior, hj os músicos abriram os olhos para isso, antes ficavam naquele egocentrismo, mas hoje todos que participam desse meio enxergam a importância de criar novas alternativas, vc ter criado o tópico é uma prova disso. Sobre as alternativas, falo sobre dar abertura para o repertório não tão tradicional em instrumentos “clássicos”, arranjos sinfônicos de música popular, grupos que fazem mistura do clássico com o popular, (músicas famosas do repertório de concerto sendo executadas em ritmo de choro, samba, rock, baião), mas acho que temos que ficar de olhos abertos pra não apelar tb, num vale tudo só pra aparecer.” (VIOLA,Stoyan, *Publicação eletrônica* [comentário retirado do *Facebook*] 2017)

Este episódio, embora ocorrido no espaço limitado do perfil pessoal de um violinista de orquestra, teve o mérito de sintetizar, na sua enunciação, a maior preocupação que, hoje, ronda a música sinfônica. A precisão do enunciado permitiu que, através dos comentários de uma parte expressiva dos próprios músicos participantes deste debate se mostrasse, justamente, aquele conjunto de estratégias que vem se firmando como única solução viável para a superação deste impasse e que, cada vez mais, se tornam um consenso entre os próprios músicos e instituições orquestrais.

O desassossego gerado pela ameaça de obsolescência, a sensação de fragilidade das instituições orquestrais, a necessidade de estarem constantemente justificando e reavaliando os repertórios e a maneira específica de se fazer música em orquestra constitui o corolário da pressão que a abertura para a contestação do monopólio da autoridade sobre a música trouxe como consequência direta para o mundo da música sinfônica a partir da transição do *fordismo* para o *pós-fordismo*. Desde então, as práticas características do concerto sinfônico, as especificidades do fazer musical em orquestra, a forma de transmissão dessa música e os seus repertórios de referência, passam a ser alvo de um minucioso escrutínio crítico.

Em seu influente artigo, Lehmann (1998) apresenta uma perspectiva do concerto sinfônico completamente despida de qualquer concessão aos postulados da superioridade e autoridade da música sinfônica. Contrariando esta posição anteriormente hegemônica dentro desta tradição musical, todo o seu trabalho, no referido artigo, é baseado em uma minuciosa interpretação da prática orquestral e do concerto sinfônico com foco nas hierarquias de classe estabelecidas, nas disposições que se consolidam entre os sujeitos a partir das origens dos músicos e do público frequentador e nas relações de poder que perpassam as interações desses espaços. A começar pelo próprio título - *O avesso da harmonia* - toda a argumentação do artigo

pretende apresentar o concerto sinfônico como um ritual que se destina, única e exclusivamente, a sustentar e reproduzir as mistificações que, segundo Lehmann, a música sinfônica produz sobre si.

Quando dos concertos de música sinfônica, tudo no espetáculo, quer se trate dos músicos ou do público, *parece feito para dar uma imagem de harmonia*. Os instrumentistas entram pouco a pouco no palco, todos vestem-se de preto, os homens de casaca, as mulheres de vestido de noite, todos têm um lugar determinado, os sopros de um lado, as cordas do outro, todos ficam de pé quando se lhes pede e sentam-se quando devem. O público também, a partir do momento em que entra na sala, parece deixar de lado qualquer veleidade de diferenciação. Daquele momento em diante o que importa é a audição atenta e religiosa da orquestra e para isso há certas prescrições que o público deve levar em conta. Todo ruído é proscrito e a concentração é obrigatória. Qualquer interferência que possa aniquilar o estado catártico do vizinho é sancionada por olhares cheios de recriminação ou por pedidos de silêncio. Assim, cada espectador é geralmente considerado sagrado por seus vizinhos. A sala de concerto (no piso da plateia) é então um espaço coletivo de recolhimento em si mesmo. É tacitamente proibido tossir (exceto entre os movimentos), ler o jornal, corner, falar, chegar atrasado (o horário de fechamento das portas é preciso e muitas vezes mencionado no verso dos bilhetes). Do início ao fim da apresentação tudo é ordenado, programado, ritualizado *de maneira a não dar margem a nenhuma representação além daquela que a orquestra faz de si mesma. Esta harmonia social teatralizada dissimula múltiplas hierarquias, múltiplas divisões que vamos agora analisar*. (LEHMANN, 1998, p.73, ênfase nossa)

Com transição ao *pós-fordismo* abriu-se um amplo processo de fragilização das instituições da música sinfônica. A sociologia crítica de Lehmann (1998) retrata as contradições internas da prática orquestral e do tipo de relação social que ela enseja conforme a feição que esta tradição assumiu como resultado do período *fordista*, principalmente nos países do chamado “primeiro mundo”. Dessa forma, vemos que a consciência crítica do período da transição ao *pós-fordismo*, na sociologia da música, é aquela que denuncia a artificialidade da posição de autoridade da música sinfônica na sociedade, a qual, nesta visão, seria altamente falaciosa: a música sinfônica conta mentiras sobre si.

Este esforço crítico soube captar, descrever e analisar, com rigor, todas as contradições de uma prática musical entrecortada pela profunda alienação que a sua posição privilegiada no interior de uma sociedade dividida em classes e orientada pela mercadoria legou aos seus sujeitos e a sua produção musical. Entretanto, pelo fato dessa crítica se inserir em um contexto de grandes derrotas da classe trabalhadora frente ao capital (no decorrer desses mesmos estágios da decomposição do Estado *fordista*), o saldo concreto da perda de autoridade da música sinfônica tem sido a legitimação de

uma reforma cosmética em suas práticas tradicionais e a crescente fragilização do trabalho orquestral com vistas à plena adaptação dos seus regimes laborais e da sua produção musical às formas contemporâneas de inserção da cultura nos processos de acumulação de capital. (PILÃO, 2017)

Falamos, na segunda parte desta dissertação, sobre as circunstâncias que, hoje, operam uma lenta transformação na autoconsciência dos músicos, fazendo com que estes se percebam trabalhadores e se vejam objetivamente impingidos à luta política. Correndo em paralelo a este desenvolvimento, temos a saída apresentada pela própria ordem: o empreendedorismo. Seguindo esta nova lógica, para que um músico sinfônico pense e aja conforme um empreendedor é necessário que, antes de tudo, direcione o seu fazer para a racionalidade da mercadoria.

O relato etnográfico que se segue tem o objetivo de colocar em relevo esta dimensão das transformações, especialmente no que tange às práticas musicais concretas das orquestras cariocas e dos músicos sinfônicos. Através deste relato, pretendo demonstrar que a incorporação dos repertórios, dos tipos de *performance*, da linguagem e do estilo de comunicação característicos da música comercial se firmou, hoje, como a opção preferencial da música sinfônica para enfrentar tempos bicudos. Tal estratégia tem se provado ser a mais exitosa, dentre todas as outras anteriormente aventadas, na disputa pelo consumo musical contemporâneo em meio ao território urbano.

3.1. *Afinatto*: um breve relato de experiência

Tendo adentrado ao universo da música sinfônica já nos idos de 1997, quando iniciei meu estudo de violino na Escola de Música Villa Lobos, a inquietação quanto ao tema da “formação de plateia” já era algo latente. Naquele momento, esta inquietação ainda não havia tomado a forma concreta de um problema a ser contornado (que é a maneira como hoje a questão se apresenta), mas já se fazia claramente identificável em nossos meios através de discursos e ações pulverizadas. Ainda que estivesse indiretamente colocado, o problema já era plenamente identificável, mesmo para uma adolescente principiante na música como eu era à época. No entanto, junto a estas preocupações, ainda permanecia operante uma rígida distinção entre os limites que separavam (e hierarquizavam) as diversas práticas musicais dentro e fora da música

sinfônica. Uma linha invisível dividia muito claramente as atividades musicais que desfrutavam de alto valor artístico no meio sinfônico e aquelas consideradas de menor valor artístico e musical. De forma análoga, também havia uma sensível distinção entre aqueles músicos que se dedicavam prioritariamente a tais ou quais atividades musicais.

Tocar o repertório canônico da música clássica ocidental em orquestras sinfônicas de prestígio nacional e internacional, fazer recitais em formações camerísticas ou – melhor ainda – solar um grande concerto do repertório consagrado de seu instrumento eram (e ainda são) atividades musicais de inegável prestígio nos meios sinfônicos. Outras atividades, como tocar música popular, tocar em musicais, tocar na noite, tocar em casamentos, eventos ou em qualquer ocasião onde a atividade musical estivesse explicitamente atrelada a funcionalidades extramusicais, seria considerado como um ofício musical de valor artístico consideravelmente menor ou mesmo inexistente.

Ao me recordar da atmosfera dos conservatórios e orquestras nesses anos iniciais de minha formação, entre as décadas de 1990 e 2000, destaca-se, em minha memória, a constatação de uma convivência harmônica entre dois pensamentos que hoje se colocam em oposição dentro dos nossos espaços de prática musical: a constante preocupação quanto à “formação de plateias” convivendo com um ideário que, genericamente, defendia a autonomia da música sinfônica perante a mercadoria⁴⁸. Nesta concepção anterior, a música sinfônica é entendida, por seus músicos e instituições, enquanto uma prática musical exclusivamente voltada para atender a necessidades estritamente artísticas. Necessidades estas que seriam, por definição, radicalmente opostas àquelas impostas pelas leis do mercado. Assim, a separação e hierarquização entre as atividades musicais voltadas exclusivamente para a fruição estética (ocorridas dentro do ambiente da sala de concerto) e outras práticas musicais nas quais a produção se destinasse a quaisquer funcionalidades que não fossem autorreferentes, era um critério fundamental que ordenava a própria configuração e inteligibilidade das divisões do espaço musical urbano segundo o conceito de parte significativa dos músicos sinfônicos.

⁴⁸É difícil resistir à tentação de tecer homologias entre o papel de proteção e defesa em relação ao mercado, desempenhado pelo Estado *fordista* e o ideário do músico sinfônico, especialmente no que diz respeito a autopercepção da sua atividade.

Quando em um passado recente, no ano de 2009, iniciamos⁴⁹ um serviço de música para eventos com foco prioritário em disponibilizar música para cerimônias de casamentos (grupo musical que batizamos com o nome de *Afinatto – Música para Eventos*)⁵⁰ este tipo de trabalho ainda era visto no meio musical como um ofício de baixíssimo prestígio musical.

Diferente dos grupos tradicionais do ramo, mais afeitos ao estilo “coral e orquestra”⁵¹, nós optamos por apresentar um trabalho musical baseado em arranjos diversificados⁵² feitos sob medida para tradicionais formações camerísticas, com foco prioritário no quarteto de cordas. Esta peculiaridade era apresentada aos potenciais clientes como um diferencial qualitativo do grupo, seguindo na esteira de um trabalho que já vinha sendo desenvolvido, alguns anos antes, pelo Quarteto Novo Mundo⁵³.

Havia entre nós uma intuição de que era imprescindível tocar os repertórios de música popular para sermos competitivos no mercado dos eventos e a maneira que encontramos para conciliar este imperativo com as nossas aspirações musicais foi investir nossas energias na qualidade dos arranjos e na unidade musical do grupo. Em seu depoimento, Álvaro (2017) me fala sobre essa convivência contraditória e difícil entre as aspirações puramente musicais, o desejo de interação e reconhecimento do público, o sentimento de isolamento no fazer da música sinfônica e a relação com os repertórios de música comercial em meio ao nosso trabalho com o grupo:

⁴⁹No início deste ano (2009), fui convidada pelas amigas Fabiana Doria (violinista) e Vívian Azevedo (violista) a desenvolver um negócio próprio. Assim, iniciamos um grupo de música para casamentos e outros eventos sociais. Também vieram a compor o grupo conosco as amigas Priscila Loureiro (violino, teclado e arranjos) e Camila Pereira (violino e viola), meu irmão, Rodrigo Alencastre (violoncelo), Álvaro (violino e arranjos) e, meu pai, José de Souza (secretário administrativo e sincronização do cerimonial).

⁵⁰Página de *Facebook* do grupo: <https://www.facebook.com/AfinattoMusica/> Acesso em: 1 de dezembro de 2017.

⁵¹Os grupos mais tradicionais de música para casamentos e eventos sociais no Rio de Janeiro apresentam-se no mercado dos casamentos como grupos de “coral e orquestra”. Na realidade, eles não possuem uma orquestra ou coral fixos e funcionam, em sua imensa maioria, como agenciadores de músicos vendendo formações vocais e instrumentais variadas. São empresas que funcionam como intermediários entre os noivos (ou clientes diversos) e os músicos.

⁵²A estrutura musical que os grupos de casamento mais utilizam é a melodia cifrada, onde instrumentos melódicos (como, por exemplo, o violino, a flauta ou o trompete) e o canto são acompanhados pelo teclado. Um tipo de prática musical que é mais comum na música popular. Por este motivo, geralmente, não são elaborados arranjos musicais específicos para as formações instrumentais e, muitas vezes, os músicos agenciadores contam com a habilidade do músico contratado de tocar alguma peça de memória ou de improvisar, sendo que, apenas em raras ocasiões, isso é algo que efetivamente funciona, pois os músicos sinfônicos não costumam desenvolver a habilidade de tocar de cor ou de improvisar. Em nosso grupo, desde o princípio optamos por criar arranjos musicais personalizados que destacassem as características do quarteto de cordas.

⁵³<http://quartettonovomundo.com/> Acesso em: 1 de dezembro de 2017.

“com a experiência do *Afinatto*, me deparei então com a necessidade de escrever um volume considerável de arranjos para casamentos. Inicialmente, isso não me cativou, pois meus anseios sempre estiveram ligados à composição clássica. Sendo assim, eu encarava os arranjos como uma prática menos criativa, de segunda classe, já que consiste numa mera adaptação instrumental.

Porém, com o aumento de pedidos de música comercial, para o grupo, percebi que havia uma receptividade muito maior com esse tipo de repertório, tanto das próprias pessoas que nos contratavam, quanto, principalmente, por parte do público geral, nas ocasiões em que tocamos esse repertório de arranjos. Junto a esse fato, somava-se certo sentimento de desconexão da música clássica em relação à vida comum, em relação à sociedade. Exasperava-me profundamente a percepção de que, muitas vezes, meu fazer musical possuía um sentido decorativo ou distintivo para o público.

Assim, comecei a enxergar de forma mais generosa os gêneros musicais que antes havia rejeitado. A receptividade das pessoas que nos ouviam tocando esse tipo de repertório, incluindo a dos colegas músicos, era grande e animadora. Começamos então a gravar nosso repertório pop, a produzir *videoclipes*, encontrando, inclusive, uma identidade para o grupo, a qual estava ligada justamente ao fato de sermos jovens músicos clássicos que tocam um repertório *pop*.

Os arranjos que anteriormente escrevia sem muita pretensão, passaram a ocupar um lugar de destaque nas minhas preocupações e buscas musicais. Passei a me empenhar em desenvolvê-los. Comecei então a tentar reproduzir o estilo e as características próprias de cada música que arranjava, chegando a criar, com o tempo e com a prática, alguns padrões e fórmulas próprios bastante funcionais. Passei a compor muito menos, e quando o fazia, buscava algo como um híbrido, um meio termo entre a música clássica e outros gêneros musicais.” (CARRIELLO, 2017)⁵⁴

A abertura para tocar repertórios advindos da música popular comercial em formações instrumentais tradicionalmente associadas ao universo clássico se mostrou uma estratégia comercial exitosa: rapidamente o grupo angariou a confiança deste nicho de mercado e despertou o interesse de uma parcela considerável da clientela de noivos. Com o tempo, acabamos, progressivamente, nos especializando nesse tipo de repertório e recebendo cada vez menos pedidos de serviços com demanda por repertórios tradicionais e clássicos. Todos os roteiros musicais dos dezoito casamentos nos quais tocamos, no decorrer do ano de 2016, foram compostos, em sua maioria esmagadora, por um repertório de música popular (com destaque especial para as músicas *pop* estrangeiras) segundo os pedidos dos próprios clientes. A tendência crescente da opção pelo repertório de música popular fez com que a relação de músicas do grupo, que se iniciou com uma maioria de músicas clássicas em 2009, chegasse em 2017 com esse

⁵⁴Depoimento sobre a sua experiência como arranjador no grupo *Afinatto*, escrito por Álvaro Carriello, a meu pedido. O depoimento completo encontra-se no ANEXO C desta dissertação.

repertório constituindo menos da metade dos arranjos que figuram em nossa atual relação de músicas.⁵⁵

Sem que pudéssemos prever, a nossa experiência pessoal no ramo da música para eventos logo demonstrou um isomorfismo surpreendente em relação ao que viria a ocorrer na música sinfônica poucos anos após. O interessante a se observar é que, recentemente, a maior parte do que vem sendo ventilado como “inovação”, “modernização”, “popularização” e “democratização” da música sinfônica, tanto nas orquestras sinfônicas (institucionalmente), quanto nas iniciativas dos músicos (coletivamente ou individualmente), poderia ser genericamente descrito como um conjunto de ações que apontam para uma guinada - aparentemente voluntária - em direção a uma ruptura radical com aquela posição, anteriormente verificada, de defesa da autonomia da música sinfônica perante as exigências estritamente comerciais. Ao contrário disso, hoje, orquestras e músicos sinfônicos parecem ter aderido a uma dinâmica análoga àquela que, anos antes, havíamos vivenciado no ramo da música para eventos com o êxito da aposta no híbrido entre formação instrumental “clássica” e repertório “popular”.

3.2. Observando as transformações através do paradigma educativo: o concerto didático entre a formação de plateia e o nicho dos espetáculos infanto-juvenis.

A expressão “formação de plateia” à qual me referi anteriormente quando falava sobre uma preocupação observada ainda nos primeiros anos da minha formação musical, na década de 1990, refere-se a um momento no qual as instituições da música sinfônica ainda podiam recorrer aos derradeiros resquícios de uma autoridade musical precariamente em vigor, pois a própria existência de tal preocupação já pode ser vinculada aos sintomas do declínio desta configuração. Não obstante as contradições inerentes à própria formulação é fato que, somente uma prática musical que ainda esteja em uma posição minimamente prestigiosa pode outorgar a necessidade de educar pessoas com o intuito de prepará-las para o consumo da sua produção - formar plateias.

Além da questão da autoridade, a ideia de uma “formação de plateias” subsume, igualmente, a crença de que estamos falando de uma música que se encontra ausente da vida cotidiana e que, portanto, é preciso criar oportunidades para apresentá-la à grande

⁵⁵Ver ANEXO C: Relação de Músicas do grupo *Afinatto*.

maioria das pessoas e, sobretudo, *educar* as pessoas para a audição e para a apreciação do gênero. Nesta perspectiva, a sua “ausência da vida cotidiana” se expressa em duplo sentido: tanto pela cisão entre arte e vida que a sociabilidade burguesa instituiu, quanto pela existência de uma fatia da produção musical a qual a música sinfônica não participa significativamente, e que, de fato, penetra na vida das massas muito mais intensa e organicamente, tanto por estar mais diretamente atrelada a funcionalidades extramusicais quanto por força da difusão midiática e dos instrumentos de comercialização.

Neste sentido, o clamor pela “formação de plateia” se mostra uma formulação ingênua, pois, ao mesmo tempo em que aceita conviver com a mercantilização da cultura e da música, acredita ser possível se contrapor ao poder de persuasão massivo das mídias comerciais e da mercadoria com dispositivos educacionais. Uma formulação que só pode fazer sentido conforme a abordagem bipartida da cultura que a regulação de estado *fordista* nos legou: de um lado as produções musicais que ficam a cargo do mercado e, de outro, a música sinfônica em sua gaiola de vidro. Olhando desde a sua gaiola de vidro, tudo o que a música sinfônica pode fazer é rogar que se eduquem as massas para que estas possam estar em condições de se tornar público consumidor de concertos.

Este pensamento de tipo educativo é o que está na base das apresentações orquestrais que hoje conhecemos pela alcunha de concertos didáticos:

Dentre as várias formas de promover a comumente designada ‘música clássica’, concertos com finalidade didática se configuram como meios recorrentes em diversos espaços: teatros, salas de concertos, igrejas, escolas entre outros. São concertos em que uma tradição, originária de outro tempo e lugar, é apresentada de maneira simples e direta para que ‘rituais’, desenvolvidos em função de necessidades específicas, sejam compreendidos e desmistificados. Desta forma, o acesso a uma expressão cultural não cotidiana pode ser compreendida e apreendida como algo que também venha a fazer parte das opções musicais do público atendido. (SOARES, 2012, p.406)

Quando estudante, muitas vezes a tarefa inglória de fazer os concertos didáticos era repassada às orquestras jovens e o formato clássico deste tipo de apresentação consistia em selecionar algumas peças mais curtas dentro do repertório da própria tradição sinfônica que se acreditasse ser mais populares ou que porventura tivessem

algum “apelo popular”⁵⁶. Os concertos didáticos, ao contrário dos concertos sinfônicos tradicionais, eram entrecortados por falas do regente que, na maior parte das vezes, explicava o funcionamento da orquestra sinfônica apresentando suas famílias de instrumentos em separado, fazia alguma consideração mais ou menos pertinente sobre a história da música ou sobre a biografia dos compositores das músicas a serem executadas.

Hoje, as orquestras sinfônicas seguem fazendo concertos didáticos, no entanto, existe uma tendência em se elaborar (de maneira muito mais cuidadosa) um formato de apresentação que se pretenda mais eficaz em relação aos propósitos educativos a que se destinam. Durante o acompanhamento de concertos da temporada sinfônica de 2016, pude assistir ao concerto didático “Shakespeare e Cervantes 400 anos”, realizado no mês de outubro pela OSN-UFF, onde foram apresentados excertos da música incidental de Mendelssohn para a peça *Sonho de uma Noite de Verão* de Shakespeare e da *Suíte Dom Quixote* de Telemann, entrecortados por um roteiro teatral onde uma atriz (Suzana Nascimento) contava essas histórias de forma teatralizada. Esta apresentação foi direcionada apenas às crianças e adolescentes de escolas públicas de Niterói, as quais foram trazidas ao teatro a título de passeio escolar. O concerto ocorreu na parte da manhã, em um dia de semana, no próprio Cine-Arte UFF. De fato, os alunos que estiveram presentes pareciam muito mais interessados neste tipo de apresentação do que jamais me pareceram aqueles alunos que assistiram aos concertos didáticos que costumávamos fazer no tempo em que tocava nas orquestras juvenis.

⁵⁶Posso dizer, sem medo de errar, que a peça que mais vezes toquei nos anos em que estive em orquestras jovens (de 1998 até 2008) foi o Batuque de Lorenzo Fernandez. Embora não seja uma peça necessariamente popular entre o público leigo, muitos músicos consideram que ela seja uma peça de grande impacto, tanto pela rítmica quanto pelo caráter festivo, rústico e explosivo. Muitas vezes esta peça foi escolhida para figurar em repertórios de concertos didáticos.

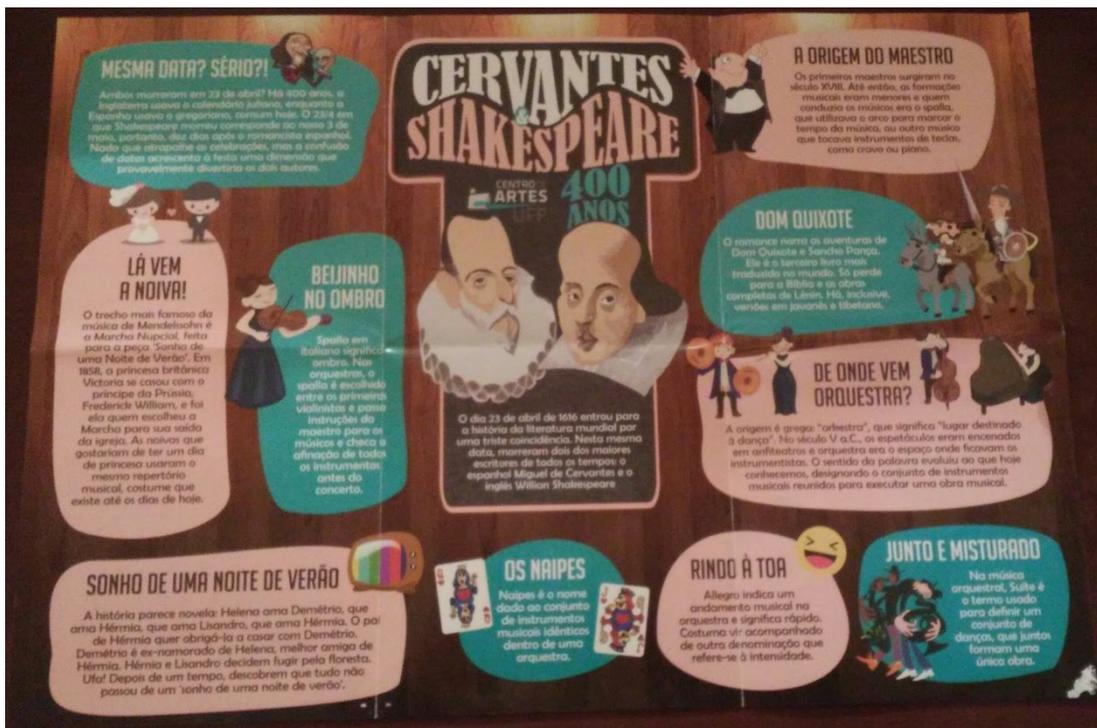


FIGURA 5 - Foto do interior do programa distribuído aos alunos no dia do concerto.

Em entrevista, o violinista Deivison Branco, afirmou que a OSN tem a intenção de aprofundar a relação entre a orquestra e as escolas a partir das possibilidades disponíveis na própria estrutura da UFF, para que possam desenvolver, em conjunto com as instituições de ensino, uma ação educativa mais abrangente e que não se restrinja apenas ao momento do concerto.

D: [...] sobre concerto didático, a gente tá querendo mudar esse nome. A ideia do didático vai muito além de uma apresentação para crianças de escola, né? A gente imagina que, se é pra ser didático, você tem que preparar de outra forma as crianças. Tô falando de preparação mesmo! Preparação para que o momento do concerto seja o ápice de um projeto. Então, tem um montão de informações que você deve passar antes. Daí, como a gente ainda não tem esse formato, talvez a gente mude o nome da série.

P: Existe a intenção de aprofundar a relação com as escolas para tentar fazer isso?

D: Existe! Existe, inclusive, a ideia de montar um material didático mesmo.

P: ... ah, que interessante!

D: Estando dentro de uma universidade a gente tem uma estrutura razoável. Óbvio que burocrática, mas bastante razoável para se fazer isso. A universidade tem uma editora, tem setor que cuida de relação com escolas. Então você tem um mecanismo que, deixando de lado a parte burocrática, é muito bom. (BRANCO, 2017)⁵⁷

⁵⁷Em entrevista concedida a esta pesquisadora no dia 14 de fevereiro de 2017.

Se a opção pelo papel educativo da orquestra permanece no cenário sinfônico (muitas vezes com ideias mais ambiciosas que as antigas), é justamente o lugar de autoridade da música sinfônica e as práticas tradicionais do concerto que se mostram desgastados quando observamos de perto as ações das orquestras nesta seara. Ao contrário da antiga premissa que sustentava a necessidade de as pessoas *serem levadas a compreender um concerto sinfônico (como tal)* através do acesso a algumas informações sobre o funcionamento da orquestra, dos instrumentos ou sobre a história da música sinfônica e dos seus principais compositores, hoje a maior parte dos músicos está convencida de que é preciso *flexibilizar* em algum elemento para *aproximar a música (e o concerto) das pessoas*.

No caso específico do concerto didático com contação de história feito pela OSN, o elemento flexibilizado não foi o repertório, mas o formato tradicional do concerto sinfônico: a centralidade da música no evento foi substituída pela contação de história. Aqui, talvez seja importante retomar a ideia de que o concerto sinfônico é um evento musical destinado à “música pura”, suas condições particulares se colocam em função de propiciar a fruição estética da música, diferenciando-se da ópera e do balé justamente por conter o mínimo possível de informação extramusical em sua constituição.

Em termos gerais, nota-se que o tipo específico de estratégia educativa que o concerto didático durante um tempo conformou, perdeu espaço para os expedientes que visam à aproximação *da orquestra* com as crianças e jovens a partir da realização de *espetáculos musicais* (onde a orquestra sinfônica entra como um integrante especial) voltados para este *nicho de público*. Além do concerto didático “Shakespeare e Cervantes 400 anos” realizado pela OSN, destaco os seguintes espetáculos sinfônicos voltados para o público infanto-juvenil acompanhados por esta pesquisa durante a temporada 2016:

- **Série OSN Cine:** Exibição do filme de animação *Mune, o guardião da lua* de Alexandre Heyboyan e BenoîtPhilippon com música de Bruno Coulais. Filme exibido no Cine Arte UFF em 23 e 24 de setembro de 2016 às 20h e no dia 25 de setembro de 2016 às 10:30h.



FIGURA 6 - Programa da exibição do filme *Mune, o guardião da lua*, recebido na ocasião, dia 24 de setembro de 2017.

A série OSN Cine é uma iniciativa que visa tirar proveito do fato da orquestra estar sediada em um auditório que atende à dupla função de ser um teatro de concertos e uma sala de cinema. Nesta série de concertos, a orquestra acompanha a exibição de um filme selecionado tocando ao vivo a sua trilha. Embora o filme *Mune* seja uma animação voltada ao público infanto-juvenil, havia todo tipo de público no dia em que esteve presente. Esta série costuma fazer grande sucesso com o público frequentador do Cine Arte UFF e, mais uma vez, é possível identificar a aposta de fazer a orquestra transitar por modalidades de apresentação que se encontram distantes da proposta de fruição estética do concerto sinfônico.

- **Orquestra Petrobrás Sinfônica (OPES) - Série Iberê Camargo(I, II, III e IV):** *Os Saltimbancos Sinfônico* foi um espetáculo direcionado ao público infantil, baseado em uma adaptação do musical homônimo para um formato híbrido entre o concerto e o teatro musical com arranjos das canções originais

para orquestra sinfônica. As canções do espetáculo foram gravadas e encontram-se disponíveis no canal da *Deckdisc* no *Youtube*⁵⁸

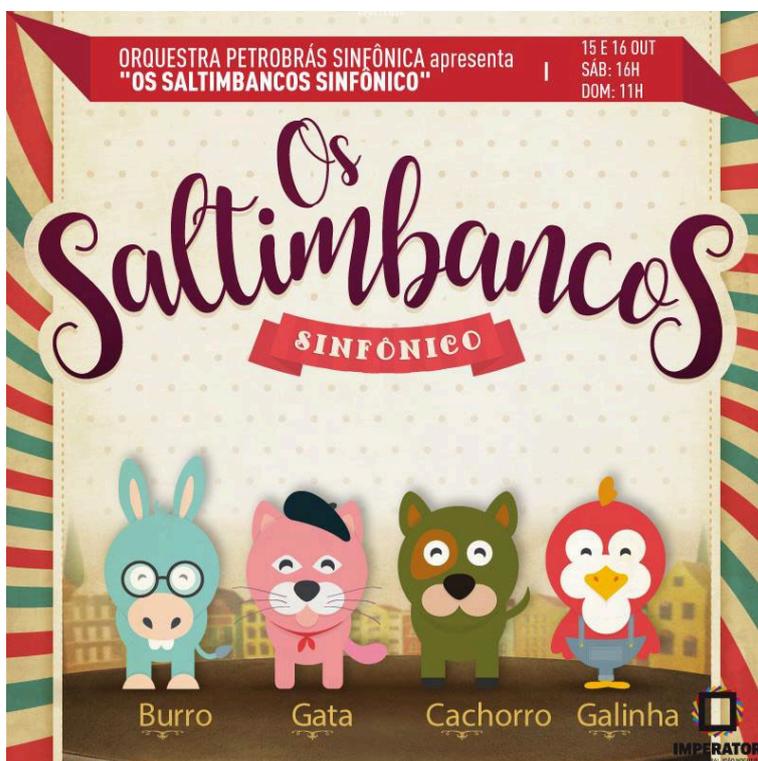


FIGURA 7 - Imagem de divulgação veiculada pelo Teatro Imperator.

A série Iberê Camargo da OPES segue “uma linha de repertório eclético e perfil *crossover*” (OPES, 2016)⁵⁹ e as apresentações costumam ocorrer fora das tradicionais salas de concerto cariocas. O espetáculo *Os Saltimbancos Sinfônico* teve duas apresentações no Teatro Imperator⁶⁰ e outras duas no Teatro Bradesco⁶¹. Houve um cuidado excepcional desde a concepção até os mínimos detalhes da produção do espetáculo: cada cantor atuava à frente da orquestra com um animalzinho de pelúcia representando o seu personagem; a orquestra⁶² e o maestro (Felipe Prazeres) interagiam

⁵⁸Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=b463aZJaKFI&list=PLTaRWr5sdDvmT3l973Yp69-VhFfvQzT87>

Acesso em: 1 de dezembro de 2017.

⁵⁹Menção extraída do programa de concerto recebido no dia 16 de outubro de 2016.

⁶⁰O Teatro Imperator se localiza no Méier (bairro do subúrbio carioca) no Centro Cultural João Nogueira que é um equipamento de cultura da prefeitura desta cidade.

⁶¹O Teatro Bradesco se localiza na Barra da Tijuca (bairro da orla da zona oeste carioca) dentro do Shopping Village Mall.

⁶²Excerto do espetáculo (Um dia de cão) disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=1fCuuJCEOQ8> Acesso em: 1 de dezembro de 2016.

a todo o momento com os cantores e os arranjos de Mateus Freire valorizaram o colorido timbrístico da orquestra sinfônica e dialogaram diretamente com a cena. Estive presente na récita do dia 16 de outubro de 2016 no Imperator e verifiquei que o teatro estava absolutamente lotado de crianças e famílias. Novamente, a estratégia de incorporar o repertório, o tipo de *performance* e, neste caso, o próprio local de apresentação do teatro musical, provou ser bem-sucedida atraindo um número considerável de pessoas para uma apresentação orquestral e agradando ao público presente.

Durante uma breve entrevista de divulgação ao Repórter Rio da TV Brasil⁶³, a apresentadora pergunta a Felipe Prazeres se a intenção do espetáculo era “despertar o interesse pela *música clássica* nas crianças”. Prazeres prontamente responde que o projeto era a continuidade de uma proposta que havia se iniciado no ano anterior com a montagem d’*A Arca de Noé* e que consistia em trazer *grandes clássicos* que “mexeram com a nossa geração” *em uma roupagem sinfônica*, aproximando a orquestra do mundo lúdico da criança.

No caso específico deste espetáculo, poderíamos afirmar que o único elemento oriundo da tradição sinfônica presente era a própria orquestra: o repertório pertencia ao gênero da MPB, o evento não era o concerto sinfônico, mas um espetáculo teatral, o local da *performance* não era a sala de concertos, orquestra e cantores precisaram ser amplificados. Diante disso, seria possível questionar se este tipo de iniciativa de fato apresenta “música clássica” para as crianças ou se caracteriza uma via de inserção da OPES no nicho dos espetáculos infantis, ampliando a sua abrangência de público *para além* dos concertos sinfônicos.

- **Johann Sebastian Rio - Série Música aos Domingos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro:** *O Maestro Provisório* foi um espetáculo musical especialmente concebido pela orquestra para o público infantil, ocorrido no dia 24 de abril de 2016.⁶⁴

⁶³Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IMhrxigYD-s> Acesso em: 1 de dezembro de 2017.

⁶⁴ Making Off do espetáculo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6PV_5oAT1nk Acesso em: 1 de dezembro de 2017. Teaser do espetáculo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fWkEKIOYRDo>



FIGURA 8 - Foto de divulgação retirada da página de Facebook da Johann Sebastian Rio.

A Johann Sebastian Rio (JSR) é uma orquestra de câmara, criada no ano de 2014, pela iniciativa de um grupo de músicos sinfônicos oriundos de diversas orquestras cariocas em parceria com Vanessa Rocha (produtora da Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ). A proposta inicial era ser um conjunto de câmara dedicado ao repertório barroco, que se lançaria pela internet através de vídeos curtos feitos para serem veiculados nas redes sociais. Ao longo de três anos de existência, a orquestra se firmou como um conjunto eclético, apostando em formatos de apresentação pouco convencionais que misturam música com poesia, teatro e dança, gravando vídeos onde os músicos aparecem como protagonistas e, por vezes, fazendo coisas inusitadas (como saltar de parapente com uma capa de violoncelo nas costas⁶⁵) ou tocando em lugares tão improváveis quanto a pista de pouso e decolagem de um aeroporto (como em sua última série de vídeos em parceria com a Rio Galeão - Aeroporto Internacional Tom Jobim⁶⁶).

O Maestro Provisório foi um espetáculo criado por Debora BAPT a pedido da JSR para ser uma narrativa que apresentasse a música sinfônica e a orquestra de uma maneira divertida e leve para as crianças. Neste caso, vemos os mesmos elementos que anteriormente foram identificados (uso da linguagem teatral em substituição ao ritual do concerto sinfônico e uso de arranjos de músicas clássicas e músicas *pop*). Em entrevista a esta pesquisadora, Felipe Prazeres (que atua como violinista e diretor artístico na JSR) fala sobre a sua concepção do que seria um concerto didático mais adequado às

⁶⁵Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1Kpc_SP_2Q4 Acesso em: 1 de dezembro de 2017.

⁶⁶Rio Galeão é um dos atuais patrocinadores do grupo através do programa de incentivo à cultura via Edital do ISS do Rio de Janeiro 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/RIOgaleao/photos/a.1450565018556852.1073741828.1446327678980586/2034260700187278/?type=3&theater> Acesso em: 1 de dezembro de 2017.

necessidades dos nossos tempos e de como colocou essas ideias em prática na formulação deste espetáculo:

Qual é a linguagem das crianças e adolescentes de hoje? Será que a gente consegue atrelar um pouco de música a essa linguagem mais atual deles? Tocar Kate Perry nesse programa de domingo é parte disso (referindo-se à apresentação d'*O Maestro Provisório*). Eu nem sabia quem era Kate Perry e tive que me ligar - ah... tá, agora eu sei o que essa galerinha ouve! - é óbvio que o concerto não vai ser baseado nesse repertório, mas vai ter isso lá, entendeu? A garotada pode até pensar: “escutei várias coisas e gostei mais da Kate Perry”, mas vai ter o Vivaldi e o Mozart porque é muito legal também e quer saber? Eles também reagem a esse tipo de música. Então é muito dúbio isso, eu acredito que você pode fazer algo maravilhoso com concerto didático e claro que também é possível uma coisa mais tradicional, não precisa ficar se reinventando o tempo inteiro. Mal comparando, é como um bom professor de física: na verdade estamos cercados por física e matemática em nossa vida, mas como você faz pra trazer esse conhecimento pro cotidiano? Para que o aluno aprenda de uma maneira mais legal e passe a gostar da matéria. (PRAZERES, 2016)⁶⁷

Talvez, o maior paradoxo do concerto didático enquanto ação que se destina à formação de plateias para o concerto sinfônico seja constatar que as estratégias que se colocam em prol deste esforço apontam, elas mesmas, para a decomposição do tipo de experiência musical que o concerto sinfônico originalmente se propõe a ser. Analisando as quatro propostas de apresentação elencadas, podemos listar uma série de elementos que apontam claramente para esta tendência:

- Presença marcante de outras linguagens artísticas, especialmente pelo uso frequentada dramatização. Aproximação com o gênero do teatro musical.
- Música orquestral é apresentada como opção de entretenimento, distanciando-se das finalidades de fruição estética imanente.
- Quando é feita a opção pelo repertório da música sinfônica, este é apresentado de forma a adaptar-se à proposta cênica e muitas vezes preferindo-se utilizar arranjos e excertos às versões originais.
- Substituição do repertório tradicional da música sinfônica incorporando repertórios e linguagens da música popular e comercial.
- Orquestra toca fora do ambiente da sala de concerto e utilizando-se de recursos técnicos como amplificação e/ou projeção de imagens.

⁶⁷ Em entrevista concedida a esta pesquisadora em abril de 2016

Decerto que os elementos acima enumerados não são exclusivos do concerto didático e podem ser facilmente reconhecidos, de forma pulverizada, em outras propostas de concertos nas temporadas das orquestras cariocas e nas iniciativas individuais ou coletivas dos músicos sinfônicos. Entretanto, por ser absolutamente paradigmático, o caso do concerto didático foi escolhido para ser aqui discutido em maior detalhe: idealizado como um instrumento para a formação de plateias, ele evidencia, contraditoriamente, o próprio processo de decadência da forma particular de experiência da música sinfônica.

3.3. Ações de popularização como um caminho para o empreendedorismo sinfônico

Diferente deste diagnóstico pessimista, a maior parte dos músicos e demais interessados na música sinfônica com quem conversei decorrer dessa pesquisa consideram essas estratégias positivas para a renovação da tradição orquestral. Nesta perspectiva, uma das entrevistas mais interessantes que pude fazer neste percurso investigativo foi com Amanda Andrade: uma bióloga apaixonada por música sinfônica, frequentadora assídua dos concertos cariocas e que tem um blog sobre o universo da música sinfônica com foco na formação de plateia⁶⁸. Amanda fez amizade com muitos músicos das orquestras cariocas quando do episódio das demissões da OSB, pelo fato de ter se posicionado favoravelmente aos músicos em suas redes. Durante nosso encontro, conversamos sobre as políticas de popularização da música sinfônica.

P.: Como você avalia essas novas iniciativas das orquestras... de misturar música sinfônica com música popular, com projeção de imagens, com cinema, com teatro, dança e etc.?

A.A.: Eu acho o máximo!

P.: Repertórios inusitados, como esse concerto do Ventura⁶⁹...

A.A.: Sim! Tem muita gente que eu não vou chamar pra assistir ópera porque sei que a pessoa vai ficar entediada, mas eu vou chamar para um concerto tipo o Ventura. Aí a pessoa vai ter aquele primeiro contato com a orquestra e vai achar legal. Então, da próxima vez que eu chamar pra um concerto ela já chega com outros olhos.

⁶⁸O blog está há muito tempo sem ser atualizado, mas encontra-se ainda disponível em: <http://cordasmadeirasmetais.blogspot.com.br/> Acesso em: 4 de dezembro de 2017.

⁶⁹No final da temporada 2016, a OPES apresentou uma releitura, com arranjos inéditos para orquestra sinfônica, do álbum Ventura, da banda Los Hermanos. O concerto foi um sucesso tão estrondoso que acabou dando ensejo a uma pequena turnê com mais quatro concertos (dois em São Paulo, um em Porto Alegre e mais um no Rio de Janeiro, dessa vez na Fundação Progresso). A gravação do concerto ao vivo no Teatro João Caetano encontra-se disponível em: <https://opes.lnk.to/VenturaSinfonico> Acesso em: 4 de dezembro de 2017.

P.:Então você acha que é uma boa porta de entrada?

A.A.: Acho muito importante! É claro que a minha visão é tendenciosa...Maseu acho que uma orquestra engrandece qualquer repertório. Veja, eu sou fã do Metálica e o meu disco predileto deles é aquele com a Sinfônica de São Francisco, porque se você tem 4 instrumentos ligados no amplificador, não é a mesma coisa que 30 violinos, sabe?Essa diferença enriquece, engrandece e as pessoas olham e falam: “poxa que legal, uma orquestra”. Eu fui por dois anos seguidos no Baile da OPES com o Monobloco⁷⁰, no carnaval. Esse ano não vai ter... daí um amigo, que foi no ano passado me perguntou: “que dia a orquestra vai tocar com o Monobloco?” E eu respondi: “não, esse ano eles não vão tocar”... e ele logo perguntou:“Porque?”

P.: Você acredita que esse público,que viu a orquestra em outros repertórios e contextos, volta ao teatro depois para assistir a uma Sinfonia de Beethoven?

A.A.: Não sei... se tiver gente chamando, incentivando, convidando eu acho que sim.[...] Eu falo assim pra uma amiga minha: “vamos assistir uma sinfonia de Beethoven noMunicipal?”, “ah não dá, tenho outra coisa pra fazer!”. Aí eu falo: “ok, vamos assistir o Monobloco com a OPES, vamos?”, aí ela vai por causa do Monobloco e é divertidíssimo. Resultado: eu saio de lá cantarolando, descubro que o Monobloco é bom e ela conhece a orquestra. Tem isso também, o caminho inverso, né? [...] tipo, eu não sou fã dos Los Hermanos, só fui porque me convidaram. [...] pra você ter idéia -eu não ia num concerto importante da OPES, minha orquestra do coração - porque eu pensei: “ah não, esse repertório aí eu não quero”, torci o nariz... (atitude feia é verdade, tenho preconceito mesmo...) só que acabei indo...Porque era orquestra e porque me convidaram.E o que aconteceu foi que eu saí de lá e já baixei o disco dos Los Hermanos. Então, o contrário também acontece. [...] (ANDRADE, 2017)⁷¹

Da mesma forma, na maior parte das vezes, a crítica e os veículos de comunicação especializados, assim como a mídia comercial, saúdam, com grande entusiasmo, todas as ações que se apresentem ao público enquanto iniciativas de “popularização”, “democratização”, “inovação” e/ou “modernização” da música sinfônica. Neste sentido, e retomando o exemplo do concerto Ventura Sinfônico da OPES (evocado pelo depoimento de Amanda), é possível perceber que, para a divulgação deste concerto, a orquestra desfrutou de um espaço consideravelmente maior do que aquele ordinariamente dedicado aos concertos tradicionais da temporada nos meios de comunicação de massa. Segue abaixo um trecho da matéria (de página inteira!) que saiu na capa do segundo caderno do jornal O Globo, no dia 11 de fevereiro de 2017, quando do concerto na Fundação Progresso:

RIO — Quando decidiu abrir a série de apresentações em que a Orquestra Petrobras Sinfônica faz versões de álbuns notáveis da música pop com

⁷⁰Nos anos de 2014 e 2015 a OPES tocou em um baile de carnaval em parceria com o Monobloco no projeto Orquestrando a Lapa. Neste vídeo a orquestra toca o Batuque de Lorenzo Fernandes com o Monobloco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1QRb8vQE-2E> Acesso em 4 de dezembro de 2017.

⁷¹ Entrevista realizada em 23 de fevereiro de 2017.

“Ventura” (2003), dos Los Hermanos, Mateus Simões, diretor executivo da OPES, tinha dois argumentos fortes. O primeiro, claro, é o sucesso comercial alcançado pelo terceiro dos quatro discos lançados pela banda carioca, considerado um dos últimos triunfos mercadológicos do pop rock brasileiro. Depois, a possibilidade de angariar uma fiel, carente e numerosa base de fãs — afinal, tirando uma ou outra turnê de reunião, o quarteto está oficialmente em hiato há dez anos e, ainda assim, segue conquistando novos admiradores. O resultado da aposta pode ser medido em números: em 21 minutos, todos os mais de 2 mil ingressos para as apresentações de estreia do “Ventura sinfônico”, em dezembro, no Teatro João Caetano, estavam vendidos. Uma apresentação extra foi marcada para este sábado, na Fundação Progresso — que, pela primeira vez, vai sediar um concerto de orquestra — e, logo depois, os 40 músicos da OPES, acompanhados pelos cantores Roberta Campos e Rodrigo Costa (ex-Forfun), saem em turnê que vai passar por São Paulo e Porto Alegre nos próximos dias.

O que nasceu como um projeto experimental acabou virando um segmento oficial dentro da temporada da OPES, batizado de “Mundo pop”. Dentre dele, está previsto, por exemplo, o lançamento de dois EPs da série “O clássico é...”, com releituras de sucessos do samba (em março) e do reggae nacional (em junho) — “O clássico é rock” está disponível nas plataformas digitais desde agosto passado. Em outubro, mês das crianças, a OPES dará sequência aos sucessos dos espetáculos infantis “A arca de Noé” (2015) e “Os saltimbancos sinfônicos” (2016) com uma homenagem ao Balão Mágico. E o sucessor do “Ventura sinfônico” já está escolhido: em dezembro, estreia o show “Thriller sinfônico”, relendo o álbum de Michael Jackson que completa 35 anos em novembro.

— A nossa ideia é que a Orquestra seja dividida em três mundos: urbano, clássico, que já estão consolidados e, agora, o pop. Acredito que já em 2017 o pop tenha o mesmo tamanho dos outros dois — aposta Simões. — O segredo do sucesso foi manter a temporada tradicional intacta. Seguimos tocando no Municipal, na Cecília Meireles, trazendo grandes solistas, ao mesmo tempo em que apostamos em projetos para alcançar novos públicos. Se a gente não experimentar, não tentar descobrir novos passos, a renovação não acontece. (O GLOBO, 2017)⁷²

Embora a OPES seja a orquestra que apresente a política mais ambiciosa nessa linha de atuação⁷³ é necessário destacar que todas as orquestras observadas apresentaram (em maior ou menor grau) as mesmas preocupações e intenções. A OSN mantém, além dos concertos didáticos, as séries OSN Cine e OSN Popular⁷⁴ e a OSB, mesmo tendo um perfil mais tradicional, havia destinado a série Safira exclusivamente às trilhas de cinema na temporada de concertos de 2016.

⁷²Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/sucesso-de-concerto-em-que-toca-los-hermanos-faz-petrobras-sinfonica-mirar-no-mundo-pop-20908285> Acesso em: 4 de dezembro de 2017.

⁷³Atualmente, os concertos sinfônicos se inserem no Mundo Clássico da programação anual da OPES. O restante da temporada é dividido entre os Mundos Urbano e Pop. Disponível em: <http://petrobrasinfonica.com.br/mundos/> Acesso em: 4 de dezembro de 2017.

⁷⁴Nesta série a orquestra convida um grande nome da MPB para realizar um concerto com a orquestra. Em setembro de 2016 a orquestra convidou Elomar para gravar um CD (*O Menestrel e o Sertão mundo*) ao vivo, em um concerto na Sala Cecília Meireles. O concerto foi um dos maiores sucessos da orquestra em 2016 com ingressos esgotados em pouquíssimo tempo após a abertura da bilheteria.

Ao longo desses oito anos de existência do grupo *Afinatto*, o que nos foi possível apreender a partir da experiência com a abertura para tocar o repertório popular no quarteto de cordas foram dois efeitos evidentes:

- (1) Atrair o interesse dos noivos e demais clientes que buscavam por algo “diferente” para a sua cerimônia de casamento ou evento. Os grupos ao estilo “coral e orquestra” eram considerados por nossos clientes, quase sempre, como algo muito sisudo, excessivamente pomposo e *demodê*. Nosso quarteto oferecia a este tipo de cliente uma identidade jovial, charmosa e musicalmente interessante. Inúmeras vezes fomos contratados por músicos, tanto amadores quanto profissionais.
- (2) Tocar música popular no quarteto de cordas não aumenta nem a demanda e nem o interesse dos clientes por músicas da tradição sinfônica. Quanto mais tocávamos músicas populares no quarteto de cordas, mais aumentava a demanda por este repertório. De nossa parte, se antes era mais fácil tocar o repertório clássico e ligeiramente desconfortável tocar música popular, com o tempo, nossos melhores arranjos passaram a ser aqueles de música popular. De fato, hoje tocamos muito melhor (e mais facilmente) um arranjo de *rock* ou *pop* estadunidense do que a Pequena Serenata Noturna de Mozart.

De forma análoga a esta experiência e ao contrário da crença da maior parte dos músicos, verifica-se que não é sobre o público que o efeito concreto da flexibilização das práticas e dos repertórios incide significativamente, mas sobre a própria tradição da música sinfônica. Neste processo, a única coisa que se converte – concretamente - é a prática das orquestras. Assim como no *Afinatto*, com o passar do tempo, a nossa prática musical foi ficando cada vez mais atrelada às músicas populares comerciais, ao último *hit* de sucesso, da mesma forma, as experiências de maior êxito das orquestras são sempre aquelas onde a instituição se coloca a reboque da música comercial. Tal fato fomenta um tipo de demanda que só pode produzir mais e mais de si, em detrimento de outras possibilidades e independente da vontade ou da intencionalidade particular dos sujeitos envolvidos.

Outro fenômeno digno de nota que vem crescendo ultimamente nos meios orquestrais são os eventos, festivais e conferências⁷⁵ onde a questão do futuro dos grupos orquestrais é amplamente debatida em termos de gestão de negócios, empreendedorismo, empreendedorismo social, inovação etc. Nestes encontros também são organizados concertos e apresentações que apontam para tendências do que poderia vir a ser o futuro da música de concerto (quase sempre exemplos de hibridação análogos àqueles que foram apresentados), também apresentam-se *cases* de sucesso em gestão de negócios e gestão de organizações em música sinfônica, bem como histórias inspiradoras de pessoas que causam impacto positivo no mundo através de intervenções sociais se utilizando da música sinfônica como ferramenta privilegiada para corrigir desigualdades sociais ou pacificar zonas de conflito.

Nestes *workshops*, é claramente identificável um grande esforço de aproximação do universo das práticas sinfônicas com a racionalidade e os procedimentos dos meios corporativos. Todo o discurso que perpassa é estritamente versado na gramática do empreendedorismo. Tratar orquestra como empresa, encontrar e ser capaz de oferecer ao patrocinador retornos concretos que justifiquem o investimento dos vultosos recursos indispensáveis ao sustento de um conjunto orquestral.

Orquestras passam a ser equacionadas como um problema contábil, exigindo um enfoque empresarial ajustado aos novos tempos, algumas são extintas, e algumas se redesenham em termos de repertório, público-alvo, modo de apresentação e arregimentação de músicos, ou ajustam seu funcionamento aos modelos de negócio do mundo pós-industrial. Outras se reinventam como modelo de combate às desigualdades socioeconômicas, recrutamento de músicos entre a classe trabalhadora. (ARAÚJO, 2016, p. 313)

Em seu estudo sobre as formas de inserção da cultura no regime de acumulação capitalista em sua etapa contemporânea altamente financeirizada, Pilão (2017) identifica as três principais modalidades de incorporação estrutural da produção de cultura em sistemas especulativos de acumulação de capital a partir da mediação do Estado através das Leis de Incentivo:

Tem-se, portanto, que nesse complexo mundo do capital, a cultura mercantilizada assume diferentes formas de inserção no processo de acumulação. Com tais formas de expressão, torna-se um serviço aos setores

⁷⁵Festival RC4. Disponível em: <http://www.festivalrc4.com.br/programacao/painel-rc4/> Acesso em: 3 de fevereiro de 2017. Página de *Facebook* disponível em: <https://www.facebook.com/FestivalRc4/> Acesso em: 4 de dezembro de 2017.

de concentração de capital que realizam seus “investimentos” (fomentos) objetivando o *marketing* e a promoção da marca; permite processos especulativos verificados junto “ao fazer cidade” contemporâneo e, ainda, potencializa a realização de mercadorias produzidas por setores que também apresentam a tendência a concentração de capital e com um grande valor agregado de tecnologia. (PILÃO, 2017, p. 201)

À medida que o Estado retira o subsídio direto que ofertava às orquestras e delega ao setor privado a gestão da cultura, não resta outra opção concreta para as orquestras institucionalmente e para os músicos individualmente que não seja aprofundar o seu relacionamento com aquelas linguagens que possibilitem ampliar a sua abrangência de atuação, tornando-se assim mais atrativos aos diversos patrocinadores. Se uma orquestra ou um grupo musical é bem-sucedido nessa tarefa, eles podem conseguir, inclusive, contemplar os três eixos de valorização acima descritos: promovendo o marketing cultural de seus patrocinadores, inserindo-se em amplos projetos de valorização de territórios e produzindo conteúdo cultural que corrobore para a realização de mercadorias tecnológicas e informacionais.

P.: Em sua opinião, quem deveria sustentar materialmente as orquestras?

L.F.: Eu acho que tá tudo errado. É um pensamento muito ilusório a gente ficar sonhando: “o governo tinha que investir na cultura” ... lógico que tinha! Mas a gente tá vivendo aonde? No Brasil. Isso é uma coisa que nunca foi prioridade de governo algum. Então, achar que o governo tem que ser responsável por isso, é dar um tiro na cabeça. Também acho um grande problema a gente não ser educado a guiar a nossa carreira. Acho que a gente joga muito as nossas fichas todas na área orquestral: “tem que ser músico de orquestra” ou “ah! eu tenho que ser professor.” Mas se você não for nenhum e nem outro? O que você faz? Como você gerencia sua carreira? Como é que você vai fazer algo diferente? O que você tem que buscar? Como buscar lei de incentivo? A gente não sabe! A gente faz uma faculdade de música e não aprende. Não existe uma matéria de planejamento de carreira [...]

Igual aconteceu comigo: terminei a faculdade e aí, o que é que eu faço? Não tenho orquestra, não tenho musical, não tem nada, tem que esperar alguém me chamar e lembrar que eu existo. Eu acho louváveis atitudes como a do Thiago⁷⁶, “não vou sobreviver com esse salário de merda daqui do TMRJ”. Vai lá no *YouTube* e passa o dia inteiro ralando, fazendo arranjo, editando (é ele quem faz tudo) e ganha o dinheiro dele. [...] (FERREIRA, 2016)

Enfim, só é possível compreender como a consciência do músico migra entre concepções tão díspares sobre a sua própria atividade e função social, em um espaço relativamente curto de tempo, se entendermos que estas concepções não advêm da

⁷⁶Thiago Teixeira é violinista do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e possui um canal no Youtube (Metalviolin) onde faz vídeos tocando arranjos próprios de música popular para violino elétrico e acústico. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCF_1IKCZq4gzjrpCfLPkD4A/featured Acesso em: 4 de dezembro de 2017.

própria tradição, como um dado essencial herdado, mas da maneira pela qual é possível concretamente inserir-se na sociedade a partir dela. Assim como falávamos na segunda parte desta dissertação sobre os processos sociais que fazem colidir com as identidades de artista e trabalhador e abrem caminho para transformações na autopercepção do músico, também no caso do empreendedorismo e das apostas nos híbridos, trata-se, antes de tudo, das opções concretas existentes no horizonte dos músicos.

Não se trata, aqui, de afirmar que uma determinada regulação estatal teria o poder de inferir diretamente sobre a música sinfônica, no entanto, tampouco é possível discutir seriamente as transformações que se passam nessa tradição (e nos seus agentes) sem investigar os liames estruturais que configuram, objetivamente, as possibilidades e um campo de ação em que estes sujeitos se movem e sustentam uma prática musical.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa foi motivada pela percepção de que vivemos um momento *sui generis* na música sinfônica carioca, no qual as suas práticas tradicionais atravessam profundas transformações. Quando adentrei a esta investigação, ainda acreditava que tais mudanças faziam parte de o futuro promissore que poderiam apontar para um tempo de abertura de possibilidades e de superação daquilo que me parecia um descompasso entre a nosso fazer musical e o mundo em volta. Contudo, quanto mais eu avançava na pesquisa etnográfica e na teoria, mais eu me distanciava desta concepção.

Buscando melhor compreender o que é a experiência da música sinfônica assim como os fenômenos contemporâneos nos quais participa, comecei investigando os antecedentes históricos que moldaram a sua atual feição, analisando a raiz dos seus problemas e impasses que observava. Neste sentido, na primeira parte desta dissertação, me dediqueio tema da autonomia da arte na sociedade burguesa. Abordei este assunto colocando as teorizações de Kurz (2004), Burguer (2017), Benjamin (2013) e Debord (1992) em perspectiva, tentando evidenciar a questão da cisão estética e da reintegração entre arte e vida na contemporaneidade, pela via da mercantilização. Este me pareceu ser um ponto de vista especialmente proveitoso para a elucidação das questões em torno do esfacelamento da autonomia que foram observadas tanto nos processos de hibridação musical quanto nas contradições identificadas em meio à participação dos músicos nas lutas políticas ocorridas ao longo de 2016 e 2017.

Contrariando o meu planejamento inicial de escrita, a segunda parte acabou tomando uma proporção inaudita nesta narrativa. A princípio, não havia cogitado abordar mais diretamente as questões de trabalho, política e consciência dos músicos no âmbito das orquestras sinfônicas. Ainda assim, a decisão de adentrar a este tema foi motivada pela necessidade desituar o leitor diante das intempéries que atravessaram estes músicos e as instituições sinfônicas no decorrer do ano de 2016, pois, não o fazer seria ignorar pontos fundamentais para o entendimento dos fenômenos a serem analisados. Afinal, como falar sobre as transformações nos repertórios e tipos de *performance* olvidando o contexto político turbulento (e riquíssimo) no qual as mudanças que eu observava se desenrolavam? Como falar sobre os impactos da regulação *pós-fordista* na música sinfônica carioca apenas de forma teórica e abstrata ou

mesmo me atendo ao seu reflexo direto nas práticas musicais sem passar pelos conflitos sócio-políticos que os seus sujeitos concretos atravessavam neste período específico?

A transição *pós-fordista* adquire corpo e concretude na crise da OSB e do TMRJ, no movimento Concerto pela Democracia, no manifesto dos músicos da OSN em apoio à greve dos técnicos-administrativos e nos debates e reflexões sobre o tema da paralisação de uma orquestra, da mobilização possível para os músicos e do que pode um concerto nas lutas dos trabalhadores. Ainda que a etnografia não estivesse voltada diretamente para a investigação dessas questões, avaliando este tópico em retrospecto fico com a sensação de que estes temas se impuseram à narrativa por força de serem parte constituinte e indiscernível dessas transformações. Eles perpassaram todo meu trajeto de pesquisa de uma forma que só foi possível dimensionar no instante em que me pus a escrever.

Na última parte deste trabalho abordei o tema das transformações na música sinfônica conforme as tendências contemporâneas das práticas musicais das orquestras e iniciativas individuais dos músicos. Traçando um paralelo entre a minha vivência pessoal no universo do empreendedorismo com o conjunto de música para eventos *Afinatto* e a aposta no híbrido entre formação instrumental “clássica” e repertório popular comercial, busquei evidenciar as aproximações entre o saldo da nossa experiência e as apostas que se apresentam sob os rótulos da “modernização”, “popularização”, “democratização” ou “inovação” da música sinfônica. Outro ponto de articulação central que norteou esta narrativa foi a escolha do concerto didático como exemplo paradigmático das contradições inerentes à esta estratégia.

Haveria mil maneiras de abordar este objeto, os exemplos são abundantes e caberia um maior aprofundamento e detalhamento a partir do próprio material de pesquisa levantado, o que não foi possível devido a preferência por traçar um panorama mais amplo das transformações, perfazendo os seus antecedentes históricos, seus problemas filosóficos, sua íntima relação com a economia política e as questões de consciência e identidade.

A opção metodológica por realizar um sobrevoo mais genérico, colocando as metamorfoses da música sinfônica carioca em suas múltiplas dimensões, problemas e contextos, trouxe o benefício de ser uma abertura para inúmeros temas de pesquisa e aprofundamentos que podem ser futuramente aproveitados por outros pesquisadores interessados nos assuntos abordados. No entanto, reconheço que a escolha por esta

abordagem acarretou na ausência de um maior aprofundamento de todos os âmbitos aqui tratados os quais mereceriam, cada qual, a realização de pesquisas singulares. No entanto, considero, ainda assim, que a opção se justifica pela atualidade, necessidade e carência de debates e reflexões mais abrangentes e continuados sobre o tema, tanto nos meios sinfônicos quanto na própria musicologia.

Dessa forma, esta dissertação é apenas uma contribuição preliminar, que, eu espero, seja válida ao enfrentamento dos imensos desafios que se colocam para esta tradição musical na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- ALENCASTRE, Priscila. Crise e política no Theatro Municipal do Rio de Janeiro: um olhar interno e algumas reflexões. [online] In: **Glosas**. Disponível em: <http://glosas.mpmp.pt/author/priscilaalencastre/> Publicado em: 12 de março de 2017. Acessado em 31 de outubro de 2017.
- ANDRADE, Amanda. Entrevista realizada no Mercado São José. Rio de Janeiro, 2017. Arquivo digital (60 min).
- ARAUJO, Samuel. *A prática sinfônica e o mundo a seu redor*. **Estud. av.**, São Paulo, v. 30, n. 86, p. 311-322, Abril de 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142016000100311&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, L&PM Editores, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *O mercado de bens simbólicos* In: *A economia das trocassimbólicas*. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1974.
- _____. *A distinção. Crítica social do julgamento*. Porto Alegre, Editora Zouk, 2006.
- BRANCO, Deivisson. Entrevista realizada no Cine Arte UFF. Rio de Janeiro, 2017. Arquivo digital (60 min).
- BURGUER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo, Ubu Editora, 2017.
- CARRIELLO, Álvaro. Depoimento escrito de próprio punho. Rio de Janeiro, 2017. Arquivo Digital.
- COHEN, Sara. *Ethnography and popular music studies*. In: **Popular Music**. Vol 12/2. Cambridge University Press, 1993.
- COLI, Juliana. *Vissi d'arte por amor a uma profissão (um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico)*. São Paulo, ANNABLUME Editora, 2006.
- CONCERTO. In: **GROVE**, George (org.). *Dicionário Grove de música. Edição Concisa*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1994.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Editora Contraponto, 1997.
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Portugal, Ed. Gradiva, 2007.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1995.

FERREIRA, Luiz Felipe. Entrevista realizada na Livraria Travessa de Botafogo. Rio de Janeiro, 2016. Arquivo digital (60 min).

GURGEL, Clarisse. *O império das imagens. A ação performática entre o acting out e passagem ao ato*. In: Analytica: Revista de Psicanálise. São João Del Rei, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/analytica/article/view/1283>. Acesso em: 19 de novembro de 2017.

_____. *Ação performática: a política revolucionária entre a depressão e o êxtase*. [online] In: LavraPalavra. Disponível em: <https://lavrpalavra.com/2016/03/02/acao-performatica-a-politica-revolucionaria-entre-a-depressao-e-o-extase/> Publicado em: 02 de março de 2016. Acesso em: 19 de novembro de 2017.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna – Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, Edições Loyola, 1989.

HENNION, Antoine e FAUQUET, Joël-Marie. *Authority as performance: The Love of Bach in nineteenth-century France*. In: **Poetics** 29. França, 2001.

HIRSCH, Joachim. *Teoria Materialista do Estado*. Rio de Janeiro, Editora Revan, 2010.

JARDIM, Antônio. *Música: uma outra densidade do real*. Rio de Janeiro, CBM, 1988. (Dissertação de mestrado).

JAPPE, Anselm. *O gato, o rato, a cultura e a economia In: Crédito à morte: a decomposição do capitalismo e suas críticas*. São Paulo, Editora Hedra, 2013.

_____. *Sic transit gloria artis. O “fim da arte” segundo Theodor W. Adorno e Guy Debord*. In: **Krisis**. Disponível em: <http://www.krisis.org/1995/sic-transit-gloria-artis-portugues/> Publicado em: 31 de dezembro de 1995. Acesso em: 19 de novembro de 2017.

KURZ, Robert. *A estética da modernização*. In: Com todo vapor ao colapso. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF – PAZULIN, 2004.

LEHMANN, Bernard. *O Averso da harmonia*. In: **Debates**. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4208/3825> Acesso em: 5 de dezembro de 2017.

LIMA, Hudson. *A hierarquia como método: uma etnografia da produção da música de concerto*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016. (Dissertação de mestrado)

- LYSLOFF, René T. A. *Musical Community on the Internet: Na On-line Ethnography*. In: **Cultural Anthropology**. American Anthropological Association, 2003.
- MARTINS, Daniel M. *Música pela Democracia: comportamentos e protesto dos músicos de orquestrano Rio de Janeiro (2016)*. [mimeo] Rio de Janeiro, 2017.
- MARX, Karl. *A ideologia alemã*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2007.
- MASCARO, Alysson Leandro. *Estado e forma política*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2013.
- NETTL, Bruno. *Heartland Excursions – Ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1995.
- ORQUESTRA. In: **GROVE**, George (org.). *Dicionário Grove de música. Edição Concisa*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1994.
- PILÃO, Valéria. *As diferentes formas de inserção da cultura no processo de acumulação de capital: a particularidade brasileira*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Marília, 2017.
- PRAZERES, Felipe. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2016. Arquivo digital (60 min).
- REQUIÃO, Luciana. *Eis aí a Lapa... Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. São Paulo, ANNABLUME Editora, 2010.
- SALLES, Atelisa. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2017. Arquivo digital (60 min).
- SINFONIA. In: **GROVE**, George (org.). *Dicionário Grove de música. Edição Concisa*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1994.
- SOARES, Gina. *Um concerto didático: representações sociais em música e educação*. In: **ANAIS DO II SIMPOM**. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012.
- TAYLOR, Roger. *Arte, inimiga do povo*. São Paulo, Ed. Conrad Livros, 2005.

ANEXO A: OSB – um patrimônio nacional ameaçado⁷⁷

A cidade do Rio de Janeiro e o Brasil correm o risco de perder uma das instituições culturais mais tradicionais do continente: a Orquestra Sinfônica Brasileira.

A OSB, que neste mês completou 76 anos, já realizou mais de 5 mil apresentações no país e no exterior. Fundada em 1940, quando o Rio de Janeiro era a capital da República, esse patrimônio nacional e carioca, ao longo de sua história, vem atuando para levar música a todo o Brasil por meio de turnês, além de promover a música brasileira. Do concerto de inauguração de Brasília às recentes comemorações dos 450 anos do Rio de Janeiro, a OSB está constantemente presente nos momentos históricos do país.

Nenhuma outra instituição musical nacional lançou e consagrou tantos artistas brasileiros, como Nelson Freire, Antônio Meneses e Arnaldo Cohen, ou recebeu tantos ícones da música, como os maestros Leonard Bernstein, Igor Stravinsky, Zubin Mehta, Lorin Maazel, Kurt Masur, e solistas, como Martha Argerich, Claudio Arrau, Mstislav Rostropovich, Jean-Pierre Rampal, Arthur Rubinstein, Plácido Domingo e José Carreras, entre tantos outros. Isso sem contar o legado musical que a instituição vem deixando para o país, tendo sido a orquestra de compositores e de maestros brasileiros como Heitor Villa-Lobos, Eleazar de Carvalho, Claudio Santoro, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e mais uma infinidade de grandes nomes.

A OSB é do Brasil, mas é também do Rio de Janeiro, tendo sido, ao longo de todos esses anos, o palco principal para músicos, maestros e compositores da cidade. Só no ano passado, mais de 40 compositores cariocas tiveram suas obras apresentadas em sua programação. O conjunto também celebrou os 450 anos do Rio com uma série exclusiva na Cidade das Artes, inaugurou o Museu do Amanhã e este ano trouxe para o público uma temporada artística celebrando o espírito olímpico com a presença de jovens artistas do Brasil e do mundo.

A cada ano, a OSB realiza, em média, 70 apresentações e tem também uma longa tradição de contribuição à sociedade na área educacional e cultural. Por ano, um público de até 20 mil pessoas usufrui de seus Concertos da Juventude, que são gratuitos para as crianças da Orquestra em Sala, um projeto que prepara professores e fornece material didático para ser trabalhado nas escolas antes da apresentação. A OSB fornece

⁷⁷Disponível em: <http://www.osb.com.br/imprensa/noticias.aspx?chave=974>. Acesso em: 24 de novembro de 2017.

também transporte e alimentação, levando em média 700 estudantes a cada um desses concertos. Este ano, a OSB inaugurou uma parceria inédita na América Latina, com o Carnegie Hall, intitulada Orquestra em Movimento, que está ensinando 2 mil crianças a tocar flauta, compor e ler música para que, ao final deste ano, possam se apresentar junto com a orquestra. Esse programa – que teve início em 1985 – já alcançou a marca global de 300 mil crianças beneficiadas anualmente. Essas duas ações da Fundação OSB caminham em paralelo ao cumprimento da Lei 11.769, que torna o ensino da música um conteúdo obrigatório dos currículos da educação básica (ensinos infantil, fundamental e médio) em todo o Brasil.

A OSB, em parceria com a agência Artplan, também desenvolveu o primeiro aplicativo educacional brasileiro de música de concerto para tablets chamado Clássicos Animados. Uma ferramenta gratuita que vem potencializar o aprendizado de música de forma interativa, dinâmica e lúdica. Seu coro de crianças, com mais de 70 músicos mirins, se apresenta regularmente no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O acesso à programação da OSB também se multiplica através da TV, do rádio e das mídias sociais. Os Concertos da Juventude foram transmitidos pela Rede GLOBO e, mais recentemente, pelo Canal MultiRio. Pela Rádio MEC, todo domingo a Fundação apresenta o Rádio OSB. Trechos das apresentações também são transmitidos ao vivo nas mídias sociais da orquestra, já tendo atingido até meio milhão de visualizações de um mesmo concerto. A Fundação já conta com mais de 186 mil seguidores no Facebook. Em parceria com o Jornal O GLOBO, a OSB participa há 44 anos do projeto Aquarius, que desde 1972 leva o melhor da música para públicos de até 500 mil pessoas em apresentações gratuitas em locais como a Quinta da Boa Vista, o Complexo do Alemão e a praia de Copacabana.

Com a recente crise econômica brasileira, o total arrecadado pela Fundação OSB junto a empresas privadas caiu para menos da metade. Só neste ano houve uma redução de captação de R\$ 16 milhões entre mantenedores, patrocinador e apoiadores.

A Prefeitura do Rio vinha contribuindo regularmente com um valor médio de R\$ 6 milhões/ano. Entretanto, o valor total aportado nos últimos quatro anos soma R\$ 9 milhões, substancialmente menor do que o planejado e deixando um déficit em nossos orçamentos.

As grandes orquestras brasileiras e de todo o mundo dependem inteiramente desses investimentos privados e governamentais para sobreviver. No caso da OSB, o

recurso de R\$ 2,5 milhões conveniado em 2016 pela Prefeitura do Rio – que tem apoiado a OSB desde 1994 – equivale a menos de 5% do valor aportado pelo governo de São Paulo na OSESP e aproximadamente 14% do que o governo de Minas Gerais coloca na Filarmônica de Minas Gerais. Em 2012, a OSB chegou a arrecadar um total de R\$ 43 milhões, fundamentalmente através da Lei Rouanet, mas este ano, até o momento, o valor não chega a R\$ 15,5 milhões. A Fundação tem reduzido suas despesas, ao longo dos últimos quatro anos, em mais de 35%, passando de R\$ 40 milhões para R\$ 26 milhões por meio de ajustes em sua programação e redução de seus quadros de músicos e administrativo. Todos os seus funcionários, músicos e administrativos, são celetistas e têm como benefício do plano de saúde. Dessa forma, os custos fixos da Fundação ultrapassam R\$ 22 milhões, o que torna inviável, para ela ou qualquer orquestra profissional do mundo, viver exclusivamente dos recursos obtidos através de bilheterias ou da venda de assinaturas. A OSB é grata à Prefeitura do Rio de Janeiro, mas precisa que esta renove seu apoio à orquestra de forma permanente, como têm feito seus fiéis investidores BNDES, Carvalho Hosken, Bradesco e Brookfield, e todos os demais apoiadores que permitiram à Fundação atravessar o ano até o momento. No entanto, para sobreviver a este ano fiscal, a orquestra ainda necessita arrecadar R\$ 15 milhões, seja de contribuições públicas, de empresas privadas, ou pessoas físicas que entendem e reconhecem o real valor de uma orquestra como a OSB.

Infelizmente, como não existe, até o momento, perspectiva de concretização de novos aportes, a Fundação se vê obrigada a suspender o restante de sua temporada de concertos e todos os seus projetos socioeducacionais previstos para este ano.

A ausência de investimentos dos setores público e privado na salvaguarda desse patrimônio brasileiro poderá causar o desaparecimento de um dos maiores ícones da cultura nacional e carioca. Um conjunto único que, há mais de sete décadas, representa a diversidade cultural brasileira e atua ativamente na educação desta sociedade.

CONSELHEIROS DA FUNDAÇÃO ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA

ANEXO B: Depoimento do violinista, compositor e arranjador, AlvaroCarriello, sobre a sua experiência com os arranjos de música *pop* para o grupo *Afinatto* – Música para Eventos.⁷⁸

Sempre tive uma resistência, que considero até natural, em relação à música comercial. Digo isso porque meu gosto pela música clássica, desde o início, despertou certa estranheza nas outras pessoas, o que, por sua vez, gerava em mim um sentimento de inadequação. Se havia tantas músicas tão maravilhosas, com tantas qualidades, tão instigantes e interessantes, não entendia muito bem por que a grande maioria das pessoas só desenvolvia, em geral, o gosto pelas músicas que tocam nas rádios comerciais, em baladas etc. Fato esse que não acarretava apenas uma rejeição a determinados gêneros musicais, mas fazia com que eu me retraísse e me fechasse inteiramente no mundo da música clássica. Algo que também extrapolava a simples expressão de um gosto ou interesse particular, e se transformava numa espécie de ato pessoal de resistência.

Posteriormente, com a experiência do *Afinatto*, me deparei então com a necessidade de escrever um volume considerável de arranjos para casamentos. Inicialmente, isso não me cativou, pois meus anseios sempre estiveram ligados à composição clássica. Sendo assim, eu encarava os arranjos como uma prática menos criativa, de segunda classe, já que consistia numa mera adaptação instrumental.

Porém, com o aumento de pedidos de música comercial, para o grupo, percebi que havia uma receptividade muito maior com esse tipo de repertório, tanto das próprias pessoas que nos contratavam, quanto, principalmente, por parte do público geral, nas ocasiões em que tocávamos esse repertório de arranjos. Junto a esse fato, somava-se certo sentimento de desconexão da música clássica em relação à vida comum, em relação à sociedade. Exasperava-me profundamente a percepção de que, muitas vezes, meu fazer musical possuía um sentido decorativo ou distintivo para o público.

Assim, comecei a enxergar de forma mais generosa os gêneros musicais que antes havia rejeitado. A receptividade das pessoas que nos ouviam tocando esse tipo de repertório, incluindo a dos colegas músicos, era grande e animadora. Começamos então a gravar nosso repertório pop, a produzir videoclipes, encontrando, inclusive, uma

⁷⁸Relato escrito pelo próprio violinista, a pedido desta pesquisadora, em Agosto de 2017.

identidade para o grupo, a qual estava ligada justamente ao fato de sermos jovens músicos clássicos que tocam um repertório pop.

Os arranjos que anteriormente escrevia sem muita pretensão, passaram a ocupar um lugar de destaque nas minhas preocupações e buscas musicais. Passei a me empenhar em desenvolvê-los. Comecei então a tentar reproduzir o estilo e as características próprias de cada música que arranjava, chegando a criar, com o tempo e com a prática, alguns padrões e fórmulas próprios bastante funcionais. Passei a compor muito menos, e quando o fazia, buscava algo como um híbrido, um meio termo entre a música clássica e outros gêneros musicais.

Hoje, porém, sinto que muito daquele interesse nesse tipo de prática, que até então era uma novidade para mim, se esgotou. De lá para cá, comecei a sentir certo vazio, uma sensação de que havia um espaço dentro de mim que não se preenchia com os arranjos e a prática da música pop.

Outra coisa que comecei nesse período foram os estudos mais teóricos sobre arte e estética. Acho que esse estudo, que iniciei por vontade própria e que faço informalmente, me deu respostas a muitas das minhas angústias em relação à música clássica, e, além disso, me fez ganhar mais consciência sobre o interesse e gosto que sempre tive, de um jeito ou de outro, por essa música.

Posso dizer que, de forma resumida, compreendi que a sensação de que meu trabalho com a música clássica se resume muitas vezes a algo decorativo e vazio, elitizado, ou repleto de mistificações, é a sensação de algo real, mas que esta realidade de fato não é algo intrínseco à música clássica, mas sim um subproduto das contradições que perpassam a própria sociedade como um todo. Posso dizer, ainda, que compreendi muito da importância e do sentido humano da arte. E, dessa forma, creio que pude, até compreender melhor o que a arte sempre significou para mim mesmo.

ANEXO C: Repertório de arranjos para quarteto de cordas do grupo *Afinatto*



● **BRASILEIRAS:**

- * A casa – Toquinho e Vinícius de Moraes
- * A visita – Silva
- * Ainda bem – Marisa Monte
- * Alecrim dourado – Cantiga popular
- * Amigos para sempre
- * Amor perfeito – Roberto Carlos
- * Andança – Beth Carvalho
- * Anos dourados – Chico Buarque
- * Aquarela – Toquinho
- * Aquele abraço – Gilberto Gil
- * As rosas não falam – Cartola
- * Asa Branca – Luiz Gonzaga
- * Bandolins – Oswaldo Montenegro
- * Canção da América – Milton Nascimento
- * Carinhoso – Pixinguinha
- * Cheia de charme – Guilherme Arantes
- * Como é grande o meu amor por você – Roberto Carlos
- * Conversa de Botas Batidas – Los Hermanos
- * Corcovado – Tom Jobim
- * Detalhes – Roberto Carlos
- * Dia branco – Geraldo Azevedo
- * Dias de luta, dias de glória – Charlie Brown Jr
- * Do seu lado – Jota Quest
- * Ela une todas as coisas – Jorge Vercilo
- * Eu não existo sem você – Vinícius de Moraes
- * Eu sei que vou te amar – Tom Jobim
- * Fascinação – Elis Regina
- * Fico assim sem você – Claudinho e Buchecha
- * Garota de Ipanema – Tom Jobim



- * Hino do Botafogo – Lamartine Babo
- * Hino do Flamengo – Lamartine Babo
- * Hino do Fluminense – Lamartine Babo
- * Hino do Vasco da Gama – Lamartine Babo
- * História de uma gata (do musical Os Saltimbancos) – Chico Buarque
- * João e Maria – Chico Buarque
- * Jorge da Capadócia – Jorge Ben e Fernanda Abreu
- * Lindeza – Caetano Veloso
- * Lua de Cristal – Xuxa
- * Luiza – Tom Jobim
- * Manhã de Carnaval – Luiz Bonfá
- * Medley de forró (Eu só quero um xodó; De volta pro meu aconchego; Esperando na janela; Frevo mulher; Isso aqui tá muito bom; Qui nem jiló)
- * Medley de sambas (Juízo final, Saudosa maloca, Não deixe o samba morrer, Com que roupa, Alvorada, Se gritar pega ladrão, Um ser de luz, Samba pras moças)
- * Monte Castelo – Legião Urbana
- * Mulher de fases – Raimundos
- * Nada além – Orlando Silva
- * Não tem hora nem lugar – Exaltasamba
- * Nós dois - Cartola
- * O amor tem dessas coisas – Adriana e Marcio Monteiro
- * O caderno – Toquinho
- * O meu amor – Chico Buarque
- * Pela luz dos olhos teus – Tom Jobim
- * Pétala – Djavan
- * Por enquanto – Legião Urbana
- * Por isso eu corro demais – Roberto Carlos
- * Por você – Barão Vermelho
- * Pra sonhar – Marcelo Jeneci
- * Prisão sem grades – Jorge e Mateus
- * Proibida pra mim – Zeca Baleiro
- * Quanto te vi – Beto Guedes
- * Romaria – Renato Teixeira
- * Rosa – Pixinguinha
- * Samarina – versão do intérprete Wilson Simonal
- * Samba da benção – Vinicius de Moraes
- * Samba e amor – Chico Buarque
- * Se eu não te amasse tanto assim – Ivete Sangalo
- * Se todos fossem iguais a você – Vinicius de Moraes
- * Seu olhar – Seu Jorge
- * Só hoje – Jota Quest
- * Só tinha de ser com você – Tom Jobim
- * Tá vendo aquela lua – Exaltasamba
- * Todo o azul do mar – Flávio Venturini
- * Trem das Onze – Adoniran Barbosa
- * Último Romance – Los Hermanos
- * Um amor puro – Djavan
- * Velha Infância – Tribalistas



- * Você é linda – Caetano Veloso
- * Wave – Tom Jobim

● INTERNACIONAIS:

- * 93 Million Miles – Jason Mraz
- * Alive – Krewella
- * All mylove – Led Zeppelin
- * All of me – John Legend
- * All we need is love – The Beatles
- * Ave Maria – Beyoncé
- * Beethoven's 5 Secrets – One Republic (Versão: The Piano Guys)
- * Better together – Jack Johnson
- * Billie Jean – Michael Jackson
- * Bizarre Love Triangle – New Order
- * Blue Monday – New Order
- * Blue Moon
- * Can't helping falling in love with you – Elvis Presley
- * Can't take my eyes of you – Frankie Valli/ Bob

Gaudio

- * Con te partiró – Andréa Bocelli
- * Don't know why – Nora Jones
- * Dust in the Wind
- * Dream a little dream – The Beautiful South
- * El dia que me quieras – Luis Miguel
- * Eleanor Rigby – The Beatles
- * Falling for you – Colbie Caillat
- * Fields of gold – Sting
- * Fix you – Coldplay
- * Fleetwood Mac – Albatross
- * Fly me to the moon – Frank Sinatra
- * From this moment on – Shania Twain
- * Give me everything tonight – Pitbull ft Neyo
- * God only knows – The Beach Boys
- * Hallelujah – Nick Cave
- * Happy – Pharrel William
- * Here, there and everywhere – The Beatles
- * Hino ao amor – Edith Piaf
- * How can I go on – Freddie Mercury e Montserrat Caballé
- * How deep is your love – Bee Gees
- * I do – Colbie Caillat
- * I don't want to miss a thing - Aerosmith
- * I have a dream – Abba
- * I was born to love you – Freddie Mercury
- * I'll always be right there – Brian Adams
- * I'm yours – Jason Mraz
- * If I ain't got you – Alicia Keys
- * Io che amo solo te – Sergio Endrigo
- * Is this love – Bob Marley



- * Isn't she lovely – Stevie Wonder
- * Jacinto Chiclana – Astor Piazzola
- * Just the way you are – Barry White
- * Just the way you are – Bruno Mraz
- * La vie en rose – Edith Piaf
- * Ladies and gentlemen we are floating in spaces – Spiritualized
- * Let it be – The Beatles
- * Love is not a fight – Warren Barfield
- * Love me tender – Elvis Presley
- * Love of my life - Queen
- * Love Song – The cure
- * Love will show you everything – Jennifer Love Hewitt
- * Lucky – Jason Mraz e Colbie Callat
- * Lullaby – The Cure
- * Marry you – Bruno Mars
- * November rain – Guns and Roses
- * Over therainbow – versão de Israel Kamakawiwo'Ole
- * Para tu amor - Juanes
- * Paradise – Coldplay
- * Pepperland – The Beatles
- * Perhaps love – John Denver
- * Rocket Man – Elton John
- * Romeo and Juliet – Dire Straits / Mark Knopfler
- * Santeria – Sublime
- * Save a prayer – Duran Duran
- * Skyrim theme song – Full (Dovahkiin Song)
- * Someone like you – Adele
- * Something – George Harrison
- * Something – The Beatles
- * Somewhere only we know – Lily Allen
- * Song Bird - Oasis
- * Stairway to heaven – Led Zeppelin
- * Stand by me – The Beatles
- * Story of my life – One Direction
- * Sugar – Maroon Five
- * Summer – Calvin Harris
- * Sweet child of mine – Guns and Roses
- * The long and winding Road – The Beatles
- * The Unforgiven – Metallica
- * The way you look tonight – versão Rod Stewart
- * Thief like us – New Order
- * Thinking about you – Frank Ocean
- * Thinking out loud – Ed Sheeran
- * Times like this – Foo Fighters
- * Titanium – David Guetta
- * Turning page – Sleeping at last
- * Viva la vida – Coldplay
- * What a wonderful world – Louis Armstrong
- * Whatever – Oasis



- * When I am Sixty Four – The Beatles
- * With a little help from my friends – The Beatles
- * With arms wide open – Creed
- * With or Without – U2
- * Without you – David Guetta ft Usher
- * Wonderwall – Oasis
- * Wouldn't it be nice – The Beach Boys
- * Yellow Submarine – The Beatles
- * Yesterday – The Beatles
- * You are the sunshine of my life – Steve Wonder
- * You've got a friend – James Taylor
- * Young and beautiful – Lana Del Rey

● TEMAS DE FILMES, MÚSICAIS E VÍDEO GAMES:

- * A Bela e a Fera – Música “Tale as old as Time”
- * A thousand years – Christina Perri, da saga “O Crepúsculo”
- * A wayoflife – do filme “O último Samurai”
- * A whole new world – do filme “Alladin”
- * All I ask of you – do musical “O Fantasma da Ópera”
- * As time goesby – do filme “Casablanca”
- * Beyondthe sea – do filme “Procurando Nemo”
- * Can you feel the love tonight – do filme “O rei leão”
- * Carruagem de fogo
- * Cinema Paradiso, Tema de amor – Ennio Morricone
- * ConcerningHobbits – do filme “O senhor dos anéis”
- * Dó, ré, mi – do filme “A noviça rebelde”
- * Edelweiss – do filme “A Noviça Rebelde”
- * Endless Love – do filme “Amor sem fim”
- * Flightless Bird, American Mouth – da saga “O Crepúsculo”
- * Hallelujah – do filme “Shrek”
- * I'llbetheere for you – Tema de abertura do seriado “Friends”
- * I say a littleprayer for you – do filme “O casamento do meu melhor amigo”
- * Iris – do filme “Cidade dos Anjos”
- * Je suis jamais alle – do filme “O fabuloso destino de Amelie Poulain”
- * Let it go – do filme Frozen
- * Love story
- * Mamma Mia – ABBA – do musical Mamma Mia
- * Maria – do filme “A noviça rebelde”
- * Mário Bross – Música “Over world”
- * Memory – do musical “Cats”
- * My favorite things – do filme “A noviça rebelde”
- * My girl – do filme “Meu primeiro amor”
- * New York, New York – Frank Sinatra
- * Over therainbow – do filme “O mágico de Oz” (versão tradicional)
- * PégasusFantasy – música de abertura de “Os Cavaleiros do Zodíaco” – versão de Angra
- * Por una cabeza – do filme “Perfume de mulher”
- * Prime minister's Love theme – do filme “Love Actually” (Simplesmente amor)

- * See you again – do filme “Velozes e Furiosos”
- * She – do filme “Um lugar chamado Notting Hill”
- * Singing in the rain
- * Smile – Charlie Chaplin – do filme “Tempos Modernos”
- * Somewhere in time – do filme “Em algum lugar do passado”
- * Star wars – Throne room theme song (Sala do trono)
- * Superman (It’s not easy) – Five for Fighting – do seriado Smallville
- * Tema do filme “Coração Valente”
- * Tema do filme “Forrest Gump”
- * Tema do filme “O último dos moicanos”
- * The Lion sleeps tonight – do musical “O Rei Leão”
- * The time of my life – do filme “Dirty Dancing”
- * The Oceanic 6 Theme – do seriado LOST
- * Think of me – do musical “O Fantasma da Ópera”
- * When you wish upon star – do filme “O Pinóquio”
- * You’ve got a friend in me – do filme “Toy Story”
- * Your song – Elton John, do musical “Moulin Rouge”

● **ERUDITAS:**

- * Aleluia – Handel
- * Alla Hornipipe, da “Música Aquática” – G. F. Handel
- * Alleluja (from ExsultateJubilate) – W. A. Mozart
- * Alla Rustica – Vivaldi
- * Amanhecer nas Montanhas - Grieg
- * Andante – Concerto de Piano n.21 – Mozart
- * Ária da Cantata 208 (SheepmaySafelyGraze) – J. S. Bach
- * Ária da Rainha da Noite (da ópera “A Flauta mágica”) – Mozart
- * Ária from “Xerxes” – G. F. Handel
- * Ária na 4º corda – J.S.Bach
- * Arioso – J.S.Bach
- * Assim falou Zaratustra – R. Strauss
- * Ave Maria - Caccini
- * Ave Maria – Gounod
- * Ave Maria – Maury
- * Ave Maria – Shubert
- * Ave Maria – Somma
- * Ave Verum corpus – Mozart
- * Bachianas nº5 – Villa-Lobos
- * Badinerie – J. S. Bach
- * Barcarola, da Ópera “Os Contos de Hoffman” – J. Offenbach
- * Brejeiro – Ernesto Nazareth
- * Bolero de Ravel
- * Bouree – Haendel
- * CanCan – J. Offenbach
- * Cânon – Pachelbel
- * Chamber Suite – Handel



- * Clair de Lune – Debussy
- * Clarins de Roma
- * Concerto em Lá menor para 2 violinos – A. Vivaldi
- * Concerto em Ré menor – A. Vivaldi
- * Concerto Grosso n. 10 – A. Corelli
- * Concerto para piano n.1 – Tchaikovsky
- * Concerto para Piano n. 21 (Andante) – W. A. Mozart
- * Coro dos Caçadores – Weber
- * Dança dos Espíritos Abençoados – C. W. Gluck
- * Der Vogelsänger, da Ópera “A Flauta Mágica” – Mozart
- * Divertissement
- * Dueto das Flores, da Ópera Lakmé – Delibes
- * Entrance of Queen of Sheba (Chegada da Rainha de Sabá) – G. F. Handel
- * Gavote – Lulli
- * Glória – Vivaldi
- * Greensleaves – Medieval
- * Gymnopédie (1ª) – Erik Satie
- * Habanera, da Ópera Carmen – Bizet
- * Hino Nacional Brasileiro
- * Humoresque – Dvorak
- * Jesus, Alegria dos Homens – J. S. Bach
- * Lago dos Cisnes – Do ballet de Tchaikovsky
- * Liebestraum – F. Liszt
- * Largo – G. F. Handel
- * Largo – Quatro estações – Vivaldi
- * Magnificat - Battmann
- * Marcha – J. S. Bach
- * Marcha Nupcial – F. Mendelssohn
- * Marcha Nupcial – F. Mendelssohn (versão chorinho)
- * Marcha Nupcial (Bridal Chorus) – R. Wagner
- * Meditação, da Ópera Thaís – Jules Massenet
- * Melodia Sentimental – Villa-Lobos
- * Minueto – Boccherini
- * Minueto – Mozart
- * Minueto I – J.S.Bach
- * Minueto II – J.S.Bach
- * Minueto III – J.S.Bach
- * Minueto em Sol m – Montéclair
- * Música Aquática - George Frideric Handel's
- * Nessun Dorma da Ópera Turandot – Puccini
- * Noturno Op. 9, Nº 2-Chopin
- * O Cisne – Saint-Saens
- * Ode Alegria – Beethoven
- * O Mio Babbino Caro, da Ópera Gianni Schicchi – Puccini
- * Outono –Vivaldi
- * Panis angelicus – C. Franck
- * Partita all'ungaresca
- * Pequena Fantasia Sobre o “Parabéns Prá Você” –Álvaro Carriello



- * Pequena Serenata Noturna – Mozart
- * Pie Jesu – Andrew Lloyd Webber
- * Pompa e Circunstância
- * Prelúdio e Fuga em Mi menor – J. S. Bach
- * Primavera – Vivaldi
- * Rapsódia sobre um Tema de Paganini, 18ª Variação – Rachmaninoff
- * Romance para violino - Beethoven
- * Rondeau – Jean Joseph Mouret
- * Salut d'Amour – Edward Elgar
- * Sarabande – J. S. Bach
- * Se Essa Rua Fosse Minha (infantil) – Carlos Gomes
- * SheepmaySafelyGraze – J.S.Bach
- * Sinfonia N. 40, 1o Mov. – Mozart
- * Sinfonietta em Dó M – Diabelli
- * Suíte em Ré – G. H. Handel
- * Träumerei (Dreaming) – R. Schumann
- * Trenzinho Caipira – Villa Lobos
- * Trumpet Tune – Purcell
- * TrumpetVoluntaire – Clarke
- * Vá Pensiero – Verdi
- * Wachetauf – J. S. Bach

● VALSAS:

- * Danúbio Azul - Strauss
- * Valsa da Bela Adormecida - Tchaikovsky
- * Valsa das Flores - Tchaikovsky
- * Vinho, Mulher e Canto

● MÚSICAS RELIGIOSAS:

– Músicas Católicas:

- * Aclamação do evangelho: Aleluia, a minha alma abrirei
- * Amar-te Mais – Comunidade Shalom
- * A Padroeira - Joana
- * Canção ao Pé de um Matrimônio
- * Como és Lindo – Vida Reluz
- * Hoje Livre Sou – Ministério Adoração e Vida
- * Lordofthe dance
- * Olho em Tudo – Sandro Andrade
- * Oração pela família – Padre Zezinho
- * Oração de São Francisco de Assis
- * Pai nosso – Padre Marcelo Rossi
- * Para sempre te amarei
- * Psaume 144 (Salmo 144)
- * Se de mim depender – Padre Zezinho
- * Sonda-me – Padre Marcelo Rossi



__ Música Espírita:

- * Vem

__ Músicas Evangélicas:

- * And now my lifesong sings – Casting Crowns
- * Agnus Dei – Michael W. Smith
- * Agora Somos Um – Testemunhas de Jeová, cântico 87
- * Aleluia: a Ti Jeová – Hino Luterano nº 116
- * Amar você – Fernanda Brum
- * As The Deer – Martin J. Nystrom – Baseado no Salmo 42:1
- * Deus de Promessas – Toque no Altar
- * É de coração – Gerson Broges
- * És Digno, És Forte - Renascer Praise
- * Essência de Deus – João Alexandre
- * Eu e Você
- * In Christ Alone – Keith and Kristyn Getty (Em Cristo Só)
- * Linda Páscoa do Senhor – Hino Luterano nº 100
- * Meu Grande Amor – João Alexandre e Tirza
- * Milagre da Vida – Cristina Mel
- * Nosso Lar
- * Oh Happy Day – gospel
- * O Tempo – Oficina G3
- * O Que Jeová Uniu – Testemunhas de Jeová, cântico 36
- * Pai nosso (acompanhamento para coral)
- * Sei que vive o Redentor – Hino Luterano nº 106
- * Soube que me Amava – Aline Barros
- * Tu és fiel Senhor

__ Músicas Judaicas:

- * Osse Shalom
- * Siman Tov u Mazel Tov

__ Natalinas:

- * Medley de Natal (Glória a Deus nas alturas, Noite Feliz, O Natal existe, Anoiteceu, Bate o sino)