

REVISTA SINOS

Periódico do Sistema Nacional das Orquestras Sociais do Brasil | Ano I - 2020



**Projetos sociais e orquestras brasileiras ontem e hoje:
desafios e perspectivas.**

PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Jair Messias Bolsonaro

MINISTRO DO TURISMO

Gilson Machado

SECRETARIA ESPECIAL DE CULTURA (SECULT)

Mario Luís Frias

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES | FUNARTE

PRESIDENTE

Lamartine Barbosa Holanda

DIRETOR EXECUTIVO

Jefferson da Fonseca Coutinho

Procuradoria Jurídica

Renata Renault

DIREÇÃO DO CENTRO DA MÚSICA

Bernardo Guerra

COORDENAÇÃO DE MÚSICA POPULAR

Eulícia Esteves

COORDENAÇÃO DE BANDAS

Rosana Lemos

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO

Marcelo Mavignier

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO | UFRJ

REITORA

Denise Pires de Carvalho

VICE-REITOR

Carlos Frederico Leão Rocha

CENTRO DE LETRAS E ARTES

DECANA

Cristina Grafanassi Tranjan

VICE-DECANO

Osvaldo Luiz de Souza Silva

FUNDAÇÃO JOSÉ BONIFÁCIO | FUJB

PRESIDENTE

Kleber Fossati Figueiredo

SECRETÁRIO GERAL

Helios Malebranche

SUPERINTENDÊNCIA TÉCNICO-CIENTÍFICA E CULTURAL

Helena Ibiapina

ADMINISTRAÇÃO E FINANÇAS

Ane Vicente Pereira

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ

DIRETOR

Ronal Xavier Silveira

VICE-DIRETOR | DIRETOR ADJUNTO DO SETOR ARTÍSTICO

Marcelo Jardim

DIRETOR ADJUNTO DE ENSINO DE GRADUAÇÃO

David Alves

DIRETOR ADJUNTO DOS CURSOS DE EXTENSÃO

Maria José Di Cavalcanti

COORDENADOR DO MESTRADO PROFISSIONAL EM MÚSICA

Aloysio Fagerlande

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

João Vidal

Todos os direitos reservados

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes | Escola de Música

Laboratório do Centro de Estudos Orquestrais

Editora Escola de Música | Selo UFRJ Música

Rua do Passeio, 98 - Centro

CEP 20.021-290 Rio de Janeiro RJ Brasil

editora@musica.ufrj.br | www.sinos.art.br

A Funarte foi pioneira no país na implantação de política pública voltada para a formação de instrumentistas, baseada no princípio do ensino coletivo, com a formação de orquestras jovens. Já se vão mais de quarenta anos desde que o Projeto Espiral foi criado. Com os mesmos ideais dos atuais projetos sociais que se espalham por todo o país, o Espiral, através de seus vários núcleos implantados em diferentes estados, foi responsável por formar instrumentistas que hoje se encontram nas principais orquestras brasileiras e até mesmo no exterior. Mas o Espiral foi muito mais do que um projeto de educação musical. Foi uma importante ação do governo federal da época, através da qual a música foi o meio para abrir perspectivas culturais e de cidadania para brasileiros de todas as idades, fossem os jovens alunos de instrumentos e de luteria ou as populações das comunidades onde os núcleos foram implantados, muitas vezes alijadas do acesso a determinados bens e manifestações artísticas. As ideias que nortearam a criação do Projeto Espiral retornam agora, renovadas e ampliadas, através do Sistema Nacional das Orquestras Sociais do Brasil – que, em parceria de sucesso com a Universidade Federal do Rio de Janeiro, mobilizou professores e compositores de todo o Brasil para constituir uma sólida política pública de apoio aos atuais projetos sociais e orquestras brasileiras. Como presidente da Funarte tenho orgulho de contribuir para que o SINOS chegue ao maior número de municípios brasileiros, especialmente aqueles que mais necessitam de nosso apoio. Ao assinar a apresentação do primeiro número da Revista SINOS, deixo registrado meu agradecimento a todos os profissionais e instituições que acreditaram na proposta e a tornaram possível.

Lamartine Barbosa Holanda
Presidente da Funarte.

PROJETOS UFRJ - FUNARTE

COORDENAÇÃO GERAL

Marcelo Jardim

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO

Gustavo Mendicino

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Vanessa Rocha

ADMINISTRATIVO

Aliciandra Amaral e Tânia Oliveira

PUBLICIDADE

Fabiana Rosa

MARKETING DIGITAL

Gustavo Kremser

DIREÇÃO DE ARTE

Márcio Massieri

COORDENAÇÃO DO NÚCLEO DE MÍDIAS DIGITAIS (NUMIDI)

Kátia Maciel

IMPRENSA

Henrique Koifman

REVISÃO DE TEXTO

Maurette Brandt

DIAGRAMAÇÃO

Renata Arouca



EDITOR CHEFE (COORDENAÇÃO)

Giulio Draghi

EDITOR ASSOCIADO (COORDENAÇÃO ADJUNTA)

João Vidal

SUBCOMISSÃO PARA PRODUTOS DIDÁTICOS, BIBLIOGRÁFICOS,

FONOGRÁFICOS E AUDIOVISUAIS

PRESIDENTE:

Marcelo Jardim

MEMBROS DA COORDENAÇÃO SETORIAL

André Cardoso,

Maria José Chevitarese;

Aloysio Fagerlande;

Eduardo Monteiro das Neves

Leandro Soares

SISTEMA NACIONAL DE ORQUESTRAS SOCIAIS – SINOS

COORDENAÇÃO

André Cardoso

GERENTE DE PRODUÇÃO

Vilane Trindade

COORDENAÇÃO PEDAGÓGICA CAPACITAÇÃO PARA CORDAS

Simone dos Santos e Carla Rincón

COORDENAÇÃO PEDAGÓGICA PROJETO ESPIRAL

Leandro Soares e Aloysio Fagerlande

ACADEMIA DE REGÊNCIA

André Cardoso, Marcelo Jardim, Tobias Volkmann,

Thiago Santos, Ernani Aguiar, Roberto Duarte

EDITORAÇÃO MUSICAL, NOTAS DE PROGRAMA, REDUÇÃO PARA

PIANO E REVISÃO TÉCNICA

André Cardoso, Roberto Duarte, Marcelo Jardim

TABELA DE NÍVEL TÉCNICO

Marcelo Jardim, Simone dos Santos, Carla Rincón

APLICAÇÃO DA TABELA DE NÍVEL TÉCNICO

Gabriel Dellatorre

Referência ABNT 6023:

PERIÓDICO DO SISTEMA NACIONAL DAS ORQUESTRAS SOCIAIS DO BRASIL.

Revista Sinos: projetos sociais e orquestras brasileiras ontem e hoje: desafios e perspectivas. Ano I nº 1. Rio de Janeiro: Escola de música da UFRJ, 2020.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca Juliana Farias Motta CRB7/5880

Revista sinos: projetos sociais e orquestras brasileiras ontem e hoje: desafios e perspectivas / Periódico do Sistema Nacional das Orquestras Sociais do Brasil; Edição André Cardoso. — Rio de Janeiro: Escola de música da UFRJ, 2020.

84 p.; 21 x 28 cm.

Ano I - 2020

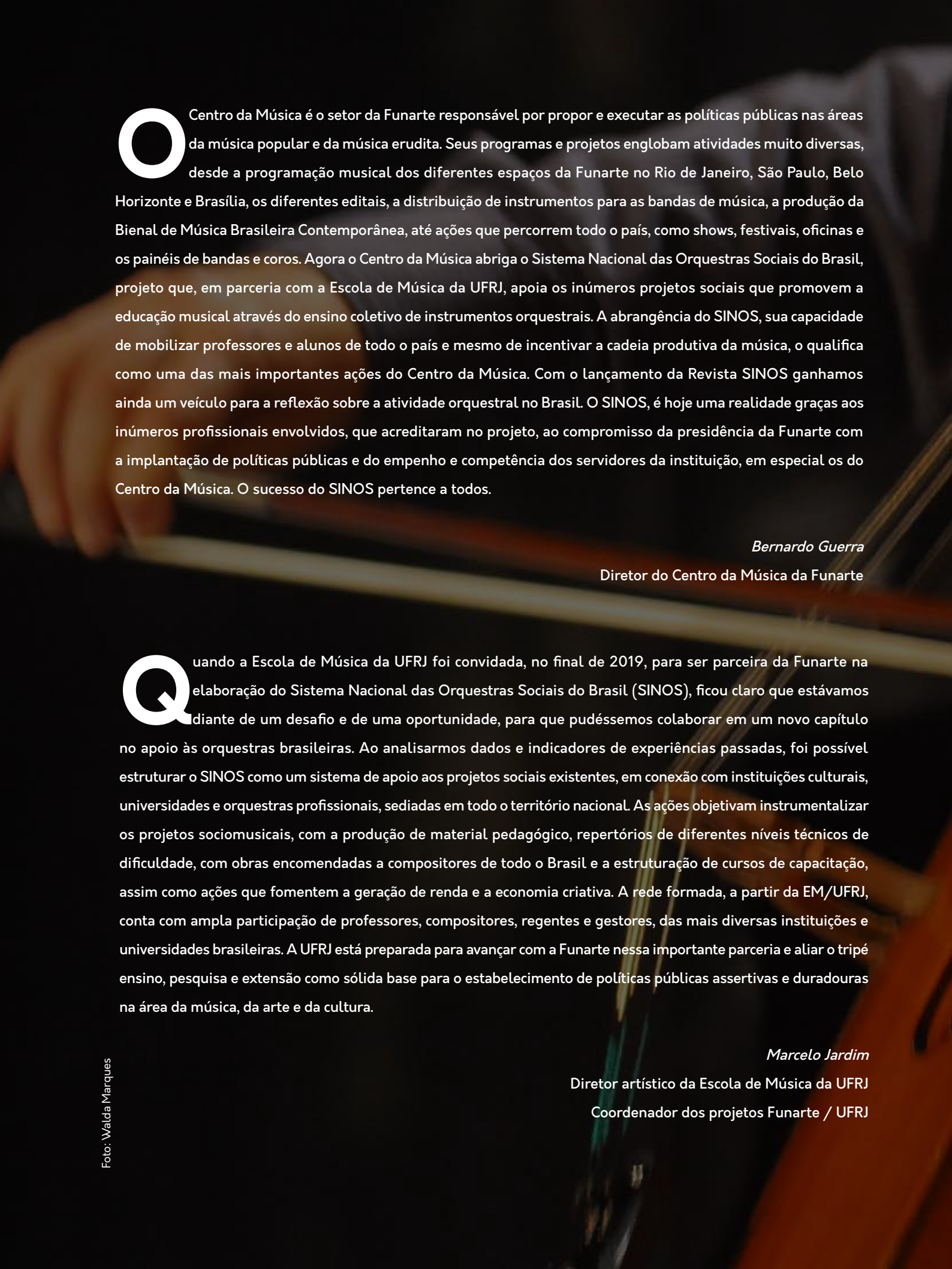
Periodicidade anual

1. Música - Instrução e estudo. 2. Música orquestral. I Cardoso, André, 1964- I. Título: projetos sociais e orquestras brasileiras ontem e hoje: desafios e perspectivas CDD 780.7

Índice para catálogo sistemático:

1. Música - Instrução e estudo

2. Música orquestral



O Centro da Música é o setor da Funarte responsável por propor e executar as políticas públicas nas áreas da música popular e da música erudita. Seus programas e projetos englobam atividades muito diversas, desde a programação musical dos diferentes espaços da Funarte no Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília, os diferentes editais, a distribuição de instrumentos para as bandas de música, a produção da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, até ações que percorrem todo o país, como shows, festivais, oficinas e os painéis de bandas e coros. Agora o Centro da Música abriga o Sistema Nacional das Orquestras Sociais do Brasil, projeto que, em parceria com a Escola de Música da UFRJ, apoia os inúmeros projetos sociais que promovem a educação musical através do ensino coletivo de instrumentos orquestrais. A abrangência do SINOS, sua capacidade de mobilizar professores e alunos de todo o país e mesmo de incentivar a cadeia produtiva da música, o qualifica como uma das mais importantes ações do Centro da Música. Com o lançamento da Revista SINOS ganhamos ainda um veículo para a reflexão sobre a atividade orquestral no Brasil. O SINOS, é hoje uma realidade graças aos inúmeros profissionais envolvidos, que acreditaram no projeto, ao compromisso da presidência da Funarte com a implantação de políticas públicas e do empenho e competência dos servidores da instituição, em especial os do Centro da Música. O sucesso do SINOS pertence a todos.

Bernardo Guerra

Diretor do Centro da Música da Funarte

Quando a Escola de Música da UFRJ foi convidada, no final de 2019, para ser parceira da Funarte na elaboração do Sistema Nacional das Orquestras Sociais do Brasil (SINOS), ficou claro que estávamos diante de um desafio e de uma oportunidade, para que pudéssemos colaborar em um novo capítulo no apoio às orquestras brasileiras. Ao analisarmos dados e indicadores de experiências passadas, foi possível estruturar o SINOS como um sistema de apoio aos projetos sociais existentes, em conexão com instituições culturais, universidades e orquestras profissionais, sediadas em todo o território nacional. As ações objetivam instrumentalizar os projetos sociomusicais, com a produção de material pedagógico, repertórios de diferentes níveis técnicos de dificuldade, com obras encomendadas a compositores de todo o Brasil e a estruturação de cursos de capacitação, assim como ações que fomentem a geração de renda e a economia criativa. A rede formada, a partir da EM/UFRJ, conta com ampla participação de professores, compositores, regentes e gestores, das mais diversas instituições e universidades brasileiras. A UFRJ está preparada para avançar com a Funarte nessa importante parceria e aliar o tripé ensino, pesquisa e extensão como sólida base para o estabelecimento de políticas públicas assertivas e duradouras na área da música, da arte e da cultura.

Marcelo Jardim

Diretor artístico da Escola de Música da UFRJ

Coordenador dos projetos Funarte / UFRJ

REVISTA SINOS

O periódico das orquestras brasileiras

Dezembro de 2020

Ano I n° 1

Periodicidade anual

EDITOR

André Cardoso

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Gustavo Mendicino

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Vilane Trindade

APOIO DE PRODUÇÃO

Gabriel Dellatorre

REVISÃO E REPORTAGEM

Maurette Brandt

EDITORAÇÃO E PRODUÇÃO GRÁFICA

Renata Arouca

CAPA

Márcio Massiere

FOTO DA CAPA

Maestro Leandro Oliveira e Orquestra da FUNFFEC,
da cidade de Luis Gomes, RN.

REDAÇÃO

Escola de Música da UFRJ

Edifício Ventura Corporate Towers

Av. República do Chile, 330, 21º andar, Torre Leste

Centro - Rio de Janeiro, RJ, CEP: 20.031-170

Projetos UFRJ/Funarte: imprensa@musica.ufrj.br

Funarte – Assessoria de Comunicação:

ascomfunarte@funarte.gov.br

As informações, conceitos e opiniões contidas
nos artigos assinados são de responsabilidade
de seus respectivos autores.

© Todos os direitos reservados Escola de Música da UFRJ

REALIZAÇÃO



m escola de
música UFRJ



Fundação Universitária
José Bonifácio

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
MINISTÉRIO DO TURISMO

**PÁTRIA AMADA
BRASIL**
GOVERNO FEDERAL

SUMÁRIO

8	Editorial
10	Orquestras no mundo contemporâneo: sustentabilidade e papel social – André Cardoso
22	A música das escolas ganha o mundo
26	As Organizações Sociais na gestão da cultura: o caso da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais – Diomar Silveira
38	Todos os sons e vozes de uma cidade
42	A virada da Orquestra Sinfônica Brasileira: a cultura e a responsabilidade social – Ana Flávia Leite
50	Música, solidariedade, transformação
54	OSPA – 70 anos – Evandro Matté
58	Oito harpas e um destino
62	Projeto Espiral (1976-1979): uma experiência de ensino coletivo de instrumentos de cordas – Simone dos Santos
72	Entrevista: Marlos Nobre e o Projeto Espiral – Simone dos Santos
76	Vidas que se orquestram
80	Música, vital como a água







Em todo o mundo, as orquestras constituem um setor produtivo cujas instituições se associam para promover a cooperação entre seus membros, elaborar estratégias, estabelecer metas e criar ações que possibilitem o fomento do setor, ampliando assim sua importância cultural, social e econômica nas comunidades onde se inserem.

Uma das iniciativas mais comuns é a publicação de periódicos, através dos quais os temas relevantes são abordados em artigos especializados, as notícias são registradas e as informações circulam. O Sistema Nacional das Orquestras Sociais do Brasil foi criado pela Funarte, em parceria com a Universidade Federal do Rio de Janeiro, por meio de sua Escola de Música, para fomentar e apoiar os projetos de educação musical que adotam o ensino coletivo de instrumentos e formam orquestras. Torna-se, assim, mais do que uma política pública; configura-se também como um agregador das orquestras brasileiras, não só aquelas vinculadas aos projetos sociais, escolas, conservatórios e universidades, mas também os conjuntos profissionais. Com isso, o SINOS abrange todo o espectro das atividades orquestrais em nosso país. Não poderia faltar, portanto, o seu periódico. Assim nasceu a ideia da Revista SINOS.

O primeiro número abre com um artigo onde traço um panorama histórico das crises e mudanças enfrentadas pelas orquestras de todo o mundo, inclusive as do Brasil, ao longo das últimas décadas; o texto aborda a questão da sustentabilidade financeira e o papel que essas instituições cumprem junto às suas comunidades.

Os temas colocados no primeiro artigo certamente

se conectam com o segundo, de autoria de Diomar Silveira, diretor-presidente do Instituto Cultural Filarmônica, que aborda os modelos de gestão das orquestras, com ênfase nas figuras jurídicas denominadas Organização Social (OS) e Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP). O artigo tem como referência o projeto que levou à criação, em 2008, da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais.

Ainda no âmbito das orquestras profissionais, a Revista SINOS abre espaço para homenagear dois dos mais relevantes conjuntos sinfônicos do país. O artigo de Ana Flávia Cabral Souza Leite, diretora geral da Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira, fala sobre os 80 anos da OSB; e o artigo do maestro Evandro Matté, regente titular da Sinfônica de Porto Alegre, sobre os 70 anos da OSPA. Os autores contam a história dos conjuntos, de seus principais artistas, dos projetos relevantes e de sua importância para a música brasileira e para as cidades onde estão sediados.

No mundo das orquestras sociais, temos as matérias que Maurette Brandt dedicou a diferentes projetos sociais brasileiros, cujas ações nas comunidades vêm transformando a vida de milhares de jovens. São trabalhos inspiradores, que precisam ser conhecidos, reconhecidos, ampliados e replicados. Na mesma direção está o artigo de Simone dos Santos sobre a gênese do Projeto Espiral, ação pioneira da Funarte que, em 1976, implantou o ensino coletivo de instrumentos em diversos núcleos pelo Brasil, e que agora retorna como uma das ações do SINOS. Complementa o artigo a entrevista realizada com o maestro Marlos Nobre, que, como diretor do Instituto Nacional de Música da Funarte, foi o responsável pela criação do Espiral.

André Cardoso



Orquestra Sinfônica da UFRJ no Salão Leopoldo Miguez. Foto: Ana Liao.

ORQUESTRAS NO MUNDO CONTEMPORÂNEO: SUSTENTABILIDADE E PAPEL SOCIAL

O debate sobre o futuro da orquestra sinfônica e da própria música clássica não é novo. É possível perceber, no entanto, que se tornou mais intenso a partir da década de 1980, momento no qual o meio digital passou a interferir e a alterar a relação dos ouvintes com a música. O impacto da mudança nos hábitos de consumo e na interação do público com os intérpretes e compositores atingiu a atividade sinfônica, que se viu, no final do século XX, às voltas com questionamentos sobre sua forma de atuação, sobre o conteúdo de seus programas e até mesmo sobre seu real valor e importância no mundo contemporâneo — questionamentos que se acentuaram a partir do avanço dos conceitos de relativismo cultural e de multiculturalismo.

Em 18 de junho de 1980, Leonard Bernstein (1918–1990) fez uma palestra na Liga de Orquestras Americanas. Intitulava-se “O futuro da orquestra sinfônica”. Com seu jeito extrovertido e articulado, Bernstein afirmou que os primeiros anos de sua atividade como maestro coincidiram com os últimos de atuação daqueles que chamou de “grandes tiranos do pódio” — que seriam, nos EUA, Sergei Koussevitzky (1874–1951) em Boston, Leopold Stokowski (1882–1977) na Filadélfia, Fritz Reiner (1888–1963) em Chicago, Arturo Rodzinski (1892–1958) em Nova York, George Szell (1897–1970) em Cleveland e ainda Arturo Toscanini (1867–1957), que, como titular da Orquestra da NBC, reinava acima de todos. Passado tal período, que Bernstein reconheceu como aquele que forjou a qualidade das orquestras americanas, o momento seria de apogeu da música sinfônica nos EUA. Ao mesmo tempo, Bernstein chamou atenção para uma espécie de declínio da sinfonia, forma que caminhara imbricada no desenvolvimento da própria orquestra. O fato de a composição dos naipes orquestrais em 1980 ser a mesma estabelecida na época de Gustav Mahler e Richard Strauss denotaria uma estagnação que teria afetado a produção de sinfonias no século XX. Compositores como Jean Sibelius, Dimitri Shostakóvich, Sergei Prokófiev, Paul Hindemith, Aaron Copland, Igor Stravinsky e William Schuman seriam epígonos da forma,

no sentido clássico do termo. Bernstein então pergunta se, ao declínio da sinfonia enquanto forma (afirmação de todo contestável) corresponderia, então, um declínio da própria orquestra enquanto organismo porta-voz da produção sinfônica. Seria a orquestra um instrumento obsoleto, um “dinossauro condenado”? Bernstein, ele próprio autor de três sinfonias, respondeu enfaticamente que não. Para o regente e compositor norte-americano, a orquestra seria um “museu vivo”, que guarda e reapresenta os tesouros gloriosos da arte musical de todos os tempos, composta de “corpos vivos, grandes artistas, respirando e recriando nossa inestimável herança sinfônica”. Ao apontar um declínio da sinfonia enquanto forma, Bernstein lançou outra pergunta: “Onde está escrito que o que se convencionou chamar de sinfonia deve constituir o repertório exclusivo da orquestra sinfônica?”. Para Bernstein teria ocorrido, naquelas últimas décadas — que corresponderiam aos anos da vanguarda do pós-guerra — uma “fermentação criativa sem precedentes na história musical”, com trabalhos de compositores como Elliot Carter (1908–2012), Luciano Berio (1925–2003), George Crumb (1929), Pierre Boulez (1925–2016), Karlheinz Stockhausen (1928–2007), Lukas Foss (1922–2009), Ned Rorem (1923) e John Corigliano (1938). A orquestra então teria uma função adicional, “distinta de sua identidade como museu”, que seria a de “fornecer o solo fértil no qual a nova música orquestral pode ser cultivada”. Seria, portanto, como um museu de arte contemporânea. Bernstein observa ainda que as grandes cidades americanas têm vários museus em funcionamento, com incrível variedade de acervos, e que poderiam também manter, igualmente, diferentes tipos de orquestras, como museus musicais. Um músico de orquestra seria, por fim, não um quadro estático em uma parede, mas um ser vivo que traria em si, simultaneamente, toda a herança da música que o precedeu e também a de seu próprio tempo.

Sete anos depois foi a vez de Ernest Fleischmann (1924–2010) dar início a um polêmico debate sobre o futuro das orquestras. Fleischmann foi um pianista e regente alemão que, em 1936, deixou seu país para

viver na África do Sul. Em 1959, tornou-se diretor executivo da Sinfônica de Londres, onde permaneceu até 1967. Após um breve período na divisão de clássicos da gravadora CBS, assumiu a direção da Filarmônica de Los Angeles. Fleischmann foi o responsável por iniciativas que tornaram aquela orquestra uma das mais importantes e inovadoras dos EUA, entre as quais a aposta em jovens diretores musicais, como Esa-Pekka Salonen (1958) e Gustavo Dudamel (1981).

Em 1987, num discurso proferido em cerimônia de formatura do Cleveland Institute of Music e posteriormente publicado, Fleischmann afirmou que o modelo de orquestra que havia sido legado pelos séculos XIX e XX estava, naquele momento, esgotado — e precisava ser superado. Baseado em decisões centralizadas nas figuras dos diretores artísticos e diretores executivos, com pouca participação dos músicos, o modelo era causador de frustrações entre os instrumentistas, descontentes pelo trabalho rotineiro e pelo repertório pouco estimulante; em consequência, levava ao afastamento do público, entediado com temporadas pouco inspiradas. Para Fleischmann, a vida de um músico de orquestra seria marcada pela “perda da identidade musical, principalmente para os instrumentistas de cordas, por regentes incompetentes, salas de concertos ruins, dinheiro insuficiente e muito estresse”. Não seria, portanto, “uma vida para um músico de verdade”, pois haveria “poucas oportunidades para se desenvolver como artista, muito menos como ser humano”. Tal situação seria decorrente da falta de interação dos diretores artísticos com seus músicos — e de sua diminuta inserção na vida da comunidade onde as orquestras estavam sediadas. É o perfil do diretor artístico contratado para um número limitado de atuações ao longo da temporada, que não cuida pessoalmente do dia-a-dia da orquestra, sem residência na cidade, que muitas vezes acumula a direção artística de orquestras em diferentes países e que passa a maior parte do ano circulando pelo mundo para dirigir, como convidado, concertos à frente de outros conjuntos. Acreditava Fleischmann que seria possível “tornar a vida em orquestras verdadeiramente estimulante e gratificante para os músicos e recompensadora para o público”. Para tal, seria imprescindível “abandonar algumas das noções tradicionalmente aceitas sobre a forma e a composição das orquestras, seus horários e seus deveres”, para que fosse possível criar “uma nova estrutura que permitirá o engajamento comprometido de todos os envolvidos com nosso progresso musical: instrumentistas, maestros, compositores, administradores e até políticos”. Por fim, sentenciou:

“Se a música com a qual nos preocupamos profundamente deve sobreviver, devemos aceitar que a orquestra se esgotou, mas, de suas cinzas, algo infinitamente mais rico, variado e sofisticado poderá surgir se todos trabalharmos juntos para criá-la — senhoras e senhores, a orquestra sinfônica está morta — viva a Comunidade de Músicos.”

O que seria, então, a “comunidade de músicos” proposta por Fleischmann? Consistiria num grande conjunto formado por aproximadamente 140 a 150 instrumentistas, resultante da combinação de grupos menores — que passariam a atuar descentralizadamente, em diferentes áreas da cidade, “prestando ao público uma qualidade e variedade de serviços culturais e educacionais que a orquestra sinfônica tradicional simplesmente não é capaz de oferecer”, que compreenderiam a música de câmara, a música contemporânea, o jazz, a música popular e a música étnica. A governança da comunidade de músicos estaria centrada no coletivo: os músicos assumiriam funções e responsabilidades que iriam muito além de tocar seus instrumentos, mas dedicariam parte de seu tempo de trabalho ao desenvolvimento e à consequente sobrevivência da orquestra. Como os músicos necessariamente residem na cidade onde a orquestra está sediada, a interação com o público seria mais efetiva.

A repercussão da proposta de Fleischmann foi imediata, mas não sem polêmicas. Em setembro de 1987, Samuel Lipman (1934-1994) — pianista, crítico e editor do *The New Criterion* — publicou o artigo “Is the symphony orchestra dead?” (A orquestra sinfônica está morta?), no qual contestava os argumentos de Fleischmann e o acusava de formular uma proposta utópica. Lipman concordou com Fleischmann em que a música sinfônica enfrentava naquele momento sérios problemas, mas discordava das causas, que atribuiu menos ao modelo de orquestra tradicional do que a fatores socioculturais mais amplos, como:

um declínio na sofisticação do ouvinte, causado por, e ao mesmo tempo tendo como resultado, uma maior concentração no repertório já conhecido e apreciado pelo público; o completo fracasso, a partir da segunda metade do século, da composição de vanguarda, acústica e eletrônica, em conquistar um lugar na mente dos músicos e nos ouvidos dos amantes da música; a quase total perda de confiança na ideia de que a composição é um ofício que exige treinamento estruturado; uma escassez de intérpretes referenciais reconhecidos como de importância histórica; a invasão contínua

da musicologia acadêmica no repertório padrão, invasão que (à maneira das abelhas assassinas) agora progredia para Beethoven e avançava no tempo em uma década a cada cinco anos aproximadamente; uma revolução gerencial, na qual os administradores estão substituindo os músicos como formuladores de políticas artísticas; e, finalmente, a perda do público futuro, pela incapacidade de nossa sociedade para prescrever uma formação humanística para os jovens que inclua o estudo de boa música.¹

Poucos dias depois da publicação do artigo de Lipman, foi a vez de Donal Henahan (1921-2012), crítico do *The New York Times*, entrar no debate². Em seguida houve uma resposta de Fleischmann ao artigo de Lipman³ e um artigo de Thomas Morris, diretor executivo da Orquestra de Cleveland, na revista *Time*⁴. O estimulante embate de opiniões resultou, em fevereiro de 1989, na organização de um simpósio pelo Cleveland Institute que, aproveitando o título de uma obra de Richard Strauss, chamou-se *The Symphony Orchestra: Death or Transfiguration?* (A orquestra sinfônica: morte ou transfiguração?) (Judy, 1996, p.65).

Na década seguinte o debate prosseguiu intenso, motivado pela crise econômica, pela falência e até mesmo pelo eventual encerramento de atividades de orquestras em Oakland (1986), Oklahoma (1988), Denver (1989), New Orleans (1991), Flórida (1993), Alabama (1993), San Diego (1996), Sacramento (1996) e Charlotte. Nem mesmo a poderosa Orquestra da Filadélfia deixou de enfrentar problemas; em 2011 chegou perto da insolvência e foi salva por uma doação anônima de 55 milhões de dólares.⁵ A gravidade do tema motivou a organização de simpósios e conferências por diferentes organismos públicos e privados, assim como a publicação de inúmeros artigos, não só na imprensa, mas também em periódicos especializados.

Em 1989 foram disponibilizados os anais de conferências financiadas pela Rockefeller Foundation

1 Disponível em: <https://www.newcriterion.com/issues/1987/9/is-the-symphony-orchestra-dead>

2 *The New York Times*, 13/09/1987.

3 *The New Criterion*, dezembro de 1987.

4 *Time Magazine*, janeiro de 1988.

5 *The New York Times*, 20/04/2011. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/04/21/arts/music/philadelphia-orchestra-papers-give-bankruptcy-details.html>. The New York Times, 06/06/2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/06/06/arts/music/philadelphia-orchestra.html>



Cartaz da greve dos músicos da Sinfônica de Chicago na lixeira. Fonte: Flickr

e pelo National Endowment for the Arts (“An American Dialogue” e “Public Money and the Muse”). Já a Andrew W. Mellon Foundation produziu seu primeiro estudo em 1992, com a publicação de “The financial conditions of symphony orchestras”. A mesma fundação organizou o “The Orchestra Forum: a discussion of symphony orchestras in the US”, que resultou no “Report on The Orchestra Forum”, documento que apresentava as conclusões do evento.⁶ No mesmo ano, a Liga de Orquestras Americanas publicou “Americanizing the American Orchestra”, compilação que reuniu, em 218 páginas, as reflexões de músicos, diretores executivos, críticos, musicólogos e educadores, sobre diferentes temas que afligiam as orquestras americanas. Samuel Lipman manteve o assunto como um dos mais frequentes em *The New Criterion* e ainda escreveria “Who’s killing our symphony orchestras?”, publicado na edição de setembro de 1993. Por fim, temos os textos divulgados pelo Symphony Orchestra Institute, através de seu periódico *Harmony*, com inúmeros artigos sobre financiamento e gestão de orquestras. Dentre eles pode ser mencionado “The jurassic symphony: an analytic essay on the prospects of symphony orchestra survival”, de Robert Spich e Robert Sylvester (1998), resultante de uma conferência apresentada na New York University’s Stern School of Business em maio de 1997; no artigo, os dois autores formularam um diagnóstico dos problemas enfrentados pelas orquestras sinfônicas americanas. No ano seguinte, publicariam “The jurassic symphony (part two): taking on the dinosaur: strategic options for symphony orchestras” (1999), em que foram apresentadas as propostas para o enfrentamento da nova realidade.

6 Disponível em: <http://www.mellon.org/orchmain.html>

A turbulência no mundo orquestral americano, no entanto, se prolongaria com a crise financeira mundial de 2008, que resultou no fechamento de orquestras em Honolulu, Siracusa e Albuquerque. A Sinfônica de Nashville, após amargar déficits orçamentários de mais de dez milhões de dólares, precisou suspender o pagamento da hipoteca de sua nova sala de concertos, o Schermerhorn Symphony Center⁷, inaugurado em 2006, ao custo de 123,5 milhões de dólares – o que só foi revertido com a ajuda de apoiadores e com a renegociação das dívidas.⁸ Em Detroit, músicos da sinfônica local entraram em greve em 2011, após terem seus salários reduzidos em 25%. O mesmo ocorreu com as sinfônicas de Atlanta, Fort Worth, Indianápolis, Minnesota e Pittsburgh, que reduziram o quadro de músicos e cortaram os salários entre 15 e 32%.

A crise nas orquestras americanas e a mudança nos hábitos de escuta, por parte do público, do repertório sinfônico em particular, continuaram no centro do debate sobre o futuro da música clássica. Em 2015 foi a vez do maestro Alan Gilbert, então titular da Filarmônica de Nova York, se posicionar. Em uma das palestras da Royal Philharmonic Society Lecture, proferida no Milton Court Concert Hall, em 15 de abril daquele ano, Gilbert abordou os desafios a serem enfrentados pelas orquestras no século XXI. Filho de pai americano e de mãe japonesa, ambos violinistas da orquestra da qual se tornou titular em 2009, declarou que “as orquestras continuarão a fazer o que sempre fizeram”, ou seja, “tocar música poderosa, interessante, edificante e instigante”; mas que a isso, como consequência das rápidas mudanças demográficas, sociais e tecnológicas, se somaram novas exigências, que avaliou como “uma maravilhosa oportunidade para crescermos”. Segundo Gilbert, o público continua a manter “conexão profunda com a música e com os artistas, e também uns com os outros

7 Um dos últimos trabalhos do maestro Kenneth Schermerhorn (1929-2005) como titular da Sinfônica de Nashville foi gravar, para o selo Naxos, a integral das Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos, com a participação de intérpretes brasileiros, como a soprano Rosana Lamosa e o pianista José Feghali (1961-2014).

8 The New Republic, 13/09/1987. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/114221/orchestras-crisis-outreach-ruining-them>. Em tempo: o artigo já estava concluído quando foi publicada a notícia de que a Sinfônica de Nashville fechou as portas e colocou em licença não remunerada seus 79 instrumentistas, 49 funcionários e o diretor musical até julho de 2021, em decorrência da crise provocada pela pandemia do novo coronavírus (Covid-19), com perda de receitas equivalentes a US\$8 milhões e impossibilidade de gerar os US\$2,3 milhões mensais de custos operacionais, inclusive com a manutenção do Schermerhorn Symphony Center (Revista Concerto, 14/06/2020). Disponível em: <https://www.concerto.com.br/noticias/politica-cultural/sinfonica-de-nashville-fecha-ate-31-de-julho-de-2021>.



Greve dos músicos da Sinfônica de Fort Worth contra os cortes nos salários. Fonte: Flickr

na plateia”. Tais conexões, no entanto, ocorrem não só na sala de concertos, mas também e cada vez mais fora dela, através de plataformas na Internet e nas chamadas redes sociais, onde concertos são transmitidos ao vivo ou mesmo disponibilizados ao público depois de gravados. Hoje as novas salas de concerto já são projetadas levando em consideração as filmagens e transmissões ao vivo. Um dos temas mais relevantes abordados por Gilbert em sua palestra foi a conexão da orquestra com sua comunidade. As novas ideias são fundamentais, mas precisam estar conectadas com o perfil e com as necessidades culturais da comunidade local. Assim, o trabalho da orquestra poderá ser significativamente mais útil – e conquistará o entusiasmo e o apoio do público. Gilbert concluiu a palestra dizendo que mudanças são difíceis, mas possíveis e necessárias: “Ninguém pode saber com certeza para onde exatamente estamos indo, ou quais são as respostas. Mas fazer as perguntas certas, no entanto, é um grande passo para encontrarmos as respostas”.⁹

9 Fonte: <https://www.theguardian.com/music/2015/apr/15/alan-gilbert-orchestras-in-the-21st-century-a-new-paradigm>

Na Europa, a situação no mesmo período também não estava muito alentadora. No Reino Unido, o organismo que reúne as orquestras locais é a Association of British Orchestras (ABO), fundada em 1948. Com mais de uma centena e meia de membros, desenvolve um extenso programa de atividades e eventos, como cursos, seminários e uma conferência anual, além de projetos educacionais e pesquisa sistemática, que fornece dados estatísticos para o desenvolvimento da vida orquestral no país.

Na Espanha, a Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS), criada em 1993, reúne 30 conjuntos, sendo 28 profissionais e duas orquestras jovens. A região da Andaluzia é a que concentra o maior número de orquestras, com conjuntos sediados em Sevilha, Córdoba, Málaga e Granada, todos financiados pela Junta de Andalucía, que cobria, em 2012, gastos de aproximadamente 12 milhões de euros. Já a Orquestra Sinfônica do Teatro Liceu de Barcelona contava com 49% de aportes públicos e 51% coletados através de doações, patrocínios e outras fontes de receita. A crise, no entanto, fez com que os músicos da Orquestra de Extremadura, que acumulava naquele ano uma dívida de 2,9 milhões de euros, aceitassem uma redução de 7,5% em seus salários, para evitar as demissões.¹⁰ O mesmo ocorreu com as sinfônicas de Sevilha e Baleares, com reduções de 5%. Em 2013, a Asociación de Músicos Profesionales de Orquestas Sinfónicas convocou um protesto em diferentes cidades, que reuniu algo em torno de 1.000 instrumentistas de 23 orquestras espanholas, com o objetivo de chamar atenção para a situação de crise que vivenciavam naquele momento, com propostas de redução nos contratos de trabalho.¹¹

Em Paris, a Associação das Orquestras Francesas (AFO), criada em 2000, organizou o Forum Internacional das Orquestras Francesas, evento bienal cuja primeira edição ocorreu em maio de 2001, sob os auspícios do Ministério da Cultura e da Comunicação. Seguiram-se os eventos de 2003 e de 2005, além da publicação, em 2012, de “Orchestres 2020”, documento que sintetiza as reflexões sobre os principais temas, questões e preocupações do mundo das orquestras.¹² Em 2005 foi a vez do debate se estender aos diferentes países daquele continente, com a organização do Fórum Europeu das Orquestras,

10 Fonte: <https://www.eleconomista.es/espana/noticias/4458042/12/12/Las-autonomias-mantienen-27-orquestas-pese-a-su-alto-deficit.html>

11 Fonte: <https://www.20minutos.es/noticia/1926906/0/orquestas-sinfonicas/concierto/crisis/>

12 Fonte: <http://www.france-orchestres.com/publications/>

realizado no Parlamento Europeu, em Estrasburgo. O Forum abordou temas como programação, intercâmbios e circulação, treinamento, educação e públicos em um “contexto econômico hoje menos favorável à música clássica e à criação”.

A reunião de dados estatísticos é um dos aspectos que caracterizam a atuação da *Deutsche Orchestervereinigung* (DOV – Associação das Orquestras Alemãs), o que nos leva a conhecer, com boa dose de precisão, a poderosa vida orquestral na Alemanha, que também não deixou de encolher com a crise. A tradição germânica de subvenção pelo Estado mantinha, em 2003, 143 conjuntos, divididos em 82 orquestras de ópera, 35 de concerto, 14 orquestras de rádio e sete orquestras de câmara, além de quatro *big bands* e sete coros de rádio. O número total de postos de trabalho para músicos de orquestra era de 10.445, variando entre 185 na Gewandhaus de Leipzig e 29 na pequena orquestra do Teatro de Lüneburg. A DOV identificou, no entanto, um decréscimo de 1.714 vagas para músicos de orquestras, algo em torno de 15% do total, num período de dez anos; dessas, a ampla maioria – 1.400 vagas a menos – ocorreu em estados da antiga Alemanha Oriental. Outro fenômeno identificado foi a opção pela privatização. A partir de 1990, somente nos estados do Leste, 27 orquestras foram transformadas em sociedades anônimas – e passaram a recorrer ao mercado privado para obter parte dos recursos necessários para o custeio de suas temporadas. A própria Filarmônica de Berlim, sem deixar de ser estatal, assumiu o status de fundação.¹³ Com altos custos de manutenção, muitas orquestras, no entanto, enfrentaram situações dramáticas, a partir do momento em que o Senado alemão cortou os subsídios em vários milhões de euros. Em 2005, um artigo da *Deutsche Welle* informava ao público que “várias das 136 orquestras profissionais da Alemanha estão às portas da falência”. Segundo o periódico, o financiamento privado das orquestras do país cobria apenas 13% dos custos, ficando o Estado – ou seja, o contribuinte alemão – com a maior fatia, que corresponderia a 87%. É um modelo muito distinto do americano, no qual os cofres públicos cobrem apenas 4% do orçamento de suas orquestras.¹⁴

Números fornecidos pela DOV para o ano de 2018 revelam um total de 110 orquestras estaduais e municipais que empregavam 8.468 instrumentistas, às quais se somavam 11 orquestras de rádio, com 1.140 postos de trabalho, e mais oito orquestras de câmara, com 138 músicos. No total, foram empregados

13 “Orquestras alemãs: uma paisagem ameaçada”. *Deutsche Welle* Brasil, 19/05/2003. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3ee8>

14 “Grandes orquestras: uma espécie ameaçada”. *Deutsche Welle* Brasil, 26/02/2005. Disponível em: <https://p.dw.com/p/6l2G>

9.746 instrumentistas em 129 orquestras, todas com financiamento público.¹⁵

Num artigo intitulado “The future of the orchestra”, o musicólogo inglês Stephen Cottrell, professor da Universidade de Londres, menciona os três modelos que financiam as orquestras ao redor do mundo. O primeiro é aquele que prevalece na maioria dos países da Europa, no qual o custeio é de responsabilidade do poder público, diretamente ou através de alguma instituição estatal, como estações de rádio e TV ou mesmo teatros de ópera. O segundo é o que predomina nos Estados Unidos e parcialmente na Inglaterra, onde as orquestras dependem da iniciativa privada, através de fundações, patrocinadores, benfeitores e doadores, especialmente aqueles oriundos das comunidades onde as orquestras estão inseridas. O terceiro modelo, o menos comum, é o associativo, no qual os músicos formam uma cooperativa e controlam a gerência artística, executiva e financeira da orquestra. O terceiro seria o mais próximo da proposta de Fleischmann, de uma “comunidade de músicos”. Cottrell faz questão de frisar que nenhum dos três modelos é completamente seguro, pois todos estão sujeitos aos percalços dos ciclos macroeconômicos e às flutuações das economias locais (Cottrell, 2003, p.252). A mesma reflexão fez Robert Flanagan, professor de Economia do Trabalho na Stanford Graduate School of Business, ao publicar “The perilous life of symphony orchestras: artistic triumphs and economic challenges” (A vida perigosa das orquestras sinfônica: triunfos artísticos e desafios econômicos), obra na qual analisa os desafios econômicos enfrentados pelas orquestras sinfônicas e compara os modelos de gestão aplicados nos EUA, onde não há um substancial apoio governamental, e em outros países, onde os governos normalmente fornecem o suporte financeiro. Flanagan explica que, para a sustentabilidade das orquestras, são necessárias diferentes estratégias para geração de receitas; além dos patrocínios, campanhas de arrecadação, doações e recursos públicos, estão incluídas também as receitas provenientes da venda de ingressos, produtos e direitos de gravação – que não prescindem, evidentemente, de um estrito controle de despesas.

Após expor e analisar diferentes fatores que, independentemente do modelo de gestão, levaram orquestras em diferentes países a atravessar um longo período de crise, Cottrell concluiu que “se a orquestra sinfônica, enquanto instituição, sobreviver por mais de um século, as próprias orquestras, assim

¹⁵ <https://www.dov.org/en/dov-statistics>

como seus músicos, precisarão ser tão flexíveis e adaptáveis quanto possível”, de modo a enfrentar os desafios do mundo contemporâneo. Para o musicólogo inglês, os contextos sociais e culturais nos quais as orquestras se inserem mudaram, particularmente nas últimas décadas do século XX. Boa parte das orquestras ficaram paradas, acomodadas em seus *modus operandi*, enquanto o mundo à sua volta se transformava rapidamente. Imaginação, flexibilidade e comprometimento deveriam ser a norma, não a exceção. Para Cottrell, a orquestra é importante demais para que sua herança cultural permaneça no passado e seja revisitada por um grupo cada vez menor de pessoas.

O debate que mobilizou os profissionais do meio orquestral e suas instituições em tantos países repercutiu tardiamente no Brasil. As ações isoladas apenas tangenciaram o problema. A primeira delas foi uma iniciativa do então Ministério da Cultura, que, através da Funarte, criou o Programa de Apoio a Orquestras em 1997, implantado sem uma discussão prévia e articulada com os profissionais da área. Sem dados que balizassem a elaboração de uma política pública para o setor, o Ministério da Cultura encomendou à Academia Brasileira de Música, em 2001, um levantamento sobre as orquestras brasileiras. O relatório produzido pela ABM foi o primeiro a detalhar a atividade sinfônica no país e está, evidentemente, defasado. Dizia o texto introdutório que o cadastramento das orquestras tinha como objetivo “o reconhecimento desse universo em suas particularidades para, em segunda instância, oferecer subsídios para a implantação de uma política cultural de apoio às orquestras brasileiras” (ABM, 2001, p. 01). A coleta de dados autodeclaratórios identificou 124 orquestras em todo o país, sendo 84 na região Sudeste, 18 na região Sul, 10 no Nordeste, sete na região Norte e cinco no Centro-Oeste. Os números refletem as diferenças de desenvolvimento econômico e cultural, assim como a distribuição populacional entre as diferentes regiões do país. O levantamento, contudo, não reflete necessariamente uma realidade profissional, pois foram incluídas orquestras amadoras, comunitárias, ligadas a igrejas e mesmo eventuais, reunidas esporadicamente por ocasião de algum evento ou patrocínio.

Com os dados fornecidos pelo relatório da ABM, o Ministério da Cultura organizou o Fórum das Orquestras Brasileiras, que reuniu em Brasília, entre 07 e 09 de maio de 2001, representantes dos principais conjuntos do país, para discutir “dificuldades enfrentadas pelo setor, buscando propostas e possíveis

soluções para elas”. O então secretário de música e artes cênicas do ministério, Joatan Vilela Berbel, chegou a afirmar que “com esse encontro poderemos dar direções mais sólidas ao programa e traçar planos mais embasados para o desenvolvimento das orquestras espalhadas pelo país”.¹⁶ Curiosamente, foi após a realização do Fórum – que não teve outras edições – que o orçamento do Programa de Apoio a Orquestras começou a minguar. Até 2001, o programa contava com um orçamento médio de 1,2 milhão de reais – valor irrisório, se comparado às necessidades do setor e ao apoio recebido por outras áreas dentro do mesmo ministério. Em 2002, o orçamento despencou para 470 mil reais. Foram contempladas naquela ocasião 13 orquestras e o valor mais alto de apoio foi de 50 mil reais.¹⁷ Em 2015, o orçamento do programa subiu ao patamar de 720 mil reais, para contemplar até 18 orquestras com prêmios no valor máximo de 40 mil reais. Ou seja, o valor total não só não retornou aos valores de 2001, como o valor destinado a cada orquestra diminuiu. Além disso, os recursos foram disponibilizados exclusivamente para orquestras “que se enquadrassem na categoria de projetos sociais” e restrito à aquisição ou manutenção de instrumentos musicais, peças de reposição, acessórios e estantes de fabricação nacional, restrições que limitaram tremendamente a capacidade do programa para apoiar os grupos profissionais.¹⁸

No âmbito acadêmico, as principais discussões se deram nos programas de pós-graduação das universidades, nas áreas da música, história e administração, que resultaram em artigos, dissertações de mestrado e teses de doutorado, como as de Silva (2001), Carvalho (2005), Pichoneri (2006 e 2011), Coli (2006), Alves (2008), Haddad (2009), Feitosa (2010), Silva (2013), Smolinski (2013), Dias (2014), Karpowicz (2014), Kronemberger (2014), Minczuk (2014), Silva (2014), Villalba (2016) e Bomfim (2017). Houve também eventos que contribuíram para ampliar a discussão, como o Encontro das Orquestras do Rio de Janeiro, realizado pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2001, e o Fórum Gestão Orquestral e Compromisso Social, realizado em três edições na Universidade de Campinas, a partir de 2015.

Fora do âmbito governamental, uma iniciativa que colocou em pauta no Brasil os principais temas em

discussão por entidades do mundo orquestral em diferentes países foi o Transform Orchestra Leadership Programme, criado pelo British Council para atender à “vontade manifesta de líderes do setor orquestral de promover um compartilhamento permanente de modelos possíveis e experiências notáveis”, com o objetivo de conectar e capacitar “líderes dessas organizações em torno das melhores práticas em gestão, educação e inovação” (Coradazzi, 2014, p.1). Com a parceria da ABO e a curadoria de Luiz Coradazzi, então diretor de artes do British Council Brasil, e de Cláudia Toni, da Universidade de São Paulo e membro da International Society for the Performing Arts, foi organizada a Conferência Internacional Multiorquestra, em três edições realizadas em Belo Horizonte (2014), Rio de Janeiro (2015) e São Paulo (2016). Assim como no evento do Ministério da Cultura, foi tentada mais uma vez a organização de uma entidade associativa que reunisse as orquestras brasileiras e trabalhasse para o desenvolvimento do setor. As mesmas dificuldades que inviabilizaram as tentativas anteriores mais uma vez se interpuseram no caminho das orquestras e frustraram a iniciativa. As orquestras brasileiras continuam sem uma entidade que as congregue e seguem trabalhando de forma desarticulada.

O total de orquestras atuantes de forma regular no Brasil é incerto. Algumas estatísticas podem dar a entender ser um número expressivo, mas não é compatível com um país de dimensões continentais, com uma população de mais de 200 milhões de habitantes. Após a primeira pesquisa realizada pela ABM, o Anuário Viva Música, periódico que reunia informações sobre o mercado da música clássica no Brasil, publicou, na edição de 2013, o “Levantamento Especial – Dados da Atividade Orquestral Brasileira”. Apesar de ter sido considerado “inédito” e “pioneiro” por seus autores, o levantamento compilou informações fornecidas por um grupo restrito de apenas 12 orquestras sinfônicas. Assim sendo, não foi possível, por ele, chegar a uma visão geral do que era então considerado um “bom momento orquestral brasileiro”. No texto introdutório ficava explícito que “a maioria das orquestras trabalha com relatórios anuais de desempenho e tem por costume analisar seus resultados individuais, mas nunca com o viés de colaborar para a percepção panorâmica das atividades do setor”. Por outro lado, reconhecia a necessidade de “iniciativas semelhantes, de maior abrangência e profundidade, preferencialmente com as bases estatísticas necessárias para o melhor conhecimento dos gargalos e das conquistas do setor orquestral brasileiro” (p.22). A partir do momento em que dados da atividade

16 “Destino das orquestras em debate”, *Jornal do Brasil*, 07/05/2001, Caderno B, p.06.

17 “MinC reduz apoio a orquestras”, *Estado de São Paulo*, 26/11/2002.

18 Fonte: <http://www.funarte.gov.br/musica>

premio-funarte-de-apoio-a-orquestras-edital-2015/



Reunião para a criação da Associação Brasileira de Orquestras (ABRO), durante a I Conferência Internacional Multiorquestra, realizada no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, em 2014.

cultural foram incluídos nos censos demográficos, foi possível constatar o tamanho do desafio.

O Anuário de Estatísticas Culturais (2009, p.44) e o Perfil dos estados e dos municípios brasileiros (2015, p.22) revelam que apenas 11,5% dos municípios possuíam orquestras em 2009, mas que houve um aumento para 22,1% em 2014, número ainda medíocre – e que mostra que boa parte da população brasileira não tem acesso a concertos orquestrais. O aumento identificado pelo IBGE foi, muito provavelmente, decorrente da expansão dos chamados projetos sociais em atividade no país. A versão de 2012 do Anuário Viva Música já apresentara o “Dossiê Cidadania Sinfônica”, que analisou “o novo mercado de trabalho aberto pelos projetos sociais que ensinam instrumentos sinfônicos”. A referida publicação mapeou os principais projetos sociais atuantes no Brasil naquele período, ressaltando que cresciam “em número e importância as iniciativas de integração social por meio do ensino de instrumentos de orquestra para crianças e jovens”. Com base em dados levantados em 92 projetos, distribuídos por 20 estados de cinco regiões do país, o dossiê concluiu que tais projetos “estabeleceram novas frentes de trabalho no ensino de música, abriram diferentes possibilidades de profissionalização de jovens músicos e começaram

a gerar forte impacto econômico”, especialmente nas comunidades onde estavam inseridos.

O aumento no número de orquestras jovens pode ser confirmado também pelo Portal de Dados Abertos, fonte através da qual deveria ser possível enxergar com precisão o setor orquestral brasileiro. O portal apresenta uma **listagem das orquestras** sediadas no país, com links e telefones de contato.¹⁹ Os critérios que balizaram a organização dessa listagem, realizada pela Funarte em 2018, todavia, são questionáveis; somente depurando as informações ali contidas é possível obter números próximos da realidade. Segundo a Funarte, são 369 orquestras no país, sediadas em 152 municípios de 24 Estados brasileiros e Distrito Federal. São números inflados, que brigam com os dados do IBGE. Tal conflito é decorrente da falta de definição clara do objeto pesquisado. Na listagem da Funarte foram incluídos conjuntos como orquestras de flautas, de violoncelos, de harpas, de violões e de bandolins, alguns com perfis de grupos de câmara. Foram incluídos também conjuntos formados apenas por instrumentos de sopro e de percussão, que podem ser caracterizados como bandas, além de orquestras eventuais, organizadas para eventos, em especial para festivais de música, sem atuação regular

¹⁹ Disponível em: <http://dados.gov.br/dataset/orquestras-brasileiras>

em forma de temporada. São dados inconsistentes, que não facilitam a formulação de políticas públicas para o desenvolvimento das orquestras brasileiras.

Uma reflexão a partir do histórico de iniciativas para o incremento do setor orquestral no Brasil e dos números apresentados pelas diferentes pesquisas nos leva a crer que, a despeito de uma perspectiva de crescimento e de ampliação do número de orquestras em todo o país – que se materializou, por exemplo, na criação da Filarmônica de Minas Gerais (2008), da Filarmônica de Goiás (2012) e na abertura de halls sinfônicos, como a Sala São Paulo (1999) e a Sala Minas Gerais (2015) –, sérios problemas estruturais e crises recorrentes ocupam boa parte do tempo de gestores e músicos. Os casos mais notórios são os da Orquestra Sinfônica Brasileira e da chamada Cidade das Artes, no Rio de Janeiro.

Dentre os conjuntos oficiais que foram extintos ao longo do tempo podemos citar a Orquestra de Câmara da Rádio MEC, pioneira em seu gênero no país; a Orquestra de Câmara da Cidade do Rio de Janeiro (1990); a Orquestra Sinfônica Jovem do Estado do Rio de Janeiro (1990); a Sinfonia Cultura (2005), ligada à Fundação Padre Anchieta; a Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo (2009) e a Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul (2014). Em 2017,

no auge da recessão econômica à qual o país foi levado, foram extintas a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e a Orquestra Sinfônica de São José dos Campos.

A retração do mercado e a extinção de orquestras não são, certamente, acontecimentos estimulantes para os inúmeros jovens que povoam os cursos de graduação em música e os projetos de formação musical em andamento. O desenvolvimento social, pessoal e artístico pode ser comprometido, ou mesmo interrompido, pela falta de perspectiva de profissionalização, num meio musical em que o número de orquestras é pequeno e concentrado em determinados estados e cidades. Sem um plano de desenvolvimento estratégico para o setor, que viabilize a descentralização da atividade orquestral e a criação de novos conjuntos com sustentabilidade financeira, especialmente em núcleos urbanos de grande e médio porte, com capilaridade para os municípios menores, continuaremos sem condições de oferecer concertos sinfônicos com regularidade para a população, privando a maioria dos brasileiros do acesso a uma parte significativa do patrimônio musical da humanidade.



Protesto dos servidores do Teatro Municipal do Rio de Janeiro contra o atraso de salários em 2017. Foto de Tomaz Silva para a Agência Brasil.

Referências bibliográficas

- ALLMENDIGER, Jutta; HACKMAN, J.; LEHMAN, Erin. Life and work in symphony orchestras. *The Musical Quarterly*, Vol. 80/2, 1996, p. 194–219.
- ALVES, Maria Aparecida. O trabalho técnico no campo das artes e espetáculos: um estudo sobre o Teatro Municipal de São Paulo. Tese (doutorado). Campinas, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- ANUÁRIO Viva Música 2012. Dossiê Cidadania Sinfônica. Rio de Janeiro: Viva Música, 2012, p.12–117. Disponível em: <http://www.vivamusica.com.br/>
- ANUÁRIO Viva Música 2013. Dados da atividade orquestral brasileira. Anuário Viva Música, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.vivamusica.com.br/>
- BERNSTEIN, Leonard. The future of the symphony orchestra. Palestra na American Symphony Orchestra League em 18/06/1980. Disponível em: <https://www.leonardbernstein.com/lectures/speeches/the-future-of-the-symphony-orchestra>
- BOMFIM, Camila Carraschoza. A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016. Tese (Doutorado). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 2017.
- BOTSTEIN, Leon. The future of the orchestra. *Musical Quarterly* 80/2, 1996, p.189–93.
- BRITISH COUNCIL. Evaluation of Transform 2012–2016. Draft Final Report, June, 2017.
- CAHN, William L. Can symphony music become popular music? (and other outrageous questions). *Harmony. Forum of the Symphony Orchestra Institute*, n° 7, outubro de 1998, p.61–71.
- CARVALHO, Luis Fabrício Cirillo de. Orquestra sinfônica universitária: modelos e alternativa de implementação em universidades públicas. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em música do Instituto de Artes da Universidade de Campinas – UNICAMP, 2005.
- COLI, Juliana. Vissi D'Arte: por amor a uma profissão. São Paulo: Annablume, 2006.
- CORADAZZI, Luiz. Transform Orchestra Leadership. Texto de apresentação do programa impresso da Conferência Internacional MultiOrquestra. 28 a 30 de abril de 2014, no Palácio das Artes em Belo Horizonte (MG).
- COTTRELL, Stephen. The future of the orchestra. In: LAWSON, Colin. *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CULTURA em números: Anuário de Estatísticas Culturais 2009. Brasília (DF): MinC, 2009.
- DIAS, Agemir de Carvalho. O Estado como promotor do desenvolvimento artístico-cultural. Dissertação (Mestrado). Curitiba: Programa de Pós-graduação em Planejamento e Governança Pública da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2014.
- FEITOSA, Lígia Rocha Cavalcante. E se a orquestra desafinar? Contexto de produção e qualidade de vida no trabalho dos músicos da Orquestra Sinfônica de Teresina/PI. 2010. Dissertação (Mestrado). Brasília (DF): Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, 2010.
- FLANAGAN, Robert. *The perilous life of symphony orchestras: artistic triumphs and economic challenges*. Yale University Press, 2012.
- FREEMAN, Robert. On the future of America's orchestras. *Harmony. Forum of the Symphony Orchestra Institute*, n° 3, outubro de 1996, p.11–22.
- HADDAD, Gisele Laura. Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (SP): representações e significado social. Dissertação (mestrado). São Paulo: Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2009.
- HOLOMAN, D. Kern. *The orchestra, a very short introduction*. Oxford. University Press, 2012.
- HOPE, Samuel. Orchestras, communities and musical culture. *Harmony. Forum of the Symphony Orchestra Institute*, n° 3, outubro de 1996, p.11–22.
- JUDY, Paul R. Pure gold: The Fleischmann-Lipman-Morris Debate of 1987–89. *Harmony. Forum of the Symphony Orchestra Institute*, n° 2, abril de 1996.
- KARPOWICZ, Alexandre Prinzler. Ensaio aberto: estudo sobre a gestão econômica da criatividade em ambientes organizacionais de orquestras no contexto da economia criativa. Tese (Doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.
- KERRES, Bernard H. Orchestras in a complex world. *Harmony. Forum of the Symphony Orchestra Institute*, n°8, abril de 1999, p. 45–60.
- KRONEMBERGER, Gabriela Almeida. OPES, uma sociologia dos músicos de orquestra. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- MARTINS, Ana Cecília. Um raio-x das orquestras brasileiras: pesquisa do MinC revela carências e determina política para o setor. In: *Brasiliiana*, Rio de Janeiro, n. 8, 2001, p. 40–41.
- MINCZUK, Arcádio. O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas no Brasil. Tese (Doutorado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2014.
- ORLEANS, James. Rebuilding the repertoire for the 21st Century. *Harmony. Forum of the Symphony Orchestra Institute*, n° 4, abril de 1997, p. 57–70.

- PERFIL dos estados e dos municípios brasileiros: cultura: 2014/IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: IBGE, 2015.
- PEYSER, Joan. *The Orchestra: origins and transformations*. Nova York: Billboard Books, 2000.
- PICHONERI, Dilma F. Marão. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Campinas: Dissertação (Mestrado). São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2006.
- PICHONERI, Dilma. *Relações de trabalho em música: o contraponto da harmonia*. Tese (Doutorado). São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2011.
- RADBOURNE, Jennifer. *Business model for the 21st century orchestra*. In: *Management research education and business success: Is the future as clear as the past?* British Academy of Management Warwick, Inglaterra, 2007.
- RAMNARINE, Tina K. (org.). *Global perspectives on orchestras: collective creativity and social agency*. Nova York: Oxford University Press, 2017.
- SCHNAPPER, Laure. *La naissance du concert modern au XIXème siècle*. In: *Orchestres au présent: musique vivante au XXIème siècle*. 1er Forum International des Orchestres Français. Organisé par l'Association Française des Orchestres, 16 et 17 mai 2001, Paris. Paris: AFO, 2002, p. 32-35.
- SILVA, Alexandre Maciel da. *A estrutura e o funcionamento das orquestras sinfônicas estaduais sediadas em Belo Horizonte (MG)*. Dissertação (Mestrado): Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Administração da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRG, 2001.
- SILVA, Paulo César Ribeiro da. *Diferentes modelos de gestão orquestral: uma comparação da Filarmônica de Minas Gerais e o da Sinfônica de Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia 2013.
- SILVA, César A. Diniz. *A Orquestra Sinfônica enquanto campo de trabalho: considerações sobre a gestão estatal*. Anais do 3º Simpósio Internacional de Música na Amazônia. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, EDUA, 2014, p.341-353.
- SMOLINSKI, Ricardo Miguel Kolodiuk. *A orquestra sinfônica do Rio Grande do Norte: um enfoque histórico-cultural*. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2013.
- SPICH, Robert S. & SYLVESTER, Robert M. *The Jurassic symphony: an analytic essay on the prospects of symphony orchestra survival*. Harmony. Forum of the Symphony Orchestra Institute, n° 6, abril de 1998, p. 1-28.
- SPICH, Robert S. & SYLVESTER, Robert M. *The Jurassic symphony, Part two: taking on the dinosaur: strategic options for symphony orchestra survival*. Harmony. Forum of the Symphony Orchestra Institute, n° 8, abril de 1999, p. 15-43.
- STARR, Frederick. *Symphony orchestras: how did we get here? Where are we going?* Harmony. Forum of the Symphony Orchestra Institute, n° 5, outubro de 1997, p. 73-88.
- TONI, Cláudia. *Orquestras sinfônicas no Brasil: em busca de um novo modelo*. Artigo publicado no site: <http://www.vivamusica.com/noticia.php?id=269>. Acesso em 08/03/2007.
- TONI, Cláudia. *Em busca de sintonia: como mostram belos exemplos estrangeiros, as orquestras brasileiras precisam com urgência conectar-se às suas comunidades*. Revista Veja, 26/04/2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/ideias/em-busca-de-sintonia/>
- VILLALBA, Gustavo Aníbal Nápoli. *A atividade sinfônica em Belo Horizonte: entre esperanças e lutas*. Tese (doutorado). Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2016.
- WICHTERMAN, Catherine. *The orchestra forum: a discussion of symphony orchestras in the US*. The Andrew W. Mellon Foundation, 1998 Annual Report. Disponível em: www.mellon.org.



A música das escolas ganha o mundo

O maestro Vantoil de Souza, criador e diretor da Orquestra Sinfônica de Barra Mansa e do Projeto Música nas Escolas, que há quase 18 anos aproxima milhares de jovens e crianças por meio da música em Barra Mansa/RJ, está de partida para a Itália. Vai morar em Milão, terra do Alla Scala, o mais emblemático teatro de ópera do mundo. Lá, vai exercer duas funções que se conjugam: a de advogado e a de maestro.

– Ah, mas eu não vou deixar a direção da Orquestra de jeito nenhum! – brinca o maestro, ao falar da Orquestra Sinfônica de Barra Mansa, criação sua que já acompanhou, algumas vezes, os ballets do Teatro Bolshoi e do Teatro Mariinski, na Rússia, que estão entre os mais aclamados do mundo.

– A música tem que estar na escola – pontua o maestro. – É lá que as crianças têm o primeiro contato com sua magia e começam a ter vontade de tocar um instrumento – diz.

Nesses quase 18 anos (o aniversário é em abril de 2021), o **Projeto Música nas Escolas** já formou centenas de artistas e professores, muitos deles pós-graduados em instituições respeitadíssimas, como a UFRJ – que garante, por convênio, um número anual de vagas para bolsistas da orquestra, mas eles precisam concorrer a essas vagas. – Graças a este convênio, temos aqui músicos cursando graduação, mestrado e doutorado – comemora Vantoil.

O **Projeto Música nas Escolas**, presente em todas as escolas municipais de Barra Mansa, mantém hoje 22,5 mil crianças e jovens estudando música. Desses, 19.800 são alunos da rede pública municipal e o restante se divide entre pessoas das comunidades e alunos da rede pública estadual. – O atendimento inclui ainda os CEAPs, CAP e CRAS, onde o projeto oferece aulas de musicalização, como atividade complementar aos tratamentos – explica Vantoil. – Este é um trabalho muito especial, que tem um sucesso grande junto ao público-alvo – revela.

A OSBM, Orquestra Sinfônica de Barra Mansa, tem 120 integrantes fixos. É a instância máxima, à qual todos os alunos do Projeto Música nas Escolas almejam chegar. Até lá, tocam em formações para todos os níveis, pois a prática é adotada desde o começo do ensino. Além da orquestra há uma banda sinfônica, uma banda marcial e grupos menores de metais e de cordas.

Pandemia: a reconquista do tempo

Reconhecida e celebrada onde quer que se apresente, a OSBM é uma orquestra em plena maturidade, com repertório vasto e colaborações com artistas do mundo inteiro em seu currículo. Durante vários anos foi a orquestra oficial da inauguração da famosa Árvore da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro. Já se apresentou na Argentina e em vários estados brasileiros. Difícil, sem dúvida, foi abrir mão de uma agenda lotada e de ensaios complexos, em função da pandemia mundial. Mesmo assim, a orquestra se afinou disciplinadamente com os novos tempos – e se preparou para o que viria a seguir.

A pandemia sacudiu as estruturas da OSBM, como aconteceu com a maioria dos projetos culturais e sociais, no Brasil e em todo o mundo. – Mas não demitimos ninguém – orgulha-se Vantoil. – Pudemos utilizar o Programa de Suspensão de Contrato de Trabalho proposto pelo Governo Federal, com o apoio da Prefeitura. – Com isso, foi possível desenvolver todo o trabalho online, para que ninguém ficasse parado – conta. – Agora já voltamos, mas o esforço online continua.

O concerto da retomada aconteceu no dia 10 de novembro último. No programa, as Quatro Estações de Vivaldi e a Quinta Sinfonia de Beethoven. Uma plateia de 400 pessoas prestigiou o retorno da orquestra, num espaço cedido pelo Projeto Vida, em Barra Mansa.

– Comemoramos muito aquele momento, diz o maestro. – Para quem passou o ano todo sem nada, sentimos que era a hora de reconquistar nossa vida e nosso trabalho – emociona-se.

Os alunos mais avançados já voltaram a ensaiar, mas as aulas na rede pública continuam online. – Tem hora marcada e tudo – explica Vantoil. – A gente manda o material e o professor orienta. Tem dado muito certo.

Para segurar a ansiedade, o Projeto montou um grupo fixo de atendimento psicológico para os alunos. – Com isso todos ficaram mais calmos e continuaram estudando, porque têm interesse em chegar à orquestra principal – ressalta o maestro. – Esse atendimento foi fundamental, também, para a Orquestra e seus componentes – lembra.

Migrações em torno da música

Vantoil conta que muitos professores e músicos de vários lugares vieram viver em Barra Mansa por causa da orquestra. – Temos dois professores do Rio que se radicaram aqui. Um deles já está há 13 anos conosco e o outro já completou seis anos na cidade.

– Tem gente de Manaus, de Belém, de Roraima, de São Paulo, de Minas... – conta Vantoil. – Nosso *spalla*, Ramon Feitosa, veio da Paraíba – ressalta. E completa: – Ele segue a tradição musical da família; é filho de Radegundis Feitosa Nunes, que foi um dos maiores trombonistas brasileiros – explica. Falecido em 2000, Radegundis tornou-se mestre em trombone pela renomada Juilliard School (Nova Iorque, 1987) e doutor pela Catholic University of America (Washington, 1991).

Prata da casa. Um dos orgulhos de Vantoil, entre tantos, é a formação de professores. – Hoje, 85% dos nossos professores vieram do próprio projeto – alegre-se. – O Música nas Escolas se tornou uma fonte de recursos profissionais e hoje é um pólo de formação muito importante, pois prepara não só professores, mas também músicos que acabam integrando outras orquestras pelo país e no exterior – diz.

Projetos em dia na rota Brasil-Milão. Regente da OSBM e pai de dois músicos que já estão fora do Brasil, Vantoil continua incansável: sabe que, mesmo residindo na Itália, estará sempre aqui. – Tem muito trabalho, e não pretendo me afastar além do necessário – revela. – Vamos continuar juntos, sonhando e realizando, como fizemos até agora – conclui.

Reportagem: Maurette Brandt **Projeto Música nas Escolas e OSBM**

Av. Pref. João Chiesse Filho, 312 – Jardim Boa Vista, Barra Mansa
RJ, 27330-760 – Rotas
Telefone: (24)3323-8509
www.musicanasescolas.com



Sala Minas Gerais, sede da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais.



AS ORGANIZAÇÕES SOCIAIS NA GESTÃO DA CULTURA: O CASO DA ORQUESTRA FILARMÔNICA DE MINAS GERAIS

Ainda que possa parecer injusto e até mesmo equivocado, acredito haver na sociedade brasileira – independentemente até de quem seja mais “estatista” ou mais “mercado”, mais à “esquerda” ou à “direita” –, um sentimento comum que avalia a administração pública como pesada, lenta, ineficiente, burocrática. Palavras que, em última instância, refletem uma certa frustração com os serviços que a população necessita e espera receber, em bens e serviços, como contrapartida aos impostos que efetivamente paga.

Uma questão profunda que remonta, talvez, às estruturas estabelecidas pelo colonizador português, a uma penosa história escravocrata separando a classe laboriosa da ociosa, ou mesmo ao padrão de desenvolvimento do capitalismo nacional, que se fez sob forte comando estatal, seja durante o longo período da era Vargas, seja nos 20 anos da centralizada administração militar. As bases de uma sociedade democrática chegam com a Constituição de 1988, uma nova carta magna carregada de esperanças para uma sociedade que se formaria com mais cidadania, mais participação e o exercício compartilhado do poder.

Este artigo tem por objetivo relatar um caso emblemático na administração pública da cultura. A Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, criada em 2008 por decisão de política pública do governo do Estado – movido, naquele momento, pela perspectiva de se fazer a gestão de um bem público em parceria com uma organização da sociedade civil, a quem o Estado poderia delegar a responsabilidade pela condução das atividades e processos administrativos. A ideia, portanto, era conduzir uma gestão pública não estatal, como forma de se buscar maior agilidade e eficiência e garantir resultados concretos para a sociedade.

Faço aqui um breve relato sobre as reformas do Estado ocorridas na década de 1990 e as discussões sobre o papel do terceiro setor, que levaram à criação das figuras jurídicas denominadas Organização Social (OS) e Organização da Sociedade Civil de Interesse

Público (OSCIP). Em seguida, trato da aplicação do modelo ao setor cultural, em particular às orquestras sinfônicas, e da decisão do governo de Minas, ao optar pela criação da Filarmônica. Para finalizar, trato dos principais desdobramentos ocorridos desde a criação da Filarmônica até o momento atual, e o desafio crucial que ora se apresenta para a sua sustentabilidade.

A reforma administrativa do Estado brasileiro na década de 1990

Para uma geração como a minha, que viveu a euforia de um novo Brasil após vinte anos de governo militar, nada mais salutar do que as propostas, surgidas com a redemocratização do país, de reformas que levassem a uma descentralização da gestão na prestação de serviços públicos. Assim, durante o governo Fernando Henrique Cardoso, surge a Reforma do Estado, com uma série de ações e políticas implementadas a partir de 1995, que tinham como meta essa descentralização da gestão por três caminhos: a municipalização, a privatização e a publicização.

A publicização, também conhecida como contratualização ou gestão pública não estatal, refere-se exatamente à modalidade de transferência da gestão direta pelo Estado para organizações da sociedade civil sem fins lucrativos (terceiro setor), por meio do estabelecimento de um termo de parceria ou contrato de gestão, com vistas à execução de ações de interesse público. Para que a publicização fosse realizada foram criadas, no final de 1990, duas leis que instituíram as figuras jurídicas de Organização Social (OS) – Lei Federal Nº 9.637/98 e Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) – Lei Federal Nº 9790/90.

Foge ao objetivo deste artigo aprofundar o conhecimento sobre o tema da modernização do Estado brasileiro na década de 1990, mas é essencial que se contextualize o debate sobre o papel das Organizações Sociais, dentro da questão mais ampla daquelas reformas que visavam a uma “desburocratização” do Estado brasileiro. Neste

sentido, é importante que se entenda que, quando falamos de Organização Social, estamos nos referindo a uma figura jurídica cuja origem vem do programa de reforma do Estado, iniciado em 1995. É uma qualificação concedida pelo Estado a entidades privadas sem fins lucrativos, com atuação em áreas como ensino, pesquisa, desenvolvimento tecnológico, preservação do meio ambiente, cultura e saúde, entre outras, com quem o Estado pode estabelecer parcerias. Busca-se, com isto, maior grau de eficácia na execução de programas e políticas públicas, além de maiores e melhores resultados para a sociedade.

Em que pesem algumas diferenças entre estes dois instrumentos, OSCIP e OS, no tocante a questões como escopo das atividades, forma específica da parceria e da seleção da organização parceira, participação ou não de membros do poder público na gestão etc., o importante é que essas duas leis buscaram introduzir uma nova forma de relacionamento entre sociedade civil e poder público – e, conseqüentemente, uma inovação na condução de políticas públicas em áreas como as citadas acima.

Há que se observar, entretanto, que, apesar desta intenção de inovar, houve muitas resistências, controvérsias e desconfiças por parte de alguns setores da sociedade, que enxergaram o modelo como uma forma de privatização que levaria à perda de direitos trabalhistas, de benefícios adquiridos e, principalmente, da estabilidade laboral, tão cara ao imaginário coletivo brasileiro. Foi por estas razões que as Leis das OS e das OSCIP foram objeto de questionamento pela ADIN (Ação de Inconstitucionalidade) movida pelo Partido dos Trabalhadores (PT) e pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT), naquele ano de 1998 – Essa ação só foi resolvida recentemente, em 16 de abril de 2015, em julgamento pelo Supremo Tribunal Federal (STF), que proferiu decisão favorável ao modelo de parceria intrínseco à gestão pública não estatal.

Ou seja: foram necessários 17 anos para que o STF reconhecesse a legitimidade do modelo. O que pode explicar, em grande medida, por que ele ainda é visto com desconfiança e mesmo com reiteradas resistências, apesar dos benefícios e dos resultados positivos apresentados por inúmeros programas de publicização implementados nas áreas da saúde, cultura, meio ambiente etc., em diversos lugares deste nosso imenso país. No entanto, ainda que demorada, a decisão do Supremo não só permite hoje que a sociedade brasileira conte com um Marco Legal do Terceiro Setor, como também aponta para um futuro

mais promissor nas relações entre Estado e Sociedade Civil – e uma possibilidade de aprimoramento da gestão feita por meio das organizações do chamado terceiro setor.

Apesar da demora no julgamento e mesmo sem uma resolução sobre a legalidade do novo modelo, vários Estados e Municípios implementaram iniciativas de gestão na perspectiva da publicização, como atestam os dados contidos na pesquisa conduzida por Beth Pontes e publicada em 2012. A pesquisa é uma das melhores referências para a compreensão do tema e mostra que, naquele ano de 2012, vinte e cinco estados federados tinham legislações próprias para regular parcerias com organizações da sociedade civil, quinze deles com Lei de OS e dez com Lei de OSCIP. O Centro Dragão do Mar, em Fortaleza, é apontado como a primeira experiência de publicização ocorrida no campo da cultura, tão logo foi promulgada a Lei Federal de OS, em 1998..

Isto permitiu que os Estados passassem a contar com uma legislação para que os mais diversos projetos de gestão pública não estatal fossem implementados, todos eles visando a lidar com questões cruciais e sem solução na administração pública direta. E relacionadas, principalmente, com a contratação de serviços e de pessoas, dificuldades de planejamento e descontinuidade de políticas.

O instrumento do pregão público para compra de bens e serviços, em obediência à Lei 8.666/93 (Lei de Licitações e Contratos na Administração Pública), assim como o concurso público para a contratação de profissionais, são os dois pontos cruciais em que as Leis das OS e das OSCIP inovaram, com o objetivo de dar agilidade aos processos dessas contratações. Os regulamentos de compras e contratações, elaborados de acordo com as necessidades específicas das instituições – assim como a contratação pelo regime da CLT – se mostraram muito mais eficazes para se lidar com a diversidade das atividades no campo cultural, como mostraram os projetos bem-sucedidos que implementaram a publicização.

Gestão pública não estatal e financiamento da cultura

Não é uma tarefa fácil escrever sobre o financiamento da cultura, tal a extensão da literatura existente sobre a própria definição do que seja Cultura – em sua vertente antropológica, sociológica ou econômica. A questão se torna ainda mais complexa se levarmos em consideração a necessidade de se separar Cultura

de Entretenimento, como mostram os ensaios escritos pelo escritor Mario Vargas Llosa, reunidos em um pequeno livro, intitulado “A civilização do espetáculo”.

De toda maneira, o que parece ser um consenso entre as diversas análises é o fato de que, no Brasil, historicamente, o financiamento da maior parte da produção e da difusão cultural esteve sempre vinculada à ação do Estado (primeiro setor), seja por recursos orçamentários destinados às instituições culturais públicas, seja por subvenções a instituições culturais privadas, patrocínios diretos, sobretudo das grandes empresas estatais, isenções fiscais, fundos estaduais ou municipais de cultura e editais específicos para os setores artísticos, entre outros. Isto levou a uma situação de extrema dependência dos agentes culturais em relação às instituições governamentais e ao que Beth Pontes identificou como uma certa “desresponsabilização da sociedade” com o fazer cultural.

De fato, pode-se dizer que desde a era Vargas, nos anos 30, até meados da década de 1980, o Estado e as empresas públicas foram os grandes responsáveis pelos investimentos em empreendimentos culturais e pela manutenção de atividades e equipamentos de cultura, assim como pela preservação do patrimônio histórico e pela difusão da produção cultural brasileira.

Em meados da década de 1980, mais precisamente em 1986, a chamada “Lei Sarney” (Lei Federal Nº 7.505/86) abriu caminho para o marketing cultural e para o investimento privado na cultura, através dos patrocínios das empresas privadas (segundo setor). Esse modelo de investimento, inspirado na experiência norte-americana do mecenato, teve importantes desdobramentos que levaram ao advento, em 1991, da “Lei Rouanet” (Lei Federal N. 8.313/91), o mais importante instrumento de fomento à Cultura já implementado no Brasil. A aplicação da Lei Rouanet é responsável, desde então, por toda uma expansão e dinamismo das atividades culturais no país.

Vários estudos dão mostras das mudanças de papéis entre o Estado e o mercado, ocorridas a partir da aplicação da Lei, com o substancial aumento da participação das empresas privadas no financiamento da cultura. Entretanto, estes investimentos se deram e ainda se dão, em sua grande maioria, como contrapartida a isenções fiscais, o que levanta muitas polêmicas sobre a real origem dos recursos investidos, se públicos ou privados. Some-se a isto enormes controvérsias sobre para onde o recurso é direcionado

– se para projetos culturais ou de entretenimento, se para este ou aquele artista, para esta ou aquela região, provocando apaixonadas discussões tanto dentro do setor cultural, quanto em toda a sociedade brasileira, sobre o que deveria ou não deveria ser incentivado.

De toda maneira, o que vale a pena ficar claro é que, apesar de o Estado permanecer como o grande financiador da cultura, o “cobertor ainda é curto” para o tamanho da empreitada, dada a força e a importância da cultura em nosso país. Este fato é analisado por Pedro Paulo Gangemi, num estudo apresentado em seminário promovido pelo Museu de Arte do Rio de Janeiro; sua análise demonstra que apenas 0,2% dos orçamentos públicos foram gastos com cultura no Brasil em 2013, dado que não é muito diferente nos dias atuais, e que aponta o problema real do financiamento em cultura – ou seja, a própria exiguidade do montante investido frente às demandas do setor.

Mas o mesmo artigo demonstra que, mesmo em situação de recursos escassos, o que vem acontecendo é um grande crescimento do número de empreendimentos culturais no Brasil – o que leva a um outro desafio, que é o da gestão ou da manutenção dos projetos, equipamentos e espaços culturais. Afinal, se o financiamento é escasso, isso implica um cuidado ainda maior na escolha das prioridades, na programação a ser oferecida, na alocação dos serviços e dos profissionais adequados. Enfim, é preciso haver uma gestão eficiente, que tenha condições de suprir as necessidades de um setor diverso, heterogêneo e carente de maior profissionalização.

É neste contexto que se situa a questão da participação das organizações da sociedade civil e sem fins lucrativos (terceiro setor), para suprir lacunas que nem as burocracias públicas nem as próprias burocracias das empresas privadas podem preencher, na complexa gestão dos projetos culturais. Não por acaso, a implementação da Lei Rouanet, a partir de 1991, que levou a uma mudança do perfil do financiamento da cultura, com a crescente participação das empresas privadas, dialoga e se complementa com os objetivos da Reforma do Estado, no final dos anos 1990, a partir da criação da Lei das OS e das OSCIP, como foi visto anteriormente.

Assim, desde os primeiros anos deste novo milênio, temos constatado um fortalecimento do terceiro setor como um grande ator na gestão da cultura – responsável pelo surgimento, crescimento e sustentabilidade de diversas manifestações culturais, com resultados muito promissores. No artigo citado acima, Pedro Gangemi relata que, “de acordo com dados da Relação Anual de

Informações Sociais (RAIS) do Ministério do Trabalho, entre 2006 e 2015, houve um aumento de 29,5% no número de organizações do terceiro setor que lidam com projetos culturais”. Apesar desse incremento, isto não quer dizer, infelizmente, que a sociedade tenha realmente obtido o mesmo avanço, em termos dos resultados que se esperaria fossem produzidos pelo investimento na cultura da população.

Orquestras Sinfônicas no Brasil: um breve panorama

As primeiras formações orquestrais surgiram na Europa do século dezessete, mantidas pelas aristocracias, que as viam como símbolos de prosperidade e de desenvolvimento de seus reinos.

Ao longo do século dezenove, as orquestras se tornaram mais estabelecidas e profissionalizadas, apoiadas não mais apenas pela aristocracia, mas também pela burguesia emergente da Revolução Industrial. Foi uma época de grande desenvolvimento das ciências e das artes – e as orquestras floresceram por toda a Europa, fortemente apoiadas pelos governos locais (Viena, Berlim, Paris etc.); eram vistas como instrumentos de transformação e de aperfeiçoamento das pessoas e das comunidades às quais serviam.

No Brasil, o número cada vez maior de imigrantes que chegavam na última parte do século dezenove e nas primeiras décadas do século vinte – especialmente os provenientes da Itália e da Alemanha – contribuiu significativamente para o estabelecimento de teatros de ópera e para a criação de orquestras sinfônicas. A primeira delas, a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), foi criada no Rio de Janeiro em 1940, apesar da existência, até mesmo antes disso, de orquestras como as dos teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo, ambos construídos na passagem do século dezenove para o século vinte.

São poucos os dados e informações que retratam o real panorama, na atualidade, das orquestras no Brasil. O mais completo levantamento que conhecemos foi feito em pesquisa conduzida por Heloísa Fischer entre dezembro de 2012 e março 2013, publicada no Anuário Viva Música 2013. Pelo que se pode extrair desse estudo, havia 64 orquestras sinfônicas no Brasil naquele ano; a maioria delas operava com grandes dificuldades. As orquestras foram classificadas da seguinte forma:

- 43 orquestras geridas pela administração pública direta e indireta (Secretarias de Cultura, Fundações Culturais etc.), 28 ligadas a governos municipais e 15

a governos estaduais, com orçamento dependente de recursos públicos e músicos e funcionários contratados em regime de concurso público.

- 5 orquestras no modelo de Organização Social (OS): a OSESP, Orquestra do Teatro São Pedro e a Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo; a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais e a Orquestra do Estado do Mato Grosso, com orçamentos estabelecidos em contratos de gestão e músicos e funcionários contratados pelo regime da CLT.

- 5 orquestras ligadas a universidades públicas, mantidas com recursos públicos federais, estaduais ou municipais.

- 10 orquestras administradas por associações privadas.

- 1 orquestra, a Petrobras Sinfônica, mantida por seu patrocinador, a Petrobras, em regime de cooperativa dos próprios músicos.

Para um país continental como o Brasil, este reduzido número de orquestras mostra o pouco desenvolvimento do setor, se compararmos com a realidade que se verifica em outros países. Segundo a Liga das Orquestras Americanas, havia, no ano de 2018, 1.224 orquestras espalhadas pelos 50 estados da América do Norte.

Do conjunto das orquestras brasileiras, vale a pena destacar o caso das duas mais tradicionais, a OSB e a OSESP, ambas com histórico de longos períodos de crise, com desfechos distintos na busca de solução para os problemas que as impediam de se modernizar, na direção de uma maior profissionalização.

Criada como sociedade anônima, ou seja, em moldes empresariais, a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) acumula 80 anos de história, marcados por sucessivas crises, só superadas graças a recursos públicos que lhe foram injetados em diferentes momentos. Durante os 16 anos em que esteve sob o comando do maestro Eleazar de Carvalho (1952-1968), foram necessárias várias intervenções do governo federal. Da mesma forma, no longo período de 26 anos em que teve como regente o maestro Isaac Karabtchevsky (1972- 1998), a orquestra pôde contar com recursos provenientes das grandes empresas públicas estatais, graças à atuação e ao apoio de membros do Conselho de Administração, como Eugênio Gudín e Mário Henrique Simonsen, ex-ministros da economia do Brasil. Mais recentemente, no período de 2005 a 2017, com o



Orquestra Filarmônica de Minas Gerais na cidade de Araguari na temporada de 2010. Foto: João Batista Aleixo

maestro Roberto Minczuk à frente, houve uma grande tentativa de modernização da orquestra e busca de recursos privados capazes de lhe dar sustentação, mas a perda do financiamento público pela prefeitura do Rio de Janeiro, somada a problemas de gestão e dificuldades no trato de questões com a corporação musical, levou a mais tradicional orquestra brasileira a uma grave crise, ainda não totalmente pacificada, com perda de músicos e impactos negativos na qualidade que Minczuk tentou imprimir.

A outra grande orquestra brasileira, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), foi criada em 1954, por decreto do governo estadual. A OSESF também viveu a maior parte de seus 66 anos de existência em meio a grandes crises, só resolvidas com a reforma de 1997. A contratação do maestro John Neschling, naquele ano, levou a uma profunda reestruturação da orquestra, com mudança do regime de contratação dos músicos para a CLT e definição de um orçamento robusto, que lhe permitiu mudar completamente o patamar de qualidade da orquestra. A reforma e inauguração, em 1999, da Sala São Paulo e a transformação da Fundação OSESF em Organização Social, em 2005, possibilitaram ao maestro Neschling consolidar e aprofundar as reformas, tornando a OSESF a principal orquestra brasileira, uma orquestra altamente profissional, que colocou o Brasil no rol das grandes orquestras internacionais.

A Publicização em Minas Gerais e a criação da Filarmônica

A eleição de Aécio Neves para o governo de Minas, em 2003, trouxe para o plano estadual a perspectiva da promoção de medidas de modernização da máquina administrativa, à semelhança do que vinha ocorrendo no governo federal e no estado vizinho, São Paulo.

O chamado “choque de gestão” instituído pelo governo mineiro foi baseado em três grandes pilares estratégicos: o Acordo de Resultados, com vistas a garantir efetividade nas ações das instituições da administração direta; o Termo de Parceria entre governo e organizações do terceiro setor, para o cumprimento de metas pactuadas entre as duas partes, em áreas como segurança, meio ambiente e cultura; e as Privatizações, com a transferência para o setor privado de alguns serviços essenciais, como a manutenção de estradas.

Para a consecução do segundo objetivo – a parceria com o terceiro setor, ou seja, a publicização –, foi aprovada em 2003 a Lei 14.870, que criava no Estado a figura jurídica da Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP); na oportunidade, foi criado também o instrumento que vinculava o governo às OSCIPs, ou seja, o Termo de Parceria.

Para se compreender a experiência de publicização no campo orquestral que levou à criação, em 2007, da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG), é necessário partir da história do grupo artístico que lhe

deu origem, a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG). Criada pela Lei Estadual N° 68, em 1972, a OSMG estreou oficialmente em 1977, com músicos selecionados por concurso público; desde então, passou a ser um dos três corpos artísticos estáveis do Palácio das Artes, complexo cultural administrado pela Fundação Clóvis Salgado, órgão de administração indireta da Secretaria de Cultura do Estado de Minas.

Segundo Beth Pontes, “a história da OSMG apresenta muitas similaridades com outras orquestras estaduais brasileiras, cuja trajetória é marcada por momentos de crise e estagnação, a despeito da importância e da dimensão das atividades de difusão e formação musical realizadas e do reconhecimento alcançado junto ao público e à imprensa.”

De fato, apesar da relevância adquirida pela Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, as crises foram recorrentes ao longo da década de 1980, amenizadas por um novo concurso público em 1988, mas com poucos resultados efetivos, em termos de programação e qualidade. Houve paralisações no começo dos anos 1990; em 1998 as atividades da orquestra foram interrompidas em virtude de incêndio na sede da orquestra, o Palácio das Artes.

Esses fatores incentivaram o início da mudança no modelo de gestão da OSMG, na esteira das inovações que se buscava com o choque de gestão e da experiência bem-sucedida da OSESP, em São Paulo.

O processo se iniciou em 2005, com a criação do Instituto Cultural Orquestra Sinfônica (ICOS), entidade qualificada como OSCIP, para a qual foi transferida a gestão da OSMG. A primeira fase deste processo ocorreu em junho de 2006, quando foi firmado o primeiro termo de parceria entre a Fundação Clóvis Salgado e o ICOS, cujo objeto era o fomento da OSMG. Na prática, isto significava pôr em prática ações estruturantes, que viabilizariam a migração dos músicos do regime estatutário para a CLT; além disso foram estabelecidas metas para a difusão da música, avaliação por resultados, realização de audições e também a contratação do maestro Fábio Mechetti para formular e conduzir o processo artístico.

As negociações iniciais para a migração dos músicos foram bastante complexas, com a introdução de um instrumento denominado AVI (Afastamento Voluntário Incentivado), ao qual aderiram apenas sete dos 70 músicos que compunham a OSMG. Em consequência da baixa adesão, decidiu-se por fazer audições, o que foi contestado pela Associação dos Músicos da Orquestra Sinfônica (AMOS).

Uma nova tentativa para convencer os músicos a fazerem a migração se deu com a sugestão da Licença para Interesse Pessoal (LIP), por meio da qual o funcionário público pode se afastar sem perder a sua estabilidade no cargo. Esta modalidade recebeu a adesão de 35 dos 70 músicos para o novo modelo de gestão. No entanto, a não-adesão dos outros 35 músicos levou o governo de Minas a tomar a decisão de criar uma nova orquestra, composta por 85 músicos: os 35 que migraram da OSMG e 50 outros, selecionados em audições que ocorreram entre os meses de outubro e dezembro de 2007, conduzidas pelo maestro Mechetti em Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Nova York, Londres, Varsóvia e Belgrado.

Iniciou-se, então, o que se pode chamar de uma segunda fase do processo de publicização da OSMG. Essa fase começou com a assinatura de um novo Termo de Parceria, cujo objeto era a criação, estruturação e manutenção de uma nova orquestra sinfônica para o estado de Minas Gerais, que se denominou OSEMG (Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais). A liminar concedida pelo Tribunal de Justiça, a partir da ação popular apresentada pela AMOS, garantiu a manutenção dos músicos que não aderiram à nova orquestra como funcionários públicos e assegurou o nome da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais como vinculada ao Estado. Essa decisão judicial ensejou a mudança de nome da nova orquestra para Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, vinculada ao Instituto Cultural Filarmônica, entidade de direito privado, qualificada como OSCIP.

Constata-se, então, que a publicização em MG se tornou, na realidade, um caso emblemático, que expôs os desafios da transição para a gestão pública não estatal envolvendo os chamados “corpos artísticos estáveis”.

Foram momentos de, um trabalho intenso, entre os meses de outubro de 2017 e fevereiro de 2018, com esforços concentrados para se processar tanto a contratação dos 50 novos músicos selecionados nas audições quanto a dos 35 que migraram da OSMG para a Filarmônica. Dentro de suas atribuições de diretor artístico e regente titular da nova orquestra, o maestro Fábio Mechetti mostrou um fenomenal talento para, em tempo tão curto, montar uma temporada de concertos para o ano de 2008. No dia 21 de fevereiro daquele ano, a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais estreava no palco do Palácio das Artes, com a magnífica Nona Sinfonia de Beethoven. Inaugurava, assim, uma nova era na cena musical clássica em Minas Gerais.

O processo acabou levando o Estado a uma situação muito particular, única no Brasil: a de se fazer representar por duas orquestras sinfônicas públicas, regidas por duas lógicas totalmente distintas de gestão: a Sinfônica de Minas e a Filarmônica de Minas. Estas duas realidades vêm marcando o tecido cultural mineiro no campo da música de concerto, não sem tensões e dificuldades intrínsecas aos dilemas que permeiam o debate entre uma gestão direta pelo Estado e uma gestão compartilhada com a sociedade civil.

Ao ICF coube “abraçar de corpo e alma” a missão recebida do governo, em fins de 2007, de criar e administrar uma orquestra e realizar uma programação artística de excelência e projeção internacional. Os resultados foram imediatos e, nestes 13 anos de trabalho, Minas Gerais e todo o Brasil testemunharam a consistência de uma programação artística e a qualidade técnica de músicos que realmente colocaram o Estado de Minas Gerais no cenário nacional e internacional da música clássica.

Filarmônica e Sala Minas Gerais:
linhas programáticas e resultados

O Instituto Cultural Filarmônica (ICF) pauta seu trabalho por uma diretriz fundamental, que é zelar pela qualidade artística da orquestra. Com uma estrutura de governança sólida, constituída pela Assembleia de Associados, pelo Conselho Administrativo e pela Diretoria Executiva, o ICF estabeleceu os dois elementos norteadores de sua ação, ou seja, sua Visão e Missão institucionais.

Sob a liderança de seu diretor artístico e regente titular, o maestro Fábio Mechetti, a Filarmônica executa uma intensa programação anual, materializada em concertos que têm diferentes finalidades, públicos e abrangência, a saber:

- a) Concertos de Assinatura: divididos em séries que proporcionam a oferta ao público do repertório sinfônico de todos os tempos, com solistas de destaque no Brasil e no mundo;
- b) Concertos para a Juventude: destinados a formar público e realizados nas manhãs de domingo, com ingressos gratuitos.;
- c) Clássicos nas Praças: com repertório abrangente e diversificado, que visa a aumentar o acesso do público à música de concerto;

d) Concertos Didáticos: apresentações para grupos de crianças e jovens da rede escolar pública e de instituições sociais, que objetivam a educação para a música, com informações sobre o mundo orquestral;

e) Turnês estaduais: têm o objetivo de levar a música clássica a diferentes regiões de Minas Gerais e, assim, possibilitar a interiorização da cultura;

f) Turnês nacionais: têm foco em divulgar e representar o Estado de Minas Gerais no cenário da música clássica nacional;

g) Turnês internacionais: têm a missão de inserir o Estado de Minas e o Brasil no cenário das grandes orquestras mundiais; e

h) Fomento a novos talentos: o Festival Tinta Fresca se destina a identificar, executar e premiar jovens compositores mineiros e/ou brasileiros. Já o Laboratório de Regência dedica-se a proporcionar treinamento a jovens regentes brasileiros, dando-lhes a oportunidade de reger uma orquestra do porte da Filarmônica.

Nestes treze anos desde sua criação, essa intensa programação artística já foi vista por mais de um milhão e trezentas mil pessoas, presentes nos mais de 900 concertos realizados, o que significa uma média de 100 mil pessoas e mais de 70 concertos a cada ano, dos quais 105 foram realizados em cidades do interior de Minas. Os assinantes, ou seja, aqueles que compram antecipadamente a programação, passaram de 705 em 2008 para 3.600 em 2020. São mais de 650 textos inéditos nos programas dos concertos distribuídos ao público, além da publicação de livros e DVDs didáticos e da gravação de 7 CDs, três deles pelo selo internacional Naxos.

Do ponto de vista econômico, a Filarmônica tem representado uma oportunidade de trabalho e de renda, com empregos diretos para 145 pessoas (90 músicos e 55 funcionários) pelo regime da CLT; além disso, há a geração de aproximadamente 65 mil oportunidades de trabalho indireto, que envolvem redatores dos programas, gráficas, técnicos de gravação e edição de vídeo, assim como e uma ampla gama de prestadores dos mais diversos serviços.

Entre as premiações recebidas pela Filarmônica, podemos citar a Medalha da Ordem do Mérito Cultural, conferida em 2018 pelo Ministério da Cultura, Governo Federal; o Grande Prêmio da Revista Concerto, em 2017; o Prêmio Carlos Gomes

de Melhor Orquestra Brasileira, em 2012; e o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de Melhor Grupo Musical Erudito, em 2010.

Se os resultados se fizeram sentir, desde aquele primeiro ano de 2008, não resta dúvida de que a construção de uma sede própria e a inauguração da Sala Minas Gerais, no final de 2014, representaram uma extraordinária oportunidade para a expansão das atividades da orquestra, para o aprimoramento da sua capacidade técnica e, também, uma possibilidade de gerar receitas para sua própria sustentabilidade.

A decisão de se construir uma sala para sediar a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG) foi uma decorrência natural da decisão do governo, ao criar uma nova orquestra para o Estado. Com isto, não só a orquestra teria um lugar apropriado para aprimorar seu trabalho, realizar seus ensaios e apresentações; criava-se também, para Belo Horizonte, a possibilidade de contar com uma sala específica para concertos sinfônicos e com um equipamento da maior importância para o turismo cultural.

A Sala Minas Gerais tem uma capacidade de 1.470 lugares e foi projetada para ter resposta acústica diferenciada, com padrão de excelência internacional. O espaço conta também com infraestrutura completa para gravações de áudio e de vídeo. O projeto acústico da sala de concertos tem um desenho inovador, com terraços que circundam o palco e a plateia – e, ao mesmo tempo, mantém a estrutura básica das salas consagradas, em forma de “caixa de sapatos”.

Todos estes resultados, alcançados em apenas treze anos de trabalho, surpreendem – e evidenciam não apenas a excelência da proposta artística criada, mas também as vantagens do modelo de gestão que sustenta a instituição. A Filarmônica mostra, efetivamente, a possibilidade de manter, com recursos públicos e privados complementares, uma orquestra pública de excelência e de reconhecimento internacional.

Desafios encontrados e o futuro da Filarmônica de Minas Gerais

No Termo de Parceria, assinado em janeiro de 2008, ficaram definidos o Plano de Trabalho, com metas e indicadores, os níveis salariais dos músicos e funcionários e o orçamento de R\$13 milhões – montante necessário, naquele primeiro ano, para pagar a folha e a primeira temporada de concertos. De acordo com o que foi pactuado entre o governo de Minas e o ICF, como essência fundamental do modelo

de gestão, os recursos públicos eram suficientes para pagar os salários dos músicos e dos funcionários, assim como uma programação básica de concertos. O Governo realizou uma suplementação ao orçamento geral da Secretaria de Cultura, capaz de viabilizar a existência da Orquestra e do ICF. Desde então, o orçamento da Secretaria de Cultura vem incluindo essa dotação adicional para a Filarmônica, que não compete, portanto, com outros projetos apoiados pela Secretaria.

Naquele primeiro ano, o Estado arcou com todos os custos; já para o segundo ano, o ICF pactuou meta de captação de recursos junto ao setor privado, recursos esses que seriam complementares aos do Tesouro, para que pudesse haver uma expansão da atividade artística. Estabeleciam-se, assim, os pilares de sustentação da Filarmônica, ou seja:

- Recursos provenientes do Tesouro do Estado de Minas Gerais, para a manutenção da Orquestra e de uma programação básica;
- Recursos captados junto ao setor privado, para complementação e ampliação da atividade artística, viabilizados por meio de doações e das leis de incentivo à cultura;
- Recursos oriundos de bilheteria, o que inclui o programa de assinaturas, implementado já no segundo ano de vida da Filarmônica.

Numa análise retrospectiva, pode-se dizer que o primeiro ciclo da orquestra – ou seja, os primeiros 7 anos, entre 2008 e 2014 – foi de pleno cumprimento do modelo de gestão estabelecido. Nesse período o governo repassou ao ICF, a cada ano, os recursos que cobriam o custo total da folha de pagamento de músicos e funcionários. Em 2014, o valor do Termo de Parceria chegou a R\$ 19 milhões – montante necessário para custear os salários de todos os 90 músicos, dos 10 técnicos da orquestra e dos 45 funcionários do ICF nas áreas de administração e finanças, produção e logística, marketing e comunicação.

A mudança de governo em 2014, com a eleição de Fernando Pimentel, do Partido dos Trabalhadores (PT), para o governo de Minas Gerais, colocou enormes dificuldades e limites para o desenvolvimento da Filarmônica. Sob o argumento de contenção de despesas, o governo estadual – por intermédio do órgão estatal parceiro, a então Secretaria de Estado da Cultura – reduziu o valor do Termo de Parceria para R\$16,7 milhões em 2015, quando o custo da folha já estava em R\$ 18,3 milhões. Este ato marcou a primeira

quebra na premissa essencial do modelo – ou seja, o custeio, pelo governo, do valor dos salários dos profissionais, no mínimo.

Em 2016, o valor do termo de parceria subiu para R\$18,3 milhões (ainda abaixo do que era em 2014). Esse aporte era insuficiente para cobrir o custo da folha de salários, que já chegava a quase R\$ 20 milhões. Pior que isto: o valor ficou congelado neste patamar nos anos de 2017 e de 2018, o que implicou esforços cada vez maiores do ICF para cumprir o orçamento. Essa tendência de declínio do Termo de Parceria impediu a ampliação dos esforços de captação – e inviabilizou até mesmo uma melhora das atividades artísticas e educacionais da orquestra, já que a captação teve de ser direcionada para cobrir o custo crescente da folha de salários. Até porque, pelo regime da CLT, é obrigatório incorporar os dissídios referentes aos acordos sindicais celebrados entre o ICF e os sindicatos que representam os músicos e os funcionários.

As eleições de 2018 marcaram nova mudança no cenário político do Estado, desta vez com a eleição de Romeu Zema, candidato do Partido Novo. O primeiro ano do governo foi marcado por muitas dificuldades – tanto pelo quadro de deterioração fiscal do Estado, deixado pelo governo anterior, quanto por questões estruturais do partido vencedor, em função de quadros reduzidos para lidar com a complexidade da máquina pública. Os efeitos se fizeram sentir na Filarmônica, com a redução do valor do Termo de Parceria, em 2019, para R\$ 17,3 milhões. Isso levou a uma defasagem de aproximadamente R\$ 5 milhões, em relação ao custo da folha de salários. Esses custos tiveram que ser cobertos com recursos captados em 2018 para utilização em 2019; isso pressionou ainda mais o orçamento da orquestra. Assim, o ICF assumiu a responsabilidade de captar recursos privados não apenas para realizar todas as atividades artísticas e pagar os custos operacionais, mas também para cobrir a diferença entre o valor do Termo de Parceria e o custo real da folha de salários.

Em agosto de 2018, o governo Pimentel aprovou, na Assembleia Legislativa do Estado, a criação da Lei das Organizações Sociais (OS) em Minas Gerais (Lei 23.081/2018). Essa medida resultou na decisão do governo de não mais renovar o Termo de Parceria com o ICF, como vinha fazendo desde a criação da orquestra, em 2008.

Com a derrota nas eleições de outubro, o ICF se viu, no final de 2018, em um grande imbroglho institucional – já que, de acordo com a recém-criada

Lei das OS, teria não apenas que se qualificar como OS, mas também participar de um processo de seleção pública para continuar administrando a Filarmônica. Além disso, o governo Pimentel não publicou nenhum edital para que este processo fosse desencadeado, como havia prometido fazer antes que o ano de 2018 terminasse. Em consequência, tanto o ICF quanto o governo recém-chegado encontraram grandes dificuldades para lidar com a questão e solucioná-la. O caminho encontrado foi fazer contratos de gestão temporários para o ano de 2019 e para o primeiro semestre de 2020, até que se realizasse o processo de chamamento público.

Em janeiro de 2020, finalmente, o governo lançou o edital – e o ICF foi escolhido para continuar à frente da gestão da orquestra. Assim, foi celebrado um novo Contrato de Gestão, assinado com a Secretaria de Cultura e Turismo, para vigorar no período de agosto de 2020 a dezembro de 2023.

Apesar de o contrato assinado imprimir alguma segurança institucional à vida da orquestra, a crise financeira por que passa o Estado de Minas Gerais, somada ao inesperado cenário de crise epidemiológica, que compromete ainda mais a situação fiscal, implica novos desafios, que terão que ser enfrentados nos próximos meses. A pandemia trouxe também novos dilemas – não apenas para a Filarmônica, mas para o setor cultural como um todo. Se levou, por um lado, a prognósticos pessimistas quanto aos recursos disponíveis, trouxe também possibilidades – e mesmo uma visão mais positiva da importância da arte e da cultura na vida das pessoas, aliada a uma maior sensibilização sobre a necessidade de se investir no setor. Essa perspectiva poderá vir ao encontro das necessidades de captação que o ICF terá que fazer, para lidar com os imperativos de sua equação de sustentabilidade.

Como foi destacado neste artigo, o modelo de gestão pública não estatal (“publicização”) foi o que possibilitou à Filarmônica estabelecer, em tempo tão curto, um patamar de excelência que a coloca, ao lado da OSEP, como uma das duas grandes orquestras brasileiras da atualidade. Apoiada em uma legislação que lhe permitiu não se submeter aos engessamentos clássicos da administração estatal, obter recursos financeiros públicos em montante suficiente para cobrir o custo dos salários (ponto crucial do pacto estabelecido em 2008) e recursos privados para a atividade artística, o ICF foi capaz de imprimir eficiência e agilidade na execução de sua missão à frente da Filarmônica. Isso permitiu que

a orquestra florescesse e apresentasse resultados impressionantes, que bem demonstram sua relevância para uma cultura de qualidade no campo da música clássica, tanto em Minas Gerais como no Brasil.

Mas sua história de sucesso não foi suficiente para se impor aos dilemas da política brasileira. Se, por um lado, o modelo de gestão foi o que assegurou a continuidade da orquestra, por outro, a vontade política favorável à Filarmônica, no governo que a criou, não se manteve no governo que se seguiu. A polarização partidária e a rivalidade que se estabeleceu entre os partidos PSDB e PT teve implicações negativas para que a Filarmônica se tornasse uma prioridade dentro da política pública de cultura do Estado de Minas. Além disto, o próprio lugar do modelo de gestão não encontrou o mesmo respaldo em um governo e no outro. Se na gestão do PSDB havia o desejo de se testar a gestão pública não estatal em diversas áreas, na gestão do PT, por outro lado, a escolha foi finalizar termos de parceria que haviam sido estabelecidos com a sociedade civil e optar pela administração direta pelos órgãos públicos do governo do Estado. O caso da Filarmônica foi peculiar nesse sentido, já que não houve um rompimento da parceria e sim sua continuidade, mas sob condições adversas e, muitas vezes, hostis.

O novo ambiente político e a assinatura de um contrato de gestão de longo prazo acenam para um futuro mais promissor para a Filarmônica. Mas as dúvidas relativas à sua sustentabilidade financeira são o grande desafio para o ICF, diante das regras estabelecidas neste novo contrato de gestão. Por ele, o Estado não mais assegura o valor necessário para custear os salários do corpo orquestral; sua participação fica quase paritária (53%) com os recursos levantados pelo ICF para fazer face ao valor do orçamento anual necessário à manutenção da orquestra, às atividades artísticas e aos custos operacionais.

Em todo o mundo, o que se verifica é uma tendência de buscar a sustentabilidade das grandes orquestras por meio de modelos híbridos – ou seja, nem totalmente dependentes dos recursos do governo (modelo estatal), nem das verbas provenientes de bilheteria, doações e patrocínios (modelo privado). É necessário pensar em orquestras como bens sociais destinados a promover a educação e a cultura das pessoas; neste sentido, os recursos financeiros necessários para custear o serviço educativo e cultural que prestam são muito superiores aos que se consegue pela arrecadação em receita, como contrapartida aos serviços prestados. Neste sentido, a vantagem marcante do modelo de Organizações Sociais é justamente permitir que se busque, na iniciativa

privada, recursos adicionais aos recursos do Estado – sem, entretanto, partir da premissa de que tais recursos vão substituir aqueles aportados pelo Estado.

Assim, depender do recurso estatal que, hoje, não cobre nem o valor necessário para a manutenção do corpo orquestral e ainda ter que captar, no mercado privado, os recursos para todo o seu fazer artístico e operacional, é o maior desafio para o Instituto Cultural Filarmônica. Isto, certamente, leva a um cenário de maior vulnerabilidade; ao mesmo tempo, implica maior comprometimento da sociedade (empresas e público em geral) com a Orquestra, dada sua relevância e importância para o cenário cultural do Estado e do Brasil. Isto é o que nos leva a um prognóstico mais otimista e a uma visão de um futuro ainda mais promissor para nossa Filarmônica.

Referências Bibliográficas

Ponte, Elizabeth: “Por uma cultura pública: organizações sociais, OSCIPS e a gestão pública não estatal na área da Cultura”; 2012, Editora Itaú Cultural, SP, pg. 79.

Llosa, Mario Vargas: “A Civilização do Espetáculo. Uma radiografia do nosso tempo e da cultura”; 2012, Editora Objetiva Ltda, RJ.

Ponte, Elizabeth: “Por uma cultura pública: organizações sociais, OSCIPS e a gestão pública não estatal na área da Cultura”; 2012, Editora Itaú Cultural, SP, pg. 34.

Gangemi, Pedro Paulo: “A transição da gestão da cultura no Brasil: a busca da via sustentável”, pg. 121 em “O Terceiro Setor na Gestão da Cultura – A perspectiva a partir do Museu de Arte do Rio de Janeiro”, publicado pelo Instituto Odeon, RJ, 2017.

Gangemi, Pedro Paulo: “A transição da gestão da cultura no Brasil: a busca da via sustentável”, pg. 125 em “O Terceiro Setor na Gestão da Cultura – A perspectiva a partir do Museu de Arte do Rio de Janeiro”, publicado pelo Instituto Odeon, RJ, 2017

Fischer, Heloísa: “Anuário Viva Música: o guia de negócios da música clássica do Brasil”, Viva Música Edições, RJ, 2013.

Ponte, Elizabeth: “Por uma cultura pública: organizações sociais, OSCIPS e a gestão pública não estatal na área da Cultura”; 2012, Editora Itaú Cultural, SP, Pg. 113.

Orquestra Filarmônica de Minas Gerais em concerto na cidade de Ouro Preto, na temporada de 2013. Foto: Mariana Garcia



Maestro Lelis Gerson e a Orquestra Sinfônica de Mogi das Cruzes.



Todos os sons e vozes de uma cidade

Onze mil jovens da rede escolar de Mogi das Cruzes, no interior paulista, respiram e transpiram música. Desde 2003, a cidade abriga um ambicioso projeto de formação musical que já teve vários nomes, mas que hoje todo mundo conhece por causa de sua formação principal: a Orquestra Sinfônica de Mogi das Cruzes.

Tudo começou em 2003, quando a cidade tomou a decisão de promover a inclusão por meio da música. Hoje, o projeto como um todo é gerido pela Associação Orquestra Sinfônica de Mogi das Cruzes, que responde não só pela Sinfônica, mas também por outras formações, como o Coral Minha Terra, a Camerata de Cordas, o Quarteto de Cordas, o Quinteto de Cordas, o Quinteto de Metais e a Banda Boigy.

Os talentos que ocupam todas essas posições no circuito da música mogiana vêm, sem exceção, da mesma fonte: as aulas de educação musical, que funcionam em 21 escolas municipais e atendem 11 mil jovens e crianças. O processo é liderado pelo maestro Lelis Gerson Felício dos Santos – que, filho de um músico da Banda da Força Aérea Brasileira, cresceu entre as notas musicais. – Sempre vivi a música 100% – afirma.

O projeto da Orquestra funciona em dois núcleos: um na Vila Industrial e outro na área central da cidade. Seus objetivos são bem abrangentes: “Difundir a música orquestral e favorecer o diálogo sobre temas que elevem a autoestima, promovam a igualdade de gênero, de raça e de direitos, além de estimular a participação da comunidade e o envolvimento de artistas, escritores locais e da região na construção de uma consciência de solidariedade e cidadania.”

Música na pandemia?

O maestro Lelis Gerson acha que o processo da pandemia não está sendo fácil para ninguém. – Mas aqui em Mogi, acredito que estamos conseguindo superar esta situação.

Para cumprir à risca os protocolos de prevenção, o jeito foi todos os bolsistas ficarem em casa, estudando os materiais encaminhados pela Orquestra. – Separamos um repertório e todos tinham que estudar suas partes. Na data combinada, cada um gravava seu vídeo com os trechos estudados e enviava, para que fosse avaliado por uma comissão – diz.

O retorno às atividades presenciais, ocorrido em agosto deste ano, permitiu a volta dos ensaios coletivos, sempre sob os mais rígidos protocolos. – O ensino à distância nunca vai substituir o presencial – avalia o maestro. – Mas os estudos que os músicos da orquestra fizeram foram bem eficientes. Isso adiantou muito a preparação coletiva – afirma.

Quanto ao trabalho com os alunos nas 21 escolas municipais onde o projeto funciona, a solução foi gravar vídeos com os professores e disponibilizar, regularmente, para todos os alunos. – Só voltaremos para as escolas quando o ensino formal retornar.

Superação e energia

O maestro Lelis Gerson sempre se lembra do desabafo de um aluno, morador do bairro Jundiapéba, que um belo dia parou diante dele e disse: – “Maestro, se eu não fosse músico, hoje, eu estaria morto ou preso, porque a maioria dos meus amigos está nessa situação.” Apanhado de surpresa, o maestro se emocionou. – Aquele rapaz hoje é graduado e vive da música. É casado, tem duas filhas e é professor no nosso projeto. Esta é a prova de que a música realmente transforma as pessoas – comemora.

Numa live considerada histórica, a Sinfônica e seus 60 membros homenagearam o compositor Ludwig van Beethoven, em 26 de novembro. No programa, obras de Carl Maria von Weber e a Quinta Sinfonia, do próprio Beethoven. – Não foi nossa primeira live, mas emocionou demais todo mundo – alegra-se Lelis.

Alunos de violino dos Canarinhos do Itapety, projeto de educação musical da Prefeitura de Mogi das Cruzes, 2009.





Canarinhos do Itapety, Orquestra Sinfônica de Mogi das Cruzes e Toquinho no aniversário de Mogi das Cruzes, em 1º de setembro de 2009.

O começo

Desde um convite para montar uma apresentação de música, em 2000, à efetiva fundação da Orquestra em 2003, Gerson Lelis foi parte do momento em que a música sinfônica começou a se firmar na cidade. Com a chegada do maestro Marcelo Jardim, do Rio de Janeiro, o trabalho foi tomando vulto em todos os níveis. – Uma das conquistas foi poder trabalhar com o coral Canarinhos do Itapety – emociona-se Gerson. – A vinda do maestro Marcelo Jardim, que já era profissional, foi fundamental para nós, uma experiência incrível. Fui seu assistente e costumo dizer que ele é o nosso eterno professor – afirma.

– Estou neste projeto desde a sua fundação – relembra o maestro. – Ao longo destes anos, pude ter certeza que a música transforma a vida das pessoas. E é por este motivo que sempre me empenharei para que este projeto possa ter vida longa – conclui.

Reportagem: Maurette Brandt
Orquestra Sinfônica de Mogi das Cruzes
 Rua Cel. Souza Franco, 795 – Centro
 Mogi das Cruzes/SP
 Tel.: (11) 4798-6900
 Email: culturamogi@pmmc.com.br



Maestrina Alondra de la Parra e a OSB na temporada de 2014. Foto: Cícero Rodrigues

A VIRADA DA ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA: A CULTURA E A RESPONSABILIDADE SOCIAL

Falar da OSB é tarefa pra lá de desafiadora, sobretudo se conjugarmos as incipientes políticas públicas de cultura, a fragilidade de nossas instituições culturais e o incompleto currículo escolar para a formação cultural ao contexto econômico do Brasil dos últimos anos.

A OSB vem atravessando sucessivos cenários de dificuldades financeiras literalmente desde a sua criação, em 1940. Não fosse a obstinação dos seus idealizadores e a entrega pessoal dos artistas que integravam o conjunto na época, não teria nem nascido. Contudo, o propósito de dotar o Brasil de uma grande orquestra, sob as diretrizes dos idealizadores – que contavam, inclusive, com apoio do governo federal (lembramos que o Rio de Janeiro era a capital federal) e de empresários cariocas –, projetava sobre a OSB a expectativa de que fosse a principal intérprete dos

grandes compositores da música de concerto. Era um sonho compartilhado por diversos agentes de peso daquela sociedade – e que arregimentava os melhores músicos do Rio de Janeiro e do país.

O projeto de criação de uma orquestra que representasse o Brasil nasceu muito antes da OSB. Em 1907, o então diretor do Instituto Nacional de Música, Alberto Nepomuceno, apresentou pedido ao Governo Federal para inclusão, no orçamento público, de uma dotação destinada à criação de uma orquestra de relevância e missão nacionais. As décadas seguintes fizeram convergir os fatores conjunturais determinantes para o rebento: movimentos culturais, novas visões da administração pública para as políticas culturais (como o anteprojeto de proteção ao patrimônio histórico, a cargo de Mário de Andrade), a emergência da arte moderna e a criação, em 1935, da



Eugen Szenkar e OSB. Foto oficial de 1942. Acervo OSB.



Primeira formação da OSB com o maestro Eugen Szenkar em 17/08/1940. Acervo OSB.

primeira pasta oficial dedicada à Cultura no Brasil – o Departamento de Cultura de São Paulo –, são alguns exemplos que indicavam uma agenda para a cultura. Em 1940 deu-se, então, o cenário propício para a criação da OSB na capital federal. Nascia a orquestra que viria a representar a cultura da música e, de modo especial, da música brasileira, dentro e fora do país.

A OSB tocou, desde então, com os principais nomes da música internacional, entre maestros e solistas. Tocou também nos principais palcos do Brasil e do mundo. Em particular, porém, a OSB foi o instrumento que revolucionou a visão sobre a música de concerto no Brasil. Tocar com os grandes nomes da música de concerto e nos principais palcos do planeta é o mister de qualquer orquestra que se pretenda de renome; é sua meta e, também, o que o público iniciado espera. Sair dos palcos, porém, ocupar as ruas e praças das cidades e tocar para centenas de milhares de pessoas – há registros de concertos com 100, 200, 500 mil pessoas – foi algo totalmente inovador, único, um feito jamais visto na história do Brasil. Nem antes e nem depois da OSB.

Era a década de 1970 e nascia o Projeto Aquarius, criado sob medida para a Orquestra Sinfônica Brasileira. O Projeto Aquarius, os Concertos para a Juventude (outra tradição de décadas da OSB) e suas turnês alçaram marcas impressionantes, compatíveis com as das grandes orquestras de classe mundial. Ao longo de toda a sua trajetória, a OSB contabiliza mais de 5 mil concertos e 7 milhões de espectadores. Foi também a OSB quem lançou a maioria dos grandes instrumentistas da música brasileira. Os Concertos para a Juventude foram concebidos para democratizar o acesso à música de concerto, de um lado – e, de outro, permitir o surgimento de talentos como Nelson Freire, Cristina Ortiz, Antonio Menezes e Arnaldo Cohen, entre tantos outros.

Em 1944, a OSB realizou o primeiro concurso de composição nacional. O certame revelou Claudio Santoro, que veio a se projetar internacionalmente como um dos grandes compositores da música brasileira. A OSB é uma das orquestras que mais estreou obras de compositores brasileiros; afinal, este sempre foi um de seus principais objetivos. Grandes maestros brasileiros, como Eleazar de Carvalho,

Isaac Karabtchevsky e Roberto Tibiriçá, se formaram e se projetaram internacionalmente regendo a OSB. Segundo nos conta Sergio Nepomuceno Alvim Correa, testemunha dos fatos, alguns dos elogios que a OSB grava em sua história vieram de Paul Hindemith, que estivera no Brasil especialmente para uma residência artística com a orquestra. Estes é apenas um dos fatos que tecem a história da música que a OSB sempre promoveu – e que servem como fio da meada para a história de outras orquestras brasileiras.

Esta breve síntese não traduz apenas um passado glorioso; traz registros que embasam a relevância, a tradição e a história de uma orquestra que se tornou, ao longo dos anos, uma verdadeira instituição: uma organização que dialoga com o seu tempo, que promove trocas e que serviu – e ainda serve – como referência para artistas, compositores e outros conjuntos musicais. É uma constatação: quanto mais dificuldades surgem no seu horizonte, mais forte ela se torna. É o seu território afetivo, como costume dizer; são os laços históricos, atávicos, com um público que ela mesma ajudou a formar. É um fenômeno de resistência, de persistência. É a orquestra antifrágil.

E assim chegamos a 2020: com o plano de uma temporada para comemorar seus gloriosos 80 anos, sem sede artística e com recursos financeiros limitados ao pagamento de salários (nosso orçamento não nos permite fazer investimentos em programação). Um plano dedicado à celebração da sua existência, como causa, e da música brasileira, como mérito.

Para tratarmos desta perspectiva de presente e de futuro, trazemos



OSB na inauguração de Brasília em 1960. Acervo OSB.

alguns detalhes sobre o plano de reestruturação institucional que vem sendo executado desde 2017 – e que sintetizou as medidas necessárias para a reformulação de seu modelo de gestão.

No final do ano de 2016, quando a OSB se viu diante do maior pesadelo financeiro da sua história – resultado da descontinuidade simultânea de patrocínios de seus principais mantenedores e da retirada inesperada do apoio financeiro da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro –, nos deparamos com a necessidade de suspender a temporada artística por quase 10 meses, além de amargar 9 meses sem poder pagar salários, por falta de recursos.

Diante da crise instaurada, decidimos testar a reestruturação da instituição, a partir da renovação do quadro executivo e da mudança de diretrizes artísticas da própria Orquestra. Todos os colaboradores da área administrativa tiveram que ser desligados, com a finalidade de conter despesas. Aos músicos foi oferecida a flexibilização do contrato de trabalho, de modo a permitir que buscassem atividades paralelas para seu sustento. O Conselho Curador assumiu rotinas mais frequentes de acompanhamento e de monitoramento das atividades, com reuniões semanais do comitê dedicado à supervisão executiva.

Buscamos a eleição de duas novas comissões: a Comissão dos Músicos e a Comissão Artística, que passaram a integrar o processo de tomada de decisão da instituição. Nascia o novo modelo de gestão, com responsabilidades compartilhadas e transversais.

Assim, uma vez acordada a nossa estrutura operacional, criamos condições para o desenvolvimento dos novos projetos que permitiram que chegássemos a 2020. Estávamos reconstruindo os laços institucionais internamente, guiados por um propósito comum: o bem da instituição e a construção de sua nova missão. Não se tratava mais somente de manter um conjunto de grandes músicos; era forçoso perseguir a sobrevivência da instituição, antes de qualquer coisa.

Assim, em compasso de mútua colaboração, fomos buscar novos propósitos para os atributos desta instituição, cuja história se confunde com a do nosso país. A principal ferramenta desse processo foi o diálogo: Conselhos, administração e músicos se comprometeram com uma rotina de monitoramento de projetos e de participação nos processos de tomada de decisão – o que, por sua vez, promoveu o nível de confiança de parte a parte e o fortalecimento do espírito de equipe, sem os quais não seria possível traçarmos um novo rumo.



Maestro Eleazar de Carvalho e OSB. Foto oficial de 1952. Acervo OSB.

Estava estabelecido o novo modelo de gestão, partindo do pressuposto de que tínhamos pela frente a imprescindível tarefa de implantar rotinas de análise, em conformidade as leis de incentivo fiscal e com o aprimoramento dos controles internos. Era então necessário que nos comprometêssemos perante os órgãos de controle; Tribunais de Contas, Ministério da Cultura e o Ministério Público Estadual do Rio de Janeiro, que é o órgão responsável pelo velamento da Fundação OSB e que vem zelando por ela desde sua constituição como pessoa jurídica, em 1966. Reabrimos os processos de prestação de contas dos últimos 15 anos da Fundação OSB para uma tarefa de esforço conjunto com as equipes do Ministério da Cultura, de forma que a Fundação OSB voltou a captar recursos em 2017.

Uma vez estabelecidas as rotinas administrativas e a estrutura jurídico-operacional necessárias à manutenção da Fundação, passamos à revisão do papel social da Orquestra – tarefa essa que nos exigiu

dedicados processos de reflexão coletiva.

A partir dessa busca interna, decidimos adotar as seguintes premissas: o resgate dos atributos da OSB, sobretudo os da tradição e do seu valor histórico; a necessidade de fortalecer sua legitimidade social, de trazer o foco para as pessoas e para o potencial de promover o desenvolvimento humano por meio da música. Definimos as estratégias para gerar valor local e buscar a percepção global.

Assim, decididos a estabelecer o diálogo por meio da música, criamos projetos para promover a responsabilidade social das empresas, sempre com respeito às identidades e riquezas locais das comunidades. Surgia o *Conexões Musicais*, uma nova era para a promoção da democratização do acesso à cultura e à música de concerto.

A primeira ideia foi apresentada à nossa atual mantenedora como estratégia de orientar o

investimento social – com apoio da lei federal de incentivo à cultura – para o desenvolvimento social por meio da música. Estudamos detalhadamente os territórios impactados pelo Gasoduto do Sudeste (atividade empresarial da mantenedora) e propusemos um projeto cujo elemento central era – e é – somar o bem cultural da OSB às riquezas culturais locais, sem determinismo cultural e com respeito às pessoas e à diversidade cultural.

Decidimos começar com o estado do Rio de Janeiro, pelo município de pior IDH do estado; a cidade de Japeri.

As perguntas que surgiam nos bastidores giravam em torno de uma única questão: por que uma cidade menos desenvolvida se interessaria por um projeto de música clássica? Nossa resposta também era única: o território mais carente é também o de maior potencial de transformação.

E foi assim: ficamos quatro meses na cidade de Japeri, trabalhando com a formação de moradores locais interessados em música – com as crianças, jovens e professores das escolas públicas – até o dia do nosso grande concerto, quando todos se encontraram para um grandioso festival de cultura. Nosso trabalho fomentou ações de outras formações artísticas locais, como as bandas marciais, os grupos de dança e os corais.

As famílias de Japeri puderam, então, ver seus filhos se apresentarem com a Orquestra Sinfônica Brasileira, em um palco oferecido pela Prefeitura daquela cidade a 3.000 pessoas, reunidas naquele pôr-do-sol de um dia quente de dezembro. Era dia de final de campeonato de futebol, com o time do Flamengo em campo, mas a população da pequena cidade da Baixada Fluminense deixou a televisão de lado para torcer por seus filhos no palco. A OSB e muitos cidadãos de Japeri tocaram para um público que nunca vira tamanha beleza musical na vida. Esse dia está guardado em nossa memória e na história da OSB, lado a lado com os grandes feitos de outrora.

Dados de uma pesquisa de 2018 sobre consumo cultural no Brasil (“Como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte”, de João Leiva e Ricardo Meirelles) apontam para um dado inquietante: o bem cultural que apresenta o maior (e o mais gritante) índice de exclusão são os concertos de orquestras sinfônicas: apenas 11% das pessoas têm acesso a eles! Muitas podem ser as razões, mas acreditamos que um grande obstáculo seja o acesso às salas de concertos, somado à falta de conhecimento (novamente, não temos música nas

escolas), o que priva as pessoas de conhecer e ter contato com esse gênero das artes.

Nosso concerto em Japeri nos permitiu vivenciar a alegria e o entusiasmo de um público não iniciado que, sem saber nada de técnica, métrica, compasso ou harmonia, se emocionou com o mais genuíno da música: o encantamento. Não nos restam dúvidas quanto à capacidade de transformação da música: 3.000 vidas foram marcadas por uma grande alegria musical naquele dia. Não deu outra: o projeto virou tema do Jornal Nacional da Rede Globo, o que fez dele notícia para dezenas de milhões de telespectadores. Tudo isso com o apoio da Lei Federal de Incentivo à Cultura e da consciência da empresa mantenedora sobre sua necessária responsabilidade sobre os territórios que impacta.

A partir de então, o *Conexões Musicais* atraiu outras empresas e contribuiu para a retomada das atividades da OSB. Novos patrocínios vieram somar-se ao apoio da mantenedora.

É importante ressaltar que, embora tenhamos conseguido voltar aos palcos e arrecadar o mínimo para o sustento da instituição até aqui, ainda vivemos em situação de dificuldade financeira. É sabido que nossa sociedade ainda não abraça suas instituições culturais de forma suficiente. Nossas leis de incentivo à cultura, apesar de serem fundamentais, não oferecem ainda a estabilidade necessária para planos de manutenção no longo prazo. Esta é mais uma razão pela qual nos dedicamos à constituição do nosso fundo patrimonial – Endowment – desde 2016. Embora o fundo patrimonial não seja uma novidade para a OSB – já que foi a primeira orquestra a ter um fundo patrimonial no Brasil, criado na década de 1970 –, acreditamos que se trata de uma ferramenta de gestão indispensável. De todo modo, muitas são as dificuldades, pois atualmente só é possível constituir um fundo patrimonial com doações de recursos livres (ou seja, não incentivados). As doações de recursos livres pressupõem uma cultura de filantropia, algo ainda incipiente no nosso país.

Se, por um lado, a Lei Federal de Incentivo à Cultura viabiliza a existência da instituição, por outro não há aparato legal adequado para uma reestruturação administrativa, como a lei de recuperação judicial e extrajudicial, que serve apenas para empresas (vale lembrar que a Orquestra é administrada por uma fundação). Assim, o processo de reestruturação implantado pela gestão foi realizado quase que artesanalmente, com a dedicação de renomadas bancas

de advocacia, mediante trabalho *pro bono*, e contou com o engajamento de fornecedores e parceiros de longa data.

Todo o conjunto de leis no Brasil ainda é deficiente em relação à gestão de instituições sem fins lucrativos. A inexistência de um aparato legal adequado e da necessária regulamentação foram fatores que dificultaram ainda mais o processo já complexo da crise da OSB.

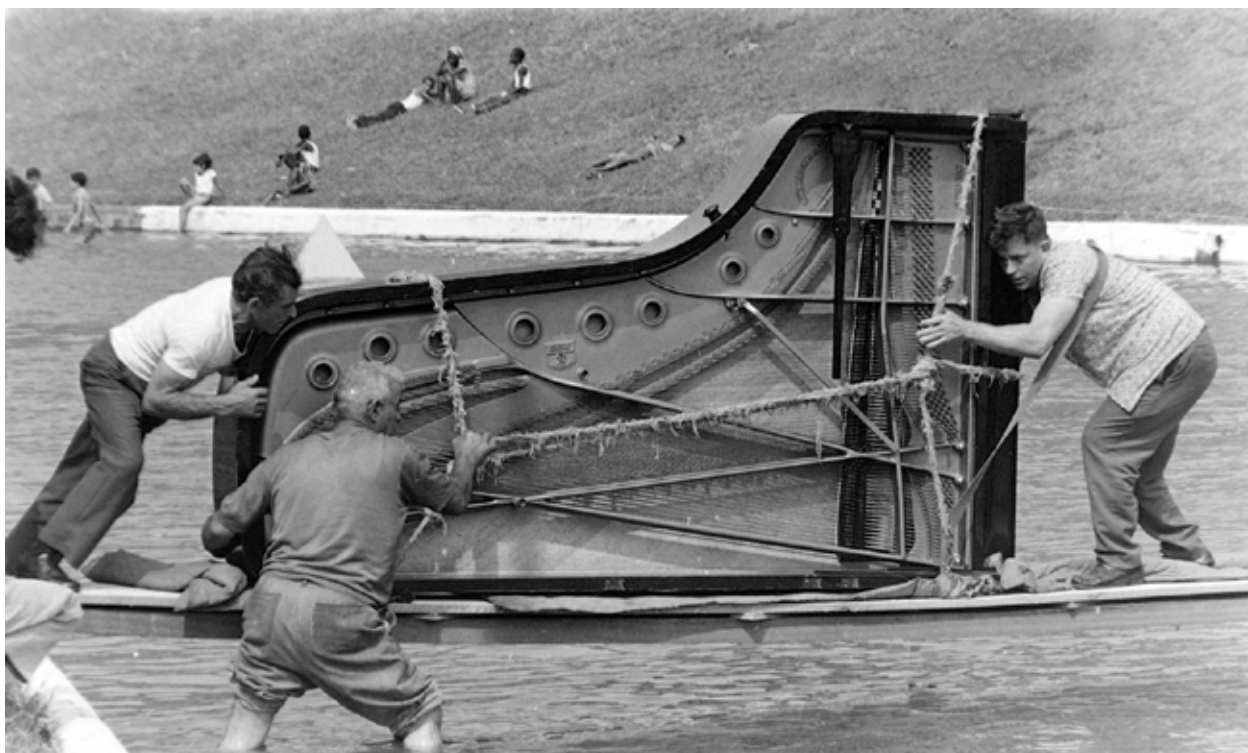
Todavia, a seriedade, o profissionalismo e o compromisso da Orquestra foram reconhecidos pelo público. E o nosso território afetivo só fez crescer: os concertos da OSB, lotados de um público plural – nos palcos do Rio de Janeiro e em muitos outros, distribuídos pelo interior do Brasil – nos permitiram estar entre os dez maiores projetos incentivados pela Lei Federal de Incentivo à Cultura do Brasil e o único que atende uma população tão ampla, em ações sociais que abrangem tantos estados e territórios.

Diante do impacto gerado, o investimento é baixo: com o custo de apenas R\$5,40 por pessoa, foi possível aproximar mais de 8 milhões de pessoas, direta e indiretamente, dos concertos sinfônicos – um produto cultural considerado equivocadamente por alguns como sendo “de elite”. Pouco se fala publicamente, mas sabemos, no nosso dia-a-dia, que grande parte das últimas gerações profissionais de músicos foram

formadas pelo excepcional trabalho das bandas de música, das igrejas evangélicas e dos projetos sociais. Onde falta o estado, a sociedade se organiza. O *Conexões Musicais* da OSB também atua no campo de formação e de aperfeiçoamento técnico de jovens talentos; temos o intuito de contribuir com esses movimentos da sociedade que não deixam morrer a profissão do músico.

Desde que iniciamos o plano de reestruturação, em 2017, alcançamos as seguintes marcas:

- i) Temporada artística: 120 apresentações em múltiplos palcos, para um público de aproximadamente 170 mil pessoas; 40 solistas e 25 maestros convidados nos nossos projetos de intercâmbio cultural, em parceria com consulados e embaixadas; mais de 60 mil ingressos distribuídos gratuitamente e R\$ 63 milhões de reais em mídia espontânea.
- ii) *Conexões Musicais*: 29 cidades contempladas em 6 estados brasileiros, 1.600 horas/aula ministradas a crianças e jovens, professores e agentes sociais, sobretudo destinadas a territórios sem acesso ao conhecimento técnico profissional; 26 concertos gratuitos nas cidades por onde o projeto passou; engajamento de 700 artistas locais nas apresentações



Carregadores transportando piano para o palco no lago da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, para concerto da OSB no Projeto Aquarius.

da orquestra, inclusive tocando junto com a OSB; público de mais de 30 mil pessoas e mais de 2 mil alunos e artistas locais envolvidos.

iii) Projetos virtuais: mais de 8 milhões de pessoas alcançadas com ações online e mais de 700 mil reações aos conteúdos publicados.

De todo modo, o dado que mais importa, na verdade, é um só: resistimos bravamente, lutamos para voltar aos palcos e ainda conseguimos compartilhar com milhares de pessoas, alunos e professores da rede pública, organizações de cultura e educação ligadas às comunidades menos desenvolvidas do Rio de Janeiro e de outros estados do Brasil, o nosso bem mais precioso: o fazer musical.

Nossa perspectiva de seguir em frente está fundada no compromisso de perseverar na busca de um modelo financeiramente estável para a OSB e trabalhar novas conquistas, sem perder de vista os feitos do passado. Afinal, a OSB é uma das instituições culturais mais tradicionais e produtivas no cenário que compõe o patrimônio cultural nacional. Procuraremos consolidar os valores gerados, no intuito de construir novas visões de mundo, atentos às mudanças do nosso tempo.

Depois dessa batalha pela sobrevivência, a OSB, enquanto instituição, saiu fortalecida, guiada pela eficácia dos desafios que nos permitiram encontrar nosso melhor, pois nos obrigaram a fazer uma revisão dos nossos próprios limites. A resistência está em perpetuar as vitórias, um dia após o outro. O aprimoramento dos processos e a consolidação das mudanças são intrínsecos ao modelo de compartilhamento de gestão, em que as decisões são tomadas em prol de um propósito comum, ou seja, o de resguardar a instituição.

Ainda estamos em processo de travessia. A OSB não só é, mas está sendo, um exemplo de vida para cada um de nós, que estamos ligados diretamente à sua manutenção. É isso que nos leva a nos sentir membros da “família OSB”, com a responsabilidade de zelar pela música do nosso país e de levar o Brasil no nome.



Isaac Karabtchevsky e OSB em Projeto Aquarius na Praia de Icaraí, em Niterói, em 22/10/1976.
Fonte: agência O Globo. Foto: Antônio Nery.

Maestro Isaac Karabtchevsky e Orquestra Sinfônica
Heliópolis na Sala São Paulo.



Música, solidariedade, transformação

Muitos olhos viram a jovem orquestra de Heliópolis tocar na televisão brasileira, há alguns anos, sob a batuta de ninguém menos que Zubin Mehta, um dos grandes maestros de todos os tempos. Jovens instrumentistas, compenetradíssimos em suas funções na orquestra, recheavam de uma emoção única a excelente música que faziam.

Naquele momento, o Brasil enxergava, em todos os tons, a potência da orquestra criada e cultivada em um projeto social que transformou a música num verdadeiro patrimônio para toda a comunidade de Heliópolis, em São Paulo, uma das maiores do mundo em centros urbanos.

– Eu venho dessa realidade – orgulha-se Edilson Venturelli, há 43 anos no projeto e diretor executivo há 22, além de regente da orquestra. – Meu pai ia trabalhar a pé para pagar a prestação do meu piano, pois a família era pobre. – Nosso trabalho, aqui, é formar cidadãos mais críticos e conscientes por meio da música – destaca. – No início da pandemia, o nosso site transformou-se numa central de arrecadação online, porque nos vimos diante da maior emergência que já tínhamos vivido. Mudamos o foco: era a saúde e o combate ao coronavírus na frente. E a maior demanda era mesmo a fome – relembra.

O projeto foi buscar formas de atender os alunos, que não estavam preparados para trabalhar online. Começaram então um projeto interno, “Tocando juntos por Heliópolis”, que arrecadou mais de 280 toneladas de alimentos, roupas e kits de higiene, além de mais de 1.000 botijões de gás e 800 mil máscaras.

– Conseguimos levar os parceiros da orquestra a oferecer cartões de alimentação – conta Edilson. – O cartão respeita a autonomia das famílias para comprar o que quiserem, além de ativar o comércio local, pois o pessoal consome na própria favela, nos mercadinhos locais – explica. – Isso evita um colapso do comércio também.

Masterclasses: apoio internacional

Para ajudar na arrecadação, vários músicos de renome internacional, como James Gallway e outros, participaram da Conexão Heliópolis, que realizou mais de 180 masterclasses disputadíssimas, pagas com duas horas de aula por dia. – Vários músicos deram até mais tempo, conta Edilson. – Todo mundo pedia para assistir! Com isso, alavancamos as doações, além de empolgar os alunos de modo geral.

– Alguns dos alunos participantes chamaram a atenção dos professores e conquistaram bolsas de estudo para o exterior – conta Edilson, mas não sem ressaltar que o objetivo maior do projeto é formar cidadãos. Hoje são 1.200 alunos de música, que começam a partir de 4 anos e não têm idade para sair.

– O que determina o investimento é o interesse do aluno – diz. – Não vamos cortar a oportunidade de alguém em função da idade. Isso seria um golpe terrível para qualquer jovem de talento que sonha em fazer uma carreira. Aos 18 anos, os músicos já estão participando da orquestra, sendo vistos, estão ativos e estudando. É hora de crescer, não podem ser arrancados disso – destaca, e acrescenta que vários músicos formados no projeto são selecionados para tocar em outras orquestras. – Temos vários que foram para a Filarmônica de Goiás, para a Filarmônica de Minas Gerais e para a Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo – conta.

Uma questão de base

Vários dos professores que formam a base do ensino são ex-alunos do projeto. Mas Edilson garante que, para chegar a esse patamar, todos têm que se preparar muito. – Um professor tem que ser muito capacitado – destaca. – Não basta serem ótimos músicos; precisam se preparar para ensinar. Todos fazem cursos de formação na metodologia Suzuki, e quem se dá bem nos cursos pode começar a dar aulas – detalha.

– A base é muito importante para o futuro músico – reafirma. – É algo equivalente à alfabetização; quem não é bem alfabetizado carrega problemas de aprendizagem pela vida toda. Eu acredito que a base deve ter a mesma excelência que há no topo – garante.

A inspiração para os alunos vem do ato de tocar. O Instituto Baccarelli, que desenvolve todo o projeto, mantém quatro orquestras, 16 corais, 20 grupos de música, 17 turmas de musicalização e duas turmas transformadoras, dedicadas a pessoas com necessidades especiais. – Essas duas são incríveis, são o nosso “xodó” – diz Edilson. – Temos um aluno que começou a falar depois de frequentar as aulas. As atividades com música melhoram muito a socialização de pessoas com necessidades especiais. Precisa ver! – derrete-se. – Fizemos uma aula aberta para as mães. E olha, é super difícil fazer aula aberta. Mas essa foi inacreditável. Tinha que ver as reações das crianças e das mães, ao compartilhar aquele momento mágico – conta.

Ainda muito inseguros, os 72 integrantes da orquestra principal realizaram alguns concertos no meio de setembro, que aconteciam no MASP, duas vezes por mês. – Nós trabalhamos online, com muito afinho, e o resultado foi maravilhoso. Fizemos uma sinfonia romântica, coisa que alguns acreditavam ser impossível. E no meio de uma pandemia! – emociona-se.

Para Edilson, ainda é uma incógnita o fato de não ter havido nenhuma baixa no projeto, ao longo da pandemia. – Todos se mantiveram firmes, interessados e estudando, além de trabalhar na arrecadação de alimentos e outros itens – comemora. – Eu considero um privilégio poder estar nesta instituição, o Instituto Baccarelli, e me sentir útil na transformação de tantas vidas. E acredite, a gente recebe muito mais do que dá, em nosso dia-a-dia – resume.

– Eu sempre me recordo de uma frase que aprendi com o empresário Antonio Ermírio de Moraes – diz Edilson. – Ele me disse: “Todo mundo experimenta fases boas e fases ruins na vida. Se aguardar, vai chegar a fase boa. E é preciso se manter vivo para isso!” – conclui.

Reportagem: Maurette Brandt

Orquestra Heliópolis

Instituto Baccarelli

Estrada das Lágrimas, 2317 – Heliópolis

Tel.: (11) 3506-4606

contato@institutobaccarelli.org.br





OSPA – 70 Anos

No dia 23 de março de 1950, a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) apresentou o seu primeiro acorde, no palco do histórico Teatro São Pedro. Sob a regência de seu fundador e primeiro maestro, Pablo Komlós, os músicos interpretaram obras de Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Paulo Luís Vianna Guedes, Hector Berlioz e Ludwig van Beethoven.

Entretanto, a história da OSPA tem raízes mais antigas e em outro continente. Pablo Komlós nasceu na Hungria, onde iniciou os estudos de regência e de composição. Foi no final da década de 1930 que o regente e sua família partiram em direção ao Uruguai, onde permaneceram por aproximadamente dez anos. Em 1950 o maestro se mudou para o Rio Grande do Sul, onde assumiu a organização e a regência da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre até o ano de seu falecimento, em 1978.



Maestro Pablo Komlós, fundador e primeiro regente da OSPA. Acervo OSPA.

Após a morte de Pablo Komlós, a OSPA foi conduzida por alguns dos principais regentes do Brasil. Estiveram à frente da sinfônica os maestros titulares David Machado, Eleazar de Carvalho, Flávio Chamis, Túlio Belardi, Arlindo Teixeira, Cláudio Ribeiro, Ion Bressan, Isaac Karabtchevsky e Tiago Flores. Desde 2015, Evandro Matté é o responsável pela regência e pela direção artística da orquestra.

A OSPA sempre esteve entre as mais importantes orquestras da América do Sul. Em seus palcos já subiram estrelas de primeira grandeza da música de concerto internacional. Dentre elas destacam-se os cantores líricos Luciano Pavarotti e José Carreras; os maestros Simon Blech, Howard Mitchell, Jesús López-Cobos e Victor Tevah; os violinistas Salvatore Accardo, Boris Belkin e Pierre Fournier; e o pianista Friedrich Gulda. Alguns dos principais músicos e regentes do Brasil também construíram sua história junto à OSPA. É o caso do compositor Heitor Villa-Lobos, que conduziu a sinfônica em 1953.

Desde a estreia, a OSPA nunca interrompeu suas atividades; completou, em 2020, 70 anos de história. Sua importância cultural se reflete nos dados: 75 espetáculos foram realizados apenas no ano passado, entre concertos e recitais de música de câmara. Há quatro anos, a orquestra também retomou a tradição cênico-musical, ao apresentar pelo menos uma ópera ao longo da temporada.

A OSPA conquistou sua primeira sede própria em 2018. A Casa da OSPA é um complexo musical que possui sala de concerto com capacidade para 1.100 pessoas, salas de estudo, musicoteca e sala de recitais. Esse espaço é a concretização de um sonho antigo da sinfônica, que improvisou, durante muitos anos, locais para ensaios e apresentações.

Além do trabalho da orquestra, a OSPA também realiza, desde 1972, projetos educativos por meio da Escola de Música da OSPA, que tem como sede o Palácio do Vice-Governador. O conservatório oferece formação musical gratuita para 300 alunos em média, cumprindo um papel importante na democratização da educação e da cultura no Rio Grande do Sul. Grande parte dos instrumentistas que hoje integram a OSPA estudaram na instituição, assim como muitos que

atuam em outras orquestras ou nas mais diferentes áreas da música. Coordenada por Diego Grendene de Souza, hoje a Escola conta também com um coro e com uma orquestra jovem.

A Fundação OSPA busca se reinventar a cada ano, a fim de atender aos mais diversos anseios culturais da sociedade. Para cumprir este objetivo, são apresentados espetáculos distintos, que conciliam a música de concerto com outros repertórios, ao longo da temporada. Além dos concertos realizados na Casa da OSPA, que têm a participação de maestros e solistas de renome internacional, as séries Araújo Vianna, Interior, Igrejas, Música de Câmara e Concertos Didáticos contribuem para a ampliação do público orquestral. Em média, 60% das apresentações são realizadas gratuitamente, de modo a democratizar o acesso e cumprir o principal propósito da OSPA desde 1950: levar música de qualidade a todos.



Evandro Matée. Acervo OSPA. Foto: Marília Lima





Espaço Cultural da Grota em Niterói, RJ

Oito harpas e um destino

O professor e harpista Gustavo Ximenez teve de insistir muito com Márcio Paes Selles, fundador do projeto da Orquestra da Grotta, em Niterói, para que lhe permitisse apresentar a harpa, seu instrumento, aos alunos.

- Mas harpa, Gustavo?? – relembra Márcio, rindo. – É um instrumento tão difícil e tão caro, como é que a gente vai arranjar isso pro projeto? – desanimava.

- Mas eles precisam conhecer, Márcio – insistia Gustavo. – Afinal, eles não são uma orquestra?

Gustavo venceu pelo cansaço, enfim, e marcou a apresentação. A sala estava cheia de jovens instrumentistas, curiosos para conhecer o novo instrumento. Com muita didática, simpatia e música – ele tocou bastante! –, Gustavo conseguiu alegrar e envolver as crianças. No final da apresentação, arriscou:

- Quem aqui gostaria de aprender a tocar harpa?

Todos, sem exceção, levantaram as mãos.

Com a incansável dedicação do professor e o esforço de todos, via *crowdfunding* e muita mobilização, hoje a Orquestra da Grotta tem nada menos que oito harpas, cada uma com seu instrumentista formado no projeto. Era o destino.

- A gente nem sabe do que é capaz – filosofa Márcio. – Às vezes basta uma oportunidade para mudar uma vida.

Gustavo, o professor, fez do ensino da harpa em projetos sociais o tema de sua tese de Mestrado. E já está cursando o Doutorado.

O começo

Foi a professora Otávia, mãe de Márcio, com um desafio, que fez nascer o projeto. Ela dava aulas de reforço escolar na comunidade da Grotta; o filho, muito crítico, chamava aquilo de assistencialismo. – Bem, eu faço alguma coisa – retorquiu a mãe. – E você? Em vez de criticar, faça a sua parte! – desafiou.

A ficha caiu e Márcio foi para lá ensinar música. – Comecei com quatro alunos em 1995 e a coisa foi multiplicando – conta. Sua esposa Lenora Mendes também aderiu e reforçou o time de professores.

– Veja, nós já estamos aqui há 25 anos! – comemora.

O Espaço Cultural da Grotta, localizado na Grotta do Surucucu, ocupa um prédio que evoluiu a partir da casinha onde Dona Otávia dava suas aulas. Hoje atende mais de 1.000 crianças e jovens “de qualquer idade”, lembra Márcio – que, com os anos, foi agregando pais, tios, avós e outros parentes para tocar também.

Além do Espaço Cultural, o projeto mantém hoje 15 núcleos em outros pontos de Niterói e também nas cidades de Itaboraí, Friburgo, Maricá e São Gonçalo.

– Eu me inspirei muito no Projeto Espiral do professor Alberto Jaffé – conta Márcio, que participou de um curso de férias com Jaffé em Teresópolis. – Aquele negócio de aula em grupo era fantástico – relembra. – Vi que empolgava muito o pessoal.

Márcio conta que tudo na Grotta é colaborativo. – Aqui, um ajuda o outro e vai crescendo o sonho. Hoje temos uma orquestra de cordas que encanta todo mundo e nos motiva a continuar – diz.

Escola que faz escola

Muitos dos jovens que começaram ali, como alunos, hoje são professores e monitores, tanto no projeto quanto em outras comunidades ou mesmo na rede pública. – Na favela, ter um professor que é de lá e é negro é muito marcante – diz. – Fazemos questão de utilizar os próprios jovens do projeto para serem os professores. O objetivo é sermos um grupo que acolhe as pessoas, para que elas possam se expressar – orgulha-se.

Márcio explica que, desde o início, os alunos são distribuídos em grupos. – Temos quatro tipos de grupo, de 1 (iniciantes) a 4 (mais avançados). Neste tocam os mais adiantados, normalmente os mais velhos. Esse sistema de grupos estimula as crianças a fazerem música desde que começam as aulas – conta.

Ao se tornarem professores, muitos jovens conseguem prosseguir nos estudos e entrar na faculdade. A remuneração ajuda com passagens e alimentação. – Isso muda a percepção das pessoas, abre a cabeça, quando elas conseguem sair de Niterói, do “gueto” – brinca.

Exemplos não faltam. Jonas, que se formou no Projeto Espiral, é lutier e dá aulas de flauta doce. Trouxe os três filhos, que também aprenderam seu ofício, para o projeto. Com oito violinos e uma viola da gamba, a orquestra começou a se formar. – Tocávamos em festas, chás beneficentes, até em festival de sorvete – conta Márcio. – Praticávamos um repertório fácil, usando o Método Suzuki. Onze anos depois, o primeiro dos filhos do Jonas entrou na faculdade, em Vitória – comemora. E acrescenta: – Quando você começa a se mexer, as coisas aparecem!

Jonas até hoje conserta os violinos do projeto. Dois de seus filhos vivem nos Estados Unidos e um na Alemanha. Todos músicos.

Márcio cita ainda a violinista Simone Carvalho, formada no projeto, que se profissionalizou e hoje está casada e tem dois filhos. – E tem também a Kelly Pinheiro, que é violoncelista – lembra. – A música ajuda as pessoas a se organizarem – conclui.

Ganhar o mundo

O sucesso da Orquestra da Grotta abriu portas e surgiram oportunidades para o grupo viajar. Na primeira viagem, uma formação com nove integrantes visitou e se apresentou em Portugal. Quando duas alunas ganharam bolsas para os EUA, lá foi a orquestra se apresentar. Mas a viagem por cinco países da América Central foi a mais marcante, segundo Márcio.

- Tivemos a sorte de visitar cinco países: Panamá, Costa Rica, Nicarágua, El Salvador e Belize. Foi incrível! Aliás, em Belize tivemos momentos inesquecíveis, porque a população lá é inteira de negros! Então os meninos da Grota ficaram encantados, porque, na experiência deles, quem é negro nunca é protagonista. Então, para eles, tocar lá teve essa dimensão de se reconhecerem como iguais.

- Nesse grupo estava o Tiago Cosmo da Silva, violinista, que na época tinha 12 ou 13 anos – conta Márcio. – Eu tive de ser tutor dele para que pudesse viajar para o exterior, pois não havia um responsável que pudesse assinar. Hoje Tiago vive em Lubeck, na Alemanha, é casado com uma violinista e se especializou em música brasileira.

SINOS, uma revolução

Márcio faz questão de ressaltar a importância do SINOS para os músicos e orquestras do Brasil. – É uma revolução disponibilizar as partituras, promover o resgate dos nossos compositores, isso sem falar nas novas obras encomendadas. A educação musical é um processo que vai crescendo, e o apoio do SINOS é fundamental – comemora Márcio, que vem participando, com a Orquestra da Grota, de gravações de obras de Leopoldo Miguez, Villa-Lobos, Roberto Macedo e Oldemar Brígido, para o Projeto SINOS.

Música, pandemia e pobreza

A pandemia do novo coronavírus deixou a Grota muito assustada. – Estamos numa região onde as pessoas são muito pobres – conta Márcio. – O projeto se mobilizou e conseguiu doar primeiro cestas básicas; depois conseguimos cartão alimentação para as famílias. São muitas pessoas em dificuldades, difícil dar conta – constata.

- Houve muito desencanto. Faltam celulares, a internet quase não existe por lá; cai toda hora! Muitas pessoas ficaram desmotivadas. A gente se empenhou muito: alguns professores gravaram aulas e mandaram para os alunos. Estamos fazendo o possível para integrar todo mundo, mas ainda não atingimos o grupo todo. Afinal, vivemos num país pobre e nem tão desenvolvido como a gente desejaria – diz.

Relembrando o esforço de sua mãe com as aulas de reforço, Márcio afirma que é preciso pensar no início. – A educação infantil tem que estar ali junto, apoiando as pessoas, para que possam crescer. O início é o mais importante, daí o fortalecimento dos núcleos. Hoje em dia o acesso à informação é muito maior e isso facilita as coisas, mas a luta ainda é muito grande – reforça.

O retorno

Para Márcio, o projeto ainda não se sente seguro para reunir todo mundo. Temos gente dos 6 aos 70 anos nas aulas e na orquestra – conta. – E atuamos em três creches, desde os dois anos, com musicalização. Com isso começamos a chamar as mães: por que você não toca também? Muitos familiares – mães, avós etc. – aceitam o convite, vão e acabam ficando. Isso é muito rico.

Márcio não vê a hora de voltar com tudo. – Apesar das dificuldades, a gente vai superar tudo. Inclusive a pandemia! – anima-se.

Reportagem: Maurette Brandt

Espaço Cultural da Grota

www.ecg.org.br

Tel.: (21)98220-7138

Rua Vereador Otto Bastos, 23 – São Francisco – Niterói – CEP 24365-220

Sede: Av. Amaral Peixoto, 96 – sala 403 – Centro, Niterói, RJ, CEP 24.020-274



Projeto Espiral (1976-1979): Uma experiência de ensino coletivo de instrumentos de cordas

O Projeto Espiral foi criado em 1976 pelo INM – Instituto Nacional de Música, atual Centro da Música, um departamento da Funarte. O objetivo era reverter o quadro em que o Brasil se encontrava, no que se referia à falta de instrumentistas de cordas para as orquestras. Essa reversão se daria através da criação de núcleos de formação de instrumentistas de cordas nos estados carentes de orquestras sinfônicas. O projeto contava com duas coordenações: a Coordenação de Ensino e a Coordenação de Luteria.

Implantado em onze estados brasileiros, num período de aproximadamente treze anos – de acordo com documentos encontrados no CEDOC, que são datados entre 1976 e 1989, – o Projeto Espiral contou com a participação ativa de inúmeros professores e coordenadores, todos contratados pela Funarte.

De acordo com a definição do Dicionário Michaelis, *espiral* significa “que tem forma de espiral ou de caracol, curva plana que faz uma ou mais voltas em torno de um ponto do qual se afasta paulatinamente.” O Projeto Espiral, assim como uma curva em espiral, deveria iniciar em um ponto central (Fortaleza) e dele ir se afastando para ligar várias cidades, com a ideia central do ensino coletivo de cordas, até ocupar todo o território nacional.

A criação do INM marcou a história musical brasileira e deu

uma grande responsabilidade ao primeiro diretor e sua equipe. Marlos Nobre (1976) foi o primeiro diretor do Instituto e conta que o problema crucial de uma direção é a escolha de prioridades, mas no caso da música, de imediato a prioridade foi visualizada. Precisaria criar novos organismos sinfônicos e estimular os organismos já existentes. Para estimular esses organismos, o primeiro passo seria a formação de instrumentistas.

Segundo o relato do diretor no folder do I Encontro Nacional sobre Iniciação Instrumental de Cordas, um dos maiores problemas que havia na época era a falta de novos músicos para preencher as vagas existentes nas orquestras estabelecidas; o objetivo, portanto, era trabalhar na formação de instrumentistas de cordas, para suprir a falta desses músicos no mercado de trabalho – além de investir na formação de professores. E mais: as aulas deveriam ser em grupo, para que pudessem atingir uma grande quantidade de alunos, pois não havia muitos professores capacitados.

Devido à grande quantidade de novas orquestras que surgiam, ficava cada vez mais difícil suprir as vagas com os músicos que se tinha. Tacuchian (1982), no folder do Encontro Nacional sobre Iniciação Instrumental de Cordas, diz que:

O OBJETO DESTE ARTIGO É O PROJETO ESPIRAL, CRIADO EM 1976 PELA FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES (FUNARTE) PARA O FOMENTO DO ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE CORDAS NO BRASIL. A PESQUISA REALIZADA FOI TEMA DE MESTRADO ORIENTADO PELO PROFESSOR ANDRÉ CARDOSO, ABORDA A ESTRUTURA DO PROJETO DURANTE SEUS TRÊS PRIMEIROS ANOS E FAZ UM RELATÓRIO HISTÓRICO DE SUA PRIMEIRA FASE, SOB A DIREÇÃO DO MAESTRO E COMPOSITOR MARLOS NOBRE. ESTE ARTIGO RELATA A ESTRUTURA FÍSICA, PROFESSORES ENVOLVIDOS E ATIVIDADES PROPOSTAS DURANTE ESSE PERÍODO.

“A orquestra Sinfônica tem seu núcleo principal nos instrumentos de cordas e são justamente os que apresentam menor número de profissionais no país. Este fato se explica pela dificuldade de aprendizado, pelo alto preço do instrumento e pelo pequeno número de orquestras que são basicamente o mercado de trabalho dos instrumentistas de cordas [...]”
(TACUCHIAN, 1982, pág. 9).

De acordo com os registros do CEDOC, durante os três primeiros anos do Projeto Espiral (1976 a 1979), foram criados oito núcleos de ensino e uma oficina de luteria.

Em todos os núcleos foi possível verificar estruturas semelhantes, como a formação de orquestras de cordas; mas em cada local as aulas eram divididas de forma diferente. As divisões eram por naipes, por nivelamento, em duplas, trios, quartetos e aulas individuais, mas o produto final era sempre a formação de uma orquestra de cordas. Este era o verdadeiro objetivo do projeto: a formação de instrumentistas de cordas para integrar orquestras.

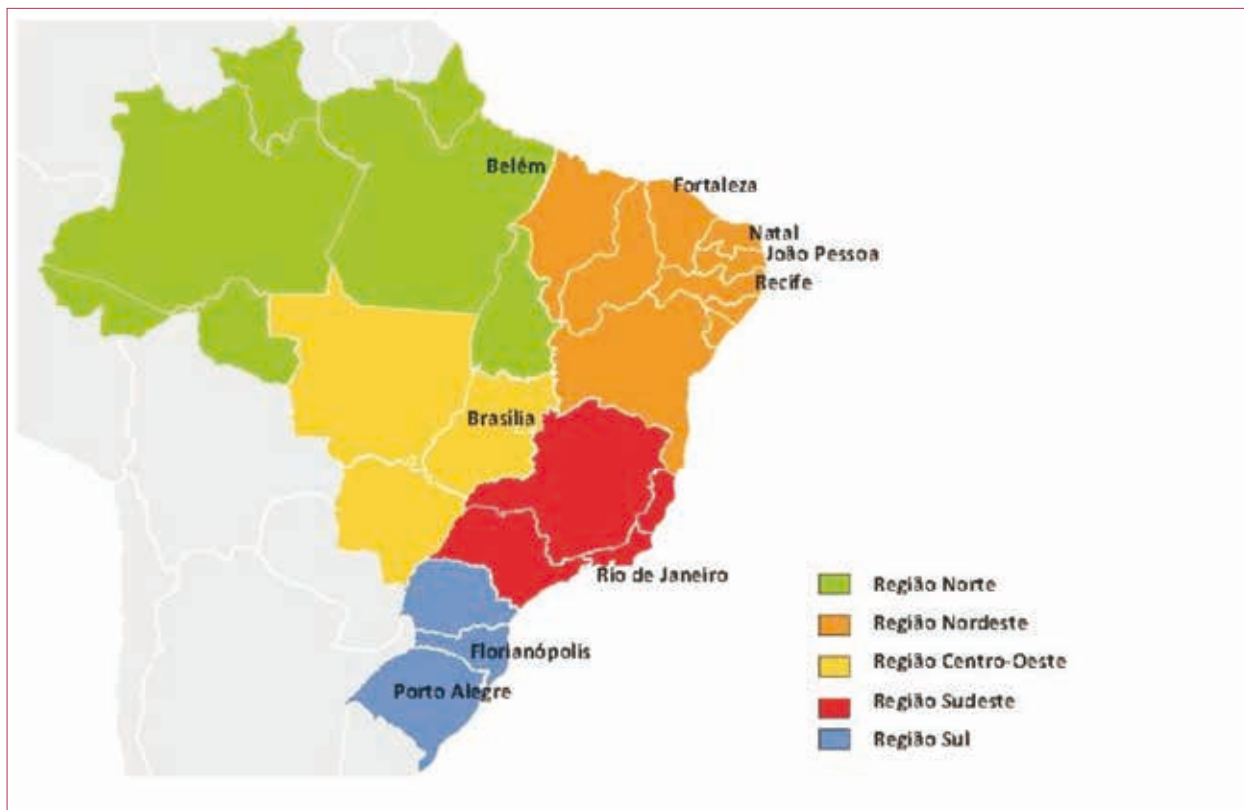
Nesses três primeiros anos ocorreram também outros tipos de apoio da Funarte em diversas cidades – como por exemplo, custeio de passagens de ônibus para cursos – , porém sem a criação de núcleos formais. Cada núcleo criado, foi formado em parceria com uma instituição local.

Os professores que trabalharam nos núcleos eram, muitas vezes, moradores das localidades; e em alguns deles, como o de Belém e o de Natal, foram contratados professores de fora da cidade.



Alberto Jaffé e Orquestra do SESI no lançamento do Projeto Espiral no Auditório do MEC, Rio de Janeiro, em 30/08/1976. Acervo Funarte / CEDOC.

A estrutura funcional do Projeto Espiral



Núcleo de Fortaleza (1976), no Sesi Ceará
Núcleo de Brasília (1976), no Sesi Taguatinga;
Núcleo de João Pessoa (1977), na Universidade Federal de João Pessoa;
Núcleo de Belém (1977), no Conservatório de Música Carlos Gomes, com apoio da Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Estado do Pará;
Núcleo de Florianópolis (1978), na Universidade para o Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina;
Núcleo de Porto Alegre (1978), na PUC/RS;
Núcleo de Natal (1979), na Universidade Federal do Rio Grande do Norte;
Núcleo de Recife (1979), na Universidade Federal de Pernambuco, com o apoio do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco;
Oficina-Escola de Luteria (1976), no Rio de Janeiro.

Núcleo de Fortaleza (1976)

Coordenador: Alberto Jaffé
Professores: Alberto Jaffé (professor de violino e viola)
Dayse de Luca (pianista e professora de contrabaixo)
Número de alunos na abertura: 100
Tipo de metodologia empregada: aulas coletivas e individuais
Quantidade de aulas semanais: diárias
Espaço físico utilizado: Sesi Fortaleza

O primeiro núcleo foi instalado na cidade de Fortaleza/CE, em 1976, quando foi firmado, pelo compositor Marlos Nobre (diretor da Funarte), um convênio entre a Funarte e o Sesi Ceará. Em 1975, o presidente da Confederação Nacional da Indústria, Thomas Pompeu de Souza Brasil Netto, tomou conhecimento do trabalho de ensino coletivo desenvolvido por Jaffé e o convidou para iniciar um núcleo de formação de instrumentistas de cordas junto ao Sesi. Com o convênio, o trabalho iniciado pelo professor Jaffé em Fortaleza ganhou status nacional.

As inscrições foram abertas no SESI para meninos e meninas de 10 a 18 anos¹ de idade, já assistidos pelo SESI ou filhos de operários que queriam se afiliar à entidade. Após a inscrição era feita uma seleção prévia entre os candidatos. Havia vagas para 100 alunos, divididos em turmas de 10 alunos cada.

Conforme o programa do I Encontro de Professores de Cordas, realizado em 1976, o Centro de Formação de Instrumentistas de Cordas em Fortaleza, tinha os seguintes instrumentos: 60 violinos, 20 violas, 15 violoncelos e 5 contrabaixos.

Monte (2009), ex-aluno do núcleo, relata que o teste de aptidão aplicado consistia na repetição de células rítmicas tocadas (batidas) pelo professor. Silva (2008), que também foi aluno do projeto, conta que, logo após o teste, o aluno tinha o primeiro contato com o instrumento e participava de uma aula que mostrava a similaridade entre os diversos instrumentos de cordas.

No mês de junho de 1975, jovens do núcleo de Fortaleza fizeram uma gravação para a rádio MEC, tocando a seis vozes. É provável que a divisão em seis vozes tenha sido feita para que houvesse uma voz

¹ A idade entre 10 e 18 anos foi a informação divulgada na imprensa local, em Fortaleza, para a chamada de alunos para participar do projeto. Esta faixa etária é a mesma que o professor Jaffé coloca em seu método, que foi editado posteriormente, para que o aluno pudesse iniciar; por isso, acredito que tenha sido o próprio Jaffé quem determinou a faixa etária.

facilitada para os iniciantes, mas não há registro algum de como essa divisão foi realizada. Em dezembro, o grupo tinha 84 participantes que, juntos, realizaram o primeiro concerto oficial.

O início do núcleo foi com Alberto Jaffé e sua esposa Dayse De Lucca, professores que se encarregaram da formação dos 100 alunos efetivos. Para a implantação desse primeiro núcleo do Projeto Espiral, em Fortaleza, o professor Jaffé e sua família foram morar naquela cidade, onde permaneceram durante dois anos. Após esse período, Jaffé foi para Brasília, onde iniciou o segundo núcleo do Projeto Espiral. O núcleo de Fortaleza ficou sob a orientação do professor de violino Vasquen Fermanian.

O dia-a-dia do núcleo era bem corrido para os dois professores, pois havia muitos alunos e em diversos níveis de aprendizado. O professor Jaffé montou uma tabela de horários para conseguir ouvir todos os alunos em uma semana e ainda poder fazer os ensaios da orquestra. Na tabela tem uma legenda, onde M é masterclass; MC – música de câmara; RO – Repertório de orquestra. E os alunos numerados para mostrar as aulas individuais. Por este exemplo podemos verificar que os alunos tinham bastante atividades que eram voltadas para o trabalho individual e grupal.

Assim, Jaffé lecionava o dia todo, para manter o núcleo em pleno funcionamento. As aulas de teoria, harmonia e contraponto não abrangiam todos os alunos,



Professora Brigitta Fassi com alunos do Núcleo de Belém do Projeto Espiral. Acervo Funarte / CEDOC.

somente os mais avançados. Alguns alunos também tinha aulas de história da música, história das artes e piano complementar.

A orquestra do núcleo de Fortaleza fez várias apresentações na própria cidade e também em outros lugares. Em 1978 apresentaram-se no Festival de Música de Teresópolis, em Brasília e no Rio de Janeiro, por ocasião da inauguração da Sala Funarte.

Núcleo de Brasília (1976): Taguatinga

Coordenador: Alberto Jaffé
Professores: Alberto Jaffé (professor de violino e viola)
Dayse de Luca (pianista e professora de contrabaixo)
Número de alunos na abertura: 100
Tipo de metodologia empregada: aulas coletivas e individuais
Quantidade de aulas semanais: diárias
Espaço físico utilizado: Sesi Fortaleza

Em documento do CEDOC consta que o núcleo começou com 200 alunos inscritos, mas que, devido a mudanças de professores e coordenadores, este número caiu bastante e depois voltou a subir.

O núcleo contava com o suporte de monitores que auxiliavam os alunos iniciantes, sob a orientação dos professores; tinha também uma orquestra de câmara com 13 integrantes do grupo de alunos mais avançados e pequenos grupos instrumentais.

As aulas começaram com ensino coletivo e mais tarde, conforme a necessidade, os alunos passaram a fazer aulas individuais.

Núcleo de João Pessoa (1977)

Coordenador: Carlos Guimarães da Veiga
Espaço físico utilizado: Universidade Federal da Paraíba

Além da organização do núcleo, num documento da Funarte foi possível verificar que houve uma doação de cordas, acessórios e instrumentos à Universidade da Paraíba, de acordo com a lista a seguir:

- 16 violinos, sendo 2 tamanho 1/2, 4 tamanho 3/4 e 10 tamanho 4/4;
- 5 violoncelos, sendo 3 tamanho 4/4, 1 tamanho 3/4 e 1 tamanho 1/2;
- 2 contrabaixos, sendo 1 tamanho 3/4 e 1 tamanho 4/4.

Núcleo de Belém (1977)

Coordenador: João Bosco da Silva Castro
Professores: Birgitta Fassi Fihri (Violino) e Linda Kruger (violoncelo)
Número de alunos na abertura: 107
Tipo de metodologia empregada: aulas individuais semanais, orquestras e pequenos grupos de câmara, teoria musical e solfejo.
Quantidade de aulas semanais: diárias

O Projeto Espiral foi levado ao Conservatório Carlos Gomes pela Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Estado do Pará, em 1977, e permaneceu por lá até o ano de 1981.

A Funarte contratou três professores, incumbidos da responsabilidade de iniciar o projeto em Belém: a violinista sueca Birgitta Fassi Fihri, a violoncelista norte-americana Linda Kruger e o também norte-americano Charles Cummings.

Charles Cummings ficou no núcleo durante dois anos, prazo do seu contrato com a Funarte. De acordo com cartas trocadas entre a coordenação e o professor, tudo foi acertado antes de sua chegada ao Brasil: o valor dos pagamentos pelo serviço de professor e os horários das aulas.

O núcleo começou com 107 alunos, que participavam de aulas individuais semanais; as aulas de teoria musical e solfejo aconteciam no Conservatório Carlos Gomes. No núcleo havia prática de orquestra e de pequenos grupos de música de câmara todos os dias, conforme o nível técnico dos alunos. Vários alunos que participaram desse projeto atuam profissionalmente até o dia de hoje.

Núcleo de Porto Alegre (1978)

Coordenador e professor: Fred Gerling
Número de alunos na abertura: 30
Tipo de metodologia empregada: Ensino coletivo, ensino tradicional, Método Suzuki.
Quantidade de aulas semanais:
Ensino coletivo: 3 vezes
Ensino tradicional e Suzuki: 2 vezes

O núcleo começou a funcionar em 1978, no Centro de Cultura Musical da PUC Porto Alegre. No mesmo ano, a Orquestra Infanto-Juvenil já fazia apresentações públicas. As informações sobre este núcleo foram fornecidas pelo professor Fred Gerling em entrevista, na qual relata que os alunos foram organizados em três grupos diferentes:

1. Grupo de alunos em aulas individuais;

2. Grupo de alunos em aulas utilizando o Método Suzuki; e

3. Grupo de alunos em aulas através do ensino coletivo.

O grupo de alunos que participou do ensino coletivo foi selecionado em dois orfanatos de meninas em Porto Alegre. Havia 30 vagas disponíveis, porque era este o número de instrumentos que a Funarte havia doado. O professor Fred Gerling e uma pianista se encarregaram da seleção, que foi feita individualmente com cada candidata.

Os itens que constavam do teste para seleção eram uma canção de livre escolha da candidata e um ritmo feito pelo professor, que deveria ser repetido pela criança com palmas. Após a seleção musical, havia ainda uma reunião com as Irmãs que coordenavam os orfanatos, através das quais poderiam ter acesso a informações importantes sobre o comportamento das crianças, necessidades especiais, dificuldades de aprendizagem e outros assuntos relevantes para que pudessem avaliar melhor cada candidata e, assim, escolher e acolher as alunas selecionadas.

Após a seleção foi feita uma divisão, para saber que instrumento cada uma tocava. Fred conta que escolheram as menores alunas para os violinos, porque este era o único instrumento que tinham em tamanhos variados. As alunas maiores ficaram com a viola e o violoncelo; e o contrabaixo ficou com uma freira que era orientadora do orfanato. Desde o primeiro momento de ensaio, que aconteceu já na primeira aula, todas as alunas foram posicionadas em formação de orquestra e o professor se posicionou como maestro. A pianista fazia o acompanhamento ao piano e o aprendizado começou com cordas soltas nos instrumentos, mas todos os exercícios já pareciam músicas, devido ao acompanhamento do piano. O aprendizado e o estudo eram feitos em sala de aula, duas vezes por semana.

As alunas que iniciaram em grupo com o Método Suzuki e as que ficaram em aulas individuais tiveram um progresso mais rápido do que o grupo do ensino coletivo, devido a terem aulas individuais e a possuírem o instrumento para estudo em casa. O trabalho de prática de orquestra feito com esses grupos acontecia em conjunto com a orquestra de ensino coletivo, que passou a ser chamada de Orquestra Infante-Juvenil do Projeto Espiral.

Núcleo de Florianópolis (1978)

Coordenador: Adelaide Moritz

Professores: Carlos Alberto Angioletti Vieira (violino e viola) e Nelly Kaeser (cello)

Número de alunos na abertura: 52

Tipo de metodologia empregada: Aulas individuais e ensaios coletivos de orquestra, Método Suzuki para violinos e violas

Espaço físico utilizado: Fucabem

O núcleo de Florianópolis iniciou suas atividades em 1978; a Funarte doou 28 instrumentos para o início dos trabalhos e a UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina) entrou como parceira, doando cordas, métodos, arcos e resinas. Além dessas houve também outras doações, que o grupo recebeu de professores de música e de simpatizantes do projeto.

No dia 29 de novembro de 1978, no auditório do Educandário 25 de Novembro da Fucabem², aconteceu a primeira apresentação pública de 52 alunos da Orquestra de Cordas do Projeto Espiral da UDESC – Núcleo Florianópolis.

Em carta da UDESC encaminhada à Funarte, há o relato de que os professores tiveram certa dificuldade em encontrar material didático para utilizar com os alunos; diante disso, usaram as metodologias com as quais estavam acostumados. Assim, o método Zimmermann foi utilizado com os alunos de contrabaixo; com o cello, os métodos adotados foram Dotzauer e Suzuki; com os alunos de viola foi utilizado o Sitt e, com os alunos de violino, o Método Suzuki.

O professor Carlos Alberto Angioletti Vieira foi um dos fundadores do movimento Suzuki no Brasil e utilizou o método no início do Projeto Espiral. Os alunos participantes do projeto eram:

- Menores do Educandário 25 de Novembro;
- Menores da Pró-Menor;
- Alunos da comunidade.

Entre 1978 e 1979 foram atendidos 90 alunos no total, que realizaram vários concertos. Segundo Grubisic

² Fucabem – Fundação Catarinense de Bem-Estar do Menor; era o antigo “Abrigo de Menores”, criado em 1935, com intenção de dar assistência a menores abandonados ou delinquentes. Localizava-se no Bairro da Agrônômica, em Florianópolis, e funcionava sob a direção dos Irmãos da Congregação Marista, por meio de um contrato de trabalho com o Governo do Estado. Em 1969, teve seu nome alterado para “Educandário 25 de Novembro”; em 1979, a propriedade do Educandário foi doada à recém-criada Fucabem. Mais informações em: <https://parqueculturaldas3pontas.wordpress.com/parque-cultural-das-3-pontas/perfil-historico-2/>

(2012), o projeto em Florianópolis funcionava num abrigo de menores da Fucabem.



Professor e maestro Carlos Alberto Angioletti Vieira e orquestra de alunos do núcleo de Florianópolis do Projeto Espiral. Fonte: Acervo de C. A. A. Vieira.

Núcleo de Natal (1979)

Coordenador: Ivo Meyer
Professores: Violino: Taik-ju-Lee (Japão), Miguel Koludiuk, Cesar Llanos (Argentina), Carol Wetrick (EUA.) Viola: Susan A. Brown, Vicente Goussinsky
Violoncelo: Ivo Meyer Contrabaixo: Milton Walter Msciadri
Tipo de metodologia empregada: Aulas individuais e coletivas
Quantidade de aulas semanais: duas
Espaço físico utilizado: CSU – Centro Social Urbano da Cidade da Esperança

Estas foram as informações encontradas sobre a estrutura do núcleo de Natal. Infelizmente não foi possível localizar outras informações sobre formato de aulas, repertório, metodologias empregadas etc.

Núcleo de Recife (1979)

Coordenador : Luis Soler
Professores: Luis Soler (Violino e regente), Judas Tadeu da Silva (Viola), Maria do Socorro Johnson (Violoncelo), Eduardo Puglia (Contrabaixo)
Número de alunos na abertura: 47
Tipo de metodologia empregada: Para violino, “Método racional para o ensino de violino”, de autoria do professor Luis Soler; para os outros instrumentos não há relatos.
Espaço físico utilizado: Convento do Carmo do Recife
Quantidade de aulas semanais: diárias

Em convênio com a Universidade Federal de Pernambuco e com o apoio do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, o núcleo de Recife começou com 47 alunos; De acordo com o relato de um ex-aluno, o professor Soler estava muito entusiasmado com o projeto. Tanto que, nas primeiras aulas, usou uma

vareta para ensinar a posição de segurar o arco. Com essa mesma vareta, fez exercícios de mão direita durante algumas aulas, até que os instrumentos chegaram.

O professor Luiz Soler chamou seu método de ensino de “Método racional para o estudo do violino”; por meio dele, o aluno poderia entender a ação do próprio corpo, para executar melhor o instrumento.

Este método, segundo o Jornal O Globo (1982), foi chamado pelo professor de “Ginásticas Violinísticas Básicas” – e, na concepção do autor, dava resultados imediatos no relacionamento do aluno com seu instrumento. O professor declarou, em entrevista, que as dificuldades de tocar violino estão muito mais no corpo do instrumentista do que no instrumento – e que somente serão resolvidas no treinamento do corpo, em sua relação com o instrumento.

Ainda sobre seu método, consta de documento do próprio autor Luís Soler (1985) uma coletânea de ginásticas com foco em atitudes, gestos, articulações, impulsos, movimentações, pesos etc. Essas “ginásticas” foram feitas para ser treinadas corporalmente, em função de mecanismos cada vez mais complicados. Foram divididas em dois grupos: “ginástica básica do braço direito” e “ginástica básica do braço esquerdo”.

O método foi desenvolvido em três volumes de exercícios progressivos, divididos em: 1) Iniciação; 2) Nível médio em primeira posição; e 3) Estudos de posições. Nesses volumes são apresentados textos musicais que introduzem cada novo mecanismo envolvido em melodias folclóricas dos mais variados países, ou em trechos de obras de música de concerto.

Segundo Lückman (2012), Soler sempre se referiu ao Projeto Espiral com grande orgulho e alegria. Disse ainda que, no projeto, teve a oportunidade de formar alguns de seus melhores alunos.

Oficina–Escola de Luteria (1976)

Coordenador e professor: Guido Páscoli
Número de alunos na abertura: 7
Quantidade de aulas semanais: Diárias
Espaço físico utilizado: Escola XV de Novembro da Funabem
Quantidade de aulas semanais: diárias

A Oficina–Escola de Luteria da Funarte foi criada em 1976, inicialmente nas dependências do Palácio do Catete, no bairro do Flamengo; logo depois foi transferida para o bairro do Quintino Bocaiúva, no Rio de Janeiro, devido a um convênio firmado entre

a Funarte e a Funabem. A oficina era coordenada pelo lutier Guido Páscoli e, após o convênio, passou a funcionar na Escola XV de Novembro, da Funabem.

Guido Páscoli foi um grande artista brasileiro e sempre teve o sonho de ter uma escola de luteria. Conforme Salles (2007), em 1967 Páscoli já havia lançado a ideia da Escola de Luteria e pediu apoio para a Ordem dos Músicos – que escolheria um aluno de cada estado. Os alunos selecionados seriam mantidos por seus respectivos Conselhos Regionais e se tornariam mestres da luteria. A ideia, porém, não vingou.

Mais tarde, no projeto Espiral, Páscoli veio a realizar seu sonho e pôde passar sua experiência às novas gerações. Segundo documento do Encontro Nacional de Professores do Projeto Espiral de 1980, Páscoli é o criador da Escola de Luteria Brasileira, que Salles afirma ser a primeira Escola de Luteria. Trata-se de uma arte extremamente sofisticada, que necessita de conhecimentos de acústica, madeiras, verniz, ferramentas adequadas, técnicas de corte. Tal aprendizado é passado pelo mestre aos alunos como um segredo; Páscoli, porém, foi um mestre diferente, que queria disseminar a arte da luteria e não media esforços para ensinar tudo que sabia aos seus discípulos.



Guido Páscoli na Oficina-Escola de Luteria. Acervo Funarte / CEDOC

Em 1980, a Oficina-Escola da Funarte já havia formado sete jovens lutiers: dois da Paraíba, um do Espírito Santo e quatro do Rio de Janeiro. Outros seis alunos – um do Ceará, um de Brasília, um do Rio Grande do Sul, um da Bahia e dois do Rio de Janeiro – levariam mais três anos para concluir seus estudos. Só depois desse período é que poderiam voltar aos seus estados para trabalhar na profissão. Todos esses alunos receberam bolsa de estudos da Funarte para que pudessem se manter, em tempo integral, na formação de lutier.

Como o objetivo principal da escola – a formação de lutiers – tinha caráter pedagógico, a produção de todos os instrumentos se dava de maneira lenta, pois eram alunos aprendendo um ofício de grande complexidade. Todos os instrumentos fabricados na Oficina-Escola foram doados a orquestras universitárias e a outras agências de cultura. Em 1980 já tinham sido fabricados 62 violinos, 35 violas e 18 violoncelos. Na época, Páscoli estava se organizando para iniciar a supervisão de um curso de archeteria³.

Em 1979, a escola já havia recebido 15 m³ de madeira do Espírito Santo, quantidade suficiente para trabalhar os moldes dos primeiros 1.000 instrumentos e arcos; também já tinham sido compradas 1.030 cordas em São Paulo – e havia um diálogo em curso, com a indústria de fabricação de cordas, para que a qualidade desse material fosse melhorada, visto que as encomendas seriam crescentes.

Estava também prevista para 1979 uma excursão da Orquestra de Cordas de Fortaleza por 10 cidades brasileiras, utilizando os instrumentos fabricados pelos jovens alunos da Oficina-Escola de Luteria.

3 Archeteria é a arte de construir arcos para instrumentos de arco.

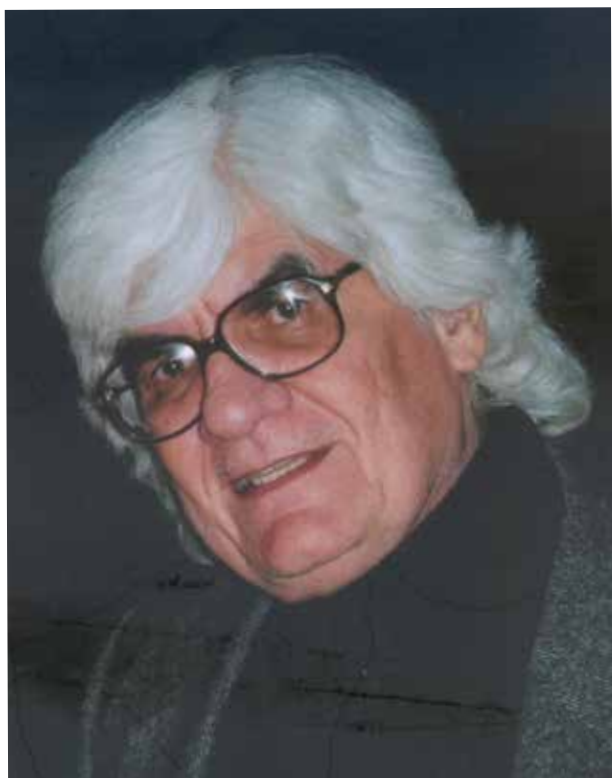
O PROJETO ESPIRAL foi estruturado de forma a iniciar o trabalho de base para a formação de instrumentistas e para a formação orquestral no Brasil. Por isso se fez necessário um relato cuidadoso dos procedimentos adotados, das condições que permitiram sua implantação, das condições que viabilizaram sua ramificação para outros estados brasileiros e, indiretamente, das dificuldades encontradas em cada local. Da mesma forma, é importante destacar a descentralização do eixo Rio-São Paulo para a instalação do primeiro núcleo.

É prioritário trazer à tona informações importantes para o entendimento de toda a estrutura do projeto, assim como compreender as razões, os mecanismos e os procedimentos adotados para que a empreitada lograsse êxito. Sabemos que os três primeiros anos do Projeto Espiral foram imensamente importantes e difíceis - e que o projeto seguiu em frente, ainda, por alguns anos. Mas não podemos deixar de lamentar que esta ação de imensa importância tenha sido interrompida; ao mesmo tempo, e de igual forma, não podemos deixar de reconhecer o mérito desse projeto e as contribuições que trouxe para o processo de formação democrática dos instrumentistas de cordas, assim como para a formação de orquestras pelo Brasil afora. Agora podemos ter mais clareza em relação a tudo isso, ao observarmos que a prática e a participação no projeto influenciaram decisivamente as carreiras musicais de muitos de seus integrantes.

Manter a memória destes eventos faz com que possamos valorizar iniciativas como o Projeto Espiral e utilizar seu exemplo em nossas próprias vidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORA, Antonio Soares. Minidicionário Soares Amora da língua portuguesa. 19ª Edição. São Paulo, Saraiva, 2009.
- FUNARTE. I Encontro Nacional de Professores de Cordas, 1976, Funarte.
- GLOBO, O. Adaptação do Método Suzuki Formará Músicos Brasileiros. 20 de março de 1975, página 38.
- GRUBISIC, Katarina, Projeto Orquestra Escola: Educação Musical e Prática Social, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
- LÜCKMAN, Paulo Egídio. O Método de Cordas Duplas de Luis Soler Realp: Análise e Comparação com Publicações Afins. Campinas, 2012.
- MONTE, Angelo José da Costa. O Ensino Coletivo de Instrumentos de Cordas no Brasil Anos 70: Projeto Espiral, Método Jaffé. São Paulo, 2009.
- SALLES, Marena Isdebski. Arquivo Vivo Musical. The Saurus Editora de Brasília, Brasília, 2007.



Marlos Nobre & o Projeto Espiral

ESTA ENTREVISTA COM O MAESTRO MARLOS NOBRE SOBRE O PROJETO ESPIRAL, FEITA POR SIMONE DOS SANTOS EM 30/09/2015, RESUME IMPORTANTES REFLEXÕES DE UM DOS GRANDES COMPOSITORES DO PAÍS SOBRE A IMPORTÂNCIA DE PROMOVER A MÚSICA COMO UM BEM CULTURAL INALIENÁVEL E ACESSÍVEL A TODOS OS BRASILEIROS. O ESPIRAL FOI UM PROJETO NACIONAL, COM O QUAL MARLOS NOBRE ESTEVE DIRETAMENTE ENVOLVIDO E DO QUAL FOI UM DOS PRINCIPAIS ARTICULADORES, EM SUA GESTÃO À FRENTE DO INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA DA FUNARTE (INM).

SS – Quais foram as premissas para a criação do Projeto Espiral em 1976 na Funarte?

MN – Ao assumir a direção do Instituto Nacional de Música (INM) da Funarte, em 1976, eu já tinha na cabeça exatamente quais seriam as providências e projetos imediatos que iria desenvolver, atuando nas áreas mais deficitárias – que eram, objetivamente falando, praticamente todas, no cenário musical brasileiro. Assim foram criados os projetos Espiral, Rede Nacional de Música, Bandas, Concurso de Jovens Instrumentistas, Aperfeiçoamento da Construção de Instrumentos de Sopra, a Luteria, a encomenda de obras aos compositores brasileiros, o Concurso para Jovens Compositores, o programa Concertos para a Juventude, o Encontro Nacional de Pesquisadores de Música Popular Brasileira, o lançamento de novas gravações de compositores brasileiros e a reedição de tesouros das gravações, tanto na música popular como na música de concerto, em convênio com a então EMI-ODEON e a Phillips Phonogram. Como se vê, foi um projeto global muito amplo, que comecei imediatamente a colocar em prática, no dia seguinte mesmo de minha posse.

De todos eles, o Projeto Espiral tornou-se imediatamente o prioritário, por sua necessidade e

abrangência. As premissas eram claras: as orquestras brasileiras continuavam a importar músicos de fora, como regra, para preencher as vagas de seus quadros. A Orquestra Sinfônica da Paraíba, por exemplo, tinha contratado músicos da Argentina, Chile e Uruguai, que perfaziam praticamente 60% de seus quadros. Através de um convênio estadual eles também atuavam como professores de seus instrumentos na universidade federal. Como todas as orquestras brasileiras, inclusive a da Paraíba, necessitavam e recebiam verbas do INM, eu coloquei a seguinte premissa: daremos as verbas, mas em troca queremos que os músicos estrangeiros atuem como professores em nossos projetos.

Assim nasceu o Projeto Espiral, que era fundamentalmente o ensino de instrumentos de cordas a jovens das comunidades carentes do Norte e Nordeste do Brasil. A idéia inicial era de enviar esses músicos aos centros musicais de Manaus, Belém, Fortaleza, Recife, Natal e Salvador, para dar recitais e, obrigatoriamente, dar aulas de seus instrumentos nas escolas locais. Ao mesmo tempo fui procurado pelo Alberto Jaffé, amigo de longa data, e na conversa conheci o método que Jaffé vinha criando, baseado no Método Suzuki, adaptado à realidade brasileira. Portanto, o Projeto Espiral nasceu para preencher um vácuo no ensino dos instrumentos de cordas no Brasil. Seus objetivos eram ao mesmo tempo profissionais, educacionais e comunitários; visavam sobretudo às crianças das classes mais pobres do Brasil. Um projeto social, portanto, em sua essência, mas profissional em sua aplicação.

SS – E por que o primeiro núcleo foi implantado em Fortaleza?

MN – A implantação do Projeto Espiral em Fortaleza se deu também por conta de uma série de coincidências favoráveis. No Ceará, o Serviço Nacional da Indústria (SESI) era dirigido por um homem de grande visão social, o Dr. Pompeu (Thomas Pompeu de Souza Brasil Netto). Logo na minha primeira conversa com o Alberto Jaffé, ele me disse ter sido sondado pelo Dr. Pompeu para aplicar o ensino de cordas no SESI, como atividade extracurricular. Então me veio a ideia de propor ao Dr. Pompeu, junto com o Jaffé, de instalar o primeiro núcleo do Projeto Espiral no Ceará. Foi, portanto, uma soma de felizes coincidências, uma extraordinária fusão de ideias convergentes. Propus então que se instalasse ali o primeiro núcleo do Projeto Espiral, usando a metodologia e o trabalho do Alberto Jaffé e de Daisy de Lucca, sua esposa. O SESI cederia as instalações, o material humano e toda a infraestrutura local. O INM-Funarte pagaria os

professores, arcaria com o envio dos instrumentos de cordas necessários ao projeto e se responsabilizaria também pela aquisição e manutenção dos instrumentos, além da promoção do projeto.

Através do programa Concertos para a Juventude, que eu dirigia na TV Globo, enviamos repórteres ao Ceará para filmar e divulgar, em rede nacional, os primeiros passos da Orquestra do Projeto Espiral. Era comovente, impactante, e aquela apresentação divulgou pela primeira vez o projeto nascente e cheio de vitalidade, esperança e perspectivas de um futuro extraordinário para as nossas orquestras sinfônicas.

SS – E como foi a atuação do professor Alberto Jaffé?

MN – A experiência do Alberto Jaffé foi determinante para os objetivos traçados por nós para o Projeto Espiral. Tudo nasceu praticamente junto, como sempre acontece com as boas ideias; surgiu de uma soma de necessidades vitais, que estavam somente esperando algo positivo e forte para frutificar. A ideia básica do projeto era o ensino coletivo, ou seja, substituir a prática tradicional de um professor e um aluno. Colocar em prática o conceito de poucos professores e centenas de alunos não foi algo bem aceito inicialmente. Houve críticas profundas ao projeto, considerado mesmo “uma loucura do Marlos Nobre”. Entretanto, as evidências de que os resultados seriam promissores, junto com o idealismo de Jaffé, me davam a certeza de acreditar e ir adiante, ignorando as críticas.

SS – E como era o método aplicado pelo professor Jaffé?

MN – O Método Suzuki, já famoso em todo o mundo e com resultados de repercussão internacional, foi naturalmente o modelo para o método do Jaffé. Mas ele o adaptou a uma metodologia própria e muito mais propícia ao ambiente musical brasileiro. E não poderia ser diferente, pois a situação brasileira era muito distinta da japonesa, mas o Suzuki foi o ponto de partida. No decorrer do projeto, mais e mais, as diferenças entre o Projeto Espiral e o Suzuki foram se acentuando de forma radical. E eu estou convencido de que os métodos usados no projeto brasileiro se distanciaram muito do japonês.

SS – O método do professor Jaffé foi então adotado como modelo para todos os núcleos do Espiral?

Na prática, não houve uma uniformidade entre os núcleos do Projeto Espiral. Creio que isto é bastante lógico, em um país de dimensão continental como o

nosso, com diferenças marcantes entre as diversas regiões. Uma uniformização provocaria, talvez, um entrave em seu desenvolvimento natural. Assim, o Método Jaffé foi essencialmente aplicado exclusivamente em Fortaleza e em Taguatinga (Brasília), enquanto os núcleos do Recife tiveram como orientador o professor José Soler, um violinista catalão radicado na cidade. No Rio Grande do Sul, o responsável era o professor Fred Gerling. Nos primeiros anos, estes foram os núcleos fundamentais do Projeto Espiral. Havia, naturalmente, uma troca constante de experiências entre os núcleos; e eu, como diretor do INM e coordenador geral do Projeto Espiral, estimulava isso. Fizemos então o 1º Encontro Nacional do Projeto Espiral em 1978, para ampliar essa troca de ideias e de soluções possíveis, o que foi muito enriquecedor.

SS – E como a luteria foi incorporada ao projeto?

MN – Foi como um subprojeto dentro do Espiral. Partimos do seguinte conceito: não havia instrumentos suficientes para todos os núcleos. E a compra de instrumentos de fábrica resultava numa espécie de entrave aos objetivos do projeto. Quando fui diretor musical da Rádio MEC, tinha me tornado um amigo muito próximo do grande lutier Guido Páscoli, que

tinha uma pequena oficina no 6º andar da Rádio MEC; sua função primordial era conservar e reparar os instrumentos de cordas dos músicos da Orquestra Sinfônica Nacional e, naturalmente, também da Orquestra do Teatro Municipal e da OSB. O Guido era um grande lutier, um artista, adorado por todos por sua simplicidade, sua ciência, sua sabedoria e dedicação ao trabalho. Conversando então com o Guido, ele me disse do seu sonho: criar uma Oficina Nacional de Luteria. O que o Guido me dizia era exatamente o que nós necessitávamos. Então contratei-o pelo INM-Funarte para implantar a oficina de luteria – e, a partir daí, o sonho dele começou a se tornar realidade.

SS – E como o trabalho com a luteria foi estruturado?

MN – Orientados por ele, importamos da Alemanha os vários tipos de madeiras necessários, mas também cordas, acessórios e até alguns instrumentos – enfim, tudo o que ele necessitava. O local onde Guido trabalhava na Rádio MEC era exíguo; então, por outra feliz coincidência, conheci o diretor da Funabem, a Fundação do Bem-Estar do Menor, que havia sido criada em 1964. Lá estavam abrigados alguns dos meninos mais problemáticos do Rio de Janeiro, assaltantes e delinquentes. Propus ao diretor da



Guido Páscoli e alunos da Oficina-Escola de Luteria. Acervo Funarte / CEDOC



Gustavo Dudamel e Orquestra Sinfônica Jovem Simon Bolívar da Venezuela. Foto: Miguel Strauss

Funabem instalar ali a oficina de luteria do Projeto Espiral. Ele me olhou atônito e disse ser impossível: a garotada era preguiçosa, perigosa etc., etc. Mas insisti e instalei a oficina lá, com o Guido. O que aconteceu foi impressionante. Justamente alguns dos meninos mais perigosos tornaram-se os mais assíduos, interessados e criativos. E um ano depois, o milagre: começaram a surgir os primeiros instrumentos construídos por eles e enviados aos centros do Projeto Espiral.

SS – Em sua avaliação hoje, qual foi o maior legado do Espiral?

MN – Foi o impacto no cenário da vida musical brasileira. Infelizmente, como sempre acontece em nosso país, após minha saída do INM-Funarte em 1979, o Espiral entrou em decadência paulatina. Passei a me dedicar exclusivamente à minha atividade de compositor, que tinha sido totalmente paralisada nos anos 1976-1979, pois no período nada produzi. Acreditei, entretanto, que a ideia iria frutificar, como os projetos similares hoje vitoriosos no Brasil e desenvolvidos com êxito. Portanto a chama, o ideal do pioneiro Projeto Espiral está hoje revivido em nosso país. Certamente perdemos pelo menos 30 anos no processo e hoje estaríamos bem mais avançados, se o trabalho não tivesse sido interrompido.

SS – Na mesma época foi criado o El Sistema na Venezuela, que nunca foi interrompido...

MN – O curioso é que não houve a menor relação entre o Projeto Espiral e o que ocorreu na Venezuela. O projeto do meu querido amigo José Antonio Abreu tinha sido criado em 1975 e eu não tinha muito conhecimento dele, sabia vagamente do que ele fazia. Assim, nosso Projeto Espiral não inspirou-se no projeto venezuelano, mas nasceu, como disse, de circunstâncias locais, nossas, a partir de necessidades comuns, mas diferentes. A relação, no entanto, é profunda: o idealismo de Abreu ao criar um projeto social em Caracas, visando dar oportunidades aos meninos e meninas das favelas da Venezuela assemelha-se ao Projeto Espiral em quase tudo, especialmente na fusão entre o projeto social e o ensino profissional dos instrumentos de cordas. Uma das diferenças fundamentais foi a de que, na Venezuela, Abreu não sofreu jamais descontinuidade. Ele mesmo um grande político, soube, com habilidade, levar adiante o seu projeto em meio à grande flutuação de interesses políticos em seu país. O fato é que, se não tivéssemos interrompido o Projeto Espiral, hoje o Brasil seria com certeza a maior potência mundial na formação de jovens instrumentistas. O resto agora é história.



Alunos da Ação Social pela Música no Complexo do Alemão, RJ

Vidas que se orquestram

Ela nasceu na Guatemala, mas sua pátria é a música. Para Fiorella Solares, radicada no Brasil e violoncelista aposentada da Orquestra do Theatro Municipal do Rio, a mais perfeita tradução de democracia é a inclusão. Por isso mesmo ajudou a fundar com seu marido, o maestro David Machado, a Ação Social pela Música do Brasil, a mais antiga organização social do país a se dedicar à inclusão pela música em comunidades cariocas.

– Tivemos uma experiência interessante com a Orquestra Jovem do Mercosul na década de 1990 – conta. – Fizemos quatro turnês internacionais com o grupo e foi tudo muito bom, mas o que queríamos era voltar à nossa ideia inicial, de criar um robusto projeto social que desse, aos jovens, boas oportunidades profissionais.



Fiorella Solares, ação social pela música no Chapéu Mangueira. Fonte: internet

– A partir desse marco é que fortalecemos a Ação Social pela Música, com presença em muitas comunidades do Rio – conta. – E essa presença nossa se deu pela inclusão – reafirma.

Fiorella adianta que, nos vários núcleos do projeto, o objetivo é dar banhos de realidade: não se pode iludir as pessoas. – Nosso papel é ensinar música e desenvolver ações sociais consistentes – define. – Começamos em 1994 e hoje atendemos milhares de alunos, em todos os núcleos do projeto – explica.

Pelo prazer de tocar junto

A Camerata Jovem do Rio de Janeiro foi uma ideia que surgiu após a apresentação de alguns integrantes da Orquestra Jovem para os príncipes do Japão, que visitaram o Brasil em 2015.

– Os príncipes foram ver um jardim que é mantido pelo Consulado do Japão, no Jardim Botânico do Rio. Em seguida houve a apresentação, de uns 40 minutos de duração, numa sala para 50 pessoas. Era um núcleo pequeno, de uns 14 integrantes. E eles amaram tocar juntos! – relembra. – Então veio aquela pergunta no ar: – Gostariam de fazer uma camerata?

Olhos e sorrisos se abriram, mas já fomos avisando: – Vocês vão ter que fazer tudo sozinhos! – disse. – Logo entrou em cena o David Nascimento, um “filho” do projeto no Morro da Babilônia, e organizou a formação – revela.

Fiorella conta que o grupo evoluiu tecnicamente e que, agora, só faltam dois integrantes para entrar na faculdade de música.

Os anos seguintes seriam de glória: excursão pela Europa em 2017, convite para abrilhantar uma solenidade em Nova Iorque, numa premiação que distinguiu o ex-ministro Sérgio Moro e outras personalidades – e, de quebra, um prêmio para a Camerata, por empreendedorismo social. – Fomos premiados como o melhor conjunto entre 40 países concorrentes – orgulha-se Fiorella. O grupo, de 17 pessoas, é formado por músicos do Complexo do Alemão, da Babilônia, do Morro dos Macacos e da Baixada Fluminense.

Dentre os professores do projeto, destaca-se Taís Ferreira, egressa do projeto Música nas Escolas, de Barra Mansa, que Fiorella considera “uma verdadeira máquina de fabricar violoncelistas”.

A difícil arte de subir o morro

O sonho de levar o ensino da música para dentro das comunidades só seria possível com a pacificação.

– Ninguém seria louco de entrar no Borel – brinca, e lembra que um grande parceiro da Ação Social pela Música, naquele momento, foi o Secretário de Segurança Pública, José Mariano Beltrame. – Depois que fracassou a pacificação, a comunidade já tinha se acostumado com a gente, inclusive o tráfico – conta. – E nós ficamos.

Nos morros, a Ação Social pela Música se instalava sempre em prédios abandonados. – Abriamos sempre para vários alunos; eles passavam a tarde no núcleo, podiam escolher seus instrumentos e aprendiam a cuidar deles – relata. – Para fazer a matrícula, era preciso um responsável. Após três meses de prática, já começavam a formar conjuntos – explica. – O método sempre foi com aulas coletivas de música, que é o que fazemos há 25 anos – diz.

Hoje o projeto atende a 4.045 alunos nas comunidades cariocas. Está presente nas creches, é parceiro das escolas e mantém seus núcleos nas próprias favelas. – É empolgante, por exemplo, ir tocar num contêiner na Vila Cruzeiro, onde a população é 95% afrodescendente – relata.

Nas comunidades, Fiorella destaca a importância do trabalho do jovem René Silva, do Morro do Alemão. Criador, aos 11 anos, do jornal Voz da Comunidade, é parceiro do projeto e é considerado, hoje, um dos 100 negros mais

influentes do mundo. – Este rapaz está fazendo mudanças profundas na percepção sobre as comunidades, e tem nos apoiado muito – revela.

Inclusão é fazer democracia – remata Fiorella Solares, com uma de suas frases favoritas. – Faz muito bem para nós, da Ação Social pela Música, estar nesse serviço e responder aos anseios dessas pessoas – afirma. – Aliás, faço questão de citar e bater palmas para o SINOS, que é fundamental para as orquestras brasileiras. Foi um gesto de humildade, por parte da Funarte, “terceirizar” esse grande e fundamental trabalho para uma equipe tão competente – conclui.

Reportagem: Maurette Brandt

Ação Social pela Música do Brasil

Rua Sete de Setembro, 98/705 – Centro

Rio de Janeiro, RJ 20050-002

Fone: (55-21)2547-4223

Email: contato@asmdobrasil.org.br

www.asmdobrasil.org.br



Camerata Jovem do Rio de Janeiro



Apresentação do núcleo de prática musical da Liberdade. Foto: Karol Azevedo

Música, vital como a água

Por uma curiosa coincidência, a sede dos Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia, mais conhecido como NEOJIBA (pronuncia-se Neojibá), está instalada no Parque do Queimado, numa construção que abrigou a primeira estação de distribuição urbana de águas do Brasil, inaugurada em 1859 por D. Pedro II e pela Imperatriz Teresa Cristina.

As raízes do lugar, porém, são muito mais antigas: há mais de quatro séculos, os padres jesuítas descobriram ali uma importante fonte de água que serviu a Soledade e Lapinha, em Salvador, nos séculos 17 e 18.

A água, fonte básica da vida, sempre esteve no centro do lugar que, hoje, abriga o mais abrangente projeto de educação musical da Bahia. Ali a música, tal como a água, flui incessantemente e se propaga por toda parte, fertilizando os talentos desse Estado criativo por natureza. Além de cinco salas de estudo, o espaço possui uma sala de música de câmara com 180 lugares – cuja acústica foi feita pela mesma empresa japonesa que atende o Hollywood Bowl, entre outros espaços famosos mundo afora.

Criado e idealizado pelo maestro Ricardo Castro, regente e pianista de prestígio internacional, o NEOJIBA foi fundado em 2007; desde então, tem 1.950 integrantes diretos e atende outros 4.500 indiretos, em função de parcerias.

Além da sede, o projeto mantém Núcleos Territoriais em Salvador e também em Feira de Santana, Vitória da Conquista e Teixeira de Freitas, que atendem, em média, 300 crianças cada, com acompanhamento psicossocial e prática orquestral.

Inspiração e determinação

O diretor musical Eduardo Torres explica que o NEOJIBA é livremente inspirado no “El Sistema”, projeto criado na Venezuela pelo maestro José Antonio de Abreu e conhecido em todo o mundo. – A gente não copia, mas se inspira nele – diz. – Aliás, o maestro Ricardo Castro dá todo o crédito ao maestro Abreu, sobretudo pela motivação que desencadeia.

Se houve um projeto cultural que jamais parou durante a pandemia, esse projeto foi o NEOJIBA. – Já fizemos muitas horas de aula e jamais interrompemos o atendimento social, já que as comunidades são muito pobres – explica Eduardo. – Telefone, whatsapp, Zoom, Skype... a gente vem se encontrando de todas as maneiras possíveis para trabalhar – conta. – Somente os ensaios presenciais foram interrompidos em função do distanciamento social, mas a gente fez quatro encontros online de 3 horas de duração, sem os sopros. A gente também não consegue colocar todas as cordas ao mesmo tempo.

Eduardo explica que a agenda de concertos – iniciados em 22 de novembro e que prosseguiram nos dias 6 e 12 de dezembro – vem sendo cumprida à risca, transmitida online e ao vivo.

- Como o mundo todo, ninguém imaginou que a pandemia iria chegar até o final do ano – desabafa Eduardo.
- A gente achava que seriam uns dois ou três meses, e estamos chegando ao final do ano. – Sorte que nós já vínhamos construindo uma plataforma robusta para atividades online; em 72 horas já tínhamos migrado totalmente.

O prestígio do maestro Ricardo Castro junto aos grandes instrumentistas de classe mundial permitiu convidar musicistas e professores experientes para dar aulas online para o projeto, entre os quais a célebre violinista Midori, que deu uma masterclass.

- Fizemos oficinas com as mães, cursos sobre gravidez etc., tudo online – orgulha-se Eduardo. – A oficina de viola com Adriana Schincariol, em três dias de aula, também foi um sucesso. O último dia era aberto ao público.

Expectativa frustrada de viagem levou a novos projetos

A oitava turnê internacional da Orquestra 2 de Julho, principal formação do NEOJIBA, já estava marcada: viajaríamos pela América do Sul com a célebre pianista argentina Marta Argerich, com uma programação dedicada a Beethoven. Salvador era uma das cidades incluídas na turnê. – Veio a pandemia e não aconteceu, mas nem por isso desanimamos – diz Eduardo.

- Era preciso que todos os alunos pudessem estudar em suas casas. Por isso o projeto disponibilizou todos os instrumentos em casa: até contrabaixos, harpas e contrafagotes – conta. – Os recursos que seriam usados para transporte e lanche foram direcionados para esse fim e para garantir uma boa comunicação online.

O Projeto Apadrinhe foi outra boa ideia que surgiu na pandemia: um aluno mais adiantado apadrinha um iniciante e estuda 50 minutos com ele. – É muito importante dar apoio aos iniciantes, sobretudo no interior – diz Eduardo. – Os padrinhos recebem capacitação periódica e são avaliados também – explica.

Para Eduardo, tudo é uma questão de criar e se adaptar. – Mesmo com o distanciamento, estamos abrindo vagas nas duas orquestras principais e no coro – adianta. – As inscrições terminaram em 6 de dezembro e as audições serão 100% online.

Eduardo avalia o ânimo dos alunos pelo que acontece nas lives e nas apresentações online. – Todos aparentam bom estado de espírito, demonstram alegria em tocar com a família e os amigos – conta. – A gente percebe quando tem um ou outro que precisa de mais atenção; quando alguém “some”, a gente liga para pai e mãe com escuta profissional, para ver como pode ajudar. Mas a frequência desses casos é bem menor do que se imagina.

- Com instrumento, professor cobrando e rotina semanal, as coisas acontecem – ressalta. – Em muitos casos, a única rotina que havia era o projeto, portanto a gente não pode deixar isso se perder – afirma.

Música viral: emoção multiplicada

Muitas das ações do NEOJIBA nas redes sociais viralizaram. – Alguns vídeos alcançaram 5 milhões de visualizações no Face em dois dias, com milhares de comentários. E isso sem impulsionamento! – brinca Eduardo.

O “NEOJIBA na janela”, que aos olhos de Eduardo seria uma ação simples, de repente – quem diria! – foi parar no Fantástico da Rede Globo. O projeto alugou uma sala de 500 lugares no Zoom e, numa hora previamente combinada, a maioria dos integrantes da orquestra e do coro foram cantar ou tocar em suas janelas, varandas ou mesmo na rua. A canção escolhida foi “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga. Imagens como a de um menino tocando violino sozinho, numa rua sem nada, marcaram e emocionaram.

- A gincana com tarefas sobre Beethoven também animou o pessoal – revela Eduardo. – Foram três semanas nessa brincadeira instrutiva e contagiante. Todo mundo curtiu.

Muito além da música

- A pressão da desigualdade e da pobreza é muito forte – constata Eduardo. – Então, quando tem muita gente estudando direto, com um empenho enorme, algum resultado isso dá – anima-se. – O Ricardo Castro consegue trazer para cá os melhores professores do mundo, com cachês simbólicos – conta. – O aluno precisa de um instrumento, de uma rotina e da prática orquestral. – Eles têm acesso também a ótimos professores do Rio, de São Paulo e de Minas Gerais, durante o Festival de Campos do Jordão.

Para Eduardo Torres, desenvolver uma convivência comunitária positiva e aprender como fazer as coisas no meio social ajuda muito. – Temos a maior consciência de que a nossa missão não é formar músicos, e sim cidadãos. Mas, nesse processo, muita gente se profissionaliza e grandes talentos se revelam também – conta.

É o caso de Geisa Santos, 24 anos, violista da periferia de Salvador que já chefiava o Núcleo de Violas do projeto quando conheceu alguns professores da Academia de Berlim, que vieram ao NEOJIBA. Daí para ganhar uma bolsa foi muito rápido. Hoje Geisa faz curso superior de viola em Hamburgo, com uma bolsa do Mozarteum/SP.

Érica Smetak, que aos 11 anos já era primeira oboísta da orquestra, tem 20 anos e estuda em Londres desde 2010. Jonadabe Batista, flautista, está radicado em Genebra. Ganhou um prêmio internacional na Polônia e conquistou o segundo lugar em um concurso nacional.

- Tem muita gente que está nos EUA também – lembra. – Para mim, a disciplina é o melhor que a gente pode ofertar – orgulha-se Eduardo. – Significa estar no horário, ter disciplina, concentração, estudar a sério. Isto é se organizar na vida. O segundo ponto mais importante é propiciar a abertura para o belo – diz. – Temos grupos de todos os tipos de repertório, promovemos a diversificação. Mas qualquer que seja o estilo, o trabalho deve ser sempre desafiador; afinal, todos têm que saber que nada cai do céu – e que é preciso trabalhar e trabalhar – pondera.

- O nosso orgulho é que crianças antes sem perspectiva encontram aqui uma perspectiva para suas vidas – comemora. – Isso é o que realmente importa e nos gratifica – emociona-se.

Reportagem: Maurette Brandt

NEOJIBA

www.neojiba.org

Rua Saldanha Marinho No. 10-32 – Bairro Liberdade

Salvador/BA – CEP 40.323-010

Tel.: (71)3044-2959

Rua Monte Castelo, no 62 – Bairro Barbalho

Salvador/BA – CEP 40.301-210

Tel.: (71)3032-1073

Orquestra Juvenil da Bahia na cidade de Bologna (Itália) em 11/09/2018 durante excursão à Europa. Acervo Neojiba.







<https://ufrj.br/>

mescola de
música UFRJ

<https://musica.ufrj.br/>



**Fundação Universitária
José Bonifácio**

<http://www.fujb.ufrj.br/>

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

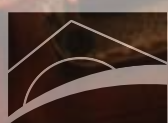
<https://www.funarte.gov.br/>

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

<http://cultura.gov.br/secretaria/>

MINISTÉRIO DO
TURISMO

<https://www.gov.br/turismo/pt-br>



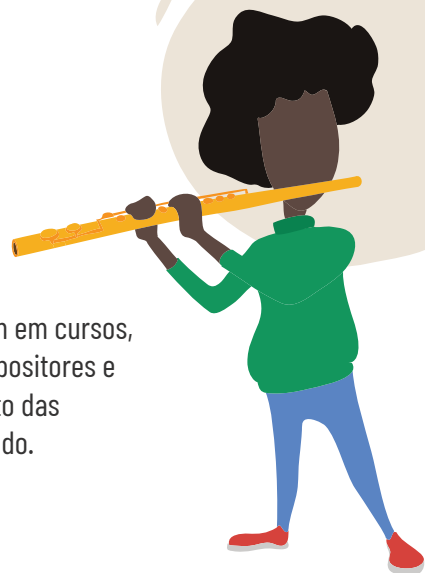
**PÁTRIA AMADA
BRASIL**
GOVERNO FEDERAL

<https://www.gov.br/pt-br>

SINOS

SISTEMA NACIONAL DE ORQUESTRAS SOCIAIS DO BRASIL

O Sinos é sustentado por uma rede de dezenas de profissionais de música, que atuam em cursos, oficinas, concertos e festivais. O objetivo é capacitar regentes, instrumentistas, compositores e educadores, apoiando projetos sociais de música, e contribuir para o desenvolvimento das orquestras-escola do Brasil. Em 2020, serão 472 videoaulas, com 188 horas de conteúdo.



@sinos.art



/sinos.art.br

www.sinos.art.br



BOSSA CRIATIVA

ARTE DE TODA GENTE

No Bossa Criativa, arte, cultura e inclusão têm como palco a internet e patrimônios da humanidade. São mais de 180 artistas e educadores, de várias regiões do país, em apresentações, lives e oficinas de capacitação nas áreas de música, circo, artes visuais, dança, teatro e gestão cultural. Mais de 200 horas de conteúdo já estão no ar, com foco na diversidade e democratização da cultura.



@bossacriativa.art



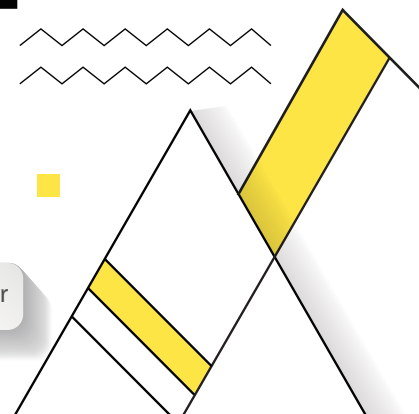
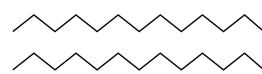
/bossacriativa.art

www.bossacriativa.art.br



Um novo olhar

O Um Novo Olhar reúne capacitações em arte-educação e em regência coral, para promover a arte como forma de inclusão e acesso de crianças, jovens e adultos com deficiência. Ao longo de 2020, mais de 70 artistas e educadores se dividem entre cerca de 200 horas de performances, apresentações e capacitações, além de publicações, palestras e eventos com especialistas de diversos países.



@umnovoolhar.art.br

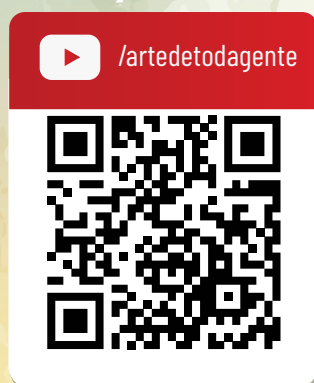


/umnovoolhar.art.br

www.umnovoolhar.art.br

ARTE É TODA GENTE

O Arte de Toda Gente engloba os projetos Bossa Criativa – Arte de Toda Gente, Um Novo Olhar e Sistema Nacional de Orquestras Sociais – Sinos; frutos da parceria entre a Fundação Nacional da Artes – Funarte e a Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, com a curadoria de sua Escola de Música, envolvendo artistas e educadores, compartilhando cultura e conhecimento.



REALIZAÇÃO



escola de
música UFRJ



Fundação Universitária
José Bonifácio

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA MINISTÉRIO DO
TURISMO

PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL