

GUSTAVO ANÍBAL NÁPOLI VILLALBA

**A ATIVIDADE SINFÔNICA EM BELO HORIZONTE:
ENTRE ESPERANÇAS E LUTAS.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História

Linha de pesquisa: História Social da Cultura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Regina Helena Alves da Silva.

**Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Federal de Minas Gerais
Pós-Graduação em História**

2016

780.9811

V714a

Villalba, Gustavo Aníbal Nápoli

2016

A atividade sinfônica em Belo Horizonte [manuscrito]:
entre esperanças e lutas. / Gustavo Aníbal Nápoli Villalba.
- 2016.

176 f.: il.

Orientadora: Regina Helena Alves da Silva.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Orquestras sinfônicas e
filarmônicas - Teses. 3. Modernidade - Teses. 3. Belo
Horizonte (MG). I. Silva, Regina Helena Alves da. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



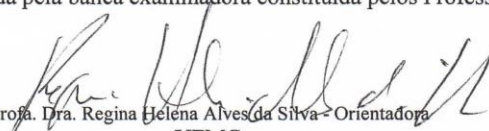
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



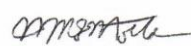
"A Atividade Sinfônica Em Belo Horizonte: Entre Esperanças e Lutas"

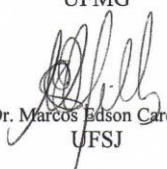
Gustavo Anibal Napoli Villalba

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:


Prof. Dra. Regina Helena Alves da Silva - Orientadora
UFMG


Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior
UEMG


Profa. Dra. Miriam Hermeto de Sa Motta
UFMG


Prof. Dr. Marcos Edson Cardoso Filho
UFSJ


Prof. Dr. Marcelo Parizzi Marques Fonseca
UFSJ

Belo Horizonte, 30 de maio de 2016.



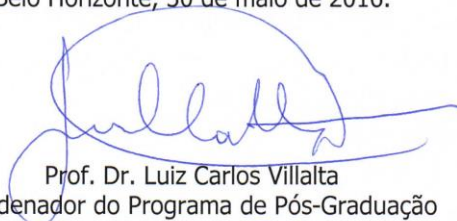
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



DECLARAÇÃO

Declaro que **Gustavo Aníbal Napoli Villalba** concluiu o Doutorado no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, tendo defendido sua tese no dia 30/05/2016 e obtido o Grau de **Doutor** em História, com o trabalho intitulado: "**A Atividade Sinfônica Em Belo Horizonte: Entre Esperanças e Lutas**".

Belo Horizonte, 30 de maio de 2016.



Prof. Dr. Luiz Carlos Villalta
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em História da UFMG

Prof. Dr. Luiz Carlos Villalta
Coordenador do Programa de
Pós Graduação em História
FAFICH/UFMG

Aos meus pais Aníbal e Gladys (In memoriam).

Aos meus filhos Jéssica e Lucas.

AGRADECIMENTOS

Chego ao final de mais uma etapa de minha vida, desfrutando de um súbito momento de alívio e satisfação. Criei meus próprios desafios na esperança de alcançar meu melhor resultado e por mais difícil que fossem, apesar das dificuldades, angústias e noites em claro, perseverarei e dei o melhor de mim. Penso em todos os momentos que vivenciei até alcançar esta vitória e por isso, neste momento, tenho o imenso prazer em agradecer a todos aqueles que fizeram parte desta etapa junto comigo, todos aqueles que acreditaram que este meu sonho seria possível.

Reconheço e sou imensamente grato aos meus pais pela educação que me deram dentro dos poucos recursos de que dispunham. Muito lamento por eles não poderem me acompanhar nesta jornada.

Agradeço o apoio e o carinho em mim dispensado pela minha orientadora Profa. Dra. Regina Helena Alves da Silva, pelas sugestões e indicações que possibilitaram a conclusão deste trabalho.

Meus sinceros agradecimentos aos amigos Dr. Marcelo Penido, Tálita Capra, Adair Carvalhais e Ricardo Rodrigues pela sua contribuição, aos colegas de turma, professores e funcionários da FAFICH, aos colegas da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e a todas as pessoas que me apoiaram na elaboração desta tese.

Meu carinho muito especial à FAFICH/UFMG, ao PMCD e à FAPEMIG.

Aos membros da banca pela aceitação do convite, meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar historicamente as origens e consolidação da atividade sinfônica em Belo Horizonte e seus desdobramentos em termos de gestão. A rigor, pretende-se constatar que, junto à visão de modernidade que se denotava com a criação da nova capital e o advento de uma época auspiciosa, a incorporação da atividade sinfônica à cultura mineira foi um modelo entendido pela intelectualidade brasileira como sinônimo de sofisticação e progresso, condizente com a melhoria da cultura no Estado. Observar-se-á especialmente o grau de prestígio atribuído à Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e seu reconhecimento como patrimônio cultural e “corpo artístico estável” do Palácio das Artes, maior casa de espetáculos do Estado de Minas Gerais. Veremos como o conceito de modernidade aplicado pelas políticas públicas para a cultura foi sendo modificado de acordo com as tendências e as vontades políticas.

Palavras-chave: orquestra sinfônica, modernidade, Belo Horizonte, políticas públicas para a cultura.

ABSTRACT

This study aims to analyze historically the origins and consolidation of symphonic activity in Belo Horizonte and its consequences in terms of management. In fact, we intend to see that, with the modern view that is denoted with the creation of new capital and the advent of an auspicious time, the incorporation of symphonic activity to the mining culture was a model understood by Brazilian intellectuals as synonymous of sophistication and progress, consistent with the improvement of culture in the state. It will be noted especially the degree of prestige attributed to the Symphony Orchestra of Minas Gerais and their recognition as cultural heritage and "stable artistic body" of the Palace of Arts, larger home state of Minas Gerais shows. We will see how the concept of modernity applied by public policies for culture was being modified in accordance with the trends and political will.

Keywords: symphony orchestra, modernity, Belo Horizonte, public policies for culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. UM NOVO TERRITÓRIO, UM NOVO TEMPO, INDO DO PROVISÓRIO AO PERMANENTE.	15
1.1 O cinema: a verdadeira coqueluche da capital.....	25
1.2 A Modernidade musical e o rádio.....	30
1.3 A falta de sintonia e a falta de sinfonia.....	33
1.4 Um Teatro Provisório.....	38
1.5 Finalmente temos Palácio das Artes.....	43
2. UM LEGADO PARA A CIDADE.	51
2.1 A música abre caminho.....	51
2.2 A Orquestra Sinfônica de Minas Gerais.....	54
2.3 A Decadência.....	57
2.4 Os Regentes Titulares da OSMG. Líderes e protagonistas.....	66
2.5 Os Regentes Assistentes da OSMG.....	71
3. SÃO PAULO DÁ AS CARTAS.	73
3.1 O neschlinismo.....	75
3.2 Construções, desconstruções e o cânone dos terapeutas da modernidade neoliberal.....	81
3.3 O terremoto cultural do início do século XXI. Como em toda catástrofe natural uns se salvam e outros perdem tudo.....	85
3.4 O <i>coaching</i> pessoal.....	88
3.5 Novos dilemas, velhas soluções.....	90
3.6 Palácio das Artes: tocando e lutando.....	93
3.7 Resistir é preciso.....	104
3.8 Os músicos retornados.....	108
3.9 A Síndrome do recomeço.....	110
3.10 Independência e harmonia.....	112

4. A SUBSTITUIÇÃO DA PAISAGEM HUMANA ANTE O PROGRESSO.	116
4.1 A dinâmica da sociedade globalizada.	116
4.2 Comparatividade, equiparação e competitividade crescentes.....	123
4.3 Devemos aprimorar o povo.	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS.	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	142
OUTRAS FONTES.	155
APÊNDICE	156
ANEXO	160

LISTA DE SIGLAS

AVI – Afastamento Voluntário Incentivado
CEMIG – Companhia Energética de Minas Gerais
CLT – Consolidação das Leis do Trabalho
EUA – Estados Unidos da América
FCS – Fundação Clóvis Salgado
FHC – Fernando Henrique Cardoso
JK – Juscelino Kubitschek
LIP – Licença (sem Vencimentos) para Tratar de Interesses Particulares
MinC – Ministério da Cultura
OS – Organização Social
OSB – Orquestra Sinfônica Brasileira
OSCIP – Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
OSES – Orquestra Sinfônica de Espírito Santo
OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
OSMG – Orquestra Sinfônica de Minas Gerais
OSUFMG – Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Minas Gerais
PBH– Prefeitura de Belo Horizonte
PDV – Programa de Desligamento Voluntário
PPP – Parceria Público-Privada
SCS – Sociedade de Concertos Sinfônicos
UCLA – Universidade da Califórnia em Los Angeles
UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais
URV – Unidade Real de Valor
CGP – Conselho Gestor de Parcerias Público-Privadas

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Teatro Municipal, 1909.....	29
Figura 2: Cinema Metr�pole, 1941.....	29
Figura 3: Demoli�o do Cinema Metr�pole para constru�o de uma agência bancária, 1983.	30
Figura 4. Teatro Francisco Nunes. Foto de Thalita Rodrigues, 2015.....	40
Figura 5. Palácio das Artes. Fonte: Funda�o Clóvis Salgado, 2015.	44
Figura 6. Croquis do Palácio das Artes, de Oscar Niemeyer. Fonte: Biblioteca do Palácio das Artes.	47
Figura 7. Planta do Palácio das Artes. Desenho de Oscar Niemeyer. Fonte: Biblioteca do Palácio das Artes.	48
Figura 8. Incêndio do Grande Teatro do Palácio das Artes, 07 de abril de 1997. (Foto publicada invertida pelo jornal ESTADO DE MINAS).	64
Figura 9. Interior da Sala Minas Gerais.	83
Figura 10. Distribu�o de orquestras no Brasil.	88

INTRODUÇÃO

*Cada um lê com os olhos que tem
e interpreta a partir de onde os pés pisam.
Todo ponto de vista é a vista de um ponto.
Leonardo Boff*

Este trabalho teve início em 2011, a partir da seleção para o Curso de Doutorado realizado pelo Programa Mineiro de Capacitação Docente (PMCD), que visa acelerar a formação de doutores nas Instituições de Ensino Superior – IES – públicas e confessionais de Minas Gerais. A concessão de bolsas de doutorado “em serviço” possibilita a melhoria das atividades de ensino, pesquisa e extensão, apoiando os esforços institucionais de capacitação e aprimoramento da qualificação de seus docentes. Os estudos aqui apresentados estão filiados à linha de pesquisa da História Social da Cultura do Departamento de Pós-graduação em História da FAFICH-UFMG.

A pesquisa foi direcionada para compreender que tipo de valores e desdobramentos se associaram historicamente às origens e consolidação da atividade sinfônica em Belo Horizonte, revelando os muitos caminhos que foram trilhados até se chegar à criação da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (em 1976), da qual faço parte há 33 anos, dando-lhe especial destaque a partir de meu direto envolvimento com a mesma. Nossa hipótese considerou que o desejo de ter uma orquestra sinfônica “permanente” na cidade esteve associado ao sonho de Juscelino Kubitschek, na sua passagem pela prefeitura de Belo Horizonte (1940-1945), de criar um Complexo Cultural como parte do processo de fortalecimento do espírito de modernidade que a nova capital mineira pretendia alcançar. A incorporação da atividade sinfônica à cultura mineira representou uma maneira do Estado de Minas Gerais se destacar não só política e economicamente, mas também na área cultural.

Segundo Bahia (2001), a arquitetura, como motor do progresso e manifestação protagonista da modernidade, se fez presente dentro do projeto político de Juscelino, transformando uma Belo Horizonte quase provinciana numa sociedade moderna, não apenas com intervenções materiais de reestruturação urbana como também no âmbito de conceitos e ideias. Nesse sentido, estar na

vanguarda exigiu dos gestores de Belo Horizonte, como retrata Bauman (2013), compor, descompor e recompor as instituições e suas edificações arquitetônicas como rápida resposta exigida pela modernização, enquanto a atividade musical estava sendo edificada. Nesse processo de formação da nova capital e dos modos de vivê-la, o advento do lazer fez com que a cidade fosse acolhendo a música dentro de seu tecido urbano, adquirindo um significado cultural especial na relação entre o homem e o espaço.

Desde o início do século XX foi sendo construída uma tradição musical nos moldes europeus, ainda que não tão presente quanto nas outras capitais como Rio de Janeiro e São Paulo, onde teatros majestosos eram erguidos. Porém, na cidade mineira, uma série de teatros provisórios foram incorporados até se chegar ao pequeno Teatro Municipal (1909), numa tentativa de criar um ponto de referência de vida cultural. A venda do antigo Teatro Municipal, na década de 1940, considerado obsoleto e já fora dos padrões modernos permitiu abrir novos horizontes para renovar a jovem capital mineira. Batizado como Palácio das Artes, o projeto de construção do novo complexo cultural encomendado ao arquiteto Oscar Niemeyer sobre o maior eixo da cidade (a Av. Afonso Pena), viria substituir o antigo Teatro Municipal de 1909.

Após décadas de espera, finalmente em 1971 o complexo cultural pôde ser terminado, inaugurando uma nova fase na cultura mineira. As perspectivas em torno da inauguração do Palácio das Artes desenharam um papel decisório na criação em 1976 da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG) - um dos corpos artísticos estáveis¹ da Fundação Clóvis Salgado, instituição à qual esteve sempre vinculada - pela iniciativa do então governador Antônio Aureliano Chaves de Mendonça através da Lei 6.862, estando o país ainda sob o domínio dos governos militares. Dessa forma, o Palácio das Artes transformou-se na sede da OSMG e seu palco principal.

¹ "Corpos estáveis" são conjuntos profissionais artísticos - geralmente orquestra, coro e corpo de baile - vinculados a uma determinada instituição cultural pública e mantidos pelo poder público; todos com estrutura estabelecida, orçamento aprovado, profissionais concursados ou contratados, para participar de uma agenda de produções culturais durante todo o ano. A ideia da criação de Corpos estáveis aconteceu no Teatro Municipal de Rio de Janeiro, em setembro de 1931 e foi copiada do Teatro Colón da Argentina.

A implantação da OSMG coincidiu com a criação da Fundação Nacional de Artes (Funarte), em 1975, no Rio de Janeiro e a elaboração do projeto Orquestras cuja finalidade era contribuir para a melhoria e a criação de orquestras sinfônicas pelo país. Desde sua criação, a OSMG passou por problemas para se manter, mas graças ao empenho dos músicos e à demanda da sociedade, as descontinuidades e as contingências das ações políticas foram superadas. Num mundo de rápidas mutações, na virada do século XXI e às vésperas da OSMG completar 30 anos, surge uma nova forma de administração público-privada conhecida como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP). O novo estilo de administração colocou em risco a permanência da OSMG no cenário cultural mineiro por causa da criação de uma nova orquestra dentro do aparelho do Estado no intuito de substituí-la: a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG). A Orquestra Filarmônica de Minas Gerais surgiu da vontade política dos governadores de Minas Gerais, Aécio Neves (2003-2010) e seu sucessor Antônio Anastasia (2010-2014) e trouxe novo fôlego à cultura mineira intensificando a programação musical. Um novo espaço para a música erudita foi construído na capital - na esteira do que denominamos “política das redomas” -, a Estação da Cultura Presidente Itamar Franco, complexo arquitetônico idealizado para abrigar a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, a Rádio Inconfidência e a Rede Minas de Televisão. Entretanto, a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais manteve-se viva e atuante, superando todos os contratempos que surgiram em seu caminho.

Neste processo histórico-analítico, verificar-se-á que, embora a população tenha procurado estimular o governo a assumir o papel de tutor dessa atividade artística, nem sempre as políticas públicas estiveram presentes e atuantes.

Símbolo de cultura urbana e burguesa trazida pela colonização europeia e transplantada em terras tupiniquins, a arte orquestral encontrou terreno fértil e todos os ingredientes para o desenvolvimento de uma história da música validada pelo reconhecimento da sociedade brasileira. Uma parte importante do desenvolvimento musical brasileiro deve seu florescimento à atividade sinfônica, como pode ser constatado pelo grande número de compositores que dedicaram boa parte de sua produção a esse gênero.

A atividade sinfônica representa o fruto de um processo que se deu ao longo do tempo na sociedade e na cultura e a culminância do desenvolvimento de quatro séculos do pensamento musical. Destaca-se entre as instituições ocidentais que tiveram uma atuação mais significativa na sua evolução cultural. Ela representa o modernismo, sendo arte social e coletiva, ícone complexo de nossa civilização, união entre ciência, tecnologia e beleza, combinação de design especializado e marketing eficaz capaz de atingir perfeição e virtuosismo. A orquestra sinfônica foi construída aos poucos, a partir de uma atividade de acompanhamento à música vocal, com grande variação entre as formações empregadas por cada compositor (número e tipo de instrumentos) ou mesmo entre obras diferentes do mesmo compositor. Posteriormente, desenvolveu-se mediante a experimentação e a fusão de diferentes elementos acústicos e timbres variados, atingindo uma metamorfose que resultou na criação de um gigantesco instrumento homogêneo.

A força das orquestras sinfônicas refletiu o movimento cultural europeu e a valiosa conexão do Brasil com o velho continente. A Europa constituiu, também, o destino dos instrumentistas que procuravam um aperfeiçoamento musical com os grandes mestres que, estimulados desde os tempos do imperador D. Pedro II e, posteriormente pelos programas vinculados às políticas públicas para a cultura formaram a base do progresso técnico e artístico.

Para facilitar a compreensão do leitor organizamos o texto em quatro capítulos de acordo com uma ordem cronológica. Já no **primeiro capítulo** verificamos como as práticas musicais acompanharam o desenvolvimento humano na nova capital Belo Horizonte. O **segundo capítulo** é dedicado à trajetória da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais como instituição vinculada ao Palácio das Artes. No **terceiro capítulo** veremos como as dimensões e os riscos da modernidade provocam efeitos de habilitação, desabilitação e reabilitação dos indivíduos, neste caso, como artistas-trabalhadores. Por fim, no **quarto capítulo** analisamos a política imigrantista no Brasil como fator de crescimento na área musical. A chegada de instrumentistas a cada reestruturação das orquestras sinfônicas contribuiu para o enriquecimento do ambiente cultural no Brasil. No meio sinfônico, a competitividade foi se intensificando ao longo do século XX, passando de uma concorrência local praticamente inexistente para o acirramento que se desenvolveu devido à globalização cada vez mais acentuada. Atualmente, ser um

artista-trabalhador competitivo resulta fundamental para sobreviver em um mercado de perfil “empresarial” que envolve tendências político-culturais que não oferecem segurança laboral. No entanto, a vantagem competitiva exigida individualmente no presente não apresenta um olhar para o futuro nem para a formação de capital intelectual. A demanda por artistas-trabalhadores mais bem qualificados continua sendo uma tendência e menos uma necessidade, apesar de nosso sistema educacional não acompanhar o mercado, na velocidade exigida e fazer com que as autoridades optem por satisfazer suas demandas importando mão de obra a cada reestruturação das orquestras. Dessa forma os instrumentistas nacionais devem enfrentar um crescimento forçado e buscar um melhor preparo para enfrentar a concorrência.

A história da OSMG enquadra-se na trajetória de outras orquestras brasileiras, que tiveram o importante papel de impulsionar a música erudita em seus Estados e cujos dados foram estudados em pesquisas acadêmicas, como os trabalhos apresentados por Medeiros (2011), Simões (2011), Minczuk (2015) e o livro referente à história da Orquestra Sinfônica Brasileira (1940-2000), publicado em 2004 por Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa.

Nossa pesquisa vem preencher a lacuna de informações referentes à trajetória da OSMG no período de 1976 a 2015 e registra a importância da mesma como patrimônio da cultura mineira. Como metodologia para a construção deste trabalho foi realizado um estudo da bibliografia existente relacionada à atividade sinfônica nas Bibliotecas da Escola de Música da UEMG e da UFMG e sobre temas relacionados que foram surgindo ao longo da pesquisa. Informações sobre a cidade de Belo Horizonte foram consultadas nos Arquivos Públicos do Município e do Estado e nas Bibliotecas do Palácio das Artes e do Laboratório de Pesquisa da UNIBH. Dados valiosos foram obtidos nos principais jornais e revistas da capital e do Estado. Músicos pertencentes aos quadros anteriores da OSMG, personalidades do meio musical belo-horizontino e funcionários vinculados à administração do Palácio das Artes também contribuíram com relatos e informações importantes. A internet também aportou dados valiosos para completar a construção deste trabalho.

1. UM NOVO TERRITÓRIO, UM NOVO TEMPO, INDO DO PROVISÓRIO AO PERMANENTE.

Uma orquestra precisa de um estádio, assim como o futebol. Se alguém quiser construir uma orquestra, tem que pensar primeiro no lugar onde ela vai tocar, porque é preciso construir uma sonoridade. A orquestra tem que se acostumar a uma acústica e a acústica precisa se acostumar a ela.

John Neschling

Belo Horizonte, imaginada como “cidade-espetáculo”, embora planejada para atender às demandas da vida moderna e dar início a um novo padrão cosmopolita de vida social e cultural para os mineiros, não teve seu projeto arquitetônico original completamente executado. Algo a ser lamentado pela ótica do músico cidadão é que houve, na elaboração do ordenamento territorial da cidade, maior preocupação com o trabalho do que com o lazer. Por tal motivo, a cidade nasceu pequena, com uma infraestrutura carente de teatros e espaços alternativos onde os músicos pudessem atuar.

Sob esse ponto de vista, a configuração, a estruturação e a apropriação do espaço urbano deixaram de lado a cultura, que permaneceu limitada por um longo período. Desta forma, a construção de um teatro – base física das atividades artísticas –, que poderia ter sido incluída no projeto da Praça da Liberdade, não se apresentou como prioridade e foi negligenciada. Restou, portanto, apenas o Parque Municipal como espaço de lazer planejado na cidade – local que, nos anos iniciais, acabou se transformando em espaço privado da elite.

Sem ter herdado a importância internacional de Ouro Preto, a incipiente cidade foi se erguendo em meio a um canteiro de obras, atraindo pessoas de todos os quadrantes do estado, além de estrangeiros, majoritariamente italianos. A capital começava a adquirir vida própria, os costumes iam sendo alterados e o gosto musical educado, com raras oportunidades de se ouvir música de qualidade.

A República despertava anseios de cultura, progresso e civilização e, apesar das precárias condições, ocorriam saraus (ao piano, cantados em italiano, francês e

alemão),² recitais literários³, eventos cívicos e religiosos, funções de circo, musicais ou teatrais em “palcos improvisados” em praças e coretos da cidade. Um velho rancho de tropas da época do antigo arraial, localizado próximo à igreja da Boa Viagem, funcionava como local de teatro.

Ainda que tímida pela falta de músicos habilitados de formação, a música erudita de tradição europeia se fazia presente por meio de formações camerísticas (duos, trios, quartetos) e invariavelmente na apresentação de coros infantis compostos por alunos das escolas primárias. Bem diferente da realidade aristocrática do séc. XVIII europeu, em que a nobreza e o clero tinham papéis preponderantes na contratação de orquestras e manutenção de músicos, a sociedade mineira formulou outros mecanismos mediante pagamentos por serviço. Nesta época o objetivo maior era educar as sensibilidades do público e atrair sua atenção, para que a chamada música erudita obtivesse maior penetração junto à sociedade.

Abílio Barreto⁴ (1883-1957) relata que no dia de 7 de setembro de 1895 foi organizada uma grande festa celebrando a inauguração do ramal férreo, essencial para as obras da nova capital, e o lançamento das pedras fundamentais de diversos edifícios públicos.

O clima de festa estendeu-se por todo o dia, acompanhado por vários eventos musicais, como, por exemplo, a recepção do primeiro comboio que entrou em Belo Horizonte, saudado pelas bandas de música do primeiro Batalhão da Brigada de Ouro Preto e pela Corporação Musical Sabarense. Após a chegada do comboio, realizou-se uma missa campal em ação de graças, celebrada ao som de um harmônio e de suaves vozes femininas. Ao longo de todo o dia, bandas de música percorreram as ruas do arraial, emprestando-lhes uma atividade e vibração como nunca haviam tido em sua existência quase bissecular (BARRETO, 1996, p. 383).

² As canções populares, em português, eram chamadas de “música de preto”. Alberto Nepomuceno, que inseriu o reco-reco na sinfonia, também foi o primeiro a propor música de salão em português. Criou uma campanha com a frase “Não tem pátria o povo que não canta em sua língua”. Disponível em: <http://coligacaopoetica.blogspot.com.br/2013/05/musica-erudita-nao-e-mais-exclusividade.html>
Consulta em 06/05/2015

³ Até hoje se faz referência às apresentações operísticas utilizando o termo récitas.

⁴ Abílio Velho Barreto foi o principal memorialista e historiador da primeira fase de Belo Horizonte, desde a sua construção. Sua principal obra, *Belo Horizonte- Memória Histórica e Descritiva*, é dividida em dois volumes, História Antiga (o Arraial, 1701-1893) e História Média (planejamento, estudo, construção e inauguração da nova capital, 1893- 1898). As primeiras edições dessas obras datam de 1928 e 1936. Para a escrita deste capítulo foi utilizada a terceira edição, publicada em 1996 pelo Centro de Estudos Históricos e Culturais da Fundação João Pinheiro.

À noite realizou-se, no Escritório Central da Comissão Construtora, um concerto com extensa programação, referido como o primeiro concerto promovido na cidade de Belo Horizonte, executado pelos músicos ouro-pretanos Vicente do Espírito Santo, Trajano de Araújo Viana, José Nicodemos da Silva, Francisco Moreira, Domingos Monteiro, Inocêncio Pinheiro, Firmina Monteiro e José Felicíssimo, todos especialmente convidados para abrilhantar a festa.

O evento foi registrado da seguinte forma:

Aquele concerto, que tão gratas recordações deixou no espírito dos horizontinos, despertou no musicista Sr. Otávio Barreto de Oliveira Braga a idéia de fundação da “Sociedade Musical Belo Horizonte”,⁵ o que levou, a efeito no dia 10 do referido mês, organizando uma banda de música cuja regência ficou a cargo do professor Augusto José de Sousa e cujos ensaios se realizavam na própria residência do Sr. Otávio Barreto, em uma casa velha, junto à biblioteca, no Largo da Matriz (BARRETO, 1996, p. 658).

No próprio Escritório Central da Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC), foi criado, no dia 23 de julho de 1894, o Clube Recreativo de Belo Horizonte, onde passaram a acontecer as “partidas”. A comissão também se empenhou na criação da Sociedade Literária de Belo Horizonte e do Museu Paula Oliveira (BARRETO, 1950, p. 121).

Para incrementar o estilo de vida civilizada e cosmopolita e dotar a metrópole de uma vida culturalmente diversificada, no final de 1895 a cidade já podia contar com seu primeiro (mas também precário) “Teatrinho Provisório”, localizado na então Rua do Sabará. Nesse estabelecimento apresentou-se a primeira companhia de teatro e de operetas que a população local teve a oportunidade de assistir, uma *troupe* espanhola chamada Companhia de Zarzuela, dirigida pelo cômico Félix Amurrio e que contava com numerosos cantores e artistas.

Abílio Barreto, destacado historiador da cidade, assim descreve o lar temporário do teatro: “[...] tosco barracão térreo, coberto de zinco, desprovido do menor conforto, e sem qualquer vestígio de bom gosto” (BARRETO, 1950, p. 121).

Ainda segundo Barreto, o Teatro Provisório foi demolido em 22 de julho de 1897, deixando a cidade sem nenhuma construção destinada a abrigar uma casa de

⁵ Mais tarde, seu nome foi mudado para “Lira Mineira” sob a regência de Joaquim Prata.

espetáculos. Como paliativo, os recitais e demais apresentações eram realizados em locais improvisados.

Nos tempos lentos da cidade, início da nova capital, quando as crônicas dos jornais denominavam Belo Horizonte de “tediópolis” e “poeirópolis”, o lazer começou a fazer parte da vida das pessoas e o tempo de não-trabalho e de reposição das energias físicas foram percebidos como uma necessidade social. A música de banda no coreto do parque representou a quebra de marasmo diário, de aproveitamento do uso recreacional do tempo livre, proporcionando momentos de alegria e prazer para seus habitantes com um vasto repertório de chorinhos, marchas e dobrados.

Monteiro Lobato relata a seguinte impressão sobre a reclusão familiar quando visitou Belo Horizonte:

Extrema escassez de gente pelas ruas larguíssimas, a cidade semi-construída, quase que apenas desenhada a tijolo, no chão, um prédio aqui outro lá, tudo semi-feito – e a tudo envolver um pó finíssimo e finissimamente irritante [...] Não havia povo nas ruas. Os passantes, positivamente funcionários que subiam e desciam lentamente, a fingir de transeuntes. Transeuntes públicos. Daí o sono que dava aquilo. Uma semana passada lá deixava a impressão de meses (LOBATO, 1947, p.220).⁶

Na virada do século XX, a rua se torna então um lugar atrativo para o convívio social e, aos poucos, o *footing*, a *garden party* e a ida ao teatro e cafés tornam-se coisas rotineiras. Afinal, a sociabilidade, até então confinada ao núcleo doméstico, e as experiências da modernidade, sejam elas sociais, culturais ou políticas, tinham que acontecer no espaço público da cidade - espaços de que a nova capital dispunha como poucas cidades brasileiras.

Nesse sentido as trocas culturais, fundamentais para o desenvolvimento humano por complementarem o trabalho, e as demais atividades sociais, ocorriam como privilégio diário de imitação coletiva nas áreas livres destinadas à recreação,

⁶ LOBATO. Monteiro. Belo Horizonte – Uma cidade certa. *Revista Social Trabalhista*. 12 dez.1947.p. 220. Segundo informações da Revista Social Trabalhista, a crônica havia sido publicada no *Correio Paulistano*, há dez anos; não há, no entanto, referência precisa da data. Quanto à data da visita do escritor a Belo Horizonte, Monteiro Lobato menciona apenas que ocorrera “ao tempo em que Artur Bernardes se elegia presidente da República”, provavelmente em 1921 ou 1922. Na ocasião, relata Lobato, em resposta à pergunta de Bernardes sobre o que achava de Belo Horizonte, respondeu-lhe: “Uma cidade de 500 mil habitantes, dos quais 450 mil estão veraneando não sei onde – aqui é que não estão”.

ao ócio e ao convívio, destacando que o lazer estava relegado ao aproveitamento espontâneo de espaços livres ociosos (YURGEL, 1983).

O Parque Municipal,⁷ encomendado ao arquiteto e paisagista francês Paul Villon, teve influência romântica inglesa e foi inspirado nos parques franceses da *belle époque*, com roseiras e coreto. O projeto previa a construção de um cassino, um restaurante e um observatório meteorológico e contava com uma área 3 vezes maior que a atual. Ponto de referência para eventos (assim como a Praça da Liberdade) e símbolo do coração da cidade, segundo Camilo Sitte,⁸ lentamente o espaço se transformou em um dos lugares preferidos da elite que, estimulada pela imprensa, vai assistir à animação das bandas durante as festas e retretas. Ainda entre as atividades recreativas da cidade era inaugurado, em janeiro de 1898, o Velo Club, construído onde hoje está o Teatro Francisco Nunes, que passa a promover grandes festas esportivas com corridas de bicicleta, velocípede e à pé, partidas de futebol e competições de natação nas lagoas.

Os registros apontam que, em 11 de julho de 1896, o arquiteto português Alfredo Camarate⁹ organizou a Sociedade Musical Carlos Gomes. Esta e a

⁷ Primeira área de lazer e contemplação da cidade, o Parque Municipal Américo Renné Giannetti foi inaugurado em 1897, na antiga Chácara do Sapo, onde residia o engenheiro Aarão Reis, responsável pelo planejamento da nova capital.

Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=831846> Acesso em: 09/05/2014

⁸ Camillo Sitte (Viena, 17 de abril de 1843 — Viena, 16 de novembro de 1903) foi um arquiteto e historiador da arte austriaca, diretor da Escola Imperial e Real de Artes Industriais de Viena. Foi o autor do estudo urbanístico: *Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos* ("Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen") onde, através de uma análise das cidades na história, Sitte propõe reavaliar a cidade através de seus espaços existentes, principalmente suas praças. Sua obra será fonte de inspiração para Patrick Geddes e Lewis Mumford. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Camillo_Sitte Acesso em: 15/08/2015

⁹ Alfredo Camarate nasceu em Lisboa em 1840, estudou no Reino Unido e viveu em diversos países. Profissionalmente atuou como engenheiro-arquiteto, jornalista e músico. Em Portugal, foi conservador do Museu de Arte Ornamental da Academia Real de Belas Artes de Lisboa. Emigrou para o Brasil aos 32 anos onde permaneceu até o seu falecimento, em 27 de janeiro de 1904 na cidade de São Paulo. Durante os primeiros anos, morou no Rio de Janeiro, onde trabalhou como inspetor do Conservatório Imperial de Música. Simultaneamente compunha peças para piano, tocava flauta e era crítico musical do *Jornal do Comércio*. Como jornalista colaborou com vários jornais do Rio de Janeiro, São Paulo, Ouro Preto, Sabará e Buenos Aires, sob os mais diversos pseudônimos. (IEPHA, 1997) Convidado para integrar a Comissão Construtora da nova capital do Estado de Minas Gerais, foi designado para avaliar as plantas arquitetônicas das futuras residências. Mas, como sócio da firma "Edwards, Camarate e Soucasaux", foi responsável por diversos trabalhos de engenharia durante a construção da capital. Entre eles, a Estação General Carneiro, que tinha a função de ligar a estrada de ferro Central do Brasil ao ramal férreo que estava sendo construído até Belo Horizonte. A partir de 1893 passou a colaborar com o jornal *Minas Gerais*, órgão oficial de imprensa, inaugurado em 1892. Sob o pseudônimo de Alfredo Riancho, em homenagem ao sobrenome de seu pai, Augusto Riancho Camarim da Costa, Camarate escreveu vários artigos versando sobre os mais diversos assuntos.

Sociedade Musical Belo Horizonte representam as mais antigas instituições musicais da cidade (BARRETO, 1936, p. 438). Sua estreia aconteceu em setembro de 1896:

Tendo sido pouco antes organizada pelo professor Alfredo Camarate a Corporação Musical “Carlos Gomes”, esta, no dia 24 de setembro de 1896 mandou celebrar missa solene por alma do maestro e compositor que lhe dava o nome, por ser data comemorativa do seu falecimento. A solenidade realizou-se na Capela do Rosário, então existente nas proximidades do local em que hoje se acha o edifício da Caixa Econômica Federal, à Avenida Álvares Cabral e Rua da Bahia. Naquele tempo, durante a missa, a banda de música executou: *O Guarani*, de Carlos Gomes; *Folhas Soltas*, em pronto escrito, instrumentado por Camarate em 10 horas, um pequeno solo de cornetim, à elevação, também de Camarate; e a sobremarcha de Tannhäuser de Wagner, sendo a primeira vez que Belo Horizonte ouviu em público partituras dos dois grandes compositores. Foi essa a estréia daquela banda de música, que havia iniciado os seus ensaios em uma cafeteria, com sete amadores e agora contava 15 figuras (BARRETO, 1996, p. 659).

Os documentos do acervo desta banda de música evidenciam a luta pela sobrevivência que essas corporações cívicas precisaram enfrentar durante quase toda sua história solicitando, tanto à sociedade quanto ao poder público, a obtenção de subvenções, instrumentos musicais, uniformes, auxílios para pagamento de despesas. Deve-se observar que os únicos grupos subsidiados pelo Estado neste período eram as bandas militares.

Segundo consta no registro da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte (PBH), as bandas estavam presentes nos principais eventos da cidade – fato que evidencia a importância da música para a população:

As primeiras décadas da nova Capital foram especialmente importantes para a Carlos Gomes. Bem estruturada musicalmente, a Banda desempenhou um papel relevante na construção do lazer e da cultura da cidade. Esteve presente nos principais eventos oficiais: nas inaugurações do Parque Municipal (26/9/1897), da iluminação elétrica (11/12/1897) e da própria cidade (12/12/1897); nas recepções a figuras ilustres do mundo oficial, em hasteamentos de bandeiras, em comemorações de datas cívicas, dentre outros. Era requisitada para os bailes de carnaval, eventos religiosos, formaturas, espetáculos circenses, cortejos fúnebres, festas em praça pública e para “forrobodós em casas de populares no Barro Preto”. Sua intensa atuação retrata uma cidade que não dispensava a música nos momentos de festa ou solenidade (SOCIEDADE MUSICAL CARLOS GOMES, 1995, p. 2)

Mas, foi no ano de 1894 que tal contribuição tornou-se regular, com a publicação da série intitulada *Por Montes e Vales*. Essas crônicas destinavam-se inicialmente a relatar as mudanças que ocorriam no pequeno arraial de Belo Horizonte ao se tornar a nova capital do Estado.

É importante salientar que alguns desses hábitos voltados à música em Belo Horizonte tiveram origem na antiga Ouro Preto, tendo como modelo o comportamento das elites cariocas das últimas décadas do séc. XIX.

A tradição das bandas de música surgiu no Rio de Janeiro, onde eram formadas pelos “barbeiros”.¹⁰ Em 1831 foram ali criadas as Bandas de Música da Guarda Nacional, que logo se espalharam por todo o país. Já em 1896, Anacleto de Medeiros funda a mais famosa de todas as bandas de música: a do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Segundo Diniz (2007), as bandas de música funcionavam também como escolas de música e celeiros de instrumentistas.

Nesse sentido, constata-se que, ao longo da modernidade, à medida que a cidade foi acolhendo a música dentro de seu tecido urbano a cultura erudita foi deixando a praça para abrigar-se em espaços fechados ou fixos – ou, como afirma Camilo Sitte, a modernidade alterou as relações entre o homem e o espaço, trocando os espaços públicos pelos recintos fechados, em um fenômeno irremediável. A cidade do Rio de Janeiro, como capital, irradiava para o resto do país as principais tendências da moda, bom gosto e comportamento social e, por esta razão, o projeto de modernização de Minas Gerais tinha como referência a capital da República. A criação de clubes de estilo inglês, construídos por iniciativa de particulares, também era uma das características do ambiente musical carioca. Tais clubes promoviam recitais e concertos e alguns mantinham até orquestras próprias.

Em Belo Horizonte os clubes também tiveram importante papel e, no intuito de fazer surgir espaços de lazer na cidade, a Prefeitura doava terrenos ou isentava de impostos os promotores particulares que ali instalassem casas ou locais de diversão. Além de servirem como ponto de encontro da elite, intelectuais e políticos, nestes espaços aconteciam saraus com boa música e banquetes exuberantes. Os locais que funcionaram durante a *belle époque* da nova capital mineira e abrigaram

¹⁰ Profissão exercida por escravos de ganho ou por negros forros que, além do barbear, cortar cabelos e tocar música, os barbeiros eram ainda utilizados para a extração de dentes e para a aplicação de sanguessugas. Os barbeiros, ou os ternos de barbeiros, utilizavam instrumentos de corda, sopro e percussão. Geralmente aprendiam com um mestre barbeiro a utilizar os instrumentos. Não havia também a utilização de partituras ou algo similar, sendo que os africanos aprendiam “de ouvido” tanto a forma de tocar os instrumentos como a executar as músicas, evidenciando um autodidatismo na prática. Os ternos de barbeiros foram ainda os grupos sociais que passaram a oferecer um serviço urbano que não existia nessas cidades, a música destinada ao entretenimento público. As festas religiosas, as portas das igrejas onde se celebravam as missas e outras solenidades públicas eram os locais onde havia as apresentações dos barbeiros. (TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. SP: Editora 34, 1990).

apresentações musicais foram: o pioneiro Clube das Violetas, o Clube Rose¹¹ (inaugurados em 1898), o Clube Edelweiss, o Clube Schumann, o Elite Club, o Clube Bello Horizontino (inaugurados em 1904) – hoje Museu Inimá de Paula, o Clube Crysânthemo, o Recreativo União Operária, o Operário Nacional e o Club Sportivo 17 de Dezembro (inaugurados em 1895) (REIS, 1993).

Outros espetáculos eram organizados pela iniciativa particular de músicos profissionais ou amadores, mediante a compra de ingressos nos salões do Grande Hotel, do Palacete Steckel¹² e em alguns prédios públicos, como os do Senado e da Câmara dos Deputados.¹³

O Salão do Grande Hotel serviu de palco para a primeira apresentação camerística da nova capital, sendo apreciado por um grupo de seletos convidados (PENNA, 1950, p. 33)

A notável violinista Julieta Dionesi, acompanhada dos distintos musicistas Bikerli e Grossoni, vinha proporcionar-nos alguns concertos. O primeiro efetuou-se no dia 4 de outubro de 1897, no salão do Grande Hotel que assim recebeu seu batismo artístico. Teve a assisti-lo uma concorrência numerosa e seleta do que havia de mais fino e culto no meio social horizontino (JORNAL MINAS GERAIS, 1947, p. 10).

Em 1899, um prédio antigo na paisagem teatral da cidade, na Avenida do Comércio (atual Avenida Santos Dumont), foi transformado no novo Teatro da Cidade, mas este também não durou muito tempo. A prefeitura da nova capital mineira recebeu neste ano a sugestão do industrial e construtor português de edificações públicas, Francisco Soucasaux¹⁴, para a construção de um novo teatro.

¹¹ O Club Rose, era liderado pela Sra. Rosinha Sigaud. Talvez o mais sofisticado de sua época, compunha-se basicamente de senhoras e senhoritas da mais alta classe da sociedade mineira. A festa inaugural foi realizada nos salões do Palácio da Liberdade, sede administrativa e residência oficial do presidente do estado de Minas Gerais e sua família.

¹² O clube de maior importância social à época foi o Clube das Violetas. Localizava-se no Palacete Steckel, Rua Guajajaras, 176; posteriormente sede da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

¹³ Gouthier, Juliana. Publicado em Jornal "O Tempo" de 22/11/08.

¹⁴ Francisco Soucasaux nasceu em Barcelos, Portugal. Pintor, fotógrafo, cineasta, empresário e construtor veio para o Brasil ainda jovem, fixando-se no Rio de Janeiro, onde foi responsável pela construção de vários prédios. Transferiu-se para Belo Horizonte em 1894, onde dirigiu a serraria e carpintaria da Comissão Construtora, atuando na edificação de várias obras públicas, como a Estação General Carneiro (demolida), o antigo Fórum (atual Instituto de Educação) e o Palácio do Congresso (demolido). Teve atuação diversificada no plano cultural da capital, produzindo pinturas, fotografias e construções. Idealizou um álbum de fotografias de Minas Gerais e foi responsável pelas

A sugestão foi aceita e o Teatro Soucasaux foi construído na Rua da Bahia, com inauguração no dia 20 de dezembro de 1899. O Teatro Soucasaux teve construção simples, mas cumpriu sua finalidade durante vários anos, até ser demolido, em 1906, em decorrência da morte de seu idealizador, ficando a cidade novamente desprovida de um espaço destinado exclusivamente às suas manifestações artísticas e musicais.¹⁵

A luminosa Rua da Bahia, a mais intelectual das ruas da jovem capital mineira, era o trajeto sentimental e o moderno cenário belorizontino, roteiro dos jovens poetas mineiros que frequentavam o Café Estrela, o Cine Odeon e a Livraria Alves. Os cafés literários eram os locais democráticos, funcionando como contraponto aos salões aristocráticos – ali a aceitação para participar das reuniões dependia apenas da convergência de opiniões:

Nesses cafés, que passaram a ocupar na Europa o lugar dos salões aristocráticos como reduto da inteligência, a carta de apresentação e os títulos de nobreza eram substituídos pela capacidade que tinha o frequentador de emitir opiniões, e o lugar à mesa garantido não por compartilhar o mesmo universo social, mas a mesma família espiritual (CANÇADO, 2006, p. 86).

O Instituto de Educação de Minas Gerais, criado em 1906, passou a ser palco de apresentações musicais, dando à cidade mais um espaço destinado à música. O edifício ainda contava com um auditório de pequenas proporções, atualmente utilizado para aulas.

À medida que a capital ia construindo sua alma cosmopolita, as elites tentavam definir modelos de comportamento para a população, redefinindo fronteiras entre a vida elegante e a cultura popular ou entre o civilizado e o supostamente roceiro, como conta o escritor mineiro Pedro Nava, considerado o maior memorialista do país. Sobre a vida em Belo Horizonte no período de 1921 a 1926, ele aponta que os homens ficavam na porta do Bar do Ponto dissimuladamente

primeiras filmagens do estado. Maiores detalhes sobre a ligação de Francisco Soucasaux com a cidade de Belo Horizonte encontram-se registrados na publicação “Oitocentos. Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal. Tomo III” de autoria de Arthur Valle, Camila Dazzi e Isabel Portella. 2ª edição. Rio de Janeiro: CEFET, 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/800/tomo3/index_arquivos/Oitocentos%20Tomo%203%20-%2034.pdf Acesso em: 16/08/2015.

¹⁵ Revista Minas Faz Ciência Nº 31 (Set. a Nov. de 2007).

tomando cachaça em xícaras de chá e observando as moças que passavam (NAVA, 1978, p.4).

Nesses primeiros anos da cidade, as bandas passaram a ser identificadas como reminiscências do passado e as preferências se encaminharam para a formação orquestral. A população testemunhou o nascimento de várias orquestras de salão que, atuando em diversos locais, ajudaram a consolidar a música em Belo Horizonte, aproximando gradualmente a música erudita da parcela mais sofisticada da sociedade: a Orquestra do Clube das Violetas, fundada e regida pelo maestro José Ramos de Lima; a Orquestra do Clube Schumann, a Orquestra do Cinema Comércio, regida por Juvêncio Júnior, a Orquestra do Cine Paris, regida por Justino da Conceição; a Orquestra “Acadêmica” de Ernani Agrícola, a Orquestra dos maestros Vicente F. do Espírito Santo e José Nicodemos e a Orquestra da empresa de Cinema Gomes Nogueira (BARRETO, 1953, p. 172).

Estas instituições não possuíam, em geral, um número fixo de integrantes, formando-se de acordo com o repertório, com músicos pagos por serviço. Além delas, havia um grande número de orquestras de baile que, como o nome indica, atuavam nas festas da sociedade local.

Segundo Cruz e Vargas (1989), o Clube das Violetas destaca-se por ser o primeiro do gênero na capital, fundado no ano de 1898, na residência do comerciante e artista plástico alemão Frederico Antônio Steckel. Sua principal atividade era a promoção periódica de concertos vocais e instrumentais. Para a manutenção de suas atividades, o clube criou uma orquestra, que estreou sob a regência do Maestro José Ramos de Lima, de grande atuação no cenário musical mineiro como cronista musical e professor de música em várias escolas, entre elas a Escola Normal do Ginásio de Barbacena:

Nos anos de 1901 e 1902 aconteceram apresentações importantes como a do violoncelista cubano Manoel Acosta, acompanhado por um grupo de dez músicos radicados em Belo Horizonte. Também se apresentaram no Palacete Steckel alguns pianistas de renome como o pianista Carlos Barrouin, diplomado pelo Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro; os europeus Carlos Witte e Charley Lauchmund, este último laureado com o primeiro prêmio do Conservatório de Leipzig (CRUZ; VARGAS, 1989, p. 126).

As experiências musicais oferecidas pelos clubes estimulavam a formação de conjuntos de câmara, como o quinteto de cordas integrado por Ismael Franzen (primeiro violino), Agostinho Nicodemos (segundo violino), Francisco Vieitas (viola), José Nicodemos (violoncelo) e José Felicíssimo (contrabaixo) e o Quarteto de Belo Horizonte, integrado por Carlos Aschermann (violino), Eugênio Gadagnim (violino), Leone Cioglia (viola) e Targino da Mata (violoncelo). Para esses músicos, as experiências camerísticas representavam um treinamento e aprimoramento técnico para um futuro trabalho sinfônico, além de oportunidades de sobrevivência.

Com relação às iniciativas de oferta de concertos destacam-se as figuras pioneiras do Maestro Francisco Flores e do violinista Antônio Sardinha. Os eventos realizados nos salões da Câmara dos Deputados tinham por finalidade angariar recursos para a construção da sede de uma Escola Livre de Música e, finalmente, em 1901, foi fundada por Francisco Flores a primeira escola dedicada ao ensino de música em Belo Horizonte.

Segundo relatado no jornal Minas Gerais de 12 de dezembro de 1947, Belo Horizonte passou a ter, em 1916, uma orquestra sinfônica, quando o maestro Flores, contando com seus alunos e convidados, conseguiu fundar a Sociedade de Concertos Sinfônicos, que, no entanto, devido à falta de recursos, passou a atuar apenas esporadicamente (JORNAL MINAS GERAIS, 1947, p.11).

1.1 O cinema: a verdadeira coqueluche da capital.

O cinema nunca foi totalmente mudo. Além do trabalho de fundo musical dos filmes mudos, destacando gestos, enfatizando mudanças de humor e criando climas, os músicos (hoje denominados *tapeurs*) tinham a oportunidade de entreter o público na sala de espera e nos intervalos das sessões, com repertórios que rompiam as barreiras entre o erudito e o popular (TINHORÃO, 1972).

Em 1906, com a instalação das primeiras casas fixas de exibição cinematográfica a vida cultural da cidade começou a mudar. Dentre outros aspectos, as orquestras de cinema passaram a constituir um importante mercado de trabalho para os músicos da cidade, até então limitados aos concertos nos salões da elite sociocultural de Belo Horizonte e às bandas de música. O acompanhamento dos

filmes consistia em um conjunto de músicas, improvisações, compilações e adaptações às imagens em movimento e o repertório tocado durante a projeção era menos importante do que a necessidade de encobrir o silêncio – algo que não ocorria com a execução na sala de espera, que tinha maior destaque (GALDINO, 1983).

O poema O Fim das Coisas, escrito por Carlos Drummond Andrade, retrata com precisão como a música fazia parte do contexto cinematográfico e social, ao tempo que o escritor lamenta o cenário de ruínas desses espaços de socialização do passado de Belo Horizonte: o desencanto devido à busca do novo, a propalada civilização, o progresso presente nas práticas dos governantes e seus discursos e projetos de intervenção urbana. O fim dos cinemas viria significar a cessação do mercado de trabalho para as orquestras.

Fechado o Cinema Odeon, na Rua da Bahia.
 Fechado para sempre.
 Não é possível, minha mocidade
 fecha com ele um pouco.
 Não amadureci ainda bastante
 para aceitar a morte das coisas
 que minhas coisas são, sendo de outrem,
 e até aplaudi-la, quando for o caso.
 (Amadurecerei um dia?)
 Não aceito, por enquanto, o Cinema Glória,
 maior, mais americano, mais isso-e-aquilo.
 Quero é o derrotado Cinema Odeon,
 o miúdo, fora-de-moda Cinema Odeon.
 A espera na sala de espera. A matinê
 com Buck Jones, tombos, tiros, tramas.
 A primeira sessão e a segunda sessão da noite.
**A divina orquestra, mesmo não divina,
 costumeira.** O jornal da Fox. William S. Hart.
 As meninas-de-família na platéia.
 A impossível (sonhada) bolinação,
 pobre sátiro em potencial.
 Exijo em nome da lei ou fora da lei
 que se reabram as portas e volte o passado
 musical, Waldemar pissilândico, sublime agora
 que para sempre submerge em funeral de sombras
 neste primeiro lutulento de janeiro
 de 1928 (ANDRADE, 2013). (grifo do autor)

A empresa José Poni & Teotônio Caldeira instalou o primeiro cinematógrafo da cidade, no Teatro Paris. Nessa primeira década do século o cinema era destinado apenas à alta sociedade, sendo, no entanto, logo popularizado, quando as salas tornaram-se consideravelmente maiores. Os cinemas espalharam-se por toda a região central da cidade: Cinema Avenida (inaugurado em 1910), Parque Cinema

(inaugurado em 1911), Cine Odeon (inaugurado em 1912), Cinema Lagoinha (inaugurado em 1913) e Cinema Floresta (inaugurado em 1915).

As orquestras e bandas eram indispensáveis tanto nos intervalos para troca de fitas quanto na sonorização dos filmes, naquela época mudos. O prestígio desses conjuntos musicais era de tal ordem que o Cine Odeon, em 1914, possuía orquestra própria, regida por Henrique Passos, o mesmo maestro da Sociedade Musical Carlos Gomes (SOCIEDADE MUSICAL CARLOS GOMES, 1995, p.29).

Em 1908 foi inaugurado o Cine Teatro Comércio, entre a rua dos Caetés e a rua São Paulo, no centro da capital mineira. O espaço, o maior da cidade, com capacidade para 800 pessoas, foi muito usado para exibição de filmes mudos, apresentações teatrais, palestras e formaturas, graças às suas grandes proporções. Além disso, empresas como o Restaurante Paris, localizado na rua da Bahia, tentaram adaptar espaços próprios para cumprir esta função (MAGALHÃES, 1997, p.336).

Um ano depois, em 21 de outubro de 1909, foi celebrada, no espaço central da cidade e com grande alegria, a inauguração do Teatro Municipal, construído pelo engenheiro José Verdussem, no mesmo local onde havia funcionado o Teatro Soucasaux – na união entre a rua Goiás e a rua da Bahia. Durante os trinta anos que se seguiram, o teatro foi o palco principal das manifestações artísticas da capital. Sua estreia ocorreu com o espetáculo Magda, de Sundermann, com a companhia de Nina Sanzi, artista mineira que fazia sucesso na Europa.

A dinâmica musical alterou-se de forma definitiva a partir de 1926, com a descoberta da gravação sincronizada de música sem diálogos empregada pela primeira vez no filme Don Juan e, no ano seguinte, no filme The Jazz Singer, considerado o primeiro *talkie* cinematográfico, livrando os empresários dos custos de manutenção das orquestras de cinema.

Em meados da década de 1920 as películas vindas dos EUA começaram a chegar, assim como as partituras que deveriam ser tocadas em cada filme. As apresentações musicais, como os quadros cômicos e solos de dança, no entanto, ficaram logo restritas ao exíguo espaço do proscênio, e mesmo assim de forma ocasional, pois não atendiam aos interesses comerciais e poucos cinemas possuíam os necessários requisitos técnicos para elas: de palco, luz, acústica e camarins.

Com o passar dos anos, a capital mineira foi-se industrializando lentamente, adquirindo status de centro econômico e perdendo seu aspecto provinciano, experimentando, com isso, as incertezas e as glórias da vida moderna. Uma das marcas da modernidade é a presença de prédios antigos ou históricos ao lado de construções modernas, às vezes mesmo substituindo os antigos pelos novos, numa espécie de aceleração temporal da destruição: “gestos concomitantes que assinalam sua ação: destruir para poder criar” (SANTOS, 1975, p. 215).

Seguindo esse caminho, no ano de 1941, o Teatro Municipal, que esperava uma reforma, foi colocado em leilão, a contragosto da opinião de grande parte da população, pelo prefeito Juscelino Kubitschek (1940-1945), sendo então adquirido por Juventino Dias¹⁶, proprietário da empresa Cine Teatral Ltda., que o transformou no lucrativo Cine Metrôpole, inaugurado em 7 de maio de 1942.

Segundo Bernardo Morais da Mata Machado, a imprensa de Belo Horizonte, acostumada a tratar o antigo Teatro Municipal de forma pejorativa com os apelidos de velho casarão ou velho pardieiro da rua Goiás, passou a lamentar a ausência de uma casa de espetáculos na capital. Os jornais da época referiam-se a Belo Horizonte como a capital sem teatro: “hoje, que não temos nenhum teatro, é que sabemos o quanto dói uma saudade” (MACHADO, 2002, p.12).

O edifício do Teatro Municipal foi reformado pelo arquiteto Raffaello Berti, que preservou a fachada *art déco*, dando-lhe toques de modernidade nas acomodações, que passaram a contar com ar condicionado, poltronas estofadas e equipamentos de última geração para a exibição de filmes. No entanto, vítima da especulação imobiliária em decorrência da sua localização central, a sala ligou seu projetor pela última vez no dia 27 de maio de 1983, deixando o antigo Teatro Municipal, em melancólico cenário de destroços de uma memória descartada e evidência da desconstrução da própria história. Demolido em 1983, apesar de tombado¹⁷ pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA), o

¹⁶ Juventino Dias (Pedro Leopoldo, Minas Gerais, 13 de março de 1884 - 8 de janeiro de 1976) Empresário e "coronel" mineiro, foi o fundador de um conglomerado financeiro encabeçado pela Companhia de Cimento Portland Cauê (atualmente parte da Camargo Corrêa). Casou-se duas vezes e deixou 15 filhos. Morreu de um acidente vascular cerebral aos 91 anos em 1976.

¹⁷ Todos os monumentos ou prédios tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN, são registrados no chamado "Livro Tombo". A expressão já era usada em Portugal possivelmente desde antes de 1375, quando o rei D. Fernando fundou o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa.

prédio deu lugar a uma agência do Banco Bradesco. Sua destruição representou enorme perda para o patrimônio cultural e ambiental da cidade, acarretando a mutilação de uma importante referência simbólica local.¹⁸

Após sua inauguração, as apresentações musicais foram incrementadas recebendo importantes recitais onde marcaram presença artistas como Artur Napoleão em 1911, Guiomar Novaes em 1920 e 1930, Oscar Borgeth em 1927, Arthur Rubinstein e muitos outros grandes artistas no período anterior à Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, funcionou como cinema a partir da década de 1940, já sem orquestra, pois o cinema era sonorizado.

A seguir podemos ver os três diferentes momentos pelos quais passou o prédio do Teatro Municipal, mostrando como o progresso atropela a história e a especulação imobiliária passa por cima do patrimônio material (Figuras 1-2-3).



Figura 1: Teatro Municipal, 1909.



Figura 2: Cinema Metrópole, 1941.

¹⁸ PLAMBEL – Planejamento da Região Metropolitana de Belo Horizonte. A estrutura urbana da RMBH: o processo de formação do espaço urbano. Belo Horizonte, 1986. Vol.1.



Figura 3: Demolição do Cinema Metr pole para construção de uma agência bancária, 1983.

Os historiadores Carlos Henrique Rangel e Cristina Pereira Nunes foram os responsáveis, em 1993, pelo único livro dedicado ao controverso tema – Metr pole, a Trajetória de um Espaço Cultural, que foi distribuído pela Secretaria Municipal de Cultura (HOJE EM DIA, 2013, *on-line*).

Outro caso significativo que merece menção é o da Concha Acústica do Parque Municipal, construída em 1958, que também foi demolida no final dos anos 1960 sem jamais ser substituída, deixando mais esta lacuna na vida musical da cidade.

1.2 A Modernidade musical e o rádio.

A década de 1930 foi um período de mudanças significativas nos rumos do Brasil. Foi marcada, também, pela era do som no cinema e pela popularização do rádio como veículo de comunicação, sendo, portanto, um marco na formação da cultura de massa. No final desta década surgiram no Brasil as primeiras orquestras sinfônicas financiadas pelo poder público.

Em Belo Horizonte surgiram as rádios Mineira (inaugurada em 1927), Inconfidência e Guarani (inauguradas em 1936). Enquanto os músicos eram dispensados dos cinemas, o fenômeno da radiofonia representava uma concorrência na disputa do público e uma conquista da música no ambiente doméstico –, sem sair das residências o público podia agora ouvir os cantores populares acompanhados pelas orquestras das rádios.

A Rádio Inconfidência foi fundada em 3 de setembro de 1936, pelo governador Benedito Valadares, que dotou a nova emissora do melhor equipamento técnico importado de Londres. No início, a rádio funcionou em um dos espaços mais elegantes de Belo Horizonte: a Feira Permanente de Amostras, onde hoje se encontra a Rodoviária.

Martins (2008) observa que a proposta era unir as várias partes do Estado de Minas Gerais, que naquela época possuía um correio deficiente, péssimas estradas e mais de 500 municípios isolados da capital. Como o governo não dispunha de verba para o projeto, foi solicitado a cada prefeitura que fizesse uma doação. As doações superaram em muito as expectativas e o arrecadado permitiu criar, além da rádio, um auditório, quatro orquestras fixas (entre 1949 e 1972) – a clássica ou sinfônica, a de danças, a típica e a de cordas –, o *casting* de cantores masculinos e femininos com 2.360 arranjos exclusivos escritos para seus intérpretes, rádio-teatro e uma telenovela. O dinheiro era tanto que o maestro Guido Santórsola chamou muitos músicos uruguaios para integrar essas orquestras.

A falta de um teatro na cidade propiciou que a Rádio Inconfidência iniciasse sua programação como uma emissora que oferecia atrações como: Ópera da Semana, Discoteca da Boa Música e Concertos. As orquestras da rádio foram dirigidas pelos maestros Mario Pastore, José Felipe Torres, José Ferreira da Silva, Hely Drummond Ferreira, Moacir Pontes, Arthur Bosmans e Djalma Pimenta.

Segundo Martins, a popularização da programação da Rádio Inconfidência veio com o sucesso da Rádio Nacional – tudo o que a Rádio Nacional fazia, o Brasil inteiro copiava, e com a Inconfidência não foi diferente. Esta opção pela popularização pode ter sido um dos caminhos encontrados pelo governador Juscelino Kubitschek, que sonhava com a presidência da República e precisava de um veículo influente para chegar ao eleitor.

A veiculação da arte foi uma preocupação dos pensadores da chamada Escola de Frankfurt, dentre eles Theodor Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin. Segundo Benjamin, a reprodutibilidade técnica tira da obra de arte sua aura e, com isso, seu status de obra de arte. No caso da apresentação de uma orquestra, junta-se a sinergia dos músicos, a atuação do maestro, o clima do teatro, a iluminação e o silêncio do público, coisas não perceptíveis em uma gravação.

Entretanto, além da mudança de hábitos, a reprodutibilidade técnica trouxe também o aspecto positivo de democratizar e massificar o acesso à obra de arte. Ouvir música no interior da sua casa possibilitou a cada ouvinte o poder de escolha e fortaleceu sua individualidade, fator muito enfatizado pela propaganda da época, que anunciava as novidades da indústria fonográfica.

A música mineira ainda contaria com circunstâncias políticas e felizes encontros. No dia 10 de novembro de 1937, o presidente Getúlio Vargas proclamou o nascimento do Estado Novo (que terminaria em 1945), um regime autoritário e populista, porém moderno. A construção de um Estado Nacional ideológica e politicamente forte demandava que fosse representado por uma arquitetura nova que refletisse a vontade de modernização do país.

Em Minas Gerais, quando o arquiteto Oscar Niemeyer retornou de Nova York, em 1940, foi apresentado a Benedito Valadares, então governador, que impressionado pelas novas ideias encomendou-lhe um projeto de cassino à beira do novo lago artificial da Pampulha. Nas reuniões de Niemeyer com o então jovem prefeito Juscelino Kubitschek, este lhe propõe também a criação de um bairro residencial de alto nível, de um iate clube de elite, uma casa de baile e outra para espetáculos, um hotel (que não foi realizado), parques públicos e uma igreja.

O Cassino, que foi entregue em 1942, e o conjunto arquitetônico em torno da Pampulha deram à arquitetura brasileira um status internacional, além de abrir um novo mercado de trabalho para os músicos.

Assim que foi inaugurado, o primeiro Cassino da cidade, atual Museu de Arte da Pampulha, passou a atrair jogadores de todo o Brasil. Como o responsável pelo Cassino era o sr. Joaquim Rolla, o mesmo administrador do cassino da Urca, no Rio de Janeiro, e do cassino do palácio Quitandinha, em Petrópolis, Belo Horizonte recebeu algumas das maiores atrações de shows musicais internacionais, contando com o complemento de músicos locais. No entanto, os tempos de glória do Palácio de Cristal – como era conhecido o Cassino da Pampulha – duraram pouco: em 30 de abril de 1946, durante o governo do General Gaspar Dutra, o jogo foi proibido em todo o Brasil, passando a edificação a funcionar como Museu em 1957, dentro de uma política nacional estimulada por Assis Chateaubriand.

Oposta ao Cassino, do outro lado da Lagoa, foi construída a Casa do Baile, edifício de forma arredondada seguindo as curvas da Lagoa. Sobre uma ilha, com parte das paredes em vidro e orientada para a lagoa, esse complemento da modernidade ligada à arte era o local onde acontecia o *dancing* reservado aos assíduos setores mais populares de Belo Horizonte e onde se apresentavam as orquestras de baile.

A década de 1940 foi marcada pela eclosão da era do *swing*, tendo como referência as orquestras de baile de Glenn Miller e Benny Goodman, conhecidas através do cinema. A vida social de Belo Horizonte passou então a girar em torno do Cassino da Pampulha, do late Clube, dos coquetéis dançantes no Clube da Ressaca aos domingos e das recepções no Clube Central, mais tarde Automóvel Clube, lugares todos onde os músicos ganhavam seus sustentos (SECRETARIA DE CULTURA, 1995).

O Automóvel Clube (1925) foi projetado pelo arquiteto Luis Signorelli e construído pela Carneiro de Rezende & Co. seguindo o estilo dos palácios europeus. Em 1988, foi tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) e pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte, em 1994. Até 1966, a noite de posse do governador mineiro era comemorada em um baile de gala no Automóvel Clube. Políticos brasileiros ilustres, como Juscelino Kubitschek e Tancredo Neves, foram frequentadores assíduos do local que sediava numerosos bailes com orquestras.

1.3 A falta de sintonia e a falta de sinfonia.

A orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos funcionou até 1925 na Escola Livre do Parque Municipal (depois Instituto Municipal de Administração e Ciências Contábeis – IMACO). A Escola Livre de Música foi fundada em 1905, pelo clarinetista, compositor e professor Francisco Flores, mineiro natural de Mar de Espanha, sendo encerrada em 1923 por motivo de multa da prefeitura sob alegação de irregularidades.

Em 1919, o Maestro Flores reúne alguns músicos, e utilizando ainda seus alunos mais adiantados e músicos da Força Pública, forma uma orquestra e sob a sua regência realiza alguns concertos. No entanto, não se poderia chamar este conjunto instrumental de sinfônica. Seus concertos eram muito

espaçados e, além disso, não sobreviveu por muito tempo (OLIVEIRA, 2008, p.13)

Segundo pesquisa de REIS (1993), quando Arthur Bernardes assumiu a presidência do Estado de Minas Gerais, foi criado oficialmente o curso de música, através da Lei nº 800, de 27 de setembro de 1920, em seu artigo 60.

[...] Em 17 de março de 1925, o Decreto nº 6828, assinado pelo Presidente Fernando de Mello Vianna e pelo Secretário do Interior Sandoval de Azevedo, estabeleceu o Regulamento Provisório do Conservatório Mineiro de Música, cujo destino era “ministrar a instrução musical em todos os seus ramos, formando professores de música, de instrumentos e de canto, compositores e regentes de orquestra”. O mesmo Regulamento estabelecia as diretrizes essenciais para o início das aulas no dia 2 de abril de 1925. E determinava que enquanto não fosse expedido o regulamento definitivo a ser discutido no Congresso Mineiro, a Instituição deveria se reger pelas normas constantes do Regulamento do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, aprovado pelo Decreto Federal nº 16735 de 31 de dezembro de 1924. Em 29 de abril de 1925, às 12:30 horas, foi o Conservatório oficialmente inaugurado, em solenidade realizada em sua sede provisória: o velho casarão do Parque Municipal. [...] (REIS, 1993, p.2)

A criação do Conservatório de Música provocou o aumento de procura pelos cursos de música. Após sua inauguração, o Conservatório permaneceu por pouco tempo na antiga edificação do Parque Municipal até ser transferido para um edifício na Avenida João Pinheiro, adquirido pelo Presidente Fernando de Mello Vianna que, imediatamente, determinou uma nova construção mais adequada ao Conservatório. O prédio definitivo do Conservatório Mineiro de Música foi inaugurado em 5 de setembro de 1926, cuja fachada, em elegantes linhas neo-clássicas ornadas por majestosas colunas com capitéis coríntios, embeleza até hoje a Avenida Afonso Pena, nº1534, como reminiscência da chamada *Belle Époque*.

O regulamento do Conservatório previa concertos, a serem apresentados oito vezes ao ano pelos alunos e professores, que abrangeriam a música sinfônica, de câmara e vocal, tendo como objetivo ajudar a desenvolver as aptidões dos alunos, habituando-os ao contato permanente com as plateias. Além disso, os eventos proporcionariam ao público geral o conhecimento das melhores obras do repertório

da música erudita de todos os tempos, enriquecendo e fortalecendo a cultura musical na cidade.¹⁹

Para dirigir o Conservatório, o governo convidou o clarinetista e maestro diamantinense Francisco Nunes, que residia no Rio de Janeiro. Em 1920, o maestro já havia organizado uma orquestra, que se apresentou durante a visita do rei Alberto I da Bélgica a Belo Horizonte.²⁰

Em relato publicado na Revista Acaiaca, Celso Brant narra:

Depois de tomadas as providências iniciais, [Nunes] convidou os músicos e amigos da música para uma reunião, no Conservatório Mineiro de Música. Foi nessa primeira assêmblea geral, realizada em 27 de junho de 1925, que se fundou a Sociedade de Concertos Sinfônicos **de Belo Horizonte**. [...] Discutiu-se, então, se deveria dar continuidade ao trabalho de Achermann ou se seria preferível formar uma nova sociedade. Por unanimidade, ficou resolvido que deveria ser criada uma nova entidade. Assim nasceu a Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte, que foi registrada sob o número 230, no dia 10 de novembro de 1925, no Cartório do 1º Ofício de Judicial Privado do Registro de Títulos e Documentos (BRAND, 1950, p.15).

A orquestra criada por Francisco Nunes teve sua estreia oficial no dia 21 de dezembro de 1925, primeiro aniversário do governo de Mello Viana, no Teatro Municipal, onde passou então a funcionar. A instituição foi mantida ora pela iniciativa privada, ora pelo poder público.

Após a morte de Francisco Nunes, os maestros Elviro Nascimento e Mário Pastore continuaram os trabalhos na direção da orquestra até 1944, quando o prefeito Juscelino Kubitschek, que admirava a música sinfônica, a oficializou por meio de decreto, dando-lhe o título de Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte (ou Sinfônica Municipal), com um quadro de setenta músicos. A estreia aconteceu no dia 31 de janeiro de 1944, no Cine Metrópole, sob a regência do maestro ítalo-uruguaio Guido Santórsola, especialmente convidado para a ocasião. No início dos trabalhos, o prefeito determinou que a direção ficaria a cargo do compositor belga Arthur

¹⁹ Décadas mais tarde, por meio do Decreto n.3857, de 22 de dezembro de 1960, assinado pelo então presidente da República Juscelino Kubitschek, a profissão de músico foi regulamentada, sendo criada a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), uma entidade com o objetivo de regularizar e fiscalizar a profissão de músico no país.

²⁰ Prefeitura de Belo Horizonte. Disponível em:
<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/noticia.do?evento=portlet&pAc=not&idConteudo=107366&pldPlc&app=salanoticias>

Bosmans, residente no Rio de Janeiro e regente do Teatro Municipal, da Rádio Nacional e da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Bosmans esteve à frente da Sinfônica Municipal até 1947, quando o então prefeito João Franzen de Lima, já no final do mandato, reduziu drasticamente a verba orçamentária destinada à manutenção da orquestra, obrigando a interrupção dos seus trabalhos. Na ocasião, o governador Milton Campos ofereceu a Bosmans a criação de uma Orquestra Estadual formada pelos músicos dissidentes da Sinfônica Municipal.

Posteriormente, em 1948, o novo prefeito Otacílio Negrão de Lima decidiu apoiar a Orquestra Municipal, convidando o maestro Guido Santórsola para assumir o cargo de regente. Desta forma, pela primeira vez em sua história, Belo Horizonte contou com duas orquestras sinfônicas. Devido à divisão dos músicos em duas orquestras, o maestro Santórsola precisou preencher o quadro da orquestra municipal com músicos provenientes do Rio de Janeiro e da Europa. Brant (1950, p.44-59) fornece a relação completa dos componentes da Orquestra Sinfônica Municipal, com suas respectivas nacionalidades e currículos: entre eles, 36 brasileiros e 16 estrangeiros (italianos, franceses, belgas, lituanos e alemães).

Outra orquestra que atuou desde 1948 e se encontra em funcionamento até hoje é a Orquestra Sinfônica da Polícia Militar de Minas Gerais. Idealizada pelo coronel Egídio Benício de Abreu, manteve-se sob os cuidados do maestro Sebastião Vianna, assistente e revisor de Heitor Villa-Lobos e professor de importantes músicos brasileiros. Esta orquestra teve importante papel na formação de músicos que foram a base da OSMG no ato da sua criação. Dentre os regentes que passaram por ela estão Salvador Villa, Raimundo Vieira, Edson B. Nery, Ney A. Parrela, Dolarino P. da Rocha, Moacir Pereira, Wilson Aguiar, Cristiano L. Duarte, Francisco Leitão, Roldão V. Magalhães, Cristiano L. Carvalho, Paulo P. Linhares, João Bosco O. Rocha, João Jorge A. Soares, Vagner A. Barbosa e João Bernardino A. Filho.

O fato de haver na cidade duas orquestras oficiais sem que houvesse sido construído o tão aguardado teatro incomodou a imprensa mineira, que passou a criticar as autoridades. Um exemplo é o artigo de Vander M. Moreira no jornal Diário

de Minas.²¹ No referido artigo, o jornalista questiona o fato de coexistirem duas orquestras de porte médio, geridas por duas esferas diferentes do poder público, sugerindo que os esforços deveriam ser unificados e concentrados para criar uma grande orquestra sinfônica na cidade.

Um patrimônio de inestimável valor, a Sinfônica de Belo Horizonte acabou se transformando em motivo de orgulho para a cultura mineira, como descreve Celso Brant, exaltando o trabalho de determinados homens públicos que lutaram junto aos músicos para manter e sustentar a atividade sinfônica:

[...] Não foram muitos os homens públicos que souberam prestigiá-la com o seu auxílio e com o seu incentivo. Na maioria, os donos do Poder esqueceram-na, mostraram o seu cruel desprezo. E com essa indiferença não fizeram senão valorizar a obra daqueles que, mais avisados, mais humanos e mais sentimentais, deram-lhe integral apoio. Merecem destaque, pela sua grandeza de espírito, de coração e de vontade, alguns homens públicos que se mostraram dignos das tradições de Minas. Em primeiro lugar do Estado, Mello Vianna, que em 1925 colaborou para a implantação da Sinfônica, juntamente com seus assessores Sandoval Azevedo e Mário Brant. Posteriormente, Kubistchek de Oliveira que, por decreto assinado em 1944, encampou a Sociedade, dotando-a de subvenção municipal, o ex-prefeito Otacílio Negrão de Lima que possibilitou a sua reorganização, o governador Milton Campos, que a declarou, em decreto de 31 de março de 1950, de utilidade pública, os ex-prefeitos Américo René Giannetti, Luiz Souza Lima, que deram apoio constante à manutenção da Sinfônica. Mais adiante aparecem os nomes de outros homens públicos, envolvidos na sobrevivência da sinfônica em Belo Horizonte. Longe estaria de ser a glória que foi e que continua sendo até hoje a sinfônica mineira, não fosse a dedicação do seu dinâmico presidente em 1950, o Sr. Carlos Vaz de Carvalho, que não poupou para que esse patrimônio da nossa cultura continuasse a ser cada vez mais o motivo de orgulho de nossa gente (BRANT, 1950, p.62).

Embora a situação parecesse resolvida entre as orquestras mineiras, em junho de 1951 Juscelino Kubitschek, já governador, ao lado de seu vice Clóvis Salgado e do prefeito Américo René Giannetti, optou por fusionar ambas as instituições numa só orquestra, que receberia o nome de Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos (SMCS)²², passando a nova entidade a ser subvencionada através de um convênio entre os poderes estadual e municipal.

²¹ O artigo foi publicado na edição de 02 de abril de 1950, com o título *Para que duas orquestras?*

²² A coleção "Documentos Diversos da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos" que se encontra no Arquivo Público Mineiro, compreende documentação referente a quatro séries distintas: Documentação Contábil (1948-1972); Gerência de Pessoal (1953-1975); Atas de Assembleias e Reuniões (1940-1976); e Documentos Diversos (1953-1976). Seu acervo é composto de documentos

O novo agrupamento levou tempo para se tornar uma só entidade. A ratificação do convênio previa um mínimo de vinte e seis concertos por ano, divididos em três séries – para sócios, populares e educativos –, e pelo menos nove espetáculos gratuitos destinados aos operários e às crianças.

O concerto inaugural da nova instituição aconteceu no dia 23 de agosto de 1953, no Teatro Francisco Nunes, sob a regência do maestro italiano Sergio Magnani.

1.4 Um Teatro Provisório.

Para tentar contornar a situação embaraçosa da venda do Teatro Municipal, o prefeito Juscelino Kubitschek encomendou ao arquiteto Oscar Niemeyer, um moderno e majestoso teatro no parque municipal da cidade e contratou o engenheiro Ajax Correia Rabelo para sua execução.

A concepção é de grande arrojo e felicidade, tendo Niemeyer utilizado o maior número possível de elementos naturais para sua valorização. A fachada voltada para dentro do parque, na direção do lago. O edifício está todo dentro do parque, afastado cerca de 60 metros da Avenida Afonso Pena à qual será ligado por meio de um viaduto (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE, 1941, p. 31).

O sonho de Kubitschek ficou assim registrado com suas próprias palavras na Revista BH:

O Teatro Municipal começa a atirar para a nesga de céu azul que o cobre, por entre os ramos verdes que lhe formam deliciosa paisagem vegetal, o arrojo solene e belo de suas grandes linhas de arte. Com capacidade para 3.500 espectadores, possuindo sala de 60 metros de comprimento para exposição de belas artes e uma moderna e suntuosa sala de chá, voltada para a pequena e encantadora ilha das palmeiras, que as águas do lago docemente enlaçam, será o teatro, na opinião dos grandes arquitetos, uma das grandes maravilhas arquitetônicas do mundo. Sob a cúpula majestosa de sua imensa abóbada de 50 metros de vão, sem uma coluna sequer, à luz macia e suave de focos invisíveis, Belo-Horizonte de amanhã poderá mergulhar no mundo misterioso de sons e de harmonias, assim como viver as emoções suas e fortes que a arte do teatro desperta nos espíritos e nos corações dos que vivem e sonham (REVISTA BH, 1944, pp.25-26).

Com o fim do mandato de Kubitschek e as obras do grande teatro municipal paradas pela falta de verba, pois a cidade sofria com os efeitos da 2ª Guerra Mundial, o prefeito Otacílio Negrão de Lima percebeu a emergencial necessidade da construção de um galpão provisório no Parque Municipal, próximo ao local onde estava sendo levantado o novo teatro. Pressionado pela imprensa e sócios da Cultura Artística, o prefeito anunciou, com o dinheiro obtido da venda do antigo prédio, a construção de um Teatro de Emergência, também chamado Auditorium ou Auditório do Parque (ou ainda Teatro Provisório), mais tarde rebatizado de Teatro Francisco Nunes ou, simplesmente, Chico Nunes.

O teatro encontra-se dentro do Parque Municipal Renné Giannetti e seu nome é uma homenagem ao regente, clarinetista, professor e compositor mineiro Francisco Nunes. O projeto arquitetônico foi encomendado ao arquiteto e pintor Luiz Signorelli, responsável pela construção do Automóvel Clube, do Clube Belo Horizonte e do Prédio da Alfândega (depois Secretaria da Agricultura e atualmente Secretaria de Turismo). Celso Brant descreve o teatro da seguinte maneira: “[...] um verdadeiro teatro, coisa realmente espantosa em Belo Horizonte” (BRANT, 1950, p. 62)

O projeto assinado por Signorelli apresenta influências de Oscar Niemeyer, responsável por introduzir as curvas em uma arquitetura anteriormente marcada pela linha reta. A abóbada do teatro faz referência à Igreja São Francisco de Assis, o último prédio do Conjunto Arquitetônico da Pampulha a ser inaugurado. As linhas onduladas na fachada mantêm uma ligação com a silhueta sinuosa das montanhas de Minas.



Figura 4. Teatro Francisco Nunes. Foto de Thalita Rodrigues, 2015.

Enquanto a obra era executada, foi aprovado na Câmara Municipal, em clima de tensão, um projeto de Lei 150 de autoria do vereador Orlando Pacheco que, com emenda em última discussão, concedeu à Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte (SCS) – que acabara de ser considerada de utilidade pública pelo Governo – o direito de administrar e explorar a renda do teatro pelo prazo de vinte e cinco anos, com isenção de todos os tributos municipais.

O contrato PBH-SCS foi assinado em 23 de outubro de 1950, estabelecendo que a concessionária estava obrigada a realizar um mínimo de três concertos por mês, dois deles com preços populares; a conservar o prédio; a não dar ao auditório destino diverso do seu objetivo; a ceder o uso do auditório, gratuitamente, para a Cultura Artística e para a Sociedade Coral, uma noite por mês para cada uma; e a destinar a ambas um décimo da renda líquida mensal proveniente da exploração do espaço.

A inauguração do Teatro Francisco Nunes possibilitou que a capital mineira fizesse parte do calendário dos grandes artistas e companhias do Brasil e do exterior, recebendo orquestras, temporadas líricas, shows de música popular brasileira, festivais universitários, apresentações de dança, espetáculos teatrais e, eventualmente, formaturas.

Embora o teatro tenha funcionado ativamente, não se pode deixar de comentar que o projeto era inadequado pela falta de fosso, de refrigeração, pelo palco de tamanho insuficiente e pelo número reduzido de poltronas na plateia.

Em 24 de outubro de 1950 realizou-se o concerto de inauguração do Teatro Francisco Nunes, sob a regência do maestro nacionalizado uruguaio Guido Santórsola, com obras de Beethoven, Rimsky-Korsakov, Jean Douliez e Carlos Gomes. Os jornais da época publicaram um convite para que o povo comparecesse à festa, que oferecia uma programação gratuita.

Entretanto, a disputa político-partidária, as vaidades e a falta de teatros eram tantas que a oposição política viu um meio de derrubar a lei 150, através de um projeto de lei (nº206), de autoria do vereador Waldemar Diniz Henriques, criticando de “aberrante privilégio” o contrato PBH-SCS e reivindicando a administração do teatro para o Departamento de Educação e Cultura da Prefeitura. Segundo o vereador Waldemar Diniz Henriques, o contrato do Teatro de Emergência firmado com a sinfônica criava um monopólio por vinte e cinco anos que não garantia que as futuras direções da sinfônica agiriam corretamente em termos democráticos (MATA-MACHADO, 2002, p.48).

No dia 29 de maio de 1951, foi sancionada a Lei 206, que determinava que a administração dos bens municipais deveria ser atribuição exclusiva da municipalidade; que a concessão para explorá-los ocorreria somente através de concorrência pública; que a isenção de todos os impostos por vinte e cinco anos seria um favor excepcional permitido somente no caso de haver forte razão de ordem pública.

Enquanto o novo teatro não ficava pronto, no subsolo da construção passou a funcionar a Escola Guignard. Ao lado de Celso Mello de Azevedo os artistas pressionavam o prefeito, mas o esqueleto em que se ergueria o teatro passou a abrigar a Delegacia Geral, que possuía depósito de presos. As indefinições e a falta de apoio fizeram com que aos poucos fosse se apagando a luz da Sociedade Mineira de Concertos.

A insatisfação do público por causa da falta de um teatro decente era, nesta altura, gritante. Em sua coluna no Diário de Minas, Márcio Rubens Prado publicava, sob o título “O palácio de musgos”, a indignação da população belorizontina ante a paralização das obras do Teatro Municipal. Prado traduz sucintamente qual era a situação da época e a frustração sentida pelo povo mineiro.

[...] Quando o pessoal começou a gritar fez-se às pressas o galpão do Francisco Nunes, autêntico quebra-galho, enquanto se esperava a conclusão do elefante branco iniciado no Parque. Mas as autoridades parece que se deram por satisfeitas com a construção do abominável galpão. E o Palácio das Artes transformou-se ou continua sendo – o Esqueleto das Artes, ferros retorcidos, musgo nas paredes, o Palácio é hoje a ruína mais moderna do hemisfério ocidental. Os grupos teatrais da cidade, que vivem de brisa e idealismo, ensaiam as peças na rua. O Francisco Nunes é um viveiro de pulgas, sem acústica, teatro indigno para uma cidade que gosta ser chamada de metrópole e enche a boca para dizer que abriga um milhão de habitantes. Apelar para quem? O melhor é cobrir a cabeça de cinzas e pedir perdão ao Senhor pela ousadia de pensar em teatro, gostar de teatro, de querer o teatro, numa cidade que se dá por satisfeita com a existência de um galpão, telhado de zinco, pobretão, infeliz (DIÁRIO DE MINAS, 1965, p.4).

Somente na administração de Amintas de Barros (1959 e 1963) o novo teatro municipal passou a ser chamado de Palácio das Artes (ESTADO DE MINAS, 1969, p.4). O nome teria surgido por acaso: o jornalista João Pombo Barile entrevistou o engenheiro Hélio Ferreira Pinto, que comentou que na época o jornalista Wilson Frade, na falta de um nome, começou a chamar o prédio de Palácio das Artes, “um dia escrevi o nome em uma das plantas do projeto e acabou ficando” (O TEMPO, 1998, p.2).

A construção do Palácio das Artes foi inúmeras vezes abandonada e retomada entre 1945 e 1965, até que, por fim, na gestão do Governador Israel Pinheiro (1967-1971), o tão sonhado Teatro Municipal ganhou rumo definitivo, quando o projeto de Oscar Niemeyer foi substituído pelo de Hélio Ferreira Pinto e o plano inicial foi completamente modificado. O abandono das antigas estruturas e a criação de uma Comissão Especial voltada para a elaboração e o desenvolvimento do projeto do Palácio das Artes e capitaneada por Clóvis Salgado foram os primeiros passos para dotar o Estado de Minas Gerais e sua capital de um Grande Teatro.

Segundo o jornalista Wilson Simão, “no início do governo Israel Pinheiro, o deputado federal Murilo Badaró ocupava a pasta da Secretaria de Governo e foi o autor da transferência da incumbência da construção do Teatro da Prefeitura para o Estado” (ESTADO DE MINAS, 1969, p.4)

Seu financiamento e posterior administração passaram do âmbito municipal para o estadual. Funcionou precariamente durante um tempo, com cadeiras de madeira e metal emprestadas do Estádio Mineirão, chegando a ser chamado de “Segundo Mineirão” ou “Mineirão da Cultura”.

1.5 Finalmente temos Palácio das Artes.

Os anos de 1970 foram marcados principalmente pelas conquistas esportivas no futebol (Tricampeonato Mundial) e pelo cinema colorido (*Macunaíma*, 1969) e seus vistosos cartazes, que fizeram a música sinfônica perder espaço na imprensa. Finalmente, em 14 de março de 1971, durante o “milagre econômico” dos anos de chumbo, no governo de Rondon Pacheco (1971-1975), a perspectiva de ter um Teatro passou do transitório ao permanente com a inauguração do “Palácio das Artes”. O complexo foi inaugurado com um concerto da cantora lírica Maria Lúcia Godoy e da Orquestra Sinfônica Brasileira, regida pelo maestro Isaac Karabtchevsky.

O Palácio das Artes²³ transformou-se em cartão postal de Belo Horizonte e, sem dúvida, na mais importante casa de espetáculos do Estado, abrigando ainda a Fundação Clóvis Salgado²⁴ e posteriormente a orquestra sinfônica, o corpo de baile, o coral lírico, o centro de formação artística (Escola de música, balé e teatro), cinema e biblioteca.

Trata-se de um notável conjunto arquitetônico, com 18.500 metros quadrados de área construída em um local nobre do centro da cidade. Uma realidade resultante de uma velha e frustrada aspiração popular, que deu origem à arrojada ideia de construir-se em Minas um templo de cultura e arte nas suas mais diversas manifestações. A inauguração do Palácio das Artes, catedral da arte belo-horizontina, marcou o término do ciclo heroico do “Francisco Nunes” e abriu uma nova perspectiva para as artes no Estado. Para além do espaço físico, este fragmento branco (figura 5) no meio de uma grande paisagem verde representou o maior investimento do poder público dedicado às artes no Estado.

²³ Palácio das Artes. Construído dentro da área do Parque Municipal, o prédio teve projeto inicial de Niemeyer. A planta definitiva ficou a cargo do engenheiro Hélio Ferreira Pinto. O Palácio das Artes, inaugurado em 1971, ocupa uma área de 18,5 mil metros quadrados. Integram o seu conjunto arquitetônico o Grande Teatro, o Teatro João Ceschiatti, a Sala Juvenal Dias, o Cine Humberto Mauro e as Galerias de Arte (Galeria Alberto da Veiga Guignard, Galeria Genesco Murta, Galeria Arlinda Corrêa Lima, Espaço Mari'Stella Tristão e Espaço Fotográfico). (Foto provavelmente da década de 1970, da Sra. Eli - Saudade Sampa)
Disponível em: <http://belo-horizonte.fotoblog.uol.com.br/photo20110726121843.html> Acesso em: 16/10/2015.

²⁴ Em homenagem ao ex vice-governador Clóvis Salgado, depois ministro da Educação e Cultura do presidente JK (1956-1961) pela sua atuação em prol da cultura mineira.



Figura 5. Palácio das Artes. Fonte: Fundação Clóvis Salgado, 2015.

Em sua inauguração, o construtor e primeiro gestor da casa, Pery Rocha França, revelou que a implantação do Palácio das Artes²⁵ teve origem no Le Palais des Beaux-Arts, de Bruxelas, na Bélgica, também conhecido como BOZAR, inaugurado no final do século XIX.

No Brasil, esse nome foi utilizado em outros estados, como no Teatro Estadual Palácio das Artes, de Rondônia, cuja construção teve início em 1998, inaugurado em 25 de outubro de 2014. Trata-se do maior teatro da Região Norte, superando o Teatro Amazonas, de Manaus, e o Theatro da Paz de Belém do Pará. Outro exemplo como o nome Palácio das Artes é o complexo cultural inaugurado em 11 de setembro de 2008, que surgiu já como um dos mais importantes da Região Metropolitana da Baixada Santista. O prédio, de 6 mil metros quadrados, conta com museu, teatro, biblioteca, galeria de artes e salão de eventos.

Criada pela Lei n. 5.455, de 10 de janeiro de 1970, a Fundação Palácio das Artes passou a se chamar Fundação Clóvis Salgado em 1978. Sua inauguração ocorreu em 30 de janeiro de 1970, com a abertura da exposição “O Processo Evolutivo da Arte em Minas de 1900 a 1970”, realizada na Grande Galeria e com curadoria da artista plástica e crítica de arte Mari'Stella Tristão. A exposição, que

²⁵ Palácio das Artes é também o nome de uma Fundação, situada no Largo de S. Domingos, em pleno Centro Histórico da cidade do Porto, classificado como Patrimônio Urbanístico da Humanidade pela UNESCO. Em 2005, na cidade de Budapeste, Hungria, foi construído o Palácio da Arte (ou Museu de Exposições Artísticas).

homenageava Genesco Murta (1885-1967), apresentava obras de Arlinda Corrêa Lima e de outros alunos de um dos maiores pintores modernos: Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). A mostra também apresentava uma tela de Manoel da Costa Athayde, cedida pelo Colégio Caraça, e uma imagem de Aleijadinho, cedida pelo Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas.

O Palácio das Artes faz parte do “modernismo arquitetônico” que foi introduzido no Brasil através da atuação e influência de estrangeiros adeptos do movimento, como o arquiteto russo Gregori Warchavchik, que assinou o projeto da “Casa Modernista” (construída entre 1929-1930) – sua própria residência –, a primeira casa em estilo modernista construída em São Paulo.

Em seus projetos, os arquitetos modernistas tentavam abandonar as tradições seguidas até então, contrapondo o estilo neocolonial dominante e seguindo os ideais de inovação e brasilidade. O movimento propunha trabalhar formas geométricas definidas, sem ornamentos, separação entre estrutura e vedação, uso de pilotis a fim de liberar o espaço sob o edifício, panos de vidro contínuos nas fachadas em vez de janelas tradicionais, integração da arquitetura com o entorno pelo paisagismo e com as outras artes plásticas através do emprego de painéis de azulejo decorados, murais e esculturas. Entre os arquitetos que se destacaram no Movimento Moderno brasileiro estão Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Attilio Correa Lima, os irmãos Marcelo e Milton Roberto, entre outros.

A primeira obra moderna de repercussão nacional foi o prédio do Ministério da Educação e Saúde (MES), cujo projeto foi realizado em 1936, no governo de Getúlio Vargas, pela equipe de arquitetos composta por Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos, liderados por Lúcio Costa.

Costuma-se dizer que Oscar Niemeyer era um escultor do concreto, escrevia como médico e desenhava seus rabiscos como criança. Em seu projeto do Palácio das Artes, Niemeyer ainda não empregava plenamente os recursos da curva e das linhas estranhas que definiriam sua obra.

Do projeto para o Teatro Municipal, encomendado por Juscelino Kubitschek a Oscar Niemeyer, apenas as fundações foram executadas. O projeto foi substituído por outro, elaborado pelo arquiteto Hélio Ferreira Pinto, que aproveitou as estruturas do projeto e se baseou nos croquis de Niemeyer (Figuras 6-7). A silhueta sinuosa do edifício com predominância de curvas presta homenagem ao mestre Niemeyer. A curva, como a trajetória de um ponto móvel, modelou e deu movimento ao cenário belo-horizontino graças à parceria de Kubitschek e Neimeyer. Em seu Poema da Curva, que consta no livro *As Curvas do Tempo*²⁶, Niemeyer descreve a fonte de inspiração de sua obra:

*Não é o ângulo reto que me atrai.
Nem a linha reta, dura, inflexível,
criada pelo homem.
O que me atrai é a curva livre e
sensual. A curva que encontro nas
montanhas do meu país, no curso sinuoso
dos seus rios, nas nuvens do céu, no corpo
da mulher amada.
De curvas é feito todo o Universo.
O Universo curvo de Einstein.*

Após o incêndio que destruiu o interior do teatro em 1996, a grande sala de espetáculos foi redesenhada por um grupo de arquitetos mineiros coordenado por Lizandro Melo Franco. Tempos depois, seus espaços de acolhimento e infraestruturas de apoio tiveram uma intervenção arquitetônica conduzida pelos arquitetos Alvaro Hardy e Mariza Machado Coelho. Desta forma, a passarela que liga o espaço de entrada ao foyer do teatro se abriu e o parque entrou no edifício. A transparência e a elevação do pé-direito, pleno de luz natural proveniente das aberturas zenitais, reforçaram a ideia de ponte, recuperando a leitura do pavilhão frontal e das placas ornamentais anguladas da fachada interna, que repete o desenho da fachada para a avenida. Novas bilheterias foram implantadas e generosos bancos de granito preto agora abrigam os convidados em dias de espetáculo, e se oferecem aos transeuntes para um agradável momento de descanso.

²⁶ Niemeyer, Oscar, 2000, *As Curvas do Tempo: as memórias de Oscar Niemeyer*. Londres: Phaidon, pp.169-70.

O estatista britânico Winston Churchill disse numa ocasião: “Nós moldamos nossos edifícios; depois eles nos moldam.” Depois de sua demorada construção, o Palácio das Artes passou por inúmeras reformas seguindo a constante mutação modernista. A sinuosidade das curvas dos altos e baixos econômico-políticos como as ondas que Niemeyer viu das janelas de seu apartamento no Rio de Janeiro, fizeram com que as políticas culturais nunca andassem em linha reta. Nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, os momentos de crise e progresso momentâneo andaram lado a lado impossibilitando acelerar a curva de crescimento das atividades culturais.

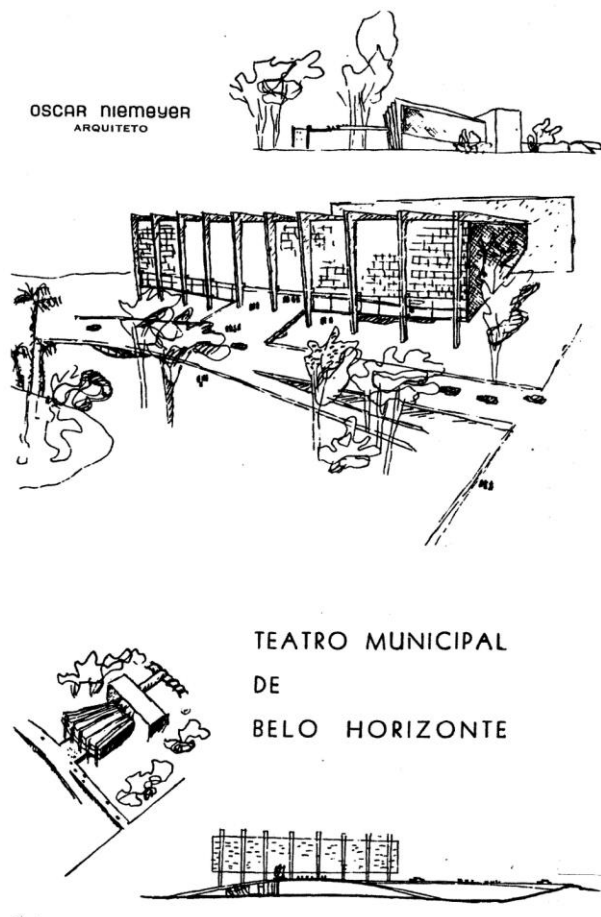


Figura 6. Croquis do Palácio das Artes, de Oscar Niemeyer. Fonte: Biblioteca do Palácio das Artes.

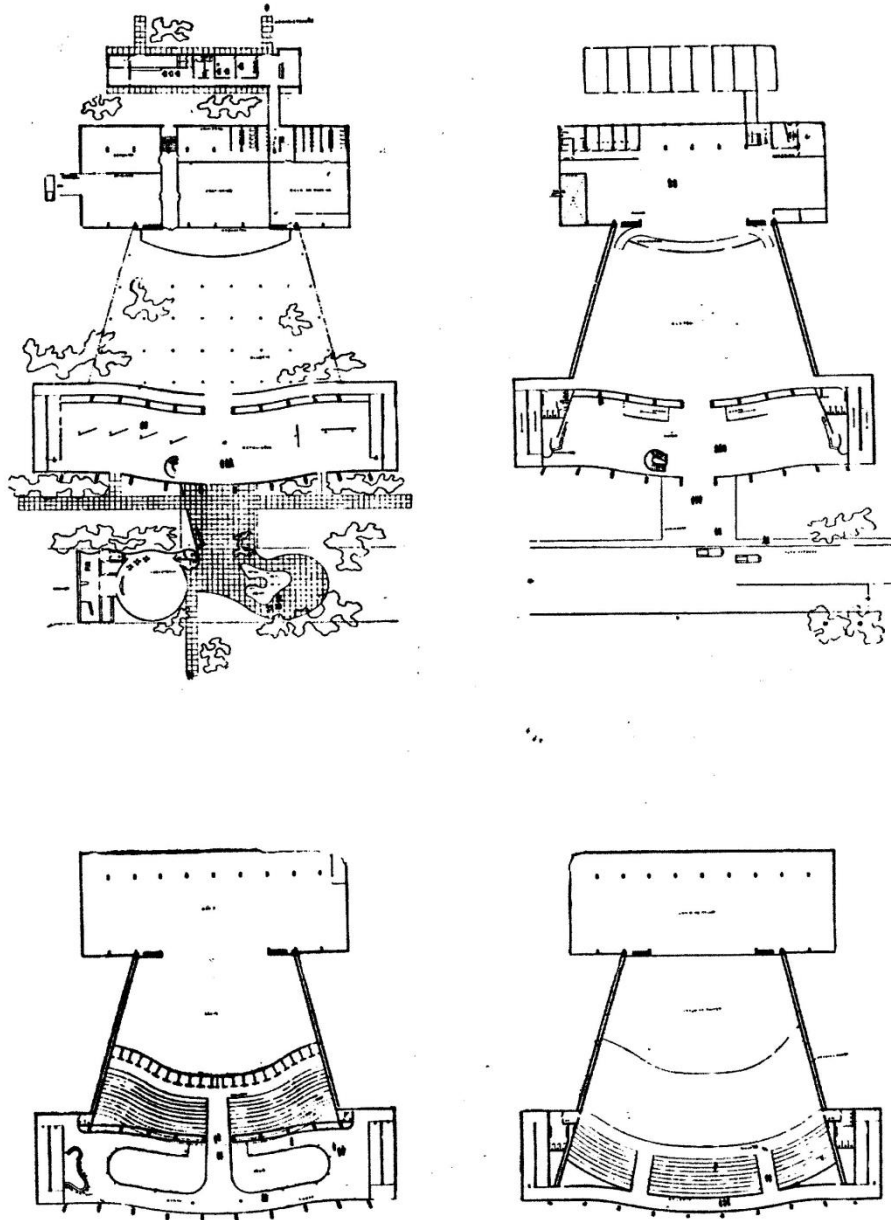


Figura 7. Planta do Palácio das Artes. Desenho de Oscar Niemeyer. Fonte: Biblioteca do Palácio das Artes.

Usamos desta abordagem descritiva para demonstrar que a população de Belo Horizonte precisou esperar um longo período pela definição de políticas públicas para a cultura, e que a modernidade, como promessa de progresso, não atendeu às expectativas de forma imediata. O período do desenvolvimento econômico brasileiro registrado no início da década de 1970 estava no auge e havia instaurado um pensamento geral ufanista de "Brasil potência" que fazia acreditar que as coisas iriam dar certo daquele momento em diante. Porém, o desenvolvimento econômico não acarretou o desenvolvimento que faz da população uma grande nação.

De acordo com Pereira (2008), os governos militares de 1964 a 1985:

[...] realizaram ações em todo âmbito da vida social – do econômico ao político e cultural – com objetivo de criar condições necessárias ao florescimento do setor privado, nacional e imperialista. Isto significava, de um lado, proporcionar a máxima extração de mais-valia absoluta e relativa da força de trabalho assalariada industrial e agrícola, com forte arrocho salarial – congelamento dos salários e queda do seu valor real. O congelamento salarial foi possível graças a uma eficaz política de controle da força de trabalho, seja com bruta violência estatal – a proibição de manifestações e greves – seja com a criação de uma profunda insegurança no emprego [...]. (PEREIRA, 2008. p. 109)

A partir da década de 1970, o sistema capitalista mundial começa a apresentar um quadro de profunda crise devido ao subconsumo e ao advento da inovação tecnológica (como a robótica, a automação e a eletrônica), que permitiu que o “trabalho vivo” fosse gradativamente substituído pelo “trabalho morto”. Diante desse quadro, o capital pautado no padrão fordista, de produção fabril em série, de massa, na lógica taylorista de organização do trabalho e na política Keynesiana de pleno emprego e proteção social expressada no Welfare State, foi substituído pelo regime de acumulação flexível. Sobretudo, surgiram na indústria novos processos de trabalho, como a flexibilização da produção, a “especialização flexível”, novos padrões de busca de produtividade e novas formas de adequação da produção à lógica de mercado que foram mudando a maneira de pensar (ANTUNES, 1999).

Para enfrentar a crise, houve na sociedade uma diminuição do investimento no setor produtivo e o reordenamento dos investimentos para o setor monetário. O capital se volta então para o setor financeiro, obtendo um crescimento especulativo dentro da economia. Do ponto de vista ideológico, a burguesia tenta impor suas

teses conservadoras, denominadas de ideologia neoliberal, afirmando uma concepção de humanidade competitiva e empreendedora, com o conseqüente desmonte das políticas públicas e um aumento das privatizações e da mercantilização dos serviços, como será analisado no capítulo 3 deste trabalho. Configura-se, desta forma, um forte ataque aos direitos sociais conquistados pela classe trabalhadora, pois “um sistema de produção flexível supõe direitos de trabalho também flexíveis, ou de forma mais aguda, supõe a eliminação dos direitos de trabalho” (ANTUNES, 1996, p. 81).

Diante desse panorama, o que ocorreu foi um enorme retrocesso e privação de direitos, afetando também a classe dos artistas-trabalhadores. O fim da ditadura e o retorno à democracia marcaram uma época de profunda crise econômica para o país. Belo Horizonte viu o crescimento demográfico se concentrar na região metropolitana, pois os cidadãos, não podendo viver na capital, passaram somente a usá-la como local de trabalho.

O processo de neoliberalização do Estado brasileiro foi uma tendência iniciada na década de 1990 cujas conseqüências no meio artístico veremos a seguir.

2. UM LEGADO PARA A CIDADE.

*Eu venho de uma cidade que tem uma Orquestra Sinfônica.
Érico Veríssimo.*

Ter uma orquestra sinfônica funcionando, para qualquer cidade do mundo, é um privilégio e uma imensa alegria, tanto para seus cidadãos, para o público apreciador da arte, quanto para os músicos, por sentirem-se valorizados pelo que é considerada uma política pública cultural eficaz. Porém, as diversas reformas ocorridas a partir da inauguração do Palácio das Artes e o grau de atenção dispensado pelo Estado na valorização da arte musical não corresponderam às expectativas iniciais.

A OSMG não conseguiu ficar imune ao descontentamento e à insegurança por que atravessou o país nas últimas décadas do século XX e teve que conviver com infinitas nuances. As expectativas, em torno da manutenção da atividade musical, alocadas nas políticas públicas culturais, as mesmas alocadas nas artes pela igreja no passado colidiram com a falta de apoio advinda do Estado que sempre deu um sentido funcional à atividade sinfônica. Mas, a atividade sinfônica não para, ela é uma instituição caracterizada como um processo de transformações evolutivas constantes, sempre se aperfeiçoando.

2.1 A música abre caminho.

A partir de 1965 a Universidade Federal de Minas Gerais passou a manter a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Minas Gerais (OSUFMG), representando a relação entre a universidade e a comunidade através da arte. Sediada no Palácio das Artes, a orquestra havia sido criada por etapas (cordas, sopros e percussão) e era regida pelo maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca.

Segundo Mencarelli (2006), como nos primeiros anos de criação do Palácio das Artes, na década de 1970, ainda não existiam corpos artísticos estáveis na cidade, a programação era preenchida por esta orquestra, pois a SMCS já não mantinha uma atividade regular, existindo apenas como entidade jurídica (MENCARELLI *et al.*, 2006, p.119).

Entretanto, em 1974 a reitoria anunciou o fim de suas atividades, o que provocou uma comoção popular.

Se a UFMG esperava que sua atitude fosse vista pela comunidade como mera decisão administrativa, subestimou a força daquela representação: Belo Horizonte não queria subitamente, ser reduzida à barbárie. [...] A comoção popular se fez ouvir através de manifestações individuais e, principalmente, pela imprensa. Durante toda a agonia da Orquestra Sinfônica da UFMG, os jornais publicam artigos furiosos sobre a decisão e, pedem providências às autoridades (AVELLAR, 2006, p. 66).

Apesar de funcionar através do vínculo com a Reitoria da UFMG, a orquestra não pertencia à Escola de Música e, por essa razão, sua relação com esta não foi reconhecida quando suportes financeiros foram pleiteados junto aos governos do Estado e do Município. A UFMG manteve-se inflexível e o assunto chegou ao gabinete do prefeito Oswaldo Pieruccetti, que recebeu inúmeras reclamações de representantes da Fundação Clóvis Salgado (FCS) e da Polícia Militar. Intimada pelo próprio governo federal a participar do debate, a UFMG teve que estar presente e se comprometer a apoiar qualquer solução que viesse a ser aprovada.

Apesar do empenho, a orquestra não chegou a funcionar. Com o fim das atividades, vários músicos migraram para o Rio de Janeiro e para São Paulo: dentre eles o violinista Benito Juarez, que fundou a Orquestra Sinfônica de Campinas e levou consigo vários músicos mineiros.

Os sucessivos acontecimentos ajudaram a acelerar não só a extinção da OSUFMG como também serviram como divisor de águas no sentido de trazer à tona a discussão sobre a criação da OSMG. A polêmica culminou na reunião realizada no dia 18 de outubro de 1974, no Palácio dos Despachos [atual Casa FIAT de Cultura]. Nessa reunião estiveram presentes as seguintes autoridades: o reitor da UFMG, prof. Eduardo Osório Cisalpino; o comandante da Polícia Militar de Minas Gerais, C^{el.} Vicente Gomes da Mota; o diretor da Fundação Palácio das Artes, Sr. José

Guimarães Alves; e o secretário de artes da Prefeitura de Belo Horizonte, Sr. Virgílio Horácio de Castro Veado (ESTADO DE MINAS, 1974, p. 2).

Segundo Avellar (2006), os participantes decidiram pela criação de uma orquestra com subvenção do Estado. O cargo de regente da nova instituição não foi imediatamente ocupado, sendo contratado um regente assistente para os ensaios do grupo e regentes experientes para os concertos. O reitor da UFMG e o Comandante da Polícia Militar colocaram todos os músicos de suas respectivas orquestras à disposição para a formação da futura sinfônica. No entanto, apesar do acordo, o projeto não vingou e a OSUFMG foi extinta no final de 1974, provocando uma maior migração de músicos para outros estados.

Ao longo do ano seguinte, as discussões sobre a criação da OSMG continuaram abertas, sendo criada uma Coordenadoria Estadual de Cultura para cuidar do assunto, sob responsabilidade de Paulo Campos Guimarães (ESTADO DE MINAS, 1975, p. 6).

Segundo Mencarelli (2006), como medida emergencial que evitasse que mais instrumentistas deixassem a cidade, a pianista Berenice Menegale e o maestro Afrânio Lacerda elaboraram um projeto que recebeu o apoio financeiro do Ministério da Educação e Cultura, via Instituto Nacional de Música (INM). A iniciativa previa a criação de um quinteto de sopros e de um grupo de cordas que durante o período de um ano abrigassem alguns dos principais instrumentistas da época, proporcionando-lhes uma remuneração regular até que a OSMG fosse finalmente oficializada e os pudesse contratar de maneira definitiva.

Existia a expectativa de que esses dois grupos pudessem manter suas atividades de maneira independente às da futura OSMG, de modo a poder dar continuidade às iniciativas que passavam a emergir dos festivais de inverno, especialmente no tocante à divulgação da produção musical contemporânea. Mas a mudança na direção do INM resultou no corte da verba do projeto e os grupos foram extintos (MENCARELLI *et al.*, 2006, p. 121).

Finalmente, através da Lei nº 6.862, de 2 de setembro de 1976, a Fundação Clóvis Salgado foi autorizada a criar a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, determinando-se recursos para esse fim. Com a nova instituição, começava também um novo capítulo da atividade sinfônica da cidade: o Palácio das Artes não seria mais uma moldura vazia sem uma orquestra sinfônica. No entanto, a contribuição

dada pelos músicos remanescentes na luta pela criação da nova orquestra foi ignorada e eles não foram incluídos no novo quadro funcional.

2.2 A Orquestra Sinfônica de Minas Gerais.

Desta forma, o governo do estado enxergou na cultura, pela primeira vez, a chance de criar um cartão de visitas para a cidade que, por se dizer moderna, deveria possuir uma orquestra sinfônica também moderna: uma orquestra sinfônica estável, tutelada pelo Estado e que viesse a minimizar o preconceito auditivo ligado a uma educação deficitária, ampliando os horizontes da sociedade como um todo.

O projeto da Orquestra Sinfônica foi traçado para uma cidade acostumada a receber seis óperas por ano, buscando-se preencher o vazio existente na área da cultura. Na ocasião, foi encaminhado para aval do governador Antônio Aureliano Chaves de Mendonça um projeto assinado pela então Diretora Artística do Palácio das Artes, Sra. Norma Graça Silvestre, que previa a dissolução da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos (SMCS) e a convocação imediata de um concurso público para preenchimento dos quadros de uma nova orquestra. O texto previa ainda que os antigos músicos que não optassem pela participação nas provas fossem aposentados com os benefícios previstos na lei.

Segundo o texto original, o governo autorizava a concessão de auxílio financeiro à Fundação Palácio das Artes para implantação de uma orquestra sinfônica.²⁷ O financiamento revelou-se essencial para a divulgação e realização dos trabalhos de implantação da nova orquestra, que incluíam dois editais: um para maestro titular e outro para músicos de todos os naipes, com plena divulgação na mídia nacional.

Nesta fase, o primeiro concurso para maestro teve a banca julgadora presidida pelo maestro Isaac *Karabtchevsky* e integrada pelos maestros Eleazar de Carvalho e Sebastião Viana, pela professora Norma Graça Silvestre – representando a administração do Palácio das Artes – e pelo violoncelista Milton Antônio da Cunha.

²⁷ Fonte: PUBLICAÇÃO - MINAS GERAIS DIÁRIO DO EXECUTIVO - 03/09/1976 p. 32 COL. 1 MICROFILME 226 B.

Após essa fase, em que o maestro Wolfgang Gröth²⁸ obteve o cargo de regente titular, procedeu-se à escolha dos instrumentistas. O resultado da seleção foi de 30 músicos brasileiros (vários oriundos da Orquestra Sinfônica da Polícia Militar de MG), restando então trinta vagas.

Como acontecera em 1948, iniciou-se uma busca em massa por músicos no exterior, mais precisamente nos EUA e na Europa, onde foram anunciadas audições em escolas de música de excelência, como a Universidade da Julliard School, de Nova York, e a UCLA, de Los Angeles, além dos Conservatórios de Paris, Milão e Munique. Outras audições aconteceram na antiga Tchecoslováquia e na Hungria, onde, porém, as permissões documentais para que os músicos selecionados pudessem viajar fracassaram.

A opção por contratar estrangeiros encontrou opositores, que defendiam a participação única de brasileiros, mas o superintendente do Palácio das Artes, Hécio Ulhoa Saraiva, afirmou o compromisso do governo de garantir as mesmas condições salariais aos brasileiros e aos estrangeiros, dando prioridade aos brasileiros apenas no preenchimento das vagas (ESTADO DE SÃO PAULO, 1978, p. 2)

Devido ao fato de apenas 46 inscritos do Brasil terem passado nos testes foram admitidos mais 40 estrangeiros. Na época, foi adquirido também, um grande número de instrumentos de relativa qualidade para equipar a orquestra, mediante verba específica do governo de Minas.

O contrato salarial, baseado na CLT, temporário, equivalia a mil dólares para um regime de trabalho de trinta horas semanais, em alguns casos com mais 3 horas de aula semanais para os alunos da Schola Cantorum, do Palácio das Artes, visando a formação de futuros componentes da orquestra. A vinculação do salário à moeda americana beneficiava todos os músicos, mas, poucos meses depois, apenas os estrangeiros passaram a ser contemplados dessa forma, o que causou mal-estar entre os profissionais da orquestra.

²⁸O maestro Wolfgang Gröth faleceu em 4 de novembro de 1998. A notícia repercutiu na cidade quando um jornal da Suíça publicou uma matéria que informava que Wolfgang Groth, diretor musical substituto do teatro em Kaiserslauten, Alemanha, teria se suicidado (enforcado), deixando uma nota que dizia: "Eu não posso continuar... Estou muito cansado." A matéria relatava, ainda, que os motivos estariam relacionados à sua rejeição pela Kaiserslautern Symphony Orchestra.

Em 16 de setembro de 1976, ocorreu a estreia oficial da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, em concerto oficial no Grande Teatro do Palácio das Artes, com reprise no dia 18. Suas atividades mantiveram-se contínuas desde este dia até hoje. Com 46 músicos efetivos e sob a regência do Maestro Wolfgang Gröth, a orquestra executou a abertura da ópera *La Clemenza de Tito*, de Mozart, a Sinfonia n.1, de Villa-Lobos, *Pavane pour une Enfante Défunte*, de Maurice Ravel e a Sinfonia n.1 em Dó Maior, de Beethoven (ARS MEDIA, 1977, p. 2).

A capa do programa de estreia levava estampada a sugestiva imagem das pedras de Minas Gerais, como se representasse a pedra fundamental de uma obra sólida que estava sendo lançada para o futuro (ANEXO E). Na ocasião foi descerrada uma placa como registro da inauguração, com o devido discurso do governador Antônio Aureliano Chaves de Mendonça, no qual deixava estampado um recado para o futuro. Segundo o governador, à Orquestra Sinfônica de Minas Gerais estavam sendo garantidos recursos que permitiriam o seu pleno desenvolvimento em prol de um trabalho altamente dignificante e sem chances de deixar de ampará-la, dando-lhe condições de permanência no cenário cultural do Estado.

Graças a esse alicerce a atividade da OSMG alcançou, em pouco tempo, o reconhecimento e a adesão do público e da imprensa através de projetos ao ar livre e gratuitos, como os “Concertos para a Juventude” e “Domingo no Parque” que tiveram grande repercussão e contribuíram para a popularização da música sinfônica na cidade e para a formação de novas plateias. Apesar do sucesso das apresentações, que levava mais de três mil pessoas a cada evento, os trabalhos foram logo interrompidos devido a mudanças da programação da Orquestra. Na mesma época, a OSMG iniciou viagens itinerantes pelo interior no intuito de levar música de qualidade a todos os cantos do Estado.

Antes do final do ano de 1977, o Palácio das Artes faria a montagem da ópera *Um Baile de Máscaras*, de Giuseppe Verdi, marcando a participação conjunta dos três corpos artísticos: OSMG, Companhia de Dança e Coral Lírico.

Na época, os recursos humanos da OSMG ficaram constituídos por um gerente, responsável pela organização de um corpo efetivo de 86 músicos e pela logística relativa às apresentações, desde montagem de palco até as viagens da

orquestra para outras localidades, contratação de instrumentistas a cachê quando um maior contingente se fizesse necessário; um secretário de orquestra (espécie de inspetor), encarregado das listas de presença, agenda informativa para os músicos e material da programação para divulgação; uma equipe técnica para montagem de palco e uma seção de musicoteca para preparação, distribuição e arquivamento de partituras.

2.3 A Decadência.

A alta da inflação, no Brasil, complicou a difícil tarefa de manter a atividade artística. A taxa acumulada registrava o índice de 34,55% ao ano em 1975, 46,27% em 1976, 38,78% em 1977 e 40,84% em 1978. Devido ao enfraquecimento econômico do país pela crise do petróleo, a dolarização salarial precisou ser abandonada, os níveis salariais ficaram desvantajosos, o que provocou um achatamento salarial, a conseqüente desistência geral dos músicos estrangeiros e a reintegração dos músicos brasileiros. A fartura dos chamados “anos dourados”, que incluía privilégios como cotas em clubes e gratificações precisou, então, ser cortada.

Assim restaram apenas 15 músicos da formação original e o quadro da orquestra foi completado através de novas audições, além de músicos da orquestra da Polícia Militar, fato que deu fama à OSMG como a mais disciplinada do país.

Em Belo Horizonte, muitos dos músicos que colaboraram para a edificação da arte musical, seja no ensino ou na performance, eram estrangeiros e a convivência com os profissionais locais por vezes incluiu conflitos. Entretanto, a contribuição desses músicos reflete-se até hoje na formação de novas e competentes gerações de jovens instrumentistas.

Os estrangeiros contratados [...] pela OSMG repetiram o feito de artistas como o violinista Gabor Buza ou o maestro Sergio Magnani, da geração do pós-guerra: interferiram na própria raiz da qualidade artística, a formação de profissionais (AVELLAR; REIS, 2006, p. 69).

No entanto, devido à crise salarial, daquele início pomposo da década de 1980, só três músicos estrangeiros (uruguayos) permaneceram na OSMG: Rodolfo Padilla (violino), Héctor Espinosa (contrabaixo) e Gustavo Nápoli (oboé), que

posteriormente foram naturalizados. Mais tarde, a flautista americana Pamela Schmitzer ingressaria no concurso de 1988, sendo a última estrangeira a ocupar uma vaga na OSMG.

A chamada década perdida dos anos 80 - período que durou, na verdade, 15 anos de estagnação econômica vivida pela América Latina - coincidiu com a perda salarial e a migração de 30 músicos na OSMG para os centros do eixo Rio-São Paulo e Curitiba, onde eram mais valorizados e onde a atividade artística era maior e mais diversificada. Como uma medida de apoio, foi criada, em 1984, a campanha Adote um Músico, dirigida ao empresariado mineiro, como forma de ajudar a manter o quadro de instrumentistas da orquestra. As empresas arcavam com o salário dos músicos e o valor da contribuição era deduzido do imposto de renda, antecipando o futuro impacto da Lei Sarney e da posterior Lei Rouanet sobre o incentivo à cultura. Apesar do ineditismo da iniciativa, que contou com a adesão de empresas como a Mannesmann, o Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG) e a Sociedade Brasileira de Eletrificação, essa ação não resolveu os problemas salariais e o déficit de músicos na orquestra, cujo contingente estava em torno de 70, com eventuais contratações adicionais.

Em 1985, o maestro Aylton Escobar contratado como regente titular, com sua postura de liderança tentou atrair as atenções da imprensa pela qualidade das execuções da OSMG. Em suas aparições na imprensa convidava o público a se fazer presente aos concertos declarando que, “[...] nenhuma roupa especial é necessária, pois é o ouvido e não a gravata que irá ouvir” (HOJE EM DIA, 1988, p. 8).

Em outro momento, o mesmo maestro manifestava sua indignação com o descaso do governo:

[...] posturas e descasos como os que têm sido dados à orquestra é que fazem do Estado uma província. Dizem que as montanhas mineiras atrapalham a difusão da produção cultural para o resto do país, mas eu acho que são as pessoas que atrapalham (BELO HORIZONTE, 1988, p. 6).

O destaque mais importante de 1986 foi a passagem do Balé Bolshoi, da Rússia, por Belo Horizonte. As apresentações foram acompanhadas pela OSMG, sob a regência dos maestros Fuat Mansurov e Alexander Kupilov. As performances

de Spartacus, de Aram Katchaturian e O Lago dos Cisnes, de Tchaikovsky, renderam à OSMG elogios como melhor grupo a atuar em conjunto com o balé durante sua excursão pelo Brasil naquele ano.

A situação da orquestra, no entanto, piorou nos anos seguintes. Atravessando dificuldades, mas conquistando prestígio junto ao seu público, à crítica e à população em geral, nesses anos de atuação, a OSMG enfrentou o descaso dos governantes. Segundo relato dos integrantes da comissão da época, na reunião dos músicos da comissão da orquestra com o Governador do Estado, foi mencionada a possível intenção de transformar o Palácio das Artes em um mercado de frutas, num momento de total abandono da cultura. Ainda, o autor presenciou a então Secretária de Cultura, em visita oficial ao Palácio das Artes, declarar aos músicos que “[...] não sabia da existência de uma Orquestra Sinfônica do Estado”.

A crise financeira, que se iniciou nos anos de 1970, mas só se tornou evidente a partir da segunda metade dos anos 1980, levou os índices salariais à faixa de um salário mínimo e a OSMG foi gradativamente se desmembrando. O acordo assinado entre o Banco do Brasil e o Ministério da Cultura por intermédio da Lei Sarney (Lei n. 7.505, de 1986), que previa o apoio financeiro às orquestras sinfônicas brasileiras, não conseguiu resolver os problemas acumulados.

Em alguns concertos da orquestra, o palco do Grande Teatro era preenchido com cadeiras e estantes vazias, ao redor dos músicos presentes, para que o público recebesse um lembrete visual do encolhimento da mesma, devido à carência de músicos. As obras executadas sob regência do maestro Aylton Escobar nesse ano sugeriam a situação de descaso do poder público para com a orquestra: Ruínas de Atenas, de Beethoven, Pavana para uma Princesa Morta, de Maurice Ravel, Réquiem, de Verdi. Aliás, foi aproveitando o caráter fúnebre do Réquiem que o maestro, na ocasião, dirigiu-se ao público e lamentou o êxodo provocado pelos baixos salários. A repercussão na imprensa mereceu uma manchete com o título: “Lutando para triunfar sobre a própria morte”. A publicação fazia alusão à orquestra encontrar-se numa luta constante entre a vida e a morte, sendo seus músicos o coração que se negava a parar de funcionar (ESTADO DE MINAS, 1987, p. 8).

Para completar o quadro negativo, desentendimentos entre o governador Newton Cardoso²⁹ e o superintendente do Palácio das Artes, Dalton Canabrava Filho, resultaram na demissão do regente Aylton Escobar, agravando ainda mais a situação da cultura no Estado no ano em que a orquestra comemorava dez anos de existência.

Os músicos da orquestra, ao tomarem conhecimento da situação, organizaram uma mobilização, contando com diversos membros da comunidade de artistas funcionários do Palácio das Artes, além de alunos da Fundação de Educação Artística e Escola de Música da UFMG. Diante da repercussão, o governo voltou atrás e o maestro foi mantido no cargo (DIÁRIO DE MINAS, 1987, p. 3).

Com a mesma preocupação e ressaltando a gravidade da situação, o Jornal Diário da Tarde, de 28 de setembro de 1988, publicava editorial, assinado pela jornalista Neide Magalhães, onde registrava-se a impossibilidade do grupo trabalhar devido à evasão de profissionais:

Quem passa pela Avenida Afonso Pena e vê o bonito e imponente edifício da Fundação Clóvis Salgado – o Palácio das Artes – não imagina que por dentro sobram problemas e faltam verbas. O dinheiro tem faltado para a manutenção do “elefante branco” e, mais ainda para que ele seja de fato o palco da cultura mineira. Aos poucos o Palácio das Artes se transforma, sim, no cenário de uma crise que a cultura brasileira e a mineira [...] vêm enfrentando palmo a palmo com a crise financeira. O agravamento da situação da Orquestra Sinfônica – um dos cartões de visita de Minas – é apenas um dado ao mar de problemas administrativos que a Fundação tem pela frente. [...] O público, que paga para ver os espetáculos, anda muito descontente ao perceber que o mais importante complexo artístico da capital mineira definha na falta de verbas para sua manutenção. Para este mesmo público foi criado o Palácio das Artes. Ou será que não? (Diário da Tarde, 1988, p. 6).

A imprensa, demonstrando estar atenta aos acontecimentos com a Orquestra Sinfônica, dois dias depois pressionava o Governo a ter uma atitude positiva e fazia uma radiografia da crise, com um artigo intitulado “Sinfônica, ainda em sombras”. (HOJE EM DIA, 1988, p. 8).

²⁹ Newton Cardoso (Brumado, 22 de maio de 1938). Foi prefeito de Contagem de 1973 a 1977, de 1983 a 1986 e de 1997 a 1998. Também foi deputado federal no período de 1979 a 1983, e de 1995 a 1996. Governou o estado de Minas Gerais de 1987 a 1991, e foi vice-governador de Minas Gerais de 1999 a 2003, no governo do Itamar Franco.

Entre greves, reivindicações e descontento geral, o clima ruim de trabalho atrapalhou a produtividade da orquestra, acabando por provocar o pedido de demissão do maestro Escobar, que quebrou a batuta no palco ao finalizar seu último concerto. Vale destacar o conteúdo do artigo publicado meses depois que descreve fielmente a situação caótica pela qual passava a OSMG:

[...] A Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, orgulho da instituição, em decorrência do abandono a que ficou relegada, foi deixada por seu maestro titular, Aylton Escobar, e sofreu o desfalque de mais da metade de seus músicos; nos últimos dias, a Companhia de Dança entrou em greve e o pessoal técnico do Grande Teatro pediu demissão coletiva, desativando toda a aparelhagem de iluminação e de som. Assim chegou ao ponto de eclosão a crise que o governador impôs ao Palácio das Artes, cortando-lhe as dotações que o mantinham, o que arrasou seus setores artísticos e levou à penúria seus funcionários, hoje privados até da assistência médica, por negativa do Governo em custear o convênio que a Fundação mantinha com uma instituição privada. (Estado de Minas, 1989, p.4).

Em março de 1989, a OSMG iniciou a temporada com um novo regente titular, o maestro carioca Emílio de César que, como seu antecessor, priorizava a valorização e divulgação da obra de compositores brasileiros (DIÁRIO DA TARDE, 1989, p. 6).

Em maio do mesmo ano, a Fundação Clóvis Salgado recebeu apoio financeiro de empresas privadas através de contribuições feitas pela Lei Sarney. Desta forma, empresas como a White Martins, além de outras que preferiram manter-se anônimas, propiciaram um novo fôlego à OSMG (HOJE EM DIA, 1989, p. 4).

Enquanto os músicos que permaneceram na orquestra aguardavam a resolução do impasse, o Palácio das Artes assinou um convênio com a Companhia Energética de Minas Gerais (CEMIG) e abriu novo concurso (MINAS GERAIS, 1989, p. 5). Mas passados dois anos, a situação voltou a ficar ameaçada pela queda salarial causada pela inflação (JORNAL DE CASA, 1989, p. 7).

Pode-se dizer que o maior benefício para os músicos da OSMG aconteceu em 1990, quando foi realizada a mudança de regime trabalhista de CLT para o regime estatutário, um fator de segurança, além de representar uma conquista social para a categoria.

Entretanto, não tardou para que a OSMG vivenciasse um dos períodos mais difíceis da sua história: entre 1990 e 1992, no governo neoliberal de Fernando Collor de Mello, o financiamento público direto à cultura foi cortado como parte de um programa de desestatização que imobilizou o setor, levando a cultura brasileira à falência e, conseqüentemente, à quase paralisação da OSMG. Nesse período de caos e de precariedade o cargo de regente titular foi entregue a Afrânio Lacerda, que nele se manteve até 1992. A situação permaneceu instável até o ponto em que a OSMG precisou cancelar sua programação, em 1993, devido à falta de um número mínimo de músicos.

Durante esses 15 anos da “década perdida”, foram muitas as greves (1988, 1990 e 1993) e as tentativas de sensibilizar as forças da sociedade e membros do governo para que fossem adotadas ações que permitissem à OSMG sair de sua crise crônica.

A primeira possibilidade apareceu em 1993, após o *impeachment* de Collor, quando o maestro David Machado assumiu a direção da orquestra, ressuscitando-a. O fato coincidiu com o programa brasileiro de estabilização econômica, publicado mediante a Medida Provisória nº 434 no Diário Oficial da União, em 30 de julho, que estabeleceu regras de conversão e uso de valores monetários, controle da hiperinflação, que chegava a 46,58% ao mês, desindexação da economia e o lançamento de uma nova moeda, a Unidade Real de Valor (URV), ou Real.

Com a liderança do maestro David Machado, a orquestra ganhou um novo concurso, chegou a gravar seu primeiro CD (ver anexo), com obras de Francisco Mignone (Maracatú do Chico Rei e Festas das Igrejas) e apresentou o ciclo completo das nove sinfonias de Beethoven. A iniciativa do maestro David Machado não pararia por aí, iniciando-se as negociações para a aquisição de mobiliário musical (estantes e cadeiras especiais para orquestra), instrumentos musicais e uniformes. Entretanto, os recursos só foram liberados pelo Ministério da Cultura após a saída do maestro Machado, em final de 1995 (MINAS GERAIS, 1996, p. 8).

Os vinte anos da OSMG e vinte e cinco da Fundação foram comemorados na calçada da portaria principal do Palácio das Artes, como parte de um projeto denominado Música na Varanda. Junto ao Coral Lírico e sob a batuta do maestro Emílio de César, foram executadas a Protofonia da ópera O Guarani, de Carlos

Gomes, Um Americano em Paris, de Gershwin e Te Deum, de Bruckner (ESTADO DE MINAS, 1996, p. 6).

No entanto, em 31 de julho de 1996, durante a gestão do governo Eduardo Azeredo, instituiu-se o Programa de Desligamento Voluntário (PDV) no âmbito da administração direta do Poder Executivo e de suas autarquias e fundações públicas. A determinação estipulava que o servidor estável que aderisse ao programa receberia uma indenização correspondente a 150% do vencimento mensal do cargo público ou função pública de que fosse titular, acrescido das vantagens de natureza pessoal e daquelas inerentes ao cargo ou função, excetuadas as verbas de caráter precário, multiplicados pelo número de anos de serviço público prestado ao Estado. Desta forma, alguns músicos optaram pela dispensa do quadro da orquestra.

Na manhã do dia 7 de Abril de 1997, estando a superintendência do Palácio das Artes sob o comando do engenheiro Fernando Pinheiro, ocorreu o incêndio do Grande Teatro cujos momentos dramáticos ficaram registrados na imagem³⁰ a seguir.

³⁰ Foto disponível em: <http://www.bombeiros.mg.gov.br/component/content/article/11950.html>. Acesso em 22/07/2014.

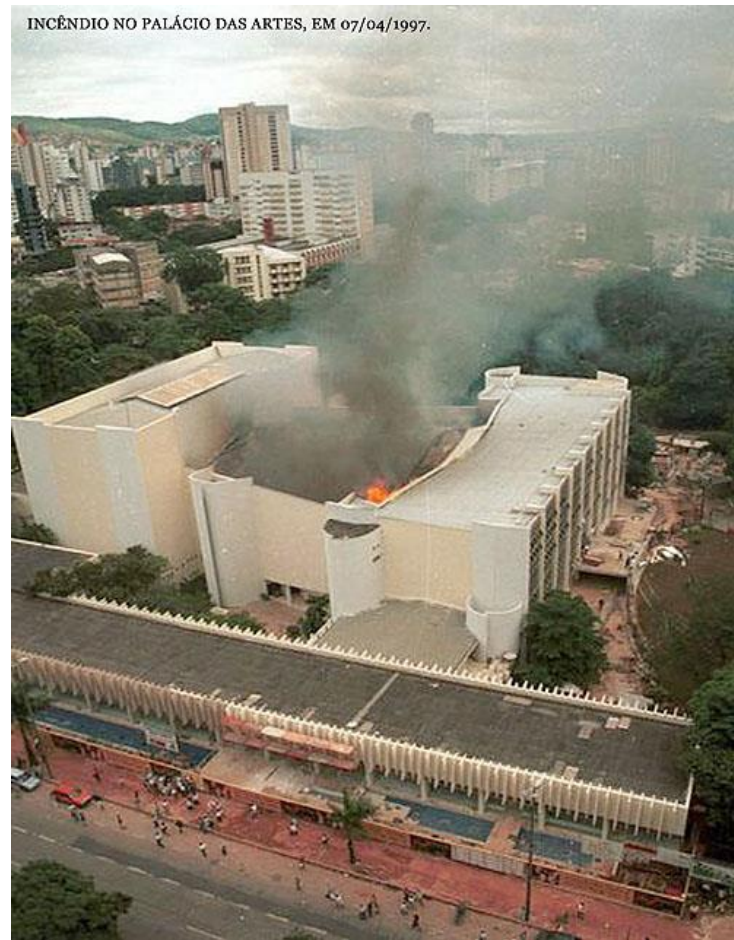


Figura 8. Incêndio do Grande Teatro do Palácio das Artes, 07 de abril de 1997. (Foto publicada invertida pelo jornal ESTADO DE MINAS).

O Palácio das Artes passava por reformas desde janeiro para abrigar o Encontro das Américas, Área de Livre Comércio das Américas (ALCA), que iria reunir os ministros da área econômica de 34 países.

O projeto de reconstrução das dependências do teatro incendiado apresentava três grandes modificações: a primeira alteração estava estritamente ligada à segurança do local; a segunda serviria para corrigir falhas acústicas do Grande Teatro, sob orientação do engenheiro uruguaio Conrado Silva e a terceira viria buscar um melhor redimensionamento do fosso a ser ocupado pela orquestra em óperas e balés.

Enquanto as reformas estavam em andamento, a OSMG passou a realizar seus concertos sinfônicos no *foyer* do Palácio, em um palco provisório de costas para a Av. Afonso Pena, e uma sala provisória, com 550 cadeiras avulsas até o fundo, formando a plateia. O primeiro dos 25 concertos que a orquestra realizou

neste palco aconteceu em 15 de julho, sob a regência do maestro Carlos Eduardo Prates, contando com a participação solo do violinista Leopold La Fosse no Concerto para Violino e Orquestra em mi menor, de Mendelssohn (HOJE EM DIA, 1997, p. 3).

Devido ao barulho constante das obras no Grande Teatro, a orquestra optou também por realizar inúmeros concertos didáticos naquelas escolas da cidade que dispusessem de auditório para recebê-la, como o Colégio Santa Maria, na R. Jacuí, no Bairro Floresta, e o Colégio Arnaldo, na Praça João Pessoa, no Bairro Funcionários.

Quando as obras de reconstrução do Grande Teatro foram concluídas, em julho de 1998, a reabertura do espaço ficou a cargo da OSMG, com a apresentação do oratório O Rei David, de Honegger, com narração de Paulo Autran e regência de Afrânio Lacerda. Tendo como convidado o maestro alemão Johannes Hömberg, a OSMG e seus solistas interpretaram os Seis Concertos de Brandenburgo e a Paixão Segundo São João, de Bach.

No mesmo ano, o jovem Holger Kolodziej, formado pela Escola Superior de Música de Colônia, Alemanha, mediante a recomendação do maestro Johannes Hömberg, assumiu, por dois anos, a titularidade do cargo de maestro da OSMG. Durante esse período, a OSMG foi homenageada com o Diploma da Medalha “Ordem do Mérito Legislativo Municipal”. (Anexo B).

O retorno do maestro Emílio de César à OSMG aconteceu em 2001 e coincidiu com a recomposição do quadro de músicos através de concurso, possibilitando que a programação, que já era intensa, tomasse proporção maior em qualidade e quantidade (mais de 60 concertos por ano), atendendo às melhores expectativas.

Próximo à comemoração dos 25 anos da OSMG, foi organizada uma temporada de excelência, com realização de quarenta apresentações nas séries Concertos para Belo Horizonte, no Grande Teatro, e Concertos no Parque Municipal, além da montagem da ópera O Guarani, de Carlos Gomes.

Apesar da tibieza salarial tradicional, a OSMG passou a contar com setenta integrantes efetivos, além de eventuais contratados. A belíssima sonoridade

alcançada pela orquestra incentivou a parceria, através das leis de incentivo, entre Fundação Clóvis Salgado (FCS), Cemig, MBR Engenharia, Usiminas e TIM, que culminou com a criação da “Série de Concertos TIM” (ESTADO DE MINAS, 2003, p. 6).

Em 2003, a orquestra foi consultada pela diretoria artística sobre a escolha do próximo maestro titular, através de uma lista tríplice onde o nome de Marcelo Ramos, mineiro de São João Del-Rei, aparecia como candidato. Os integrantes da orquestra deram seu voto de confiança pelas ótimas apresentações demonstradas e o maestro foi, então, designado. Com ele, a OSMG participou da gravação de dois discos, um deles intitulado *Ofício de Trevas* junto ao Coral Lírico do Palácio das Artes, com obras do compositor José Maria Xavier (1819-1887). O outro foi gravado com obras de Tavinho Moura orquestradas por Wagner Tiso, evidenciando o perfil popular do maestro Ramos e uma tendência pelas gravações que se acentuaria nos anos posteriores (ANEXOS I-J).

No ano de 2005, a OSMG passava por um de seus melhores momentos artísticos, o que se confirmou através do convite que recebera para se apresentar, pela primeira vez, no Festival de Inverno de Campos do Jordão, em São Paulo. A época também significou um divisor de águas na história da OSMG, como será tratado nas próximas seções.

2.4 Os Regentes Titulares da OSMG. Líderes e protagonistas.

A linguagem musical, diferentemente de outras artes, é um emaranhado de signos escritos que só pode ser apreciada publicamente através da produção sonora interpretada pelo músico. Quando se trata de um grande contingente instrumental (como, neste caso, a orquestra), a tarefa de unificar o tempo rítmico, equilibrar a dinâmica e o andamento indicado na partitura pelo compositor é determinada a um gerenciador do sistema musical: o maestro.

Inicialmente, essa missão foi incumbida a vários integrantes de um grupo de músicos: ao primeiro violinista (ou *spalla*)³¹, ao *Kapellmeister* (mestre-capela), algum

³¹ O *spalla* (do italiano "ombro") ou concertino (termo utilizado em Portugal) é o nome dado ao primeiro-violino de uma orquestra. Em italiano, diz-se *violino di spalla*. Na orquestra, o *spalla* fica na

instrumentista de sopro ou o cravista, que posteriormente foi substituído pelo pianista.

No séc. XV, o tempo era marcado com um rolo de partituras na tentativa de ajudar os gestos com as mãos, enquanto no séc. XVII a moda era marcar o tempo batendo com um bastão no chão. A batuta³², como a conhecemos hoje, surgiu na Alemanha no séc. XVIII, mas seu uso só se popularizou por volta de 1820, nas mãos de Carl Maria von Weber (1786-1826), que foi o primeiro a utilizá-la, e Louis Spohr (1784-1859), que aperfeiçoou seu uso. A partir de então, o emprego da batuta tornou-se comum. Foi a partir do Romantismo, no século XIX, com o progressivo aumento de tamanho das orquestras, que o maestro passou a ser um músico especializado nessa função musical como líder estético e burocrático da orquestra. Dentre os grandes maestros do século XIX, destaca-se Berlioz, responsável por dar as diretrizes de como o maestro deveria ser preparado.

Assim, o maestro representa aquele líder que detém o poder legítimo obtido pelo exercício do cargo, o poder do saber exercido graças a seus conhecimentos musicais e organizacionais e é o responsável pelo sucesso ou fracasso do conjunto. É também aquele que sabe servir, que sabe fazer funcionar a harmonia das relações (MENEGETTI, 2008).

Os estilos de liderança variam de acordo com as condições de trabalho e as reações do comportamento humano. Dentre os maestros titulares que passaram pela OSMG (APÊNDICE A - Quadro I e ANEXO K), cada um apresentou um estilo de liderança diferente, influenciado por seus traços de personalidade. O repertório-padrão apareceu em proporções equilibradas, transitando entre os mais diversos períodos da história da música universal.

Em cada período em que os maestros empunharam a batuta, realizaram-se programações diferentes, relacionadas ao repertório de cada um e às possibilidades de execução que o número de músicos e os orçamentos de que se dispunha à

primeira estante à esquerda do maestro e é o último instrumentista a entrar no palco, sendo o responsável por afinar a orquestra antes da entrada do maestro. É também o responsável pela execução de solos e atua como regente substituto, repassando aos outros músicos as determinações do maestro. <http://www.concertino.com.br> Acesso em: 22/07/2014.

³² A batuta (do italiano *battuta*, "batida" ou "compasso") é um bastão delgado aliado a uma base arredondada, chamada *pera*, em geral de madeira leve, plástico ou fibra de vidro, com que os regentes dirigem as orquestras, bandas, coros etc. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Batuta> Acesso em: 22/07/2014

época poderiam alcançar. A escolha dos maestros deu-se, inicialmente, por concurso e, a partir de Aylton Escobar, por indicação, seja dos músicos, seja da direção artística.

O primeiro regente a assumir a OSMG, por concurso, foi o alemão Wolfgang Gröth³³, uma das maiores autoridades em Mozart, que realizava, como regente convidado, constantes visitas à Áustria, Dinamarca e Hungria.

Quando Gröth mudou-se para a Paraíba, o cargo de maestro da OSMG passou para as mãos do maestro italiano Sergio Magnani. Magnani foi regente titular das Orquestras Sinfônicas do Teatro Municipal de São Paulo e da Universidade Federal da Bahia. Por sua atuação no campo da música e nas áreas de pesquisa e magistério, recebeu o título de Cidadão Honorário de Belo Horizonte, a medalha Ordem da Inconfidência, a Insígnia do Mérito e a Comenda do Mérito. A relevância de sua atuação está ligada, ainda, ao apoio à criação da Universidade Mineira de Artes (FUMA) e da Fundação de Educação Artística (FEA).

Ainda no início da década de 1980, realizou-se um novo concurso, em que se escolheu o maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca³⁴, embora a orquestra apoiasse a escolha de um candidato argentino (informação verbal).

Segundo dados publicados, dentre nove candidatos, o maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca foi escolhido pela banca composta por Arthur Bosmans, Henrique Morelembaum e Francisco Corujo. O maestro Pinto Fonseca trazia em seu currículo o fato de ter fundado a Orquestra Sinfônica da UFMG e o Coral Ars Nova, além de ter recebido premiações no Brasil e no exterior. O maestro Sergio Magnani ainda continuaria como superintendente da orquestra, além de reger como convidado

³³ Wolfgang Gröth, nascido em 1946 em Wiesbaden e diplomado pela Universidade de Frankfurt. O maestro conquistou, em 1971 e 1972, o prêmio do Concurso Internacional de Regentes de Orquestra Igor Markevitch, em Monte Carlo, e foi assistente do maestro Leopold Hager. (Informações impressas nos programas de concerto da OSMG – Arquivo da OSMG).

³⁴ Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006) natural de Belo Horizonte, graduou-se em Regência pela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Foi fundador e regente do Coral Ars Nova da UFMG por 41 anos. Como professor, foi um dos fundadores do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, cuja primeira edição ocorreu em Ouro Preto, em 1967. Participou também, como convidado, em inúmeros festivais, seminários e workshops de música, em diversos estados do Brasil e no exterior. Foi professor de regência e Regente Titular do Coro do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado – Palácio das Artes. Como compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca é autor da Missa Afro-Brasileira, de Batuque e Acalanto (1971), sua obra-prima, além de um vasto acervo de peças para coro, instrumentos solistas, canto e piano, bem como de inúmeros arranjos de peças do folclore popular brasileiro.

vários concertos e espetáculos de ópera (ESTADO DE MINAS, 1981, p. 6). O maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca, ocupou o cargo na OSMG por dois anos, até pedir exoneração por motivos pessoais.

A seguir, foi convidado, por solicitação dos músicos da orquestra, o maestro e compositor paulista Aylton Escobar³⁵, que já havia atuado em várias oportunidades como convidado. De personalidade musical excepcionalmente rica trouxe um notável arejamento ao repertório da OSMG, brindando ao público gloriosos momentos musicais. A má situação econômica desse período não ofuscou a excelente qualidade dos concertos que Escobar levou para a população de Belo Horizonte. Porém, o desgaste emocional causado pelas constantes greves por uma melhor qualidade de vida no trabalho e melhor remuneração e o descaso do poder público acabaram levando esse ciclo ao término do altíssimo nível musical da OSMG.

O maestro Emílio de César³⁶, natural do Rio de Janeiro e radicado em Brasília, teve duas passagens em momentos diferentes pela OSMG (1989-1990 e 2001-2002). O maestro Afrânio Lacerda³⁷, natural de Belo Horizonte, assumiu os trabalhos por duas temporadas (1991-1992).

A vinda do maestro David Machado³⁸, em 1993, trouxe um sabor novo para a OSMG. Dono de técnica original e grande musicalidade, batuta clara e ritmo perfeito, sob seu comando a OSMG gravou seu primeiro CD (ver Anexo).

³⁵ Aylton Escobar foi aluno dos compositores Osvaldo Lacerda e Camargo Guarnieri na Academia Paulista de Música, onde estudou composição. Aperfeiçoou-se em música eletrônica na Columbia University de Nova York com Vladimir Ussachevsky, e ocupa a cadeira nº 25 da Academia Brasileira de Música. (Informações impressas nos programas de concerto da OSMG – Arquivo da OSMG).

³⁶ Formado em regência, composição e canto pela Universidade de Brasília (em 1975), com pós-graduação no Robert Schumann Institut (Centro avançado da Universidade de Colônia, Alemanha), na cidade de Düsseldorf (de 1979 a 1981), estudando com o professor Hans Kast, regente e diretor da ópera daquele instituto, antigo assistente de Herbert von Karajan, em Berlim. De César é também formado pelo CEUB em Administração de Empresas. (Informações impressas nos programas de concerto da OSMG – Arquivo da OSMG).

³⁷ Afrânio Lacerda, natural de Belo Horizonte, é Bacharel em Direito, oboísta e especializado em canto coral. Regeu o Madrigal Renacentista de 1972 a 1988. Esteve à frente da OSMG entre 1991 e 1992. (Informações impressas nos programas de concerto da OSMG – Arquivo da OSMG).

³⁸ David Machado (Cabo Verde, 1938 - Rio de Janeiro, 1995). De reconhecida trajetória, formou-se pela Academia de Música de Freiburg, Alemanha e foi Regente Titular da OSSODRE (Orquestra

Em 1998, após o incêndio e a reforma do Grande Teatro do Palácio das Artes, assumiu a regência o maestro alemão Holger Kolodziej³⁹. Vinte e dois anos depois da sua criação, a OSMG tornou a ter um maestro estrangeiro como regente titular.

Sob numerosos aspectos a Era do maestro Marcelo Ramos⁴⁰ (2003-2007 e 2013-2015), apesar de pivô de toda a discussão em torno da reestruturação da orquestra, foi de grande produtividade e marketing para a OSMG. Sob sua batuta gravaram-se vários DVDs e inúmeros programas para a TV Redeminas. Pela primeira vez a OSMG esteve se apresentando no renomado Festival de Campos do Jordão, São Paulo.

O maestro Charles Roussin⁴¹ foi chamado em um momento crucial para dirigir o grupo de músicos remanescentes após o desmanche da OSMG para a criação da

Sinfônica do Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos), do Uruguai, Diretor Artístico e Regente Principal da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo. Na Itália, onde morou por 15 anos, regeu a Orquestra Sinfônica Siciliana, a Orquestra do Teatro Massimo de Palermo e a Ópera de Roma. Além de receber importantes prêmios internacionais, acreditava na educação musical dos jovens brasileiros. Em 1982, fundou a Orquestra Sinfônica Jovem do Rio de Janeiro e, após sua morte, sua esposa deu continuidade ao projeto Ação Social pela Música do Brasil, iniciado através de uma ONG em 1995 e voltado a atrair jovens para a música. (Informações impressas nos programas de concerto da OSMG – Arquivo da OSMG).

³⁹ Holger Kolodziej é formado em Regência Orquestral e Coral (*honoribus*) pela Escola Superior de Música de Colônia, na classe dos maestros Johannes Hömberg e Wangenheim. (Informações impressas nos programas de concerto da OSMG – Arquivo da OSMG).

⁴⁰ Marcelo Ramos graduou-se como mestre em regência orquestral pelo Cleveland Institute of Music (EUA), onde estudou sob orientação de Carl Topilow em 2010. Posteriormente, completou o curso de doutorado em artes e regência orquestral na Ball State University (Indiana). Durante o período de mestrado, Marcelo foi também maestro assistente da Cleveland Pops Orchestra, além de participar de *masterclasses* com Michael Tilson Thomas (San Francisco Symphony), Kenneth Kiesler (University of Michigan), Kurt Masur, David Loebel, Ronald Zollman (Croácia) e Alexander Polistchuk (São Petesburgo). No Brasil, estudou regência com Eleazar de Carvalho e Dante Anzolini. Participou, também, de dois importantes workshops como regente ativo nos EUA: em 2012, com a Sinfônica de Baltimore, tendo Marin Alsop e Gustav Meier como instrutores, e no Aspen Music Festival em 2010, com mestres como Robert Spano (Atlanta Symphony), Larry Rachleff (Long Island Symphony), Hans Graf (Houston Symphony) e Hugh Wolff (New England Conservatoire, Boston). Anteriormente, foi regente assistente na Orquestra do Teatro Nacional Claudio Santoro (de 1999 a 2001) e regente residente da Amazonas Filarmônica em Manaus (de 2001 a 2003). (Informações impressas nos programas de concerto da OSMG – Arquivo da OSMG).

⁴¹ Charles Roussin é natural de Itaúna, Minas Gerais. Mestre e Bacharel em Regência é professor efetivo da UFMG, ocupando as cadeiras de Regência Orquestral e Opera Studio. Fundou as Orquestras de Câmara de Itaúna e Ouro Branco e foi diretor artístico dos Festivais “Semana da Música de Ouro Branco” e Festival Nacional de Música de Divinópolis. O maestro Charles Roussin

Orquestra Filarmônica em 2008. Roussin teve a difícil tarefa de sustentar a atividade da OSMG enquanto o governo decidia o destino da mesma. O repertório da orquestra teve que se adequar ao número de músicos, sendo que eventualmente conseguia-se contratar músicos à cachê para compor alguns naipes desfalcados. A atividade mais comum foram os concertos didáticos para crianças realizados no foyer do Grande Teatro.

Roberto Tibiriçá⁴² (2010-2012), figura carismática de grande projeção musical que cativava o público com sua impressionante presença no palco, entusiasmou o governo a viabilizar a retomada da OSMG como corpo sinfônico através de concurso para completar os quadros de instrumentistas.

2.5 Os Regentes Assistentes da OSMG.

O Regente Assistente é o segundo em hierarquia e pode substituir o Regente Titular no caso de sua ausência acidental ou auxiliando o trabalho como ensaiador, função que também pode ser exercida pelo violinista principal, o *spalla*, na impossibilidade de contratar um segundo maestro. A OSMG nem sempre contou com um regente assistente como maestro preparador ou segundo no comando (Ver APÊNDICE B - Quadro II e ANEXO L).

O maestro Dino Nugent⁴³ atuou como assistente do maestro Afrânio Lacerda entre 1991 e 1992. Já o maestro Helder Trefzger⁴⁴ trabalhou como assistente do maestro David Machado em 1994.

trabalhou também como assistente do maestro Roberto Tibiriçá. (Informações impressas nos programas de concerto da OSMG – Arquivo da OSMG).

⁴² Roberto Tibiriçá é titular da cadeira nº 5 da Academia Brasileira de Música. Foi discípulo do Maestro Eleazar de Carvalho, Diretor-Adjunto e, posteriormente Diretor Artístico da Orquestra Sinfônica Brasileira, Regente Assistente do Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa, Diretor Artístico e Regente Titular da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (SP), da Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo (SP) e Principal Regente da OSSODRE, em Montevideú. Recebeu, em 2011, a Ordem do Ipiranga (a mais alta honraria do Estado de São Paulo), a Grande Medalha Presidente Juscelino Kubitschek (outorgada pelo Governo de Minas Gerais) e o Prêmio APCA (Associação dos Críticos Musicais de São Paulo) como Melhor Regente (por seu trabalho com a Sinfônica Heliópolis e com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais). . (Informações impressas nos programas de concerto da OSMG – Arquivo da OSMG).

⁴³Dino Nugent, natural do Panamá ocupou o cargo de assistente de 1991 a 1992. É pianista, compositor e arranjador, graduado pela Escola de Música da UFMG em composição e regência

O maestro Gabriel Rhein-Schirato⁴⁵ atuou como assistente na transição entre os maestros Tibiriçá e Ramos, de 2012 a 2013.

Já o maestro Sérgio Gomes⁴⁶ atuou como assistente em 1998, 2006, 2012, 2014 a 2016, adquirindo prática no correr dos anos através de variados repertórios.

orquestral. Foi bolsista da Fullbright pela Rutgers University (EUA), onde obteve Mestrado em Estudos de Jazz.(Informações impressas nos programas de concerto da OSMG – Arquivo da OSMG).

⁴⁴ Helder Trefzger é maestro titular da Orquestra Sinfônica do Estado do Espírito Santo desde 1992. Bacharel em música-regência iniciou seu curso na Universidade de Brasília (UnB), concluindo-o na UFMG. Em 1990, ganhou uma bolsa de estudos para participar do curso “The Moscow Conservatory in América”, realizado na Rutgers University (New Brunswick, EUA), tendo estudado com diversos professores do Conservatório de Moscou, dentre eles Igor Bezrodny (Diretor Musical da Moscow Chamber Orchestra) e Pavel Kogan (Diretor Musical da Moscow State Symphonic Orchestra), também violinista, filho do célebre Leonid Kogan. Em 1991, com a obtenção de outra bolsa de estudos, foi para a Itália estudar com o maestro Francesco La Vecchia, no Festival de Anzio. Já dirigiu como convidado algumas das principais orquestras brasileiras, como a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e outras, além da Orquestra Artave (Portugal), da New World Young Orchestra (Brasil, Itália e Bulgária) e da Orquestra Sinfônica de Bourgas (Bulgária). Realizou ainda um concerto na cidade do Porto (Portugal), além de duas apresentações à frente da Orchestra Sinfonica di Roma, no Auditório della Conciliazione (Vaticano). Dentre as manifestações de reconhecimento do seu trabalho, destacam-se o Título de Cidadão Vitoriense, outorgado pela Câmara Municipal de Vitória em 2001, e o Título de Cidadão Espírito-Santense, concedido pela Assembleia Legislativa em 2004. É membro da Academia de Letras e Música do Brasil – ALMUB, onde ocupa a cadeira de número 10, com a patronímica de Carlos Gomes. Atualmente, é mestrando em Práticas Interpretativas – Regência – na Universidade Federal do Rio de Janeiro. (Informações impressas nos programas de concerto da OSMG – Arquivo da OSMG).

⁴⁵ Gabriel Rhein-Schirato, natural de São Paulo, tem licenciatura em piano com especialização em regência pela Escola de Comunicações e Artes do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, assessorado pelo pianista Gilberto Tinetti pelo maestro Aylton Escobar. Continuou seus estudos em Stuttgart e Bremen, na Alemanha, orientado por Patrick O'Byrne, e em 2006 obteve seu mestrado. Suas atividades incluem pianista solista, camerista, co-repetidor e regente em concertos em cidades do Brasil (Curitiba, São José dos Campos, São Paulo, entre outras) e na Europa (Bremen, Hamburgo, Turim, Pescara e outras). Em julho de 2007, apresentou-se como solista em Concerto k.414, de Mozart, conduzido por Olivier Toni. Como camerista, atua juntamente com o Trio per Mare, formado na Alemanha. (Informações impressas nos programas de concerto da OSMG – Arquivo da OSMG).

⁴⁶ Sérgio Gomes, natural do Rio de Janeiro é Graduado em trompa pela UFMG. Em 1977, passou a integrar a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas como primeiro trompista. Em 1981, foi convidado a participar da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais como primeiro trompista, atuando também como solista da referida instituição em várias oportunidades. Foi professor do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado e da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.(Informações impressas nos programas de concerto da OSMG – Arquivo da OSMG).

3. SÃO PAULO DÁ AS CARTAS.

*Mas a cidade não é feita de pedras, é feita de homens.
Não é a dimensão de uma função.
É a dimensão da existência.
Marcílio Ficino*

Referência na atividade sinfônica no Brasil, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) sempre serviu como modelo para as demais orquestras do país. Seu regente titular, o maestro Eleazar de Carvalho,⁴⁷ foi um símbolo da música sinfônica brasileira, chegando a lecionar na Universidade de Yale e na Julliard School, tendo entre seus alunos Zubin Mehta, Seiji Ozawa e Claudio Abbado. Certa vez, o maestro Issac Karabtchevsky contou que, em entrevista à TV Cultura de São Paulo nos anos 70, Eleazar disse que “na Europa os concertos são basicamente custeados pelos governos; nos Estados Unidos pela iniciativa privada e no Brasil, por ninguém”. (Informação verbal). No entanto, podemos afirmar que no Brasil o governo sempre teve fundamental importância na manutenção das orquestras, apesar de nunca destinar ou dispor de recursos suficientes, havendo também recursos vindos através de leis de incentivo, com subsídios de empresas mantenedoras.

O fato é que a música clássica sempre dependeu desse apoio estatal. A fragilidade da economia brasileira nunca permitiu criar orquestras que disputassem uma posição internacional de prestígio ou fossem sustentadas por tempo indefinido, pois os salários nunca estiveram à altura daqueles no mercado mundial.

Segundo consta no site da OSESP, antes de seu falecimento, em 1996, Eleazar de Carvalho trabalhava num projeto de reformulação da OSESP, visando

⁴⁷ Eleazar de Carvalho (Iguatu - Ceará, 28 de junho de 1912 — São Paulo, 12 de setembro de 1996), tornou-se doutor em música pela Washington State University, nos Estados Unidos. Fez doutorado em Letras e Humanidades pelo Hofstra College, em Hampstead. Nos Estados Unidos, estudou regência com Sergey Koussevitzky, no Berkshire Music Center, em Massachusetts. Em 1947, dividiu com Leonard Bernstein a função de assistente do maestro Koussevitzky, a quem sucedeu após sua morte. Atuou longamente como Regente Titular na Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro. Foi Diretor Artístico e Regente Principal da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, Diretor Artístico e Regente da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, fundador da cadeira número 32 da Academia Brasileira de Música, Diretor Musical da Saint Louis Symphony Orchestra. Teve relevante atuação pedagógica tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, onde seu nome é indissociável do Festival de Inverno de Campos do Jordão.

conferir-lhe um status internacional. Entretanto, foi no seu velório que aconteceu o ponto de mutação: durante a cerimônia de despedida realizada no Teatro Municipal, com a sala cheia e o caixão sobre o palco, conta-se que Gilberto Siqueira, trompetista da OSESP desde 1973, em seu discurso de improviso, falou: “até para ser velado o maestro Eleazar precisou de uma casa emprestada.” Estavam presentes o governador Mário Covas e o Secretário de Cultura Marcos Mendonça, e nesse instante o teatro veio abaixo em aplausos, como no final de uma ópera. A partir daquele momento começou a ser estudada a criação de uma nova sede própria e de uma reestruturação da orquestra, pautada pelas diretrizes formuladas por Eleazar. Estas incluíam a reavaliação dos músicos mediante concurso interno e uma melhoria salarial.

Segundo Norman Gall,⁴⁸ quando convidado a conduzir essa nova fase na história da OSESP, John Neschling respondeu que ele não precisava da orquestra, a orquestra é que precisava dele.⁴⁹ Contrariando a máxima de que o sonho grande começa pequeno, para Neschling o sonho grande tinha que começar grande.

Já não mais se indaga por aquilo que é a realidade, mas por suas possibilidades. Se na antiguidade e na Idade Média, o homem considerava verdadeiro o pensar de acordo com o que existe na realidade, nos tempos modernos inverte sua postura dizendo que aquilo que pode pensar, poderá realizar. O homem passa a interessar-se não tanto por aquilo que já é, mas por aquilo que ainda poderá ser (ZILLES, 1993, p. 10).

Embora o Estado de São Paulo estivesse à época virtualmente falido e as exigências de Neschling (inclusive salariais) fossem muito dispendiosas, Covas acabou aceitando o maestro para a direção artística da OSESP. Além dos 44 músicos que passaram no teste, 26 músicos de Nova York, Paris, Bucareste e Sofia foram contratados para preencher o novo quadro de instrumentistas da orquestra.

⁴⁸ Jornalista norte-americano residente no Brasil desde 1977. Publicou artigos nos jornais: O Estado de S. Paulo, Jornal do Brasil, e outros periódicos europeus e latino-americanos.

⁴⁹ Disponível em: http://www.normangall.com/brazil_art19.htm Acesso em 22/01/2016.

3.1 O neschlinismo.

Estandarte de uma nova era vislumbrada para a música clássica brasileira, o neschlinismo⁵⁰ emergiu como uma espécie de corrida artística pela excelência influenciando, conseqüentemente, as esferas sinfônicas de todo o país com vultosos investimentos e determinantes vontades políticas.

Para John Neschling⁵¹, o meio musical brasileiro estava em desvantagem em relação à Europa e o músico brasileiro precisava se aprimorar. Ele propunha que para o Brasil alcançar uma perspectiva hegemônica na arte da música, devia seguir-se um modelo idealizado de desenvolvimento e modernização, deixando de lado a identificação nacionalista. Essa modernização significava a opção por mão de obra estrangeira e a priorização dos aspectos de infraestrutura da orquestra.

A abordagem neschliniana estava ligada à eficiência dentro de um modelo neoliberal transportado da iniciativa privada, conceito antes ligado às fábricas e à linha de produção e que agora seria utilizado na administração pública. Neschling defendia que a orquestra contasse com uma dotação orçamentária, que os músicos perdessem sua autonomia e seus direitos como artistas-trabalhadores em troca de excelentes salários, além da concentração do poder decisório na figura do maestro (LEBRECHT, 2002).

Baseado nos princípios do livro “O Príncipe” de Nicolau Maquiavel, surgia uma questão para Neschling: se seria melhor ser amado que temido ou o contrário? Nesse momento, para ele era muito melhor ser temido que amado. O reconhecimento viria *a posteriori*.

A partir dos anos 90 e até o início do século XXI, o setor artístico vinha, de fato, dando espaço a um novo modelo de relações de trabalho e de reestruturações

⁵⁰ Este termo será usado para denominar este período e as mudanças que ele produziu.

⁵¹ John Neschling (Rio de Janeiro, 1947) foi regente titular e diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo de 1997 a 2008. É sobrinho-neto do compositor Arnold Schoenberg e do maestro Arthur Bodanzky. Na Europa, foi diretor artístico do Teatro Nacional de São Carlos em Lisboa, do Teatro de Sankt Gallen (Suíça), do Teatro Massimo (Palermo) e da Ópera de Bordeaux, além de ter sido regente residente na Ópera de Viena. Nos doze anos em que esteve à frente da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Neschling elevou o grupo a níveis internacionais, tornando-a reconhecida pela crítica internacional como uma das orquestras a serem notadas entre as melhores do mundo (Revista Gramophone, dezembro de 2008).

Disponível em: <http://dicionario.sensagent.com/John%20Neschling/pt-pt/>
Acesso em: 22/07/2013.

radicais dentro da sociedade. O Estado tirava proveito do enfraquecimento do poder sindical, do aumento da competição e da grande quantidade de mão-de-obra excedente no exterior para tentar impor regimes e contratos de trabalho mais flexíveis, desestabilizar os servidores estáveis, diminuir as posições asseguradas no mercado de trabalho e estabelecer a precariedade do emprego. Desta forma, os músicos contratados passavam a ter um vínculo de trabalho que, além de não garantir mais estabilidade no emprego, retirava deles qualquer forma de direito vinculado ao exercício de suas atividades, como férias, décimo terceiro, gratificações, seguro saúde e licença maternidade, dentre outros.

Diante desse novo horizonte histórico, Castel (1998) interpreta que a questão social, tal como passou a se manifestar, é um indicativo do enfraquecimento da condição salarial.

Começa a tornar claro que precarização do emprego e do desemprego se inseriram na dinâmica atual da modernização. São as consequências necessárias dos novos modos de estruturação do emprego, a sombra lançada pelas reestruturações industriais e pela luta em favor da competitividade [...] é a própria estrutura da relação salarial que está ameaçada de ser novamente questionada (CASTEL, 1998, p.516-517).

A dinâmica advinda dessas mudanças resultou em um déficit de lugares ocupáveis na estrutura do mercado, destinando uma parcela variável de indivíduos a permanecer na condição de excedentes ou supranumerários, “não integrados e sem dúvida não integráveis, pelo menos no sentido que Durkheim fala da integração como o pertencimento a uma sociedade que forma um todo de elementos interdependentes” (CASTEL, 1998, p. 530).

Nesse emaranhado processo de composição, decomposição e recombinação do modernismo, segundo uma perspectiva marxista, Berman (1982) aponta:

[...] a incansável e insaciável demanda de crescimento e progresso, [...] de pressão sobre as pessoas no sentido de explorarem não só aos outros seres humanos mas a si mesmas; a volubilidade e a interminável metamorfose de todos os seus valores no vórtice do mercado mundial; a impiedosa destruição de tudo e todos os que a moderna economia não pode utilizar – quer em relação ao mundo pré-moderno, quer em relação a si mesma e ao próprio mundo moderno – e sua capacidade de explorar a crise e o caos como trampolim para ainda mais desenvolvimento, de alimentar-se da sua própria autodestruição (BERMAN, 1982, p.147).

Devido às novas relações de emprego engendradas pelas mutações do capitalismo e as orquestras pertencerem ao setor público, os concursos públicos para ingressar nas carreiras acabaram sendo cada vez mais escassos e o mercado formou profissionais autônomos intermitentes, artistas-trabalhadores flexíveis, *freelancers* ou, no pior sentido, descartáveis segundo a vontade dos maestros.

O auto-emprego, o *freelancing*, e as diversas formas atípicas de trabalho – trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado – constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes, e têm como efeito introduzir nas situações individuais de atividade a descontinuidade, as alternâncias de períodos de trabalho, de desemprego, de procura de atividade, de gestão de redes de interconhecimento e de sociabilidade fornecedoras de informações e de compromissos, e de multi-atividade na e/ou fora da esfera artística” (MENGER, 2005, p.18).

Os postos de trabalho na área artística do setor público passaram, então, a ser influenciados pela lógica da esfera privada.

[...] No campo da música se torna ainda mais dócil a força de trabalho em relação aos superiores, com a agravante das possibilidades sutis de “pressão psicológica”, sofrida pelos músicos que não se subordinam facilmente (COLI, 2006, p.206).

Segundo Neschling, antigamente, as orquestras brasileiras eram desimportantes e ele propunha colocar-se como o arquiteto do renascimento da OSESP (FOLHA DE SÃO PAULO, 2007, *on-line*). Suas ideias inovadoras numa radical redefinição da política cultural ditatorial eram de transformar, da noite para o dia, as orquestras já existentes em serviços terceirizados de excelência, por meio do que vieram a se chamar Organizações Sociais (OSs) e Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPs).

A proposta de Neschling estava de acordo com os princípios de Thomas Hobbes, considerado um dos teóricos do poder absolutista em vigor na Idade Moderna, que afirmava que a concentração do poder devia ficar nas mãos de um soberano que governasse por meio do temor que infligido aos súditos.⁵² O projeto “hobbesiano” de renovação do antigo corpo artístico da OSESP contou ainda com a revitalização do imponente edifício da Estrada de Ferro Sorocabana, Estação Júlio

⁵² RIBEIRO, Paulo Silvino. "O papel do Estado segundo Thomas Hobbes"; *Brasil Escola*. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/sociologia/o-papel-estado-segundo-thomas-hobbes.htm>>. Acesso em 06 de fevereiro de 2016.

Prestes, que hoje abriga a Sala São Paulo, modelada na grandiosidade de suas similares da Pennsylvania e a Grand Central de Nova York. Os músicos da OSESP, que haviam chegado a ensaiar em um restaurante, em um cinema mofado e em quase todos os teatros de São Paulo, acabaram ganhando essa nova sede, que com o tempo transformou-se numa das mais importantes casas de concertos e eventos do país e da América do Sul. O projeto da reforma da Estação Júlio Prestes foi de Nelson Dupré, em colaboração com a empresa nova-iorquina Artec, especializada em acústica.

Como informado, quando houve a reestruturação, em 1997, um terço dos músicos foi substituído por outros, selecionados no exterior. Os músicos afastados foram encaminhados para a Fundação Padre Anchieta para comporem a Sinfônica Cultura, encerrada posteriormente, em 2005, pelo governador Geraldo Alckmin.

O processo de reestruturação produtiva da década de 1990, no cenário brasileiro, acompanhou o movimento de transformação social que atingiu o capitalismo mundial nas duas décadas anteriores, em que os valores organizacionais foram alterados em razão da necessidade de instaurar uma nova base produtiva e social de acumulação do capital. Nessa perspectiva, uma nova formatação do mercado demandou uma reorganização do trabalho e aumento da produtividade, afetando as condições de emprego e alterando o perfil e as exigências de qualificação da mão de obra, bem como os padrões de gestão da força de trabalho (CIMBALISTA, 2006, pp.13-28 e 2007 pp.12-14).

Essa atitude radical se traduz numa demonstração de força e poder onde as lideranças opositoras dentro da orquestra são exterminadas. O nível de qualidade é julgado unicamente pelo maestro quem decide se o músico continua apto a pertencer ao grupo ou deve ser substituído, ignorando-se o fato do instrumentista ter passado por uma seleção anteriormente.

Por mais queridos que sejam alguns músicos na orquestra, por antigos que sejam nos seus postos, chega um momento em que a sua prestação simplesmente não corresponde mais ao desejado e ao necessário. Isso se aplica a todos os naipes nos quais a forma física é mais fundamental do que em outros. Mexer com esses músicos nem sempre é fácil, e muitas vezes se encontra grande resistência do grupo. Abrir mão dessa exigência de qualidade é abrir a porta à mediocridade. [...] acho que uma orquestra sinfônica é uma instituição necessariamente hierarquizada, na qual as atribuições e as competências têm que ser perfeitamente definidas. As decisões, definições e soluções a curtíssimo, curto, médio e longos prazos, necessárias a uma organização dessa natureza não podem depender de comissões e coletivos. Eis a razão pela qual uma orquestra não pode ser

uma cooperativa. [...] Burocratizar uma orquestra é não entender o sentido do trabalho. Todos os funcionários de uma orquestra, músicos, técnicos, administrativos, maestro, trabalham em função da qualidade dos concertos. Se essa qualidade falhar, por melhor que sejam o contador, o iluminador, o arquivista, o relações-públicas ou o responsável pelos recursos humanos, todos estarão desempregados. A médio prazo, a orquestra terá perdido sua função (NESCHLING, 2009, p.116-117).

A imigração de músicos oriundos do Leste europeu reforçou a associação entre alta qualificação musical e precarização dos contratos temporários de trabalho, renovados de acordo com a vontade do regente. Essa fragilidade social causada pela incerteza configura uma espécie de escravidão da modernidade. As leis trabalhistas brasileiras limitam a porcentagem de estrangeiros, que, caso contrário, em função dessas questões preferenciais, seriam maioria absoluta nas orquestras, seja, tanto pela qualidade e pela oferta de músicos no exterior, quanto pelas possibilidades de troca contínua de instrumentistas.

Segundo o crítico de música Norman Lebrecht, Herbert von Karajan foi o grande responsável pela mistificação da profissão de maestro, iniciando o distanciamento entre o maestro e seus músicos, cultuando o estrelismo e a transformação da regência em espetáculo (LEBRECHT, 2002).

Neschling, espécie de “Karajan brasileiro”, não pode ser considerado um ator histórico autônomo pelas suas intervenções administrativas, mas, uma peça fundamental na engrenagem desenvolvimentista a partir de sua relação como proprietário político da OSESP (entre 1997 e 2008), onde revolucionou o meio sinfônico e adquiriu prestígio musical. Suas intervenções administrativas seguiam os princípios modernos de gestão desenvolvidos no setor empresarial. A orquestra sinfônica deveria funcionar como uma empresa.

John Whitmore, precursor do método de *coaching* voltado ao desenvolvimento profissional e pessoal, explica que a liderança deve estar focada em elementos-chave como: a hierarquia deve dar lugar à cooperação; a culpa deve dar lugar à avaliação honesta; a pressão deve ser substituída pela automotivação e pelo desafio; a mudança deve deixar de ser temida para ser bem-vinda (WHITMORE, 2005).

A liderança pretendida por Neschling não se baseava em nenhuma filosofia de *coaching* em favor dos artistas-trabalhadores, assim como não pretendia

restringir-se a São Paulo. Em dezembro de 2006, a Fundação OSESP promoveu um Seminário na Sala São Paulo com a finalidade de discutir a situação das orquestras no país. O impacto dessa ação lembra os preparativos em 1921 da Semana de Arte Moderna, quando Mário de Andrade e Menotti del Picchia participaram de uma polêmica sobre a necessidade de uma redefinição da civilização brasileira como um todo. Durante o seminário na Sala São Paulo, a proposta de John Neschling foi a criação da Liga das Orquestras Sinfônicas Brasileiras, no intuito de criar uma nova ordem, de espiralar suas ideias, revolucionar o ambiente sinfônico pelo país e promover o intercâmbio artístico.

Como no início de um ensaio ou espetáculo, em que o oboé dá o diapasão para a orquestra se afinar, no intuito das demais orquestras brasileiras funcionarem como via única à imagem e semelhança do modelo apresentado pela OSESP, foi recomendado, na reunião, a formação de grupos de trabalho. A missão destes grupos seria discutir o aperfeiçoamento da legislação que rege a atividade orquestral, a relação das orquestras com o poder público, intercambiar *know-how* administrativo e operacional da nova ordem, criar um núcleo de formação de mão de obra específica para orquestras sinfônicas e implantar um novo ideal.

Por trás da aparência comunitária que se tentava demonstrar, escondia-se o binômio modernização-excelência musical dentro de uma redefinição do individual e do coletivo, como aponta Linhart:

[...] o desenvolvimento de políticas que individualizam cada vez mais os trabalhadores cria rachas de identidade e aumento da dependência em relação à empresa, criando um vínculo baseado no envolvimento individual destituído de qualquer referência coletiva externa à lógica dominante (LINHART, 2007, p.122).

O então regente titular da OSMG, Marcelo Ramos, que participou do seminário, retornou a Belo Horizonte entusiasmado com os temas abordados, principalmente no que dizia respeito à necessidade de dar uma nova realidade institucional às orquestras (JUIZ DE FORA, Pró-Música, 2007).

De acordo com o maestro Marcelo Ramos,

Tivemos, ainda, uma grande promessa, que, se realizada, fará muito bem para Minas Gerais, que é a criação de uma Organização Social que irá cuidar da orquestra e trará maior agilidade a todos os seus setores [...]. Este modelo [atual] impede a reciclagem dos artistas e trava o desenvolvimento

das instituições. A grande saída hoje são as “oscips” (organizações sociais de interesse público), com as quais se torna possível uma administração eficiente [...]. A meta para 2007 é completar as vagas em aberto, estabelecer salários pelo menos iguais aos da média nacional e estimular a especialização dos músicos para que se qualifiquem para esta nova fase gerida pela Organização Social.⁵³

Ramos contava com que a transformação da OSMG em Organização Social colocaria seu nome no mais alto patamar dos maestros brasileiros, e a crença na implantação do modelo neschiliano levou-o a sugerir a adesão à mudança ao governo mineiro. Entretanto, o maestro Ramos não estava nos planos da Secretária de Cultura que já tinha contatado o maestro Fábio Mechetti para a nova fase e em 2008 o maestro Ramos teve que deixar a OSMG.

Em 20 de janeiro de 2009, por decisão política o maestro Neschling foi demitido da OSESP por carta e, tempos mais tarde, ganhou uma ação na justiça de 4,5 milhões de indenização. Seu salário era de R\$ 100 mil mensais durante 12 anos, ou algo em torno de 215 salários mínimos à época. Apesar de o maestro acreditar que “a qualidade garante a estabilidade”, por ironia das mais amargas do destino ele próprio foi substituído por um estrangeiro, o maestro francês Yan Pascal Tortelier. Filmado em suas tarefas diárias de ensaiar a orquestra, aonde o maestro Neschling chama o então Governador de São Paulo, José Serra, de “menino mimado”, suas opiniões ganharam vivacidade no *youtube*, em um vídeo que chegou até as ferozes mandíbulas de FHC. Com aquela declaração que se tornou pública, qual calcanhar de Aquiles, o próprio general da força Tucana, Fernando Henrique Cardoso - proprietário político da OSESP - sublinhou uma traição política e sentenciou à morte o famoso maestro.

3.2 Construções, desconstruções e o cânone dos terapeutas da modernidade neoliberal.

Embora o epicentro do terremoto cultural acontecera na megacidade de São Paulo, carro condutor do progresso do país, ele se fez sentir em forma de *cânone* nas outras capitais da região sudeste criando um cenário faraônico que demandou

⁵³ Disponível em: <http://www.promusica.org.br/jornal/186/entrevista.php>. Acesso em: 18/05/2014

grandes investimentos. Como há 100 anos atrás, época da construção dos teatros municipais das grandes capitais, novamente a modernidade promoveu ações inovadoras e deixou grandes construções para fins culturais. Um “legado”, palavra-chave muito mencionada para marcar a passagem dos líderes pelo poder, vinculando a arquitetura à atividade sinfônica e que na capital mineira não passaria despercebido.

Desta forma, o patrimônio cultural material e imaterial se reconfigura. Novos testemunhos materiais e tangíveis do processo histórico surgem associados ao apreço pós-moderno pela imagem e pelo caráter simbólico dos locais destinados para as artes. Num surto de crescimento, novas redomas ou fortalezas inexpugnáveis de status nobilitante ao estilo paulista são projetadas e construídas como complexos culturais. São erguidos verdadeiros símbolos culturais, espécie de *shopping centers* da indústria cultural que atestam o caráter singular de opulência, permanência e continuidade em relação a um passado, enquanto constrói-se um ideal de pertença coletiva ao futuro. Desta forma, surgem visando oferecer segurança, facilidade em encontrar uma programação variada no mesmo lugar, associada à ideia de modernidade, progresso e conforto, com maiores atrativos para o público, que os elege como lugares privilegiados para encontro social e de lazer. Passos fundamentais e pontos de arranque na conformação de projetos culturais e no reforço da indústria ligada a essa área, os complexos culturais vêm representar também possibilidades de criação de novos postos de trabalho, dentro de um mercado musical decididamente politizado.

Os períodos históricos marcados pela opressão coincidem com a criação de grandes obras e a sedução dos egos de deixarem registrado o nome dos líderes de plantão em placas de metal. A ambição de estar no topo traduz o forte desejo de cultura do mundo atual, no qual intervém também a recuperação de áreas urbanas, a construção de grandes obras, o turismo cultural e a tentativa concreta de melhorar a imagem internacional do país.

O Governo de Minas, tentando alinhar-se com o eixo Rio e São Paulo, iria beneficiar a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFEMG) com a criação de um novo espaço cultural: a Estação da Cultura Presidente Itamar Franco idealizada em

idêntico formato da Sala da Orquestra Filarmônica de Berlim, como mostra a figura a seguir.⁵⁴



Figura 9. Interior da Sala Minas Gerais.

Desta forma, apresentando um ar de contemporaneidade, Belo Horizonte pode se inserir no rol das cidades modernas e potencialmente culturais. O espaço físico para a realização do projeto encontra-se afastado da região central e por esse motivo a orquestra acabou se isolando e ao mesmo tempo abandonando o vínculo de formação de novos instrumentistas através de uma escola de música e a formação de novas plateias.

Na mesma onda de políticas culturais, com as mesmas perspectivas, o Governo do Estado do Espírito Santo também vem desenvolvendo seu próprio projeto de modernização ainda longe de ser inaugurado: o “Cais das Artes”. Nele, atuará a Orquestra Sinfônica do Espírito Santo (OSES).

Já no âmbito municipal São Paulo, através de sua Secretaria de Infraestrutura Urbana e Obras (SIURB) iniciou em maio de 2009 a construção do um complexo Cultural. A obra denominada “Complexo Cultural Praça das Artes” de 28.500m² de área, é formada pelo quadrilátero das ruas Formosa e Conselheiro

⁵⁴ Foto da Sala Minas Gerais. Disponível em: <http://www.filarmonica.art.br/sala-minas-gerais/>. Acesso em: 18/05/2015

Crispiniano, Praça Ramos de Azevedo e avenida São João, e engloba a construção e restauração de um conjunto de edifícios que forma três módulos culturais: Módulo I, um prédio de onze andares que abrigará salas para ensaio da Orquestra Sinfônica Municipal, Orquestra Experimental de Repertório, Balé da Cidade de São Paulo, Coral Lírico, Quarteto de Cordas de São Paulo e o Coral Paulista; Módulo II – Estacionamento; e Módulo III – Escola de Música e Centro de Documentação.

Em outro ponto da cidade, novas construções pretendem modificar o visual da cidade de São Paulo. O jornalista Mario Cesar Carvalho relata essas iniciativas culturais e os conflitos que surgem em torno das decisões que estão sendo tomadas atualmente:

[...] O governo paulista decidiu paralisar o mais ambicioso projeto do Estado para a cultura: o Complexo Cultural Luz, que teria três teatros, duas escolas e ajudaria, em tese, a revitalizar a cracolândia. O governador Geraldo Alckmin (PSDB) mandou paralisá-lo por considerá-lo caro demais (R\$ 600 milhões) e porque "tem cara de coisa para rico", como disse a dois interlocutores ouvidos pela Folha. O plano agora é reduzir o complexo -o original tinha 100 mil m², mas já havia sido encolhido para 70 mil m² (o que equivale a duas vezes e meia o prédio da Bienal). Num ano eleitoral como 2014, Alckmin temia que a obra se tornasse alvo de protestos e sinônimo de desperdício, tal qual o rótulo colado por ativistas nos estádios da Copa. O complexo consumiu dois anos e meio de projeto de um dos mais célebres escritórios de arquitetura do mundo, o suíço Herzog & de Meuron, autor do Estádio Nacional de Pequim, o "ninho de pássaro", e da Tate Modern, de Londres. Em 2009, quando o projeto foi lançado, o então governador, o também tucano José Serra, disse que a ambição era que ele tivesse um efeito restaurador na vizinhança, como ocorreu com a Tate Modern, velha usina que revitalizou a área ao sul de Londres ao ser convertida em museu. Desde que Mário Covas assumiu o governo, em 1995, os tucanos tentam revitalizar a Luz com obras como a Sala São Paulo, sem sucesso. Alckmin sempre teve reservas ao complexo. Dizia que era obra para "ricos" feita sem licitação, porque não houve concorrência para contratar os arquitetos. Há duas semanas, chegou a dizer a Serra que não seria feita. Sua equipe, porém, ponderou que a desistência teria repercussão péssima para a reeleição. Sem o complexo, o governo jogaria no lixo R\$ 53 milhões -R\$ 45 milhões para os arquitetos e R\$ 8 milhões para a Theatre Projects Consultants, consultoria inglesa especializada em teatros. O projeto dos arquitetos suíços foi entregue em agosto de 2012. A desapropriação de 205 imóveis em três quadras só ampliou a degradação da cracolândia. Uma favela chegou a ser criada na área. Com a demolição dos prédios, a região ganhou ares de cidade bombardeada, como Bagdá, ao lado da Sala São Paulo, o principal espaço de concertos na cidade. Uma das críticas aos projetos culturais feitos nos últimos 15 anos na região é que eles só geram ocupação eventual; não há moradores dia e noite nas ruas. É o local perfeito para marginalizados como dependentes de crack. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2014).

Mais um testemunho de como a arquitetura e a música continuam de mãos dadas em prol da cultura brasileira e como a política intervém no controle das duas anteriores.

3.3 O terremoto cultural do início do século XXI. Como em toda catástrofe natural uns se salvam e outros perdem tudo.

Depois que o sino toca, ele fica vibrando por um longo período. A ânsia pelo poder e as ideias propagadas por Neschling fizeram escola e continuaram a influenciar maestros, administradores e políticos, mesmo depois de Neschling sair de cena. Quando convidado, em 2005, para assumir a titularidade da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), afirmando que aqui no Brasil não existiam músicos de qualidade, nem professores e nem ensino musical eficiente, Roberto Minczuk⁵⁵ mandou embora grande parte dos membros da orquestra e foi em busca de músicos pelo mundo.

Negligenciando os princípios básicos de gestão moderna, dos quais o mais relevante é, antes de qualquer ação drástica, procurar conquistar corações e mentes de sua equipe, Minczuk tratou os músicos da OSB e da OSB Jovem com uma truculência que o Brasil não comporta mais, fato esse que ficou conhecido publicamente. Hoje em dia, o lema das grandes empresas que disputam com fervor o *ranking* de melhor lugar para trabalhar é o de ter um bom ambiente para desenvolver qualquer atividade, ainda mais as atividades criativas como a música. No entanto, a mentalidade internacionalista e exclusivista que aplica e privilegia questionáveis critérios de eficiência continuou produzindo resultados bastante duvidosos.

Durante uma apresentação da OSB, o público informado da atitude do maestro Minczuk vaiou durante 20 minutos até o maestro sair do palco.

⁵⁵ Roberto Minczuk (São Paulo, 23 de abril de 1967) é o diretor artístico e regente titular da Orquestra Sinfônica Brasileira da Cidade do Rio de Janeiro e da Orquestra Filarmônica de Calgary (Canadá). Foi assistente de Kurt Masur na Filarmônica de Nova York. No Lincoln Center, em Nova York, ele recebeu o prêmio Martin E. Segal – de música erudita – de mais brilhante jovem artista de 1999. É também o diretor artístico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão.

A crise entre os músicos da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e o diretor artístico e regente titular, Roberto Minczuk, ganhou novos capítulos neste sábado, quando uma apresentação no Teatro Municipal do Rio foi interrompida pelas vaias da plateia, que chamava o maestro de "ditador" (JORNAL DO BRASIL, 2015, p.10)

Ainda há quem concorde com a opinião de dar preferência aos músicos estrangeiros quando determinadas vagas não são preenchidas pelas exigências de qualidade. Esse tema irá ser tratado separadamente no capítulo seguinte considerando a recorrente participação de estrangeiros em todos os processos de construção da atividade sinfônica no Brasil.

Para os músicos brasileiros tocarem em orquestras com boa parte de componentes estrangeiros pode significar ser convocado para uma seleção internacional. De fato, no caldeirão da OSESP há uma pluralidade de culturas, um *melting pot* onde atuam músicos de 16 nacionalidades diferentes. A teoria do *melting pot*⁵⁶ é de origem norte-americana e explica que as diferenças étnicas existentes num lugar, resultantes da diversidade de indivíduos, tendem a esbater-se com o tempo, sendo fator de criação de novos padrões de comportamento. As trocas e os contágios mútuos entre povos e nações são percebidos como processo líquido - "água na água", na expressão de Georges Bataille, constitutivo da própria essência da civilização humana diversa, plural e múltipla e não como ameaça ou *casus belli* (BATAILLE, 1973).

O número de trabalhadores estrangeiros vem crescendo mais intensamente nos últimos anos graças à globalização. Empregar indivíduos de outros lugares com maneiras de pensar e de trabalhar diferentes, mas que se enquadram dentro do projeto das instituições torna-se vantajoso, pois representa um atalho para o crescimento qualitativo. A aceleração dos meios de comunicação, eficiência dos transportes e acessibilidade pelos convênios internacionais na maior parte do planeta resultam em fatores de aproximação da mão de obra em qualquer atividade.

Na era da instantaneidade, a elite global contemporânea, andarilha e sem endereço fixo passa a dominar o cenário da modernidade, a mover-se levemente,

⁵⁶ Immigration and Ethnicity: American Society--Melting Pot or Salad Bowl? (Controversies in Science). Editora Praeger, 1992.

sem laços com compromissos mutuamente vinculantes, a não ser fixar-se ao solo para poder abandoná-lo à vontade quando melhores oportunidades surgirem.

Segundo Susana Duarte Marques⁵⁷, “trabalhar com pessoas de outras culturas é bastante enriquecedor, não só em nível pessoal, como profissional. Vemos os nossos horizontes alargados, deparamo-nos com novas ideias e pontos de vista, todos os dias” (VISÃO-CONTACTO, 2007).

Quando não se investe na fabricação de um produto recorre-se à importação. No Brasil, a partir de 1995, a lógica predominante foi afetando o mercado de trabalho das orquestras sinfônicas na esfera dos teatros públicos. O papel de provedor antes vinculado aos estados e municípios, que garantia recursos a seus “corpos estáveis”, passou por mudanças na forma de parcerias públicas privadas através de novos estatutos jurídicos ancorados nas perspectivas neoliberais. Diante disso, promoveu-se a implementação de instituições do chamado terceiro setor, tendo como denominador comum a diminuição do papel do Estado e alterações nas relações de trabalho.

A seguir podemos ver a situação atual da atividade sinfônica no país⁵⁸ e a concentração de orquestras na região Sudeste que atrai mão de obra estrangeira:

⁵⁷ MARQUES, Susana Duarte. Site Visão-Contacto, 13/05/2007.
Disponível em: <http://visaocontacto.blogs.sapo.pt/12420.html> Acesso em: 06/02/2016.

⁵⁸ Disponível em: <http://www.marketingcultural.com.br/115/pdf/cultura-em-numeros-2010.pdf>. Acesso em 20/01/2014.

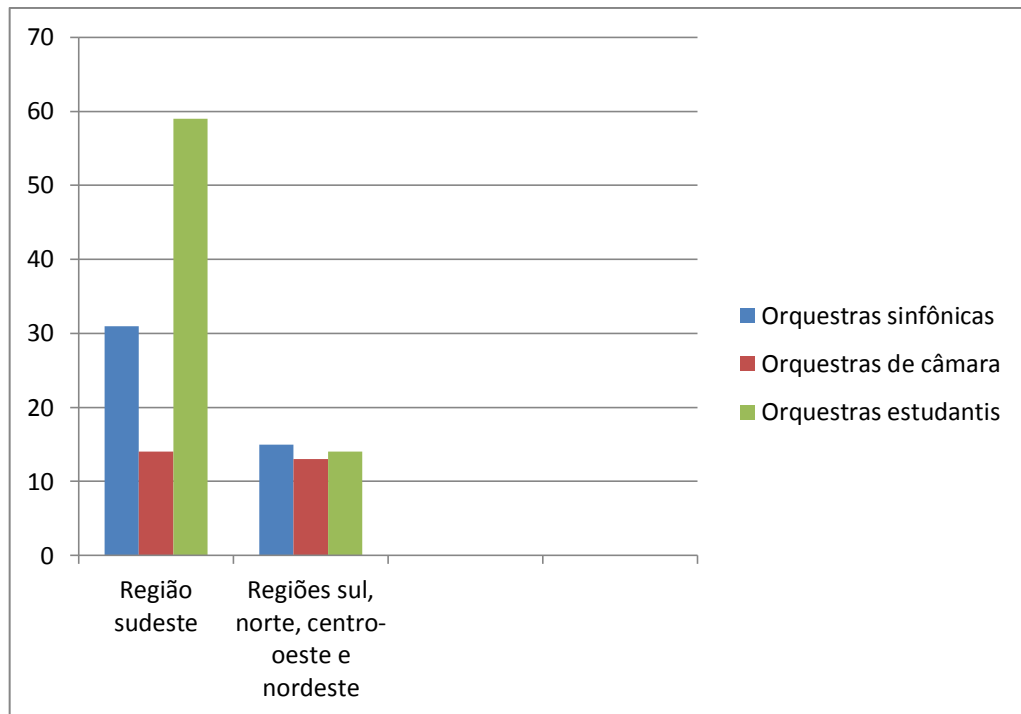


Figura 10. Distribuição de orquestras no Brasil.

Com o aumento da complexidade do mundo e o dinamismo da sociedade atual, novas exigências no mercado de trabalho determinam que os músicos devam manter-se atualizados e tenham que evoluir em suas carreiras. Achar um espaço no mercado resulta tarefa difícil, pois os candidatos têm que lidar com a inflação do número de candidatos, além da acirrada concorrência com músicos estrangeiros. Devido a esse processo, em diferentes segmentos sociais tem surgido a figura do *personal coaching* (treinador, técnico, instrutor, ou orientador individual), uma espécie de aliado que ajuda a dar rumo e organização na preparação profissional. Na contemporaneidade, a disputa por vagas nas orquestras sinfônicas têm promovido essa mesma preocupação.

3.4 O *coaching* pessoal.

O *coaching* é um processo de melhoria do desempenho do indivíduo. A partir dessa ferramenta metodológica os músicos podem contar com um profissional (*coach*) que aconselha, desafia, motiva e proporciona apoio para estabelecer estratégias no sentido de desenvolver competências e melhorar a performance.

Geralmente, trata-se de músicos qualificados e experientes que integram as orquestras há mais tempo, que tem uma carreira de sucesso como solistas e com currículos valiosos, com vários cursos de aperfeiçoamento no exterior.

Preparar-se para fazer concurso para uma orquestra sinfônica é uma tarefa árdua que requer do candidato a procura por uma parceria para ajudá-lo a identificar dificuldades, ensinar-lhe a extrair as lições certas de suas experiências, maximizar o desempenho, mensurar, checar avanços, monitorar e gerenciar seu progresso na execução. Para atingir as metas contar com um *coach* representa um diferencial competitivo no processo de preparação, desenvolvimento e aperfeiçoamento do candidato durante a jornada rumo à aprovação.

Segundo o *coach* Douglas Ferreira⁵⁹, há relatos de *coaching* datados por volta de 1500, na Inglaterra, quando a atividade surgiu como forma de descrever a ideia de transportar pessoas de um lugar para outro.⁶⁰ A ideia pode ser correlacionada com a atual conotação do *coaching*, que é a de facilitar que o *coachee* identifique sua condição atual e alcance seu patamar desejado.

Atualmente, o *Coaching* começa a ganhar força dentro dos meios empresariais, onde programas de liderança incluem o conceito de *Coaching* Executivo como uma poderosa ferramenta de desenvolvimento humano pessoal e profissional. No Brasil, o *Coaching* surgiu na década de 70, através de associações com o meio esportivo, para então entrar no mundo dos negócios ainda mantendo seu significado original, de “conduzir” o indivíduo para uma etapa mais avançada de seu mundo profissional, desenvolvendo a capacidade de solucionar problemas e

⁵⁹ Douglas Ferreira - Life Coaching (*on-line*).Disponível em: <https://coachingsp.wordpress.com/2011/07/14/historia-do-coaching/>. Acesso em: 30/05/2015.

⁶⁰ Estes condutores eram chamados de Cocheiros e eram profissionais que conduziam seus passageiros para os destinos desejados. Este significado permaneceu por um longo período e, somente em 1850, o mesmo termo foi atribuído a professores e mestres de universidades, principalmente quando se tratava de um tutor, ou aquele indivíduo responsável em auxiliar os estudantes nas preparações de testes e exames diversos. Em 1950, o termo Coach foi usado pela primeira vez como uma habilidade de gerenciamento de pessoas, onde então, foram introduzidas as primeiras técnicas de desenvolvimento pessoal e humano, valorizando as competências dos indivíduos e relacionando as mesmas ao processo de melhoria contínua. A partir do ano de 1960, em Nova Iorque, um programa educacional introduziu pela primeira vez as habilidades de *Coaching* de Vida, ou *Life Coaching*. Posteriormente, este programa foi introduzido no Canadá, onde foi aperfeiçoado com a introdução de técnicas e ferramentas para a resolução de conflitos e problemas.

estabelecer metas. Hoje, o *Coaching* é utilizado por inúmeras grandes empresas, das quais podemos citar a Petrobras, Nestlé, O Boticário, HSBC e Banco do Brasil. Elas utilizam o método entre seus executivos e obtém um alto índice de resultado (FERREIRA, 2011).

Segundo José Roberto Marques⁶¹, “em 1980 o conceito de *executive coaching* começou a emergir como uma poderosa disciplina e hoje o *coaching* é um processo, uma profissão, uma filosofia de vida, um estilo de liderança que vem ganhando espaço e importância no mundo corporativo” (MARQUES, 2010).

Para o psicólogo argentino Leonardo Wolk e outros autores, o processo de colocar o indivíduo diante de suas barreiras interiores e de suas crenças limitantes para estimular sua superação é chamado de Coaching Ontológico. É através desse conjunto de técnicas que estimulam atitudes de autoconhecimento, que o potencial de transformação interior é aprimorado.

3.5 Novos dilemas, velhas soluções.

Entre os anos de 2005 e 2008 o Governo do Estado de Minas Gerais tentou tirar a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais da história cultural do Estado. Para o filósofo Walter Benjamin (1892-1940), torna-se imperioso resgatar os fatos e fazê-los sobreviver ao esquecimento. Por esse motivo devemos registrar aqui que, embora, à época, a OSMG estivesse em ascensão e recebesse da Assembleia Legislativa o Diploma de Honra ao Mérito (Anexo B), a iniciativa política criou um quadro de ansiedade onde muito se especulava e nada se explicava. O processo das pretendidas mudanças foi tomando proporções insustentáveis ao ponto de acontecerem reuniões com a Secretaria de Cultura e a Secretaria de Planejamento e Gestão, com a presença da Secretária de Cultura e a Secretária Adjunta de Planejamento, sempre com respostas evasivas e inconclusivas.

⁶¹ José Roberto Marques é presidente do IBC, Master Coach Senior e Trainer. Um dos pioneiros em Coaching no Brasil, com mais de 25 anos de experiência em treinamento e desenvolvimento humano. Fundador e também presidente da Editora IBC, possui diversas obras publicadas. É professor convidado da Universidade de Ohio. Como Coach atende CEO's e líderes de grandes organizações. Disponível em: <http://www.ibccoaching.com.br/blog/um-pouco-sobre-a-palavra-coaching/>. Acesso em: 30/05/2015.

Em junho de 2006 foi apresentado um Termo de Anuência para ser assinado pelos músicos, no qual se estabelecia como condição a declaração dos membros da orquestra estarem cientes das condições de trabalho oferecidas, em troca de receber uma bolsa de estudos para tomarem aulas (com um *coach*), visando estarem aptos a ingressar numa nova orquestra. A proposta foi unanimemente rejeitada pela orquestra que negou-se a assinar esse documento. Na mesma época foi anunciado através de material impresso, que todas as vagas da OSMG estavam sendo ofertadas em concurso, ignorando-se a estabilidade e os concursos feitos pelos músicos.

Para demonstrar que o processo estava em curso, o governo publicou no Diário Minas Gerais de 2 de junho de 2006 o Termo de Parceria sem conhecimento da orquestra, que decidiu dispor dos horários de ensaio para discutir a situação que estava por vir. Na ocasião, a Diretora Artística interpretou a assembleia da orquestra como greve e mandou cancelar a programação de concertos, trancar a sala de ensaios e cortar o ponto dos músicos por uma semana. Conseqüentemente, no dia seguinte a orquestra realizou assembleia no pátio de estacionamento do Palácio das Artes e, quando questionado, o presidente da instituição, que evitou estar presente nesses dias na instituição, declarou à imprensa que mandou trancar a sala para preservar o patrimônio.

Um boletim de ocorrência foi lavrado informando para a polícia que os administradores estavam obrigando seus funcionários a fazer greve, impossibilitando-os de ter acesso a seu local de trabalho. Para completar o quadro, os músicos tiveram que entrar na justiça para terem seus dividendos devolvidos através de liminar.

A respeito da insatisfação pelo desejo frustrado de ter uma nova orquestra, o economista e filósofo francês Serge Latouche, no documentário *A história secreta da obsolescência planejada*, refere-se à estratégia de estabelecer uma data de morte de um produto que foi discutida como solução para a crise de 1929. O conceito teve início por volta de 1920, quando fabricantes começaram a reduzir propositalmente a vida de seus produtos para aumentar venda e lucro.

Tal processo foi desencadeado com a política cultural desenvolvida durante décadas de funcionamento da OSMG, na busca de soluções para problemas que o

próprio Estado encarregou-se de criar. A matéria do caderno Cultura do jornal Estado de Minas de 07 de junho de 2006, sob o título “Falta de afinação” relata a decisão pela paralisação adotada pelos músicos da OSMG perante o descaso e a falta de diálogo com o governo, destacando que os mesmos estavam recebendo os piores salários do Brasil. Segundo os registros, a falta de diálogo era desmentida pela Secretária de Cultura e condenada pelo maestro Marcelo Ramos, que se manifestou sobre “a falta de paciência dos músicos”. A secretária ainda declarava:

Há um comportamento de lealdade e respeito na busca por uma solução para as demandas históricas. Entendemos que a orquestra é tão importante que, dentro da lógica do funcionalismo do estado, estamos buscando tratamento diferenciado. [...] A proposta do governo é realizar, de julho até o fim de ano, uma série de cursos de capacitação e atualização para participação voluntária dos músicos da FCS. Ao final dos estudos será realizada uma audição e aqueles que forem aprovados irão para uma espécie de grupo de elite, que poderá integrar a orquestra. Aqueles que não aceitarem a proposta poderão continuar nos quadros da fundação, sem perder direitos adquiridos, passando a integrar grupos de câmara (ESTADO DE MINAS, 2006, p.3).

Consoante com os Princípios da destruição criativa de Schumpeter⁶², o governo mineiro tentou colocar-se à frente na área cultural. Através de um projeto ousado, nomeadamente de cariz político e sem restrições orçamentárias, que previa a criação da nova Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, seguiu a herança política mineira: a de arrasar a terra sobre estruturas já existentes, como à época da criação da capital, como se o passado heroico pudesse ser anulado.

No olhar de Nietzsche, a modernidade traz consigo a dualidade “destruição criativa e criação destrutiva”. A primeira assume o sentido de se criar um mundo a partir da destruição do que já existe, característica do desenvolvimento do

⁶² A destruição criativa ou destruição criadora em economia é um conceito popularizado pelo economista austríaco Joseph Schumpeter em seu livro *Capitalismo, Socialismo e Democracia* (1942). Apesar de a teoria estar voltada para o mundo empresarial, ela definitivamente se aplica à dimensão pública. Ela descreve o processo de inovação, que tem lugar numa economia de mercado em que novos produtos destroem empresas velhas e antigos modelos de negócios. Para Schumpeter, as inovações dos empresários são a força motriz do crescimento económico sustentado a longo prazo, apesar de que poderia destruir empresas bem estabelecidas, reduzindo desta forma o monopólio do poder. "O processo de destruição criadora", escreveu Schumpeter em letras maiúsculas, "é o fato essencial do capitalismo", com o seu protagonista central do empresário inovador.

capitalismo. A criação destrutiva surge para devorar o universo ilusório do individualismo em meio à efemeridade da vida moderna (HARVEY, 1992, p.27).

Marshall Berman no seu livro, Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da Modernidade refere-se às mudanças contínuas geradas pela sociedade e como o crescimento humano gera custos humanos.

[...] a verdade é que, como Marx o vê, tudo o que a sociedade burguesa constrói é construído para ser posto abaixo. “Tudo o que é sólido” — das roupas sobre nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam as máquinas, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem — tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas (BERMAN, 1982, p.97).

Enquanto os outros países da América Latina consideram há décadas a importância da atividade orquestral em termos de formação cidadã através da vertente pedagógico/educacional, como *El Sistema Venezuelano*, o governo mineiro quis utilizar a OSMG como bandeira eleitoral e instrumento de propaganda política. Numa disputa pelo poder partidário com vistas à corrida presidencial, imitando seu vizinho paulista, importou músicos do exterior para agradar uma elite, ignorando a presença dos músicos estatutários concursados nos quadros da OSMG.

Tendo como referência a congênere OSESP - tida como excepcional e única no país e na América Latina, em comparação com a qual as demais orquestras do país sempre estiveram em desvantagem em termos salariais - a intervenção estatal provocou a bifurcação da atividade sinfônica e a criação de mais uma orquestra na capital mineira.

3.6 Palácio das Artes: tocando e lutando.

A política sempre esteve presente no cotidiano da música sinfônica e teve um forte vínculo em sua narrativa histórica. Decorrente da tentativa de modernização que vinha sendo anunciada desde 2003, a tessitura das histórias dentro da História

se ampliou. Os primeiros sinais ficaram em relevo quando, no primeiro mandato do ex-governador Aécio Neves (PSDB), o governo de Minas instituiu um modelo de gestão pública não estatal denominado Choque de Gestão, anunciado como modelo eficiente e responsável de administração pública.

Segundo André Coutinho Augustin⁶³, o modelo gerencial neoliberal sobre o qual o “aecismo” se fundamentava foi criado em 1938 pelo sociólogo e economista alemão Alexander Rüstow

[...] durante o *Colóquio Walter Lippmann*, que reuniu intelectuais liberais de diversos países, buscando respostas para a crescente influência das ideias socialistas e fascistas na Europa. No entanto, costuma-se colocar como data de origem do neoliberalismo o lançamento do livro *O Caminho da Servidão*, do economista austríaco Friedrich Hayek, em 1944. Nesse livro, dedicado “aos socialistas de todos os partidos”, Hayek diz que todas as formas de coletivismo, incluindo o socialismo, o fascismo e a socialdemocracia, levam à supressão da liberdade. Três anos mais tarde, Hayek criou a *Mont Pelerin Society*, uma organização em defesa do liberalismo, juntamente com Milton Friedman, Ludwig von Mises, Michael Polanyi, Karl Popper e Lionel Robbins, entre outros. É importante ressaltar que esse grupo reunia pensadores com divergências teóricas e metodológicas (Friedman, por exemplo, é um dos principais expoentes da economia neoclássica, muito criticada pela escola austríaca de Hayek e Mises), mas que estavam juntos na luta política pelo neoliberalismo (AUGUSTIN, 2015)

Augustin ainda esclarece que esse grupo de economistas manteve-se marginalizado por três décadas tanto da academia quanto das decisões políticas e apenas com a crise do capitalismo regulado, agravada pelo choque do petróleo de 1973, suas teorias neoliberais puderam ser postas em prática. Inicialmente pelos governos militares da América Latina (no Chile de Augusto Pinochet, entre 1973 e 1990, com o projeto “El Ladrillo” dos *Chicago Boys*⁶⁴, na Argentina de Jorge Rafael Videla, entre 1976 e 1981 e seu Ministro da Economia José Alfredo Martínez de

⁶³ Augustin, André Coutinho. O neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira. Casa Rui Barbosa, 2015. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminário_Internacional/FCRB_AndreAugustin_O_neoliberalismo_e_seu_impacto_na_politica_cultural_brasileira.pdf Acesso em: 22/07/2015.

⁶⁴ Chicago Boys (em português: *Garotos de Chicago*) foi o nome dado a um grupo de aproximadamente 25 jovens economistas chilenos que formularam a política econômica da ditadura do general Augusto Pinochet. Foram os pioneiros do pensamento neoliberal, antecipando no Chile em quase uma década medidas que só mais tarde seriam adotadas por Margaret Thatcher no Reino Unido.

Hoz) e depois nos governos de Margaret Thatcher na Inglaterra (1979-90) e de Ronald Reagan nos Estados Unidos (1981-89).

A proposta neoliberal de modernização da máquina estatal foi motivada pela estagnação econômica combinada com aumento da inflação, que também incentivava os governos a cortar seus financiamentos nas áreas sociais e particularmente na cultura. As políticas culturais neoliberais no Brasil, entretanto, só se consolidaram a partir da eleição de Fernando Collor de Mello para a Presidência. Assim que assumiu, o ex-governador alagoano revogou todos os incentivos fiscais federais ligados à cultura e desmontou os órgãos públicos existentes, além de substituir o Ministério da Cultura por uma Secretaria. O orçamento para a cultura foi cortado e no lugar dos gastos públicos diretos foi criada uma nova lei de incentivo fiscal: a Lei Rouanet⁶⁵.

O objetivo da Lei era ampliar o acesso à cultura através de projetos financiados com recursos públicos de impostos devidos à União pelo setor privado, numa espécie de gestão compartilhada. Uma das vantagens de que desfruta a gestão compartilhada é a ampliação do orçamento mediante a possibilidade de captar recursos externos via mecenato, estabelecer parcerias de cooperação e receber doações.

A teoria de Friedman foi muito bem analisada no livro *A doutrina do choque – a ascensão do capitalismo do desastre*, da jornalista, escritora e ativista canadense Naomi Klein, publicado em 2007 e no documentário homônimo. De acordo com a mesma, o objetivo da teoria seria deixar os trabalhadores em situação de insegurança e desorientação devido a mudanças econômicas radicais de privatização, enfraquecimento e diminuição do poder estatal.

No Brasil, sucessivas tentativas de reformar a administração pública já vinham acontecendo desde 1938 (Departamento do Serviço Público – DASP), em 1963 (Ministério Extraordinário para a Reforma Administrativa) e em 1967 (Decreto-Lei nº

⁶⁵ Lei n. 8.313, de 23 de dezembro de 1991. No entanto, ela só foi regulamentada com o Decreto n. 1.494, de 17 de maio de 1995.

200), mas não houve sucesso em nenhum destes. Posteriormente, outras reformas administrativas em 1986 e em 1990 também malograram.⁶⁶

A reforma operada em 1967 pelo Decreto-Lei 200 foi um marco na tentativa de superação da rigidez burocrática, podendo ser considerada como um primeiro momento da administração gerencial no Brasil. O referido decreto-lei foi uma tentativa de "flexibilizar a administração" com o objetivo de atribuir maior operacionalidade às atividades econômicas do Estado. Por meio dele, realizou-se uma desconcentração/descentralização através da transferência de atividades para autarquias, fundações, empresas públicas e sociedades de economia mista, com a finalidade de se obter maior dinamismo operacional e descentralização funcional. Entretanto, as reformas operadas pelo Decreto-Lei 200/67 não desencadearam mudanças no âmbito da administração burocrática central, permitindo a coexistência de núcleos de eficiência e competência na administração indireta e formas arcaicas e ineficientes no plano da administração direta ou central. O núcleo burocrático foi, na verdade, enfraquecido indevidamente através de uma estratégia oportunista do regime militar, que não desenvolveu carreiras de administradores públicos de alto nível, preferindo, ao invés, contratar os escalões superiores da administração através das empresas estatais.

Em meados dos anos 70, uma nova iniciativa modernizadora da administração pública teve início, com a criação da SEMOR - Secretaria da Modernização. Reuniu-se em torno dela um grupo de jovens administradores públicos, muitos deles com formação em nível de pós-graduação no exterior, que buscou implantar novas técnicas de gestão, e particularmente de administração de recursos humanos, na administração pública federal. No início dos anos 80, registrou-se uma nova tentativa de reformar a burocracia e orientá-la na direção da administração pública gerencial, com a criação do Ministério da Desburocratização e do Programa Nacional de Desburocratização -PrND, cujos objetivos eram a revitalização e agilização das organizações do Estado, a descentralização da autoridade, a melhoria e simplificação dos processos administrativos e a promoção da eficiência. As ações do PrND voltaram-se inicialmente para o combate à burocratização dos procedimentos. Posteriormente, foram dirigidas para o desenvolvimento do Programa Nacional de Desestatização, num esforço para conter os excessos da expansão da administração descentralizada, estimulada pelo Decreto-Lei 200/67 (PLANO DIRETOR DA REFORMA DO APARELHO DO ESTADO, 1995, pp.19-20).

⁶⁶ Alverga, Carlos Frederico. *Levantamento teórico sobre as causas dos insucessos das tentativas de reforma administrativa*. Revista do Serviço Público, Ano 54, Número 3, Jul-Set 2003

Outra tentativa de impor novos padrões institucionais aconteceu em 1995, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso (PSDB), que tinha como Ministro da Administração Federal e Reforma do Estado o economista Luiz Carlos Bresser Pereira. Naquela ocasião, iniciou-se o Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado e com ele a criação do Terceiro Setor.

No Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado, o ex-presidente da República Fernando Henrique Cardoso assinalava sobre a redefinição do papel do Estado salientando que era preciso dar um salto adiante, baseando a administração pública em conceitos atuais de administração e eficiência, voltada para o controle dos resultados e descentralização, para poder chegar ao cidadão, para torna-lo “cliente privilegiado” dos serviços prestados pelo Estado.

“É preciso reorganizar as estruturas da administração com ênfase na qualidade e na produtividade do serviço público; na verdadeira profissionalização do servidor, que passaria a perceber salários mais justos para todas as funções. (...) Por outro lado, mediante a flexibilização da estabilidade e da permissão de regimes jurídicos diferenciados, o que se busca é viabilizar a implementação de uma administração pública de caráter gerencial. (...) Por implicar a flexibilização da estabilidade do funcionalismo, a reforma administrativa tem sido identificada como contrária aos interesses dos servidores. Nada mais incorreto: os bons funcionários, que constituem a maioria absoluta, nada têm a temer. Muito pelo contrário: pretende-se valorizar o servidor público, propiciando-lhe motivação profissional, remuneração condizente com o mercado de trabalho nacional, além de razoável segurança no emprego” (PLANO DIRETOR DA REFORMA DO APARELHO DO ESTADO, 1995, pp.6-7).

A reforma do Estado significou a transferência das atividades que podiam ser controladas pelo mercado, generalizando os processos de privatização de empresas estatais. Essa descentralização chamada de publicização iria criar um setor público não-estatal de execução de serviços que não envolvessem o exercício do poder de Estado, mas que fossem subsidiados por ele, no caso dos serviços de educação, saúde, cultura e pesquisa científica.

O fim da inflação conquistada com a promulgação do Plano Real fortaleceu a credibilidade do governo federal que premeu os governos estaduais para combater a crise fiscal, reduzir gastos públicos, procurar mecanismos de privatização e programas de demissão voluntária no intuito de desmontar o antigo aparelho dentro de um novo modelo de gestão. Todavia, a reforma neoliberal empreendida por

Fernando Henrique Cardoso e Bresser Pereira avançou até onde foi possível, mas não foi inteiramente concluída. Porém, pode-se observar que sua essência resistiu e se consolidou na criação do Terceiro Setor (REIS, 2013).

A expressão Terceiro Setor é utilizada para identificar as atividades da sociedade que não pertencem às atividades estatais e nem às atividades de mercado, correspondentes, no Brasil, respectivamente ao Primeiro e Segundo Setores. O Terceiro Setor está baseado na proposta de Salamon & Anheier (*Third Sector*), e é constituído por organizações sem fins lucrativos não-governamentais, que têm por objetivo gerir serviços de caráter público. São as chamadas OSs, criadas pela lei federal n.9637/98, de 15 de maio de 1998. A primeira experiência de flexibilizar a administração na área cultural e que serviu de exemplo para os demais estados aconteceu em Fortaleza em 1998, com a criação do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, que passou a ser gerido pelo Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC), entidade qualificada como Organização Social (OS).

Costa Filho argumenta que “[...] o processo se afasta de qualquer padrão democrático na medida em que se constrói sobre a informalidade o *lobby* de natureza intrinsecamente excludente” e autoritária (Costa Filho, 1997, p.188). As ações implantadas por Aécio Neves (de 2003 a 2010) basearam-se em uma série de estratégias de contratualização que resultou em vários acordos e parcerias instituídas como instrumentos legais, mas que deixa dúvidas quanto à transparência das concessões:

- Acordo de Resultados – entre governo e secretarias ou órgãos públicos (eficiência e metas de produtividade);
- Termo de Parceria⁶⁷ – entre governo e entidades do Terceiro Setor (terceirização);
- Parceria Público-Privada – entre o governo e a iniciativa privada (transferência de recursos públicos para o setor privado).

A Lei nº 14.870 de 16 de dezembro de 2003 e o Decreto nº 44.914 de 03 de outubro de 2008 regulamentaram a criação de OSCIPs⁶⁸ em Minas Gerais que já

⁶⁷ No site da Secretaria de Estado de Planejamento e Gestão (SEPLAG) há uma seção que fornece informações a respeito. Disponível em: <http://www.planejamento.mg.gov.br/parcerias-com-oscip-s>

tinham seu marco legal estabelecido pela Lei Federal n.9790/99, de 23 de março de 1999.

Cabe frisar que a mudança que se apresentava não era essencialmente focada na ênfase da gestão e sim uma cisão histórica com fortes impactos no quadro profissional dos servidores. A tentativa de submeter o artista ao mercado fez com que a gestão das orquestras fosse colocada na vanguarda das transformações do capitalismo baseadas na dedução fiscal de codinome Lei Rouanet. A lei institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC, visando à captação de recursos para investimentos em projetos culturais. As empresas jurídicas tributadas pelo lucro real podem aplicar recursos em projetos culturais aprovados pelo Ministério da Cultura, podendo deduzir os valores do Imposto de Renda devido. Cabe às empresas o direito de escolher qual projeto irão apoiar e em quais condições.

Segundo informam Athayde, Gusmão e Barcelos Silva (2006),

Nas concessões administrativas, [...] não se está diante de um serviço público propriamente dito, mas, sim, diante de uma “atividade” de interesse público, que será transferida para o parceiro privado, que se tornará responsável pela sua instalação, execução e gestão, segundo níveis de desempenho pré-estabelecidos. Em última análise, pode-se afirmar que se trata da concessão de um “empreendimento público”, na qual também se verifica a vinculação de recursos públicos, que farão frente ao pagamento do operador do serviço (VILHENA, 2006, pp.147-148).

A publicização⁶⁹ em Minas que prometia superar a rigidez burocrática, obter maior dinamismo operacional por meio da descentralização funcional, diminuir os gastos públicos trazendo economicidade e eficiência teve início em junho de 2006. O convênio para gerenciamento da OSMG assinado inicialmente entre o governo, através da Secretaria de Estado da Cultura, e a Fundação Clóvis Salgado instituiu um Termo de Parceria com o Instituto Cultural Orquestra Sinfônica (ICOS), uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público sediada no Instituto Sergio

⁶⁸ As OSCIPs foram criadas pela lei nº 9.790, de 23 de março de 1999. Esta lei traz a possibilidade das pessoas jurídicas (grupos de pessoas ou profissionais) de direito privado sem fins lucrativos serem qualificadas, pelo Poder Público, como Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público e poderem com ele relacionar-se por meio de parceria, recebendo dinheiro público, desde que os seus objetivos sociais e as normas estatutárias atendam os requisitos da lei.

⁶⁹ Transferência da gestão de serviços públicos para entidades públicas não estatais que o poder executivo passa a subsidiar.

Magnani⁷⁰. Além disso, propôs aos músicos que se desligassem da orquestra para serem contratados como celetistas pela OSCIP-ICOS.

Sem empreender nada inédito e copiando o modelo da vizinha OSESP (publicizada em 2005), a gestão de Aécio Neves e da então secretária de cultura aproveitaram a promessa de inovação para potencializar a criação da nova agrupação sinfônica. A mesma foi qualificada como OSCIP⁷¹ através da concessão⁷² denominada ICOS (Instituto Cultural Orquestra Sinfônica), que se transformou em OSEMG, depois OFEMG e ainda em Instituto Cultural Filarmônica, constituindo-se em parceiro privilegiado da governança.

A concessão colocou à frente o maestro paulista Fabio Mechetti, convidado pela senhora Lúcia Camargo, então presidente da Fundação Clóvis Salgado e pela Secretária de Cultura Eleonora Santa Rosa para estruturar a nova agrupação, sendo convidado para Diretor Presidente do ICOS o senhor Diomar Silveira. Mechetti trabalhava desde 1999 como Diretor Musical da Jacksonville Symphony Orchestra nos Estados Unidos e aceitou o desafio.

A proposta apresentada pelo governo estabelecia que os músicos considerados anacrônicos⁷³ abandonariam a carreira no Estado, conquistada por meio de concurso público, passando a ser celetistas com a justificativa de uma melhora salarial. O fator de desconfiança por parte dos músicos foi a falta de exigência dos instrumentistas enfrentarem avaliações técnicas rigorosas para mudar de orquestra como aconteceu na OSESP.

⁷⁰ O ICSM foi criado em substituição à Associação de Patronos do Palácio das Artes (APPA), entidade sem fins lucrativos criada em 1992 que visava à captação de recursos e à apresentação de projetos nas leis de incentivo para a FCS.

⁷¹ *Organização da Sociedade Civil de Interesse Público*. O estratagema das Oscips nasceu com a "Lei do Terceiro Setor", promulgada em março de 1999, durante a gestão FHC. Entidades privadas passaram a atuar em áreas típicas do setor público, sendo financiadas tanto pelo Estado quanto pela iniciativa privada.

⁷² Concessão é um substantivo feminino oriundo do latim "concessio" que significa permissão e expressa o ato ou efeito de conceder, outorgar ou entregar alguma coisa a alguém. Também pode estar relacionado com o privilégio que o Governo dá a particulares ou a empresas para exploração de serviços de utilidade pública. Disponível em: <http://www.significados.com.br/concessao/>
Acesso em: 09/04/2014

⁷³ Palavras proferidas em assembleia de negociações com os músicos pelo Sr. Nestor Santana na sala Juvenal Dias.

Na última reunião de negociações (em que o autor participou) entre músicos da OSMG com o presidente do Palácio das Artes, senhor Chico Pelúcio, foi informado que não haveria outra possibilidade de ajuste entre governo e trabalhadores: a OSMG seria substituída pela ICOS, mantida com 100% do dinheiro público e gerida por mãos privadas.

Dessa forma, guardadas as devidas proporções, prevaleceu a desigualdade, a instabilidade, o medo e o esvaziamento da discussão política presente em diversos regimes ditatoriais de tantos países na segunda metade do século XX e nos discursos do poder absolutista ao longo da Idade Moderna.

Uma coisa estava clara, desde o começo do projeto e por trás dessa trama, a burocracia estatal estava sendo assessorada por conspiradores e manipuladores, em conversas confidenciais que apontavam o lado sombrio que acontece na cultura. Ailton Salviano, em seu trabalho intitulado “Eminência parda⁷⁴ – uma figura política de 4 séculos”⁷⁵ se refere a aqueles personagens que assessoram os governantes quanto ao que devem fazer em determinadas áreas e situações que não tem conhecimento.

Desde priscas eras existem personagens obscuras que oficialmente não aparecem nas esferas políticas, porém exercem uma fortíssima influência nas decisões dos governantes. Aquele que responde pelo poder não dá nenhum passo sem consultá-lo. Essa figura dominante é a “eminência parda” do poder. Na era medieval dizia-se que ele ficava atrás do trono do rei de onde emanava todo o seu despotismo. Ao longo da história, essa espécie de assessor todo-poderoso, mesmo operando secretamente, tornou-se famoso com os seus “conselhos” nem sempre oficiais. O termo tornou-se mais consistente e usual, após a publicação da biografia de Leclerc, elaborada pelo escritor inglês Aldous Huxley (1894-1963) e publicada em 1941 (JORNAL DE HOJE, 2012, p.2).

Dessa forma, a nova orquestra que se pretendia criar foi arquitetada com o assessoramento de uma “comissão construtora”, formada por notáveis formadores de opinião do meio artístico belo-horizontino, como consta nas atas oficiais. Na

⁷⁴ A expressão “eminência parda” (do francês “*éminence grise*”) originou-se na França do século XVII quando o frei capuchinho, François Leclerc du Tremblay (1577-1638), conhecido por padre José, tornou-se uma espécie de “braço direito” do cardeal Richelieu (1585-1642), então primeiro-ministro do rei Luís XIII (1601-1643). O nome deriva provavelmente da vestimenta parda (hábito) que o frei Leclerc usava.

⁷⁵ Salviano, Ailton. Geólogo e jornalista. Disponível em: <http://issuu.com/jornaldehoje/docs/ed07052012/2> Acesso em: 07/05/2012

“janela de oportunidades” aberta pelo governo, os fáusticos fomentadores se uniram estrategicamente para formalizar críticas ácidas à OSMG e liderar uma nova dimensão para a atividade sinfônica como solução ideal de progresso miraculoso (APÊNDICE C).

Para além da postura predatória, acrescenta-se a pretensão positivista de influenciar nos rumos culturais da cidade e garantir privilégios e interesses particulares. A estratégia conduzida por essa elite musical pretendia dar uma nova dinâmica à programação de eventos sinfônicos na cidade, embora esses personagens tenham botado fogo longe de sua trama. Alguns destes articuladores eram ligados à universidade e as mudanças não se vinculavam ao desenvolvimento do ensino.

A publicação da UFMG intitulada “O Choque de Gestão em Minas Gerais”, no capítulo que trata sobre o Plano Estadual e o Conselho Gestor de Parcerias Público Privadas⁷⁶ especifica que, dentro da carteira de projetos de Parcerias Público Privadas (PPP) estruturadas pelo Poder Executivo, todo plano submetido à apreciação do Conselho deve trazer a descrição, bem como a motivação sobre a escolha de cada empreendimento.

De início [...] exige-se a apresentação de um estudo técnico prévio que revele, dentre outros a vantagem econômica e operacional da proposta para o Estado, também conhecida pela expressão inglesa (*value for Money*), assim como a viabilidade dos indicadores de resultados a serem adotados para a avaliação do contratado, a viabilidade econômica do projeto e a forma e os prazos de amortização do investimento privado. Esses estudos compreendem o que comumente se denomina “modelagem” dos projetos e representam um dos primeiros passos a serem seguidos, antes da celebração de uma PPP (VILHENA, 2006, p.149).

Isso demonstra que houve um planejamento com tempo suficiente para se realizar estudos que apontassem para essa decisão, porém nunca teve a participação dos envolvidos, os músicos da OSMG.

⁷⁶ O CGP é um órgão colegiado, presidido pelo governador e composto pelo advogado-geral do estado e pelos secretários de estado de desenvolvimento econômico, de Planejamento e Gestão, de Fazenda, de Transportes e Obras Públicas, de Desenvolvimento Regional e Política Urbana e de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável, além de contar, como membro eventual, com o titular da Secretaria diretamente relacionada com o serviço ou a atividade objeto da parceria público-privada.

Os termos da parceria previam a absorção forçada de 51% dos músicos da OSMG e, como a modernidade tem o lado da oportunidade, apesar da suspeição e da acrimônia, uma minoria dos músicos (7), seduzidos pela aventura acabou dando vida ao novo modelo de gestão. Indo na contramão da maioria, na água congelada do cálculo pessoal foram dominados pelo otimismo sustentado e pela ideia de trocar segurança por benefícios monetários. Devido a essa flexão, aproveitando que não seriam exigidas audições para aqueles que desejassem migrar, o governo resolveu ir adiante e, como já foi mencionado, divulgou em material impresso que todas as vagas do quadro de músicos da OSMG estavam à disposição para audições nacionais.

Assim, uma nova estratégia que induzia os músicos a afastarem-se dos cargos por meio de AVI (Afastamento Voluntário Incentivado) foi proposta e, posteriormente, através de outro mecanismo denominado LIP (Licença para tratar de Interesses Particulares) que oferecia dois anos de afastamento sem perda de estabilidade para o funcionário, além de um aumento da proposta de salário. Como a isca esconde o anzol, maiores benefícios salariais foram sucessivamente ofertados nos meses subsequentes tentando convencer mais 35 membros da OSMG a migrar.

O neoliberalismo promove a competição e não a colaboração, por tanto, no meio desse processo foram deixadas de lado as pessoas consideradas “difíceis” de convencer ou que estavam fora do alcance.

Por fim, diante desse progresso o ICOS realizou novas audições em 2007 que tiveram 250 inscritos, sendo que apenas a metade compareceu e somente 15 vagas foram preenchidas. As audições desrespeitaram a proibição de ordem judicial exarada, fato comunicado ao juiz que determinou fosse expedido um mandato de intimação e certificação ao ICOS para suspensão das referidas audições. Como a ordem foi descumprida, os autos foram remetidos ao juiz da 7ª Vara Criminal afim de que fosse apurado crime de desobediência e pagamento de multa. No curso dos eventos, o processo de migração dos músicos para a nova orquestra implicou numa crise institucional, no cancelamento da programação da OSMG para 2008 e na demissão do regente.

3.7 Resistir é preciso.

O conflito com a OSMG assumiu uma dinâmica sobre a qual os técnicos e burocratas do governo não contavam: em Minas não aconteceria como em São Paulo, não haveria submissão. As tentativas de enfraquecimento do coletivo contribuíram para a mobilização e organização dos trabalhadores, cujas ações transformaram-se em uma opção pela judicialização do conflito.

Como em uma das últimas obras de Federico Fellini, "Ensaio de Orquestra" (1978), em que o cineasta ilustra uma rebelião de músicos, a Associação dos Músicos da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (Amos-MG), porta-voz do grupo, mobilizou-se politicamente e como mecanismo de autodefesa contratou advogado para recorrer às vias judiciais⁷⁷ questionando a legalidade das audições.

Os “estranhos” de Bauman (1998), entrincheirados em um “pequeno estúdio” do Palácio das Artes, com esperanças, mas sem ilusões, num barulhento silêncio, junto à força-tarefa comissional iniciou sua Cruzada contra os interesses adversos planejando a sobrevivência da OSMG (APÊNDICE D). Na época, a Associação dos Músicos da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais era integrada pelos músicos José Maria Lajes Duarte, Antônio Maria Pompeu Viola, Fernando César dos Santos e Rosdman de Souza Ferreira.

Enquanto o maestro Fábio Mechetti reforçava sua posição de dominância, como já era tradição se promoveram audições em Europa e EUA para completar o quadro de músicos para a nova orquestra. Da mesma forma que nas épocas anteriormente relatadas, a ideia foi contratar músicos estrangeiros.

Passadas as etapas preliminares e contando com quase metade dos músicos que migraram, a nova Instituição surgiu sobre as ruínas da OSMG, iniciando assim suas atividades, em fevereiro de 2008. Devido ao número elevado de estrangeiros que foram selecionados, a língua adotada durante os ensaios foi o inglês, determinando assim uma inversão de papéis, passando os brasileiros a ser estrangeiros em sua própria terra.

⁷⁷ Para defender os interesses da OSMG na Justiça, os músicos se organizaram e contrataram os serviços dos advogados Dra. *Cyntia* Teixeira Pereira *Carneiro* e Dr. Héder Lafetá Martins.

Poucos dias antes do tão esperado espetáculo inaugural, o Tribunal de Justiça concedeu liminar favorável à ação popular movida pelos músicos, não só mantendo-os como funcionários públicos, mas também assegurando a manutenção do nome da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais vinculado ao Estado. Assim, proibiu-se a realização do anunciado espetáculo, que já mobilizara um grande montante de recursos públicos. A artimanha encontrada pelos organizadores foi incluir às pressas um “E”, a inicial de “Estado”, criando assim a nova Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais. Mas a Justiça não aceitou o jeitinho e aplicou uma multa de R\$ 50 mil para os responsáveis, entendendo que houve um descumprimento da liminar.⁷⁸

Desde então, no dia que marca o retorno das férias anuais às atividades de cada nova temporada da OSMG é comemorado o “Dia do Não”, simbolizando a derrota moral do poder autoritário e cerceador e o dia da *Grande Recusa* em que os músicos disseram “não” ao governo, tal qual é celebrado na Grécia a resposta à negativa ao ultimato feito pelo ditador italiano Benito Mussolini e a entrada da Grécia na Segunda Guerra Mundial. Desta forma, a OSMG negou-se a que sua memória fosse apagada.

Para resistir, um “não” não bastava e em 19 de junho de 2008 a OSMG solicitou na Assembleia Legislativa de Minas Gerais uma audiência pública para expor sua situação.⁷⁹ O alerta dado na ocasião serviu para demonstrar sinais de vida no corpo sinfônico que o davam por morto (ANEXO F).

Devido à decisão judicial a nova orquestra passou a se chamar Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Apadrinhada⁸⁰ pelo governo, a nova agrupação

⁷⁸ Artigo da Revista Fórum de 24/10/2011 intitulado “A Guerra das Orquestras”. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/blog/2011/10/a-guerra-das-orquestras/>. Acesso em: 05/04/2014

⁷⁹ ALMG (*on-line*) - Comissão de Participação Popular (Auditório) – discutir a situação funcional dos servidores da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG). Convidados: Secretária de Estado de Cultura, Eleonora Santa Rosa; Promotor de Defesa do Patrimônio Público, Leonardo Barbabela; Presidenteda Fundação Clóvis Salgado, Lúcia Maria Gluck Camargo; Advogado Heder Lafetá Martins; Maestro Carlos Eduardo Prates; Presidente da Associação dos Músicos da OSMG, José Maria Lages Duarte. Requerimento do deputado Carlin Moura. Disponível em: https://www.almg.gov.br/opencms/export/sites/default/sala_imprensa/assembleia_informa/pdfs/2008/06/Al20080620.pdf, p.5.

⁸⁰ O governo Aécio, mesmo endividado e impossibilitado de contrair novas dívidas aprovou um orçamento para a Filarmônica em 2008 no valor de R\$13 milhões, contra R\$3 milhões para todo o

apoderou-se da sala de ensaios, do material (estantes e cadeiras) e do instrumental, da OSMG, estabelecendo-se uma linha divisória nas dependências do Palácio das Artes. Em 21 de fevereiro de 2008 sob a denominação “Concerto inaugural da Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais” acontecia a estreia do novo semicírculo filarmônico, tendo no programa o Hino Nacional Brasileiro e a Sinfonia nº9 op.125 de Beethoven, sob a regência de Fabio Mechetti, com Gabriella Pace, Adriana Clis, Martin Mühle e Lício Bruno como solistas.

No *front* devastado, pior que o incêndio de 1996, o entulho remanescente dos 36 músicos menosprezados, condenados à liquefação⁸¹ e resistentes ao choque, que não concordaram em migrar, foram sentenciados numa lista negra, enfrentando dias tempestuosos num jogo de gato e rato. Enquanto a OSMG continuava “funcionando por instrumentos”, numa ânsia ainda destruidora por parte da administração, sondagens sobre outras possíveis “habilidades” foram feitas na tentativa de remanejar os servidores para outras áreas do Estado para precarizar sua resistência.

A presença de dolo, perseguição ou conduta abusiva e discricionária na administração pública é mais comum do que se imagina. Os casos são raramente registrados pela dificuldade de se demonstrar através de prova documental. O assédio moral, embora não faça parte expressamente do ordenamento jurídico brasileiro, não é tolerado pelo judiciário. O Superior Tribunal de Justiça já conta com uma jurisprudência ampla em casos de assédio moral e sexual contra servidores públicos. Em setembro de 2012, um julgamento feito pela 2ª Turma da Corte Superior reconheceu o assédio moral como ato de improbidade administrativa. Para a relatora do caso que promoveu essa ação, ministra Eliana Calmon, tratava-se de um “caso clássico de assédio moral, agravado por motivo torpe”.⁸² No caso da OSMG, os atos deliberados praticados contra os músicos subordinados foram, em

Palácio das Artes. Uma quantia considerável para um governo que não podia aumentar os salários da OSMG em 2005.

⁸¹ BAUMAN, Zygmunt. A Modernidade Líquida. Jorge Zahar Editor, RJ, 2001.

⁸² Revista Consultor Jurídico, 11 de novembro de 2013. Disponível em: <http://www.conjur.com.br/2013-nov-11/stj-assedio-moral-servico-publico-considerado-ato-improbidade>. Acesso em 22/02/2016

síntese, de humilhação repetitiva, de criar situações de embaraço público, de dificultar a execução do serviço, de isolamento e de divulgação de comentários maliciosos, tendo por objetivo ou efeito atingir a autoestima e a autodeterminação desses servidores.

Durante um bom período, a OSMG ficou sem condições técnicas para conseguir montar uma programação sinfônica, sendo seus músicos injustamente desrespeitados e perseguidos internamente pela responsável na condução do processo que desempenhava a função de Diretora Artística. Em sua curta passagem, a referida opressora, de forma draconiana e vezeira obrigou o grupo mutilado a ensaiar em espaços alternativos, repertórios emergenciais, em concertos esporádicos no foyer do Teatro, como num saldão de banca expositora. Em troca, os músicos convalescentes incluíram em suas apresentações a obra do compositor espanhol Juan Crisóstomo de Arriaga, "*Los esclavos felices*" (material disponibilizado pelo autor), sem que a referida diretora percebesse o "tapa de luva". Embora, a OSMG desejasse sobreviver, a fase aguda do pleito fez despencar a autoestima do grupo, chegando alguns instrumentistas a adoecer achando que a OSMG ia ser deixada para morrer. Entretanto, o grupo permaneceu firme pressionando o governo a adotar novas soluções.

O escritor canadense Misha Aster, em seu livro "A Orquestra do Reich" (da Editora Perspectiva S.A.) relata situações parecidas de perseguição e conflito vividas pelos músicos da Filarmônica de Berlim, na época em que foi utilizada para os propósitos do nazismo. Ainda bem que a contínua descontinuidade política faz com que esses tormentos administrativos não perdurem para sempre. Os servidores passam e as instituições ficam.

Crises são fases de transição durante as quais as formas normais de operar mudam, porém, nesse período, o governo decidiu por não decidir nada sobre a OSMG. No fluxo dos acontecimentos, igual que a uma estrada esburacada à qual se tenta atenuar de maneira paliativa com obras emergenciais e tingida com as cores da incerteza, a OSMG, rebaixada e com sua formação reduzida continuou funcionando contando com o auxílio de um contingente de músicos a cachê. Em clima desafiador, cada concerto era um triunfo.

Enquanto a Orquestra Filarmônica se preparava para assumir a liderança sinfônica na capital mineira, contando com um departamento de marketing ao estilo empresarial, a OSMG foi condenada a passar inadvertida pela população por ordens das autoridades. Até acontecer a mudança da direção artística, a animosidade e os rancores fizeram parte do dia a dia, tendo que aceitar-se que, enquanto uma orquestra vivia no paraíso, a outra devia morar no inferno.

Em outro aspecto, o descrédito dos músicos da OSMG acarretou-lhes uma redução do mercado de trabalho. Sem mais serventia, a perda de espaço se relacionou às atividades paralelas que os músicos desempenhavam para complementação salarial, como participação nas séries de música de câmara, aulas particulares e outros tipos de eventos como casamentos e formaturas, dentre outros. Em todo caso, ruptura e permanência ficaram lado a lado em dois mundos simultâneos, onde o superado não foi eliminado, mas conservado. O desfecho do conflito com a sobrevivência da OSMG pode ser considerado um acontecimento histórico.

Segundo Henri Lefebvre em seu livro: *Lógica formal - lógica dialética*, superação implica numa espécie de retorno ao passado que, a cada etapa do desenvolvimento, é reencontrado e superado. E, por ser superado, este retorno ao passado se torna mais profundo, liberado de suas limitações (LEFEBVRE, 1983).

3.8 Os músicos retornados.

Depois do último concerto da 1ª temporada da Orquestra Filarmônica em 2008, todos os músicos da nova orquestra receberam uma carta da direção desejando-lhes Feliz Natal. No entanto, para muitos dos músicos que saíram da antiga Sinfônica a carta era de demissão. Como no corpo humano, o corpo filarmônico iria sofrer uma intervenção no organismo doente para torná-lo mais saudável.

A súmula de demitidos não parou por aí e nos anos seguintes grande parte dos músicos migrados acabou retornando à OSMG. A sorte desses instrumentistas

foi que tinham para onde retornar graças ao esforço dos colegas resistentes que asseguraram a sobrevivência da OSMG.

Ironicamente a 13ª edição do Prêmio Carlos Gomes (o Oscar da ópera e da música clássica brasileira), contemplando a atividade de 2009 destacou nas premiações a ótima montagem de *A menina das nuvens*, de Villa-Lobos, produzida e apresentada pelo Palácio das Artes junto à Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. A montagem conquistou o troféu em 5 categorias: espetáculo de ópera, cenário (Rosa Magalhães), iluminação (Pedro Pederneiras), regente de ópera (Roberto Duarte) e cantora solista (Gabriella Pace).

Enquanto a OSMG manteve-se coesa e ativa à mão firme, na Filarmônica o trabalho severo cheio de rigorismos e o excesso de normas rígidas traçaram um perfil instável de músicos, cuja sonoridade orquestral transitória variava de acordo com o rodízio de instrumentistas a cada temporada. No crescimento ilimitado onde se persegue a perfeição, como afirma Latouche no *Pequeno Tratado do Decrescimento Sereno* (2009), o próprio homem tende a transformar-se no resíduo de um sistema que visa torná-lo inútil. Em 2009, os músicos da Filarmônica receberam uma carta de 24 páginas escrita pelo maestro exortando-os a colocar a orquestra à frente de suas vidas particulares para se atingir o esperado salto qualitativo da orquestra.

O público apaixonado pela música, deslumbrado, porém desinformado dos fatos históricos acontecidos, ficou muitas vezes confuso quanto a qual orquestra estava indo assistir, se a Sinfônica ou a Filarmônica. Assim ambas as orquestras têm compartilhado a cena cultural mineira: uma rica contando com um grande orçamento, articulada com os mercados globais, ao mesmo tempo em que a outra, pobre, permaneceu marginalizada por certo tempo, desestimulada pelos baixos salários, num mosaico de modernidade e atraso em que se misturam inseparáveis, como faces de um mesmo modelo.

3.9 A Síndrome do recomeço.

As orquestras, cada uma em seu lugar, trabalham *pari passu* para o mesmo padrão, desempenhando as mesmas funções, nos mesmos horários, disputando a sala de ensaios e o palco (até que a Sala Minas Gerais ficou pronta), porém desrespeitando-se o princípio da isonomia⁸³ consagrada na Constituição Federal, com parâmetros orçamentários bem diferentes. A isonomia deve ser efetiva, mas é difícil de ser cumprida quando sofre influência de como a sociedade está organizada em ricos e pobres. Segundo este princípio, o legislador não pode editar normas que se afastem do princípio da igualdade, sob pena de flagrante inconstitucionalidade. O intérprete e a autoridade política não podem aplicar as leis e atos normativos aos casos concretos de forma a criar ou aumentar desigualdades (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1988).

Até final de 2014, as ordens do governo de Antônio Augusto Junho Anastasia foram dar exclusividade à Filarmônica, vetando o uso do palco do Grande Teatro do Palácio das Artes à Orquestra Sinfônica. Para isso foi criado para a OSMG o projeto “Música no Museu”, eventos realizados no Museu Inimá de Paula dentro de um pacote de quatro concertos mensais, além do costumeiro “Concertos no Parque” mensalmente e os “Concursos para Jovens Solistas” anualmente.

Uma nova orientação veio criar em 2011 o projeto “Sinfônica Pop”, com o objetivo de convidar artistas renomados da MPB para atuar junto à OSMG. A ideia do governo era de não criar uma concorrência de repertórios sinfônicos entre as orquestras. Nessa parceria artística, a OSMG mostrou sua versatilidade para transitar do erudito ao popular, dando-lhe popularidade e tendo como convidados especiais Nana Caymmi, Wagner Tiso, Zizi Possi, João Bosco, Rosa Passos, Gal Costa, Quarteto Cobra Coral, Aggeu Marques e a Banda Yesterdays, Milton Nascimento, Ivan Lins, Filipe Catto, Mônica Salmaso, Luis Melodia e Elba Ramalho, além das participações nos Festivais de Jazz acompanhando Toninho Ferragutti, Cliff Korman e André Mehmari, nos concertos de final de ano com corais infantis, além do Festival “Música em Trancoso”, na Bahia.

⁸³ Constituição Federal. Artigo 7º, inciso XXXII, que versa sobre a igualdade trabalhista.

Na primavera de 2012 finalmente ocorreu um novo concurso para a OSMG e a homologação da seleção foi publicada no final do ano seguinte. O ingresso de novos 20 instrumentistas (brasileiros) fez a mesma ter seu quadro de músicos quase completo para a temporada de 2014.

Conforme dito, o concurso foi de vital importância para garantir a sobrevivência da OSMG, porém as provas organizadas por uma empresa de São Paulo foram feitas por várias bancas com diferentes componentes, o que não permitiu ao regente titular pensar em unificar critérios de escolas e em traçar uma sonoridade homogênea: uma das vantagens de reestruturar uma orquestra é que pode se começar do zero e escolher uma linha de sonoridade uniforme.

Na esteira dessa controvérsia, a Câmara Municipal de Belo Horizonte entregou o Diploma de Honra ao Mérito à OSMG e a Assembleia Legislativa de Minas Gerais homenageou a OSMG reconhecendo-a como Patrimônio Cultural do Estado de Minas Gerais (ANEXOS A-B-C-D).

Os perigos de a OSMG acabar foram afastados e o governo manifestou através da imprensa que “Minas Gerais necessitaria ter não só duas, mas cinco ou mais orquestras” (ESTADO DE MINAS, 2010). Foi a forma que o governo encontrou para não reconhecer a vitória dos músicos (ANEXO G).

Os restritos estipêndios continuam entre os piores do Brasil, mas a estabilidade de emprego permanece sendo o grande atrativo em épocas de incertezas econômicas.

Com muita resiliência, a OSMG, segundo a teoria de Cyrulnik⁸⁴, funcionou como uma espécie de “mola” pela capacidade de se modificar frente a um impacto e retornar à estabilidade (CYRULNIK, 2001). Outros autores fazem a comparação de resiliência com a elasticidade de uma vara que se enverga, mas não quebra ou como a Fênix que renasce das cinzas. Enfim, referir-se à OSMG é falar de resiliência, de força, de flexibilidade e de superação. A OSMG não perdeu seu ponto de referência nem suas vivências históricas nem suas raízes.

⁸⁴ Cyrulnik, B. *La maravilla del dolor: el sentido de la resiliencia*. (G. González-Zafra, trad.) Barcelona: Granica, 2001. (Original publicado em 1999).

Já em relação ao contexto filarmônico, exige-se uma adaptação total dos indivíduos à organização, como uma submissão a todos os fatores presentes nesta, devendo o indivíduo lidar com contextos adversos sem sucumbir a eles de forma a prejudicar sua saúde física e psíquica.

Após a divisão, a OSMG mostrou capacidade de recuperação, de enfrentar a adversidade e aprendeu a superar as dificuldades. A crise gerou uma intensa procura dos músicos para obter informações jurídicas e políticas para proteger seus próprios interesses. Apesar dos eventos potencialmente traumáticos, a fase posterior à crise serviu para os músicos entenderem a importância da união da categoria e a contínua reciclagem técnica.

3.10 Independência e harmonia.

Partindo dessas considerações resulta controverso e polêmico o Estado declarar durante décadas a falta de dinheiro para investir na OSMG e optar por uma gestão compartilhada entregue sem edital e de forma discricionária a uma entidade com interesses pessoais, políticos e partidários, ferindo dessa forma a transparência essencial do modelo atual de administração pública, transparente e democrática.

Fatores como esse motivaram a abertura de Ação Direta de Inconstitucionalidade (Adin) nº 923 de 1997, que questionava a transferência de atividades públicas independente de processo licitatório. Embora a liminar tenha sido indeferida pelo STF em 2007, o requerimento aguarda a deliberação. Outro dos pontos negativos que percebemos refere-se à exorbitante remuneração paga aos maestros e aos membros da diretoria executiva da Filarmônica, fixada pelo próprio Conselho Executivo da entidade.

Nem só de crise tem funcionado a vida cultural de Belo Horizonte. Digamos que como ponto positivo, a criação da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais injetou uma vitalidade nova no ambiente musical de Belo Horizonte e ampliou a visibilidade da atividade sinfônica na capital e no Estado. A intensa propaganda realizada

através de todos os meios de comunicação chamou a atenção da sociedade e especialmente dos setores governamental e empresarial.

A imagem ideal modelada a partir dos mecanismos criados em torno do funcionamento da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (como, por exemplo, a programação prevista com muita antecedência, agilidade e eficiência) serviram de aprendizado para mostrar como a estrutura oferecida pelo governo precisava ser melhorada. Não adiantava cobrar dos instrumentistas um nível de excelência internacional sem considerar suas aspirações como cidadãos que se dedicam de alma e coração no desempenho de suas atividades laborais.

O modelo apresentado pela Filarmônica não previu a exclusão do Estado, pelo contrário, ele tornou-se o principal financiador, e sob a égide do incentivo hoje se gasta muito mais dinheiro público do que antigamente. No transcurso de nossa pesquisa tivemos acesso aos relatórios das atividades do Instituto Filarmônica e os termos de parceria, disponíveis para *download* na internet, fato raro na administração pública direta na área cultural. O custo para manter a Filarmônica começou com R\$ 22 milhões por ano, tendo como fonte recursos públicos⁸⁵ e diminuindo a cada temporada. O detalhe é que a Fundação Palácio das Artes como um todo, incluindo a OSMG, tem um orçamento anual de R\$ 3 milhões (dados de 2012).

A função orçamentária enquanto atividade formal e permanentemente vinculada ao planejamento foi instituída em 1936 quando da criação do Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), com o objetivo de realizar a modernização administrativa. Eram os primórdios da administração pública que sofria a influência da teoria da administração científica de Taylor, baseada na racionalização através da simplificação, padronização e aquisição racional de materiais, revisão de estruturas e aplicação de métodos na definição de procedimentos.

⁸⁵ Disponível em: <http://www.hojeemdia.com.br/minas/fabio-mechetti-orquestra-jovem-e-academia-nos-planos-do-maestro-1.232730> Acesso em: 18/05/2014

A diminuição orçamentária deixa uma dúvida no ar: o destino da Filarmônica será mais uma instância na mudança permanente das intempéries e dilemas da modernidade?

O sucesso da Filarmônica relaciona-se com a elevação da experiência musical a uma nova dimensão, com concertos bisados nas noites de terça-feira (Série Vivace) e de quinta-feira (Série Allegro) e as manhãs de domingo (Concertos para a Juventude e Clássicos na Praça), além de turnês estaduais e internacionais. Enquanto o Estado financie a orquestra a sociedade mineira poderá contar com mais essa atração na cidade.

A cultura, enquanto experiência social traduz-se na troca de valores e práticas. No entanto, na política, tende a ser separada em duas linhas distintas: a cultura erudita e a cultura popular. A partir de 2010, para evitar a concorrência entre as orquestras, a atividade da OSMG ganhou uma dimensão mais participativa: o governo determinou à OSMG a tarefa de desenvolver projetos alternativos.

Até que ponto este vetor avançará ou permanecerá inalterado é difícil de prever. Todavia, é quase impossível que se retroaja nesta questão por causa da dependência da trajetória (*path dependence*). Para perpetrar uma situação são criados obstáculos ao retorno para o antigo modelo e previstos fatores que impulsionem a continuidade de tais políticas, embora possa surgir um efeito diagonal, no sentido de adaptar ambos sistemas (o Sinfônico e o Filarmônico) em um só. Vai depender da capacidade de cada um sobreviver a partir do caminho construído com o aprendizado daí retirado.

O conceito da dependência da trajetória foi estudado por Margaret Levi (1997, apud Pierson, 2000, p.252), informando que “uma vez que um país ou região tenha começado determinada trilha, os custos de reversão são muito altos. O enraizamento de certos arranjos institucionais obstrui uma reversão fácil da escolha inicial.”

Pierson também argumenta:

Cada ponto ao longo de uma trajetória particular produz consequências que fazem essa trajetória mais atraente para o próximo período. À medida que esses efeitos começam a se acumular, eles geram um poderoso círculo

virtuoso (ou vicioso) de atividade auto reforçada (PIERSON, 2000, p.253-254).

Segundo o argumento antes apresentado, a opção por criar uma nova realidade política, diferente da anterior, implicaria nos chamados custos de reversão. Vimos que o Estado continua a crescer e se diversificar quanto aos gostos e preferências auditivas. O setor da cultura está em franca expansão proporcionando ocupação de tempo livre para alguns cidadãos e criando trabalho para outros. A cultura custa dinheiro? Sim, mas o retorno vem em benefícios para a saúde humana e cidadã. Por outro lado, para que trazer músicos esporadicamente se eles podem morar aqui permanentemente. É o que veremos a seguir.

4. A SUBSTITUIÇÃO DA PAISAGEM HUMANA ANTE O PROGRESSO.

*Está claro que a gente nunca volta, sempre vai.
Ernesto Sábato*

A tônica dominante com a qual a modernidade sempre se apresentou foi a de negar o presente e projetar o futuro, opondo atraso e progresso, o que é e o que poderia ser numa espécie de metamorfose ambulante. O trânsito modernizador, fio condutor de nosso autodesenvolvimento cultural, trouxe consigo a procura pela identidade, assim como a angústia em achar caminhos que pudessem levar o país à consecução do progresso frente às demais nações e frente a si mesmo.

Para o Brasil crescer em estatura internacional, ao longo do século XX teve que se render ao capitalismo industrial e financeiro, cuja avalanche o fez se submeter a um projeto global comum e homogêneo através de um artifício ideológico. O século foi marcado pela polêmica dicotomia entre o combate aos estrangeirismos e a procura por um crescimento acelerado, mediante a convocação de profissionais estrangeiros.

4.1 A dinâmica da sociedade globalizada.

Nos capítulos anteriores observamos que Belo Horizonte foi uma cidade criada com forasteiros, principalmente italianos, sem índios nem negros. Vimos também, posteriormente, a recorrente vinda de estrangeiros ao Brasil para compor as orquestras sinfônicas, denominador comum e saída que os governos acharam para compensar a escassez de profissionais qualificados e promover assim a modernização destas instituições. Por vezes, utilizando uma figura retórica, as escolhas feitas pelo próprio Estado implicaram em exílios dos músicos da própria cidade como consequência dos baixos salários ou da preferência pela mão de obra estrangeira.

De fato, o movimento de pessoas faz parte da dinâmica das sociedades, num sistema integrado de convivência entre os povos. Reflexo dessas influências são as raízes da música brasileira, seja erudita ou popular. O Brasil, único país entre os BRICS do mundo ocidental, continua sendo palco de chegada das mais variadas nacionalidades e origens e continua recebendo influências externas. Com certeza, se fossem criadas mil orquestras sinfônicas elas seriam procuradas por músicos do mundo inteiro.

Talvez deva-se considerar a não percepção da importância de formar profissionais através de novas políticas públicas na mesma velocidade em que cresce a demanda por tal mão de obra especializada. Essa carência de instrumentistas de qualidade justificaria as ações políticas tomadas na busca de mão de obra importada a cada reestruturação.

Para Marcelo Cortes Neri, então Ministro da Secretaria de Assuntos Estratégicos (SAE) em 2013, a imigração é um atalho, referindo-se à dificuldade de mão de obra que prejudica as atividades no país. Cortes Neri ainda considera que o Brasil é um país muito fechado, pois olha os estrangeiros como ameaça e para tal precisaria mudar sua mentalidade.⁸⁶ Já outros, mais xenofóbicos, são contrários a essa ideia e acham que o Brasil continua reproduzindo a mentalidade colonial de dependência externa e que seria preferível não receber imigrantes.

O que se constatou nos primeiros capítulos foi um constante movimento de migração de músicos, principalmente em busca de emprego, melhores salários e melhores condições de vida. Dependendo do momento histórico, a migração se deu de forma externa e interna variando o espaço de deslocamento e o tempo de permanência do migrante.

A migração interna acontece de forma inter-regional (de um Estado para outro) e intrarregional (dentro do mesmo Estado). Se levarmos em consideração o tempo de permanência do migrante, a migração definitiva ocorre quando a pessoa passa a residir permanentemente no local para onde migrou e a migração temporária é quando o migrante reside apenas por um período pré-determinado (no

⁸⁶ Disponível em: <http://www.sae.gov.br/imprensa/sae-na-midia/%E2%80%9Co-brasil-precisa-atrair-mao-de-obra-estrangeira%E2%80%9D-diz-ministro-marcelo-cortes-neri-www-segs-com-br-em-16-06-2013/>, em 16/06/2013. Acesso em: 21-01-2015

caso de um contrato temporário) no lugar para o qual migrou. Também, pode-se considerar a migração como espontânea quando é planejada pelo sujeito e forçada quando o indivíduo se vê obrigado a migrar devido a motivos não planejados.

No caso das orquestras brasileiras, em épocas de crise e baixos salários houve uma movimentação interna do tipo nômade na procura pela sobrevivência, em direção ao eixo Rio-São Paulo, mas em vários momentos históricos deu-se preferência à vinda de músicos estrangeiros. Esses empréstimos culturais fazem parte de uma macrodinâmica implícita no processo de desterritorialização e reterritorialização de indivíduos, ideias e práticas oriundas de um determinado espaço, que acabam migrando para outros pontos do território. Apesar de encontrarem um ambiente diferente daquele no qual surgiram, acabam adaptando-se ao novo contexto.

O sentimento de pertencer, requisito indispensável para se integrar com êxito a um novo país, mistura-se ao sentimento de identidade como duas faces da mesma moeda. Os que fracassam na tentativa de adaptarem-se ficam sempre de malas prontas, enquanto os que conseguem viver entre os dois mundos absorvem a nova cultura e tentam manter vínculos com o país de origem, procurando se informar, falar a língua materna e até praticar antigos costumes como comidas, gestos, festas.

A viagem não cancela a identidade do viajante porque a nostalgia sustenta suas características nacionais. Essa tensão entre o semelhante e o peculiar ficou exemplificada quando Carmen Miranda, em sua primeira viagem de volta ao Brasil, depois de uma longa estadia nos EUA, quis demonstrar ao público que seu espírito brasileiro continuava o mesmo. Para tal encomendou aos compositores Vicente Paiva e Luiz Peixoto a canção “Disseram que eu voltei americanizada”.

Ao fazer estas reflexões nos vem à mente as palavras de Bertolt Brecht: “pareço-me com aquele que levava consigo o tijolo, para mostrar ao mundo como era a sua casa” (BENEDETTI, 2001). Essa analogia representa o desejo e o sonho dos imigrantes de talvez voltar um dia ao país de origem, mas também de mostrar sua cultura dentro de uma nova sociedade como parte de uma motivação que norteia sua existência.

Quem conhece a experiência de estudar e morar fora do país e se inserir numa cultura diferente sabe que seu universo social, físico, cultural, simbólico e afetivo fica repentinamente perdido e exige um processo de adaptação a essa nova realidade. Outro aspecto que também é fonte de muitos problemas é a perda da capacidade de se expressar e se comunicar resultantes do fato de não possuir o domínio da língua local (escrita e falada), produzindo uma situação de marginalidade e desintegração.

Esse incômodo, como aponta Reszczyński (1979), poderia ser uma das causas da alta rotatividade de músicos da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais provenientes do hemisfério norte:

[...] la limitación en el manejo de la lengua - equivalente al lenguaje de un niño pequeño - provoca en el exilado adulto una inhibición secundaria al no ser capaz de expresar sus ideas y opiniones, mecanismos que llega a constituir un círculo vicioso e impede un progreso en la capacidad de comunicación (RESZCZYNSKI, 1979, p.116).⁸⁷

Joop Alberts menciona que mesmo reconhecendo-se que a maioria dos migrantes traslada-se por motivos econômicos, deve-se ponderar o seguinte:

[...] entre los investigadores hay consenso general en el sentido de que esta conclusión es demasiado superficial e incompleta para explicar lo que verdaderamente motivó el cambio de la residencia. Una persona puede estar sin trabajo o insatisfecho con su sueldo o posibilidades profesionales. La decisión de migrar, sin embargo, no depende unicamente de esto. Intervienen una serie de factores importantes tales como la existência de alternativas, la satisfacción con la vida en el lugar de residencia, las posibilidades en otras áreas y, hasta factores puramente psicológicos. (ALBERTS, 1974: 7-8).⁸⁸

Também, deve-se acrescentar ao ato de migrar motivações como estudo e aperfeiçoamento, perseguição política, religiosa, racial, intolerância e não apenas

⁸⁷ (...) a limitação no manuseio da língua - equivalente ao linguajar de uma criança pequena - provoca no exilado adulto uma inibição secundária ao não ser capaz de expressar suas ideias e opiniões, mecanismos que chega a constituir um círculo vicioso e impede um progresso na capacidade de comunicação (tradução do autor) (RESZCZYNSKI, 1979, p.116).

⁸⁸ (...) entre os investigadores há consenso geral no sentido de que esta conclusão é demasiado superficial e incompleta para explicar o que verdadeiramente motivou mudança de residência. Uma pessoa pode estar sem trabalho ou insatisfeita com seu salário ou possibilidades profissionais. A decisão de migrar, entretanto, não depende unicamente disso. Interveem uma série de fatores importantes tais como a existência de alternativas, a satisfação com a vida no lugar de residência, as possibilidades em outras áreas e, até fatores puramente psicológicos (tradução do autor) (ALBERTS, 1974: 7-8).

um fenômeno de deslocamento geográfico de indivíduos ou de abandono de um contexto social para ingressar em outro diferente.

Para Schutz (1999) a experiência de ser estrangeiro é uma questão labiríntica, pois o indivíduo vira um ser “marginal, um híbrido cultural que vacila entre duas pautas diferentes de vida grupal, sem saber a qual delas pertence”. Ele se confronta com a perda da identidade e das raízes, ao tempo que luta pela preservação destas enquanto lida com novos códigos culturais.

Por causa das guerras e das crises na Europa e nos EUA, sempre existiu uma relativa facilidade na captação de músicos de excelência. O objetivo dessa escolha está na aquisição e transferência de conhecimento técnico ou científico aplicado à performance e no ganho de imagem cosmopolita e global vinculada ao marketing das orquestras e às políticas internacionais. É inegável que o movimento de indivíduos faz as sociedades crescerem culturalmente.

Desde final do século XIX, a política imigratória já se baseava na desqualificação do trabalhador pobre brasileiro, visto pelas elites como inferior, para justificar a importação de braços europeus como forma de embranquecimento da população. O progresso, que condena aqueles que não podem acompanhá-lo, os marginaliza e esmaece sua aceitação na sociedade.

Segundo dados da Secretaria de Assuntos Estratégicos (SAE) da Presidência da República sobre política migratória, apenas 0,3% da população brasileira é composta por imigrantes e um terço desse total tem mais de 65 anos. Em 1900 o país chegou a ter 7,3% da população composta por imigrantes, que trouxeram inovação tecnológica e avanços na área da agricultura. Ainda de acordo com aquela secretaria, o Brasil precisaria contar com cinco vezes mais imigrantes para alcançar a média latino-americana, dez vezes mais para alcançar a média mundial e cinquenta vezes mais para chegar aos números da América do Norte e Oceania, mas para isso acontecer precisa melhorar sua atratividade. De acordo com o *ranking* por estados, São Paulo lidera com a maior concentração de autorizações concedidas para estrangeiros, sendo o Rio de Janeiro o segundo e Minas Gerais na terceira posição.

No caso das orquestras que contratam estrangeiros, elas só precisam comprovar que esses trabalhadores possuem qualificação profissional, ou seja, escolaridade e experiência compatíveis com as atividades que irão executar no Brasil. As instituições devem, também, comprovar o fato de não ter conseguido mão de obra especializada brasileira, pois o Ministério do Trabalho e Emprego (MTE) autoriza somente o ingresso de estrangeiros se não houver, no país, profissionais qualificados para a atividade. Como a seleção de instrumentistas é feita individualmente através de audição pública, resulta fácil comprovar esse requisito. Ainda assim, é preciso ressaltar o limite de contratação de um empregado estrangeiro para cada dois empregados brasileiros, o que significa que apenas um terço dos trabalhadores pode ser de estrangeiros. Esta medida garante uma proteção de mercado de trabalho para os trabalhadores brasileiros. Inicialmente, os contratos são temporários, por um ano, para que depois desse período seja demonstrada a necessidade da continuidade da presença do estrangeiro desempenhando essa função.

Como acontece nos EUA, onde as *big five* dominam o mercado (Los Angeles, Boston, San Francisco, Nova York e Chicago), nas capitais do sudeste brasileiro as orquestras *vips* (OSESP, Filarmônica de Minas e OSB) tentam dominar a cena nacional.

Entre os fatores que mais contribuem para o aumento da procura por especialistas estrangeiros para reforçar as orquestras brasileiras está a abundância que o leste europeu apresenta na área das cordas, onde a escola desses instrumentos definitivamente tem maior tradição. Tão famosa como os relógios e o chocolate suíços, a escola de cordas do leste europeu forma especialistas para as orquestras do mundo todo. Por exemplo, na OSESP, sete violinistas vieram de Bucareste (Romênia) e Sofia (Bulgária). A Orquestra Filarmônica de Minas Gerais fez a opção por músicos de Belgrado (Sérvia). São na maioria jovens saídos dos conservatórios e que ainda não acharam espaço nas orquestras europeias, que acabam por representar a juventude e a boa índole que as orquestras brasileiras pretendem associar à sua imagem globalizada.

Deparamo-nos com um círculo vicioso, que vem acontecendo desde que as orquestras brasileiras começaram a funcionar, no final da década de 1930. A

pretendida excelência de nível descarta a absorção da mão de obra local, apegando-se ao conceito de que o de fora é melhor, no chamado “complexo de vira-lata” detectado pelo dramaturgo Nelson Rodrigues. Como consequência, as escolas de música e universidades brasileiras sofrem com o descrédito de não estarem formando instrumentistas à altura das exigências das grandes orquestras. No máximo preparam graduados que, obrigatoriamente, tem que concluir seus estudos de preparação no exterior. Para os músicos brasileiros, estudar fora é uma forma de se destacar e valorizar o currículo e também uma tentativa de igualar-se no ato da escolha por uma vaga nas grandes orquestras. Esse argumento é um fator que prejudica as negociações salariais dos professores autóctones, a procura dos estudantes pelos cursos e o respeito desses profissionais no meio artístico. A distinção também está determinada pela qualidade do instrumento de sua propriedade. Investir em equipamentos (instrumentos) de última geração é considerada uma obrigatoriedade, no caso dos sopros. Já os instrumentistas de cordas tem que adquirir instrumentos de *luthiers* famosos. No século XX, a falta de acesso a instrumentos de qualidade prejudicou um desenvolvimento mais rápido dos músicos brasileiros devido, em parte, a que as fábricas enviavam para o “terceiro mundo” o que não era vendido na Europa (ainda não tinha a China na disputa de mercado).

O processo de seleção de músicos para ocupar cargos nas orquestras, acabou sendo padronizado, no mundo todo, tanto nas exigências referentes ao nível técnico dos candidatos quanto na garantia de isenção no ato das provas mediante o uso de um biombo, para manter em sigilo a identidade dos candidatos. Numa primeira triagem são avaliados os currículos e os registros em CD e DVD enviados pelos postulantes. Audições separadas com o maestro e os chefes do naipe corroboram a competência do músico. Os escolhidos ainda passam por um período probatório de um a três anos. Trata-se de um tempo de adaptação e tensão. Além disso, para o instrumentista não selecionado, existe ainda a chance de ser convidado para demonstrar suas qualidades como músico eventual, também chamado de cachê.

Nos tempos da inflação alta, a imigração acabava se tornando um tipo de trabalho escravo consentido, pois ela consumia qualquer esperança de estabilidade

e crescimento individual. Porém, os atrativos que o país ofereceu e a estabilidade da economia brasileira na virada do século XXI ajudaram tanto a atrair como a manter essa mão de obra estrangeira. Tais indivíduos acabam incorporando novos significados na sua vida, adaptando-se e aprendendo em outra sociedade.

Segundo Pierre George (1977), tomando como base critérios jurídicos:

o trabalhador estrangeiro é chamado para preencher vazios na população ativa, vazios prejudiciais ao funcionamento do sistema econômico. Pela sua parte, o trabalhador estrangeiro vem procurar um complemento de meios de existência para si próprio e para sua família, complemento que não tem esperança de encontrar no seu país de origem. É um migrante temporário, introduzido por contrato num mercado de trabalho (GEORGE, 1977, p.13-14).

4.2 Comparatividade, equiparação e competitividade crescentes.

Segundo Wechsler, a criatividade, característica histórica, cultural e social de cada povo, deve ser entendida como um processo multidimensional que envolve a pessoa, o processo, o produto e o ambiente, sendo que todas estas dimensões estão em uma interação contínua possibilitando a realização pessoal e profissional de cada indivíduo. O Brasil apresenta a criatividade como uma de suas peculiaridades principais e isso é reconhecido mundialmente, embora seja pouco inovador, pois deixa-se influenciar por modelos importados primeiro para, então sim, criar sua versão própria (WECHSLER, 2001).

Desde a segunda metade do século XIX, o músico brasileiro tentava se aproximar das novas tendências europeias como forma de atualização da influência recebida de Portugal. Sob essa égide transnacionalista e em um primeiro estágio para sintonizar-se com aquele mundo em mutação constante, a viagem foi um dispositivo fundamental no Segundo Império até os primeiros governos republicanos. Compositores como Antônio Carlos Gomes (1836-1896), Leopoldo Miguez (1850-1902), Henrique Oswald (1852-1931), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Francisco Braga (1868-1945) foram alguns dos músicos bolsistas de D. Pedro II que receberam pensão paga do próprio bolso do Imperador para estudar na Europa.

A passagem pelo estrangeiro pode ser considerada como um momento indispensável na construção das linguagens musicais que se sucederam. Esse diálogo estratégico com o exterior nos estertores do século XIX e início do subsequente amainou o desnivelamento do Brasil com as vertentes dos estilos mais contemporâneos.

Os músicos que nesse esforço de autoexílio foram para a Europa e que, posteriormente retornaram, constituíram o elo que possibilitou o alicerce no aprendizado das posteriores gerações como Luciano Gallet (1893-1931), Frutuoso Vianna (1896-1976) e Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), entre outros. O convívio sistemático desses pioneiros com um círculo qualificado de professores, amizades e intérpretes virtuosos do velho mundo foi o início que sedimentou a aproximação musical e estreitou os laços de um domínio comum.

No descortinar do século XX, as inúmeras vertentes musicais europeias foram absorvidas e miscigenadas, embaralhando a vista de nossos compositores até achar os contornos necessários sob um prisma genuinamente brasileiro, base vital de um novo estilo, fruto de lenta maturação. Esse aprimoramento musical além-fronteiras, além dos valores portugueses, teve prosseguimento com compositores como Heitor Villa-Lobos (1887-1959), - cuja viagem foi financiada pelo milionário carioca Arnaldo Guinle -, Francisco Mignone (1897-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993), Cláudio Santoro (1919-1989), Gilberto Mendes (1922) e Osvaldo Lacerda (1927-2011), alguns dos novos modernos mais lembrados.

É bom destacar que São Paulo dispunha de uma lei singular, denominada Pensionato Artístico do Governo do Estado, que concedia bolsas de estudo no exterior para jovens artistas, desde que seus nomes fossem aprovados por uma comissão presidida pelo então deputado Freitas Valle. Fica claro que todas essas viagens, que a princípio serviram para absorver conhecimentos nos lugares mais desenvolvidos da Europa, ajudaram também a difundir a imagem cultural do Brasil e sua música, já pensada como um produto nacional, numa estrada de mão dupla.

As viagens davam aos músicos fama. Saíam pouco conhecidos e ao retornar, o prestígio os reposicionava dentro de outro *status*. Como dizia Cândido Portinari: “vou à Europa estudar os mestres.[...] Prefiro regressar sem excessos de bagagem,

aparentando ao juízo alheio não ter feito nada, porém com uma quantidade profunda de observações e pesquisas.” Nessa concepção, entende-se que as influências europeias não implicavam numa obrigatoriedade de se vincular a uma determinada escola, embora o contágio discursivo estivesse implícito (FABRIS, 1996, p.103).

Tarsila do Amaral expressou esse mesmo modo de pensar em uma carta à família, desde Paris, em 8 de outubro de 1923:

Hoje comecei as lições com Léger. Estive no sábado em seu atelier e levei alguns de meus últimos trabalhos modernos. Considera que estou bem adiantada e gostou muito de alguns trabalhos. Voltei à casa bastante animada. Vou ver se também tomo algumas aulas com Gelizes, um artista avançadíssimo. [...] Com todas estas lições, voltarei mais consciente da minha arte. Só escuto dos professores o que me convém. Depois dessas aulas, pretendo não continuar tendo professores (AMARAL, 2003, p.119).

Villa-Lobos, também em Paris, demonstrou essa consciência de construção nacional e de mercantilização dentro da alta cultura: “eu não vim aqui para aprender; vim para mostrar o que fiz (GUEIRÓS, 2003, p.92). A afinidade entre a ambição modernizadora para os artistas serem descobertos pelo mercado europeu e o nacionalismo que procurava seus próprios termos de linguagem, foi a condensação que fez viver os vanguardistas com um olhar suas raízes e outro para o futuro, numa luta entre tradição e prosperidade com as quais dialogaram. Villa-Lobos foi buscar sua inspiração em temas do folclore e de músicas indígenas, incorporando o impressionismo de sua fase europeia.

No antagonismo entre o passadismo e a modernidade deve-se destacar a liderança de Alberto Nepomuceno, que tomou nos ombros a realização da Exposição Nacional de 1908 - vinte e seis concertos comemorativos do centenário da abertura dos portos às nações amigas por Dom João VI. Como referenciado pelo musicólogo Luiz Heitor Correa de Azevedo, “pode-se dizer que, em música, foi essa a nossa entrada oficial no século XX” (Azevedo, 1956, p.28). O repertório apresentado na ocasião mostrava obras de compositores franceses, russos e alemães, além de brasileiros, com ênfase na atualização estética.

A pesquisa evidenciou que os estrangeiros que optaram por morar no Brasil marcaram presença mais como instrumentistas, membros e organizadores de clubes e conjuntos musicais, professores, editores e críticos, do que como compositores.⁸⁹

As interlocuções com a Europa influenciaram para que a ópera e o bel canto começassem a ser substituídos pela música sinfônica e de câmara, com base na aproximação da música brasileira com a escola alemã, considerada moderna, em detrimento do lirismo excessivo da escola italiana. Apesar da visão europeia da época que afirmava a impossibilidade de existir uma nação civilizada e miscigenada nos trópicos, isto não foi obstáculo para a forte inspiração do Nacionalismo Musical Brasileiro que culminou na Semana de Arte Moderna de 1922. Para refutar esse olhar preconceituoso europeu, a brasilidade manifesta nas obras compostas pelos músicos tropicais teve que se corromper inicialmente com a tendência internacional para ser aceita no mundo musical europeu, numa espécie de modernidade conservadora. Entretanto, uma maior maturação das inovações compositivas autóctones consolidou as transformações operadas nos momentos seguintes.

Mário de Andrade, em um meneio de reprovação, apelou ao compromisso dos compositores por uma qualidade artística nos parâmetros nacionais e em resposta ao preconceito europeu, chegou a declarar: “todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta” (ANDRADE, 1972. p.19).

A modernização urbana na instigante *Belle Époque*, localizada temporalmente entre as últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, já apontava para o

⁸⁹ Dentre os músicos europeus que viveram no Brasil podemos citar: Marcos Portugal (1762-1830) que integrou a corte portuguesa no Rio; Sigismund Neukomm (1778-1858) compositor austríaco aluno de Haydn e que ministrou aulas a Dom Pedro I; Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) compositor norte-americano que é lembrado pela autoria da Fantasia triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro e, Darius Milhaud (1892-1974) que de 1917 a 1919 viveu no Rio de Janeiro como adido da Embaixada da França, autor da suíte de dança “*Saudades do Brazil*”. Destaque também para Mathieu-André Reichert (1830-1880) flautista e compositor belga, autor do choro *As Faceiras*, *Souvenir du Pará op. 10* e *Souvenir de Bahía op. 12*, pioneiro a introduzir o sistema Boëhm e convocado por Pedro II para tocar em sua residência e no Teatro Lírico Fluminense. Revista eletrônica de musicologia. Vol.XIII Jan. 2010. Disponível em:

profissional, e especialmente para o músico de formação, a necessidade de se atualizar de maneira a mostrar-se moderno, progressista e civilizado, seguindo o modelo francês.

Naquela época o Rio de Janeiro, vitrine do regime republicano e São Paulo, sobressaiam-se economicamente e criaram um fluxo de músicos e empresários em busca de instrumentos e partituras do Primeiro Mundo. A crescente valorização das referências francesas fez do Conservatório de Paris o centro das atenções em termos musicais, recebendo a maioria dos músicos de todas as partes do mundo. Estes se beneficiavam do aprendizado musical e tinham acesso às fábricas francesas de instrumentos que se destacavam pela qualidade da produção. Dessa maneira, o eixo Rio-São Paulo tornou-se a porta de entrada e uma referência comercial para a aquisição de tudo o que dizia respeito à música: instrumentos, partituras, literatura e acessórios.

É importante frisar que, por mais de um século, as duas cidades mantiveram-se afinadas com as novidades e foram reconhecidamente os pontos de referência para os músicos de todo o país, atendendo às necessidades de equipamentos até nos casos mais emergenciais. Para os músicos eruditos, até as últimas décadas do século XX e do surgimento da internet, alguns equipamentos só podiam ser adquiridos com a ajuda de alguém que fosse viajar ao exterior.

Comparando as atividades musicais desenvolvidas entre ambas as cidades na década de 1920, o Rio de Janeiro ainda apresentaria resultados mais expressivos, levando-se em conta, naturalmente, sua condição de capital política e cultural do país. Entretanto, São Paulo contava com a ascensão econômica da elite dos barões do café que, acompanhada por outras categorias emergentes, percebeu a necessidade de procurar apagar seu passado provinciano, passando a se guiar por padrões eminentemente europeus. Daí, seu interesse pelos grandes mestres estrangeiros da música, manifesto no comércio de partituras e gravações, por exemplo.

Segundo Volpe (1994), no tocante ao movimento editorial iniciado com Pierre Laforge por volta de 1834, quando foi nomeado titular da primeira imprensa de música da corte, a partir de então a impressão de peças musicais ganhou impulso

no Brasil. Até as primeiras décadas do século XX a maior parte das casas impressoras estava concentrada no eixo Rio-São Paulo, porém muitos compositores optaram por editar suas músicas em casas estrangeiras da Itália, França, Inglaterra e Alemanha: mais um testemunho da conexão que existia com Europa e uma forma de ganhar prestígio internacional (VOLPE, 1994, p.36-42).

Num cenário globalizado, a vontade de se deslocar para a Europa e, posteriormente, para os Estados Unidos sempre foi muito presente. Nas últimas décadas do século XX, o Brasil tornou-se exportador de mão de obra, inclusive no campo da música popular. A procura por oportunidades em outros países aumentou consideravelmente e até os descendentes de imigrantes sentiram-se atraídos pelas oportunidades oferecidas por determinados países, invertendo a rota que tinha sido trilhada por seus pais e avós. Com a crise econômica mundial que atingiu os países mais desenvolvidos na virada do século XXI, muitos dos que haviam migrado viram-se forçados a fazer o caminho de volta. Para a classe musical esse fato não significou mudanças.

Em contrapartida ao processo migratório, ao longo da década de 1940 um movimento de atualização do pensamento musical brasileiro foi proposto por um alemão radicado no Rio de Janeiro, Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Koellreutter denunciou a estagnação do meio artístico e do ensino de música no Brasil e criou o grupo Música Viva, integrado por figuras tradicionais do meio musical carioca, como Luis Heitor Correia de Azevedo (1905-1992), Cláudio Santoro (1919-1989), Guerra Peixe (1914-1993), Eunice Catunda (1915-1990) e Edino Krieger (1928). O carro-chefe do grupo era o papel revolucionário assumido nos Manifestos de 1944 e 1946, que propunham uma reorientação estética e ideológica, mas que provocaram fortes reações e rupturas internas no próprio grupo de compositores.

Embora o encerramento do movimento e sua desarticulação fossem inevitáveis, o impulso gerado pelo sentido coletivista da música estimulou os demais músicos a considerarem de forma distinta a criação e a educação musical. Dentre as repercussões pode-se citar a iniciativa de realizar de forma constante cursos de férias com professores estrangeiros em várias cidades do Brasil e a inclusão nas salas de aula de estudos referentes ao jazz e à música popular. Em 1954, os Seminários Internacionais de Música em Salvador, transformaram a capital baiana

em um dos mais importantes centros de formação de músicos e educadores musicais do país, dando origem à Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Além de Koellreutter, outro alemão, Ernst Mahle, desempenhou importante papel como educador musical e recebeu, em 1965, o título de Cidadão Piracicabano, em reconhecimento ao seu extenso trabalho em prol da juventude brasileira. Sua atuação exemplar transcorreu como cofundador da Escola de Música de Piracicaba (São Paulo), a qual leva seu nome, exercendo o cargo de professor e maestro das Orquestras de Câmara e Sinfônica, e sendo o idealizador do bianual Concurso Jovens Instrumentistas.

Não podemos esquecer do musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange (1903-1997), que foi um dos grandes inspiradores de movimentos musicais na América Latina e que trouxe grandes contribuições à música e à musicologia do século XX.

Já os mineiros puderam contar com Sérgio Magnani, oriundo de Udine, Itália, que se radicara em Belo Horizonte em 1950. Sua dedicação à música e sua atuação nas áreas de pesquisa e magistério formando gerações de músicos, instrumentistas, cantores e regentes valeram-lhe o título de Cidadão Honorário de Belo Horizonte, a medalha Ordem da Inconfidência, a Insígnia do Mérito e a Comenda do Mérito. Em 1966, foi eleito músico do ano pelo júri do Troféu Pró-Música de Belo Horizonte.

Outro destaque foi o belga Arthur Bosmans (1908-1992), radicado em Belo Horizonte desde 1953, que se dedicou à composição, ao ensino e à divulgação no país de obras inovadoras do repertório sinfônico estrangeiro e, em contrapartida, divulgou, em viagens de concertos pela Suíça, França, Alemanha, Bélgica, Holanda e Inglaterra, obras brasileiras de compositores como Francisco Mignone, Edino Krieger, Lorenzo Fernandez e Radamés Gnattali.

Na área musical, não foram só os compositores que tiveram a preocupação com o delinear da modernização que se avistava e a inquietação de se confrontar com o ambiente europeu. Paralelamente ao processo de modernização, os instrumentistas tiveram que enfrentar outros problemas como a especialização

técnica dependente de fatores como infraestrutura escolar e bons instrumentos, além da demanda de contatos valiosos com professores renomados, quase sempre estrangeiros. Num mercado de trabalho extremamente competitivo, onde foi cada vez mais valorizada a internacionalização, o currículo de estudos torna-se o diferencial para uma carreira de sucesso.

Nas décadas subsequentes à *Belle Époque* a influência do modelo estrangeiro na educação musical manteve-se, mas devido às guerras mundiais o foco de atuação deslocou-se para os EUA, destino dos novos estudantes de música. Embora o mundo seja mais parecido do que imaginamos e as realidades sejam mais ou menos as mesmas, guardadas as devidas proporções, as comparações com a situação de outros países nos levam a compreender a importância de uma infraestrutura física e humana e uma formação de qualidade.

Aquilo que se imagina ser a função central da universidade, produzindo os conhecimentos e desenvolvendo os cérebros que o país precisa para se desenvolver, choca-se com a situação de penúria de que sempre padeceu o meio acadêmico brasileiro. Da mesma forma que se levou adiante a política das redomas culturais - como vimos no capítulo anterior -, isto é, a construção de novas salas, o Brasil continua sendo devedor em investimentos para com a educação e especialmente com as universidades.

Em síntese, o vínculo entre Brasil e Europa transcorreu como uma via de mão dupla. Muitos músicos estrangeiros escolheram o Brasil como seu lar, aportando conhecimento e experiência e, por outro lado, os músicos nacionais recorreram sempre ao velho continente e mais tarde aos EUA para atualizar e aprofundar suas ideias e técnicas musicais, nivelando as chances de sucesso em um mundo globalizado, de competência e competição.

4.3 Devemos aprimorar o povo.

Alguém afirmou uma vez: devemos aprimorar o povo, não as instituições democráticas. O interesse internacional na juventude é crescente como resposta para preparar a sociedade adulta de uma forma mais consciente. Então, não seria a

juventude a peça-chave que deveria ser incorporada? As respostas para essas perguntas passam pelo reduzido ensino musical que limita as universidades a escolher alunos dentre uma pequena minoria que termina o ensino médio e elimina uma imensa potencialidade de possíveis instrumentistas. Devido a isso o público potencialmente conhecedor de música erudita tende a envelhecer e poucos são os jovens apreciadores do gênero.

Não se encara a música como vínculo social e termina-se por colocá-la em um pedestal. Procura-se a formação de plateia, a popularização da atividade orquestral, mas a escolha de músicos continua elitista e excludente. Poderia se pensar num programa descentralizado de investimento em divisões de base como no futebol, para depois dar aos jovens a oportunidade de se alçar aos times principais, quando se opta por transformar essa atividade artística em profissão?

Não é preciso sair da América Latina e América Central para ver exemplos bem sucedidos onde a arte deixou de ser um monopólio da elite para se transformar em um direito social focado na juventude.

O conceito de protagonismo juvenil vem sendo discutido desde 1999, quando Antônio Carlos Gomes da Costa lançou dois livros sobre o tema no Brasil. O primeiro, de 1999, foi publicado em parceria com a Modus Faciendi e a Fundação Ayrton Senna, sob o título: *A presença da Pedagogia: teoria e prática da ação socioeducativa*. Nessa publicação, o autor apresenta os fundamentos do conceito:

O termo Protagonismo Juvenil, enquanto modalidade de ação educativa, é a criação de espaços e condições capazes de possibilitar aos jovens envolverem-se em atividades direcionadas à solução de problemas reais, atuando como fonte de iniciativa, liberdade e compromisso. [...] no campo da educação, o termo Protagonismo Juvenil designa a atuação dos jovens como personagens principais de uma iniciativa, atividade ou projeto voltado para a solução de problemas reais. O cerne do protagonismo, portanto, é a participação ativa e construtiva do jovem na vida da escola, da comunidade ou da sociedade mais ampla (COSTA, 2001, p.179).

Em Belo Horizonte, na virada do século XXI, tentou-se manter uma Orquestra Jovem do Palácio das Artes criada e dirigida pela maestrina Ângela Pinto Coelho, mas pouco tempo depois o governo retirou seu apoio a esta iniciativa, que acabou fenecendo.

O escritor americano Karl Albrecht (2008) declarou: “para fazer com que um grande sonho se torne realidade, primeiro é preciso ter um grande sonho”. O maestro venezuelano José António Abreu é um exemplo concreto de alguém que teve um grande sonho e que o colocou em prática em 1975, criando o Sistema de Orquestras Juveniles e Infantiles de Venezuela. Essa revolução pacifista de ensino e prática da música erudita para 400 mil crianças e jovens, sem distinção de classe ou de qualquer condição, teve seus frutos espalhados pelo continente latino-americano e o Caribe: Sistema Nacional de Orquestras Infantiles y Juveniles de Colombia-“Batuta”; Fundación Orquestras Juveniles e Infantiles de Chile; Sistema de Orquestras Juveniles del Paraguay – “Sonidos de la Tierra”, Fundación Sistema de Orquestras Infantiles y Juveniles de Argentina (FSOIJAR); Fundación Sistema de Orquestras Juveniles e Infantiles del Uruguay, dentre outras.⁹⁰

Em 1997, o efeito Abreu levou à criação da Orquestra Juvenil Ibero-americana, graças ao convênio realizado pela Universidade Andrés Bello (Venezuela) e a UNESCO, no Cume de Chefes de Estado e Governos dos países Ibero-americanos. Em 2000 a Orquestra Juvenil das Américas, com integrantes de todas as nações do continente, estreou em New York, acompanhada por Plácido Domingo, o maestro venezuelano Gustavo Dudamel e Christopher Wilkinson. É de destacar também que a Venezuela é o único país do mundo com um Sistema de Orquestras Sinfônicas Penitenciárias. A UNESCO declarou o venezuelano José António Abreu, *Delegado Especial para o desenvolvimento de um Sistema Mundial de Orquestras e Coros Juvenis e Infantis*, com a finalidade de promover e implementar o modelo venezuelano por todo o mundo, tendo a música como fonte de desenvolvimento das dimensões do ser humano, intelectual e afetivamente, elevando sua condição espiritual.

Os princípios de Abreu baseiam-se em que a musicalização social fornece aos indivíduos princípios de liderança, sentido de compromisso e responsabilidade, generosidade e entrega para com seus semelhantes e aporte individual para o logro

⁹⁰ Outras instituições: Instituto Nacional de Música-Panamá, Orquestras Infantiles y Juveniles de Honduras, Sistema de Orquestras Juveniles e Infantiles del Perú (SOJIP); Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador (FOSJE); Orquesta Municipal de El Alto-Bolívia, e em outros países como El Salvador, Costa Rica, Cuba, Guatemala, Jamaica, México, Nicarágua, Porto Rico, República Dominicana e Trinidad e Tobago.

coletivo. Esse argumento é respaldado pelo seguinte trecho, nas palavras do próprio Abreu:

A Madre Teresa de Calcutá insistia em que o mais miserável, o mais trágico da pobreza não é a falta de pão e de teto; é de se sentir ninguém, carecer de identificação, carecer de estima pública. Por isso, o desenvolvimento da criança na orquestra o projeta com uma identidade nobre, o converte num modelo para sua família e para sua comunidade. O converte num melhor estudante porque lhe infunde o sentido da disciplina, da constância, da pontualidade, que o ajuda enormemente em seus estudos regulares. [...] Na esfera familiar, a criança, ao se descobrir importante para sua família aspira a conquistar novos caminhos de superação. excluindo-se como luxo e convertendo-se em patrimônio comum da sociedade” (YOUTUBE, 2009).⁹¹

Na década de 1970, a voz solitária do presidente da Costa Rica, José Figueres, referindo-se à procura obsessiva pelo bem estar econômico sem educação cultural,⁹² pronunciou a mesma colocação do histórico discurso do presidente do Uruguai, José Mujica, na ONU em 2014, contra a ordem mundial:

Por que tratores sem violinos? Se ficamos ricos e não temos cultura, não saberemos como desfrutar da nossa riqueza; se não temos sucesso no projeto de riqueza mas temos cultura, saberemos como viver nossa pobreza com dignidade” (WORLD ECONOMIC FORUM, *on-line*, 2014).

Como citou Mark Twain (pseudônimo de Samuel Longhorne Clemens), “quando o único instrumento que você tem é um martelo, todo problema que aparece você trata como um prego”.⁹³ A frase pode ser aplicada ao tipo de política desenvolvida aqui no Brasil. Na avaliação de Maria das Graças Rua (1998) e Maria Teresa Miceli Kerbauy (2005), no Brasil as Políticas Públicas de Juventude são reparatórias e compensatórias, tentando minimizar a potencial ameaça que os jovens parecem representar para a sociedade. As ações são marcadas por programas de recuperação social desconexos e com tratamento estereotipado dos jovens que são vistos como problema: desmotivados, ligados à violência e com desvio de conduta.

⁹¹ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uintr2QX-TU>. Acesso em: 22/06/2014.

⁹² Entrevista a Luis Szarán fundador e regente de “Sonidos de la Tierra, de Paraguai e um dos premiados pela Fundação Schwab como empreendedor social do ano de 2014, para o World Economic Forum em 31/03/2014. Disponível em: <http://forumblog.org/espanol/2014/03/31/por-que-la-musica-es-mas-poderosa-de-lo-que-pensamos/> Acesso em: 01/07/2014

⁹³ Mark Twain (1835-1910) foi um escritor e humorista norte-americano. É mais conhecido pelos romances *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) e sua sequência *Adventures of Huckleberry Finn* (1885), este último frequentemente chamado de "O Maior Romance Americano". Disponível em: <http://www.frasesinteligentes.com.br/autor/mark-twain> Acesso em: 22/01/2016.

O imaginário social continua associando a juventude à transgressão, à curiosidade, às buscas fora dos referenciais de normalidade, sem atentar para a tentativa angustiada dos jovens de serem incluídos, ouvidos e reconhecidos como membros da sociedade em que vivem (KERBAUY, 2005, p.196).

Essa visão deturpada da temática juvenil, associada à educação, relegada a um patamar secundário, tem feito com que os governos, sejam eles municipais, estaduais ou federal, invistam em ações de foco difuso e abrangência incidental, longe da cultura, dentro de uma ampla gama de programas sociais: Código do Menor, Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), Pro Jovem, Bolsa Família, dentre outros.⁹⁴

Um levantamento de informações estabelece que até 2004 havia 135 ações federais e 45 programas desenvolvidos a partir de 18 Ministérios, sendo apenas 19 deles específicos para jovens entre 15 e 24 anos. A avaliação era de que esses 19 programas possuíam um caráter de fragilidade institucional, de fragmentação e superposição de projetos (SILVA & ANDRADE, 2009, p.50).

Segundo dados do PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios), há no Brasil em torno de 50 milhões de jovens entre 15 a 29 anos (cerca de 27% da população), dos quais 30% são considerados pobres (vivendo em famílias com renda per capita de até meio salário mínimo). Desse total, 4,8 milhões encontram-se desempregados, 19,8% não estudam e nem trabalham e 67,7% das mortes violentas ocorrem com vítimas entre 15 e 24 anos (SILVA & ANDRADE, 2009, p.45).

Vistos esses dados, concordamos com Rua (1998) no sentido de que as políticas públicas devem ser projetadas para construir Políticas de Governo, que se consolidem e se transformem de forma duradoura em Políticas de Estado.⁹⁵(RUA, 1998, Vol.2). Cabe destacar que a maior parte das iniciativas dos programas

⁹⁴ Os programas sociais são: Código do Menor (1927), Serviço de Atendimento ao Menor (1941), Política Nacional de Bem-estar do Menor (1964), Programa de Erradicação do Trabalho Infantil (PETI), Programa Saúde do Adolescente e Jovem, Jogos da Juventude, Olimpíadas Colegiais, Projeto Navegar, Serviço Civil Voluntário, Serviço de Reinserção Social do Adolescente em Conflito com a Lei, Promoção de Direitos de Mulheres Jovens Vulneráveis ao Abuso Sexual e à Exploração Sexual Comercial no Brasil, Jovem Empreendedor, Programa Brasil Jovem, Agente Jovem de Desenvolvimento Social e Humano, Programa Comunidade Solidária, Programa Brasil em Ação, Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), Pro Jovem, Bolsa Família, dentre outros.

⁹⁵ RUA, Maria da Graça. As políticas públicas e a juventude dos anos 1990. In Jovens acontecendo nas trilhas das políticas públicas. Brasília-DF: CNPD, 1998. Vol.2.

implantados em favor da juventude aconteceu no período da hegemonia das políticas neoliberais. A confusão gerada sobre de quem seria a responsabilidade – se do Governo ou das entidades civis – impediu que houvesse uma consolidação de políticas e formas democráticas de gestão. Todavia, é preciso equacionar melhor a relação do Estado com a juventude e reconfigurar o cenário da juventude em relação à cultura, integrando o jovem à cidadania.

Nossa visão pode ser resumida em “mais música, melhor país”. A cultura, ainda que musical, é preciso tê-la em alta extensividade de absorção e ser a segunda língua obrigatória nas escolas ou, como proclamou Abreu no discurso da Conferencia TED,⁹⁶ “como principal medida preventiva contra a prostituição, contra a violência, contra as más companhias, contra tudo que involuciona ou degrada a vida das crianças e jovens.” O sistema atual precisa se reinventar e pode ser superado (YOUTUBE, *on-line*, 2009).

Assim, as organizações públicas que, por sua vez, deveriam desenvolver estratégias justas, inovadoras e democráticas, de forma a que se possa estar permanente e continuamente aperfeiçoando as habilidades e os conhecimentos da juventude, sem incorrer em práticas paternalistas, mas sabendo compatibilizar uma adequada gestão de competências com o alcance dos resultados político-institucionais esperados.

Já o ex-presidente Juscelino Kubitschek declarava: “a melhor forma de apostar no futuro é fazê-lo brotar no presente”.⁹⁷ Projetos pontuais realizadores e não reparatórios como Guri em São Paulo, Neojibá na Bahia e Orquestra Som da Esperança, a primeira Orquestra Filarmônica Infanto-Juvenil do Itapoã, derivados de iniciativas individuais, foram pioneiros no Brasil e contam com o apoio do Governo Federal. Esses programas, com especial ênfase de resgate social em setores vulneráveis da sociedade, têm imensa utilidade pública em tudo quanto se refere ao

⁹⁶ TED (acrônimo para *Technology, Entertainment, Design*; em português: *Tecnologia, Entretenimento, Design*) é uma fundação privada sem fins lucrativos dos Estados Unidos mais conhecida por suas conferências na Europa, Ásia e Estados Unidos destinadas às “ideias que merecem ser disseminadas”. Entre os palestrantes das conferências estão Bill Clinton, Al Gore, Gordon Brown, Richard Dawkins, Bill Gates, os fundadores da Google, Billy Graham e diversos ganhadores do Prêmio Nobel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uintr2QX-TU>
Acesso em: 24/06/2014

⁹⁷ Assembleia legislativa do Estado de Mato Grosso. Plano Estratégico 2012-2016. Disponível em: <http://www.al.mt.gov.br/storage/webdisco/post/files/cartilha-plano-estrategico.pdf> Acesso em: 19/04/2015.

despertar da sensibilidade, forjar valores, oferecer entretenimento aos jovens, ensinar espírito solidário, desenvolver autoestima e cultivar valores éticos e estéticos vinculados ao fazer musical.

Durante nossa pesquisa, em abril de 2013, a Orquestra Sinfônica Simon Bolívar, da Venezuela, realizou um concerto no Teatro Nacional de Brasília. Na oportunidade, o maestro José Antonio Abreu Anselmi esteve com a presidenta Dilma Rousseff, que condecorou Abreu com a Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, comenda concedida a personalidades estrangeiras em seu grau mais alto. Nesta visita ao Brasil, foi firmado um termo de parceria entre a Orquestra Sinfônica Simon Bolívar, o Governo do Distrito Federal e o Ministério da Cultura, com o objetivo de criar 300 núcleos de orquestras que irão beneficiar mais de 300 mil crianças e jovens, sobretudo das camadas sociais mais sensíveis da sociedade, e, futuramente, duas centenas de músicos brasileiros e venezuelanos formarão a primeira Orquestra Binacional⁹⁸ (JORNAL DO BRASIL, 2013).

Talvez seja essa a resposta para resolver alguns impasses e constitua-se em importante marco cultural e artístico para o país. O Brasil precisa aperfeiçoar sua capacidade de resolver problemas coletivos, com ações mais proativas do que reativas. O potencial de capital humano que o Brasil tem está pronto para ser chamado para novos desafios e o país para ser a grande nação esperada da música, amadurecida, preparada para a globalização e para a competitividade. Entendamos que o Brasil não é só terra de samba e pandeiro como cantava João Gilberto. É também terra de grandes músicos eruditos que contribuíram, através da atividade sinfônica, para criar uma tradição cultural e isso deve ser preservado.

Nos novos ares que o país respira, a classe C, outrora marginalizada, tenta se libertar e ter acesso ao que antes era privilégio das elites, dentre elas a música erudita. O transitório ainda prevalece e o permanente ainda é utópico. Porém, deve-se levar em consideração aquela citação do escritor uruguaio Eduardo Galeano:

A utopia está lá no horizonte. Aproximo-me dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte se corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais a alcançarei. Para que serve então a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar (ANDRIOLI, 2006).

⁹⁸ Jornal do Brasil (*on-line*), 11/04/2013. Disponível em: <http://www.jb.com.br/sol-maior/noticias/2013/04/11/agenda-da-semana-de-11-a-17-de-abril-brasilia-ira-fundar-300-orquestras/>. Acesso em: 15/06/2014

Julgo que se trata de uma utopia a procura do desenvolvimento do capital humano com acesso igualitário à cultura e essa prenunciadora mudança para uma nova era começa a dar seus primeiros passos. O horizonte está longe, mas temos que persegui-lo passo a passo.

Talvez Bauman (2010) esteja certo e possamos dizer: os otimistas acreditam que o que temos hoje é o melhor possível; ao passo que os pessimistas suspeitam que os otimistas possam estar certos. Então, sejamos prudentes e acreditemos numa situação futura melhor do que a atual, pois assim integraremos, - diz-nos Bauman -, o grupo dos indivíduos com esperança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Uma parte importante do desenvolvimento musical do Brasil tem suas origens no crescimento da atividade sinfônica no país. Constatou-se que um grande número de compositores dedicou boa parte de sua obra a esse gênero herdado da Europa, incorporando um rico acervo reconhecido mundialmente. O trabalho intelectual da produção artística brasileira começou a ser valorizada com o paternalismo de Dom Pedro II, mas foi no final da década de 1930 que as orquestras sinfônicas começaram a adquirir peso crescente, estabelecendo-se uma longa marcha de desenvolvimento musical e autotransformação.

Não há como negar que a força cultural das orquestras sinfônicas floresceu graças ao importante papel de governos que lhes aportaram ajuda financeira e aos incentivos tributários vindos das leis de incentivo à cultura. Embora sejam feitos grandes discursos a respeito do Brasil ter se tornado uma nação culta e musical, por vezes alguns políticos negligenciaram esse apoio e até colocando numa encruzilhada o destino de muitas orquestras brasileiras.

A análise evidenciou que a nova capital, Belo Horizonte, nasceu junto com o século XX, arremessada pelo conceito ambicioso do modernismo e apresentada como pilar avassalador de novos tempos da marcha evolutiva da sociedade mineira. O ritmo lento das transformações sociais, econômicas e políticas não respondeu satisfatoriamente à acelerada e desordenada ocupação do espaço urbano, nem à ambiguidade constante entre o considerado velho e ultrapassado, e o novo muitas vezes difícil de ser alcançado ou trazendo dentro de si parte do tradicional. Também ficou claro que, desde a criação da nova capital, os argumentos alicerçados na sedução da modernidade, com seu caráter irresistível, necessário e coercitivo nem sempre estiveram a favor da democracia e, muitas vezes, serviram para a manipulação das massas.

Verificamos que, desde o início da história da cidade, a atividade sinfônica foi conquistando seu espaço na sociedade mineira até conseguir mobilizar o auxílio financeiro necessário para suas atividades. Enquanto a Europa vivia a fase do abalo econômico de 1929 e o nacionalismo de Hitler que culminou na destruição e no

horror da guerra mundial, Belo Horizonte continuava recebendo músicos imigrantes, principalmente na área de cordas.

A perspectiva de uma Orquestra Sinfônica permanente, que o sentimento público manifestava, teve que transitar por espaços físicos de sociabilidade vinculados com a arte como salões, clubes, cinemas, rádios e palcos provisórios, adquirindo importância até a construção definitiva do Grande Teatro do Palácio das Artes.

Ao longo do tempo da nova capital, a Orquestra Sinfônica foi alterando seus significados, acompanhando os efeitos das seguidas construções e desconstruções vinculadas ao modernismo. Concertos, óperas, balés e espetáculos que tradicionalmente se restringiam às camadas economicamente superiores, a partir da década de 1930 tornaram-se acessíveis ao público em geral, através do cinema e do rádio, influenciando costumes e ditando moda na cultura de massa. À medida que o Brasil foi se transformando a música erudita também chegou a ter destaque através da televisão, conquistando seu espaço em programas especialmente dedicados ao gênero erudito como Concertos para a Juventude (Rede Globo) e mais recentemente Harmonia (Rede Minas), dentre outros.

Enquanto a cidade tentava se transformar em centro urbano-industrial de projeção nacional, tendo a industrialização como fator essencial de modernização, a nomeação de Juscelino Kubitschek para prefeito viabilizou a definitiva instalação do modernismo na capital mineira. A venda do antigo Teatro Municipal, considerado obsoleto e fora dos padrões modernos desejados, permitiu abrir novos horizontes para os cidadãos belo-horizontinos. A arquitetura, como ícone de consolidação da modernidade, mostrou a superação do academicismo alienado da vida cotidiana e permitiu que emergentes arquitetos modernistas aproveitassem para renovar a jovem capital.

Em meio ao geometrismo volumétrico e a verticalização do centro da capital, Juscelino Kubitschek encomendou ao arquiteto Oscar Niemeyer a construção do complexo cultural do Palácio das Artes, sobre o maior eixo da cidade, a Avenida Afonso Pena, cujo projeto foi adaptado e modificado anos mais tarde pelo arquiteto Hélio Ferreira Pinto. A demora na finalização da obra (25 anos) obrigou Juscelino a construir provisoriamente o Teatro Francisco Nunes, que foi providencial para a

atividade sinfônica e até os dias atuais permanece vivo no Parque Municipal como símbolo de uma época.

A presença do Estado no apoio à atividade sinfônica com a inauguração do Palácio das Artes, por sua vez, fez florescer a criação de uma nova orquestra à altura da importância que se pretendia dar à cultura mineira, em tamanho e qualidade. A criação da OSMG, em 1976, foi decisiva na permanência e retomada do crescimento da música erudita na capital. Nos últimos quase 40 anos a orquestra realizou uma média de 60 concertos anuais, tanto na capital como no interior, sendo responsável pela divulgação da música erudita no Estado.

Embora reconhecida como patrimônio cultural do Estado de Minas Gerais, na última década o próprio governo tentou vitimá-la quando a modernidade foi reintroduzida no discurso político. A parcela de trabalhadores que, ao longo da história, rejeitaram os valores neoliberais e as posturas ditatoriais, foi deixada de lado e considerada em crise de adaptação ao invés de se considerar a necessidade de um espaço onde coubessem todos os cidadãos. Mas a OSMG demonstra capacidade de sobrevivência graças aos músicos que a defenderam, salvando sua história e a história cultural da cidade.

Belo Horizonte teve, em vários momentos, duas orquestras sinfônicas atuando simultaneamente. Embora isto não tenha acontecido devido a uma organização planejada de políticas públicas no sentido de incrementar a atividade sinfônica, a realidade trouxe de forma indireta a modernização do ambiente musical.

Como ator e observador privilegiado que vê o lado interno da Orquestra Sinfônica, a pesquisa nos revelou que o Brasil continua procurando rumos modernos. O Brasil continua sendo o país do futuro. Uma provocação: a qual futuro nos referimos? Talvez seja aquele futuro que iniciativas pontuais conseguem realizar acreditando no amanhã. Ficamos com perguntas que uma vez pareceram ser respostas aguardando um futuro que já não é o que costumava ser. Há um diagnóstico efetivo para essa questão? E qual seria o remédio? Em que medida nossas orquestras sinfônicas (que são mantidas com dinheiro público) são espaços abertos e democráticos para a prática profissional de seus cidadãos? A atividade sinfônica ficará configurada dessa forma ou haverá mais desdobramentos no futuro? Os tentáculos do poder respeitarão as raízes históricas da OSMG ou haverá uma

nova tentativa de acabar com ela? A História é um tempo de possibilidades, a questão será escolher a possibilidade certa ou a que melhor beneficie a sociedade.

O líquido mundo moderno compõe, decompõe e recompõe as instituições e coloca os indivíduos como objetos duráveis, com data de validade limitada. A OSMG conseguiu sobreviver à excludente perspectiva privatista do choque de gestão neoliberal na virada de século, que Zygmunt Bauman chama de “a nova desordem do mundo” por estar regido pelas forças em incessante movimento do mercado, que enfraquece o que é estável e cujas metas avançam junto com os protagonistas numa inalcançável jornada (BAUMAN, 2010).

A importação de bons instrumentistas contribuiu para o enriquecimento do ambiente cultural no Brasil, redirecionando a bússola da competitividade e sendo instrumento de afirmação de nossa presença no cenário internacional. A demanda por artistas trabalhadores qualificados continua sendo mais uma tendência e menos uma necessidade. Apesar de nosso sistema educacional não acompanhar na velocidade exigida pelo mercado e as autoridades insistam em satisfazer suas demandas importando mão de obra, os instrumentistas brasileiros enfrentam um crescimento pessoal forçado para intensificar seu preparo.

Enfim, fecho o texto dizendo que este trabalho se propôs servir ao debate sobre a necessidade das políticas culturais se reinventarem para acompanhar a evolução da sociedade brasileira de um modo geral. A juventude tem que ser chamada a participar através de projetos de orquestras jovens, pois isso influenciaria de forma positiva a questão social e cultural. Quanto mais demoramos para plantar, mais demoramos para colher. Ainda há muito a se percorrer, só falta discernimento político.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ABREU, M. *Histórias musicais da Primeira República*. Uberlândia: ArtCultura, jan./jun., 2011, v.13, n.22, pp.71-83.
- ADORNO, T. W. *A Indústria Cultural*, Trad. G. Cohn, In: Col. Sociologia, São Paulo: Ática, 1994.
- ALBRECHT, K. *Inteligência Prática: Arte e Ciência do Bom Senso*. Editora M.BOOKS, 2008.
- AUGUSTIN, A. C. *A farsa das leis de incentivo: o neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira*. Monografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Ciências Econômicas. Curso de Ciências Econômicas, 2010. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29463>
- ALBERTS, J. *Hacia un mejor entendimiento de los motivos para migrar*. In: Nota de Población. Santiago de Chile, 1974, pp.7-15
- ALMEIDA, A. M. et al. *Circulação internacional e formação intelectual das elites brasileiras*. Campinas: Ed.UNICAMP, 2004.
- ALMEIDA, R. *O lazer na realidade sócio-cultural da capital mineira (1894-1915)*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1990. (Monografia de Bacharelado, mimeo).
- AMARAL, A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34, Edusp, 2003. p.119.
- ANDRIOLI, A. I. *Utopia e realidade*. Revista Espaço Acadêmico, Nº56, Janeiro/2006. ISSN 15196186.
- ANTUNES, R. *“Adeus ao trabalho? Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho*. 6ª Edição. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1999.
- AULER, G. *Os bolsistas do Imperador*. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1956.
- ALVIM CORRÊA, S. N. *Orquestra Sinfônica Brasileira. Uma realidade a desafiar o tempo: 1940-2000*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- ANDRADE, M. de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1972, p.19.
- AZEVEDO, L. H. C. de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1956.
- BAHIA, C. L. M. *O edifício: fato cultural da arquitetura modernista de Belo Horizonte*. Dissertação de Mestrado. Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFMG, out./2001.

BARMAN, R. J. *Citizen Emperor: Pedro II and the Making of Brazil, 1825–1891*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

BARRETO, A. *Bello Horizonte, memória histórica e descritiva-História média*. Belo Horizonte: Rex, 1936.

BARTHES, R. *Semiologia e Urbanismo*. Trad. Maria de Santa Cruz. A aventura semiológica. Lisboa: Edições 70, 1987.

BATAILLE, G. *Théorie de la religion*. Paris: Gallimard, 1973.

BATISTA, N. G. *A banda de música, alma da comunidade*. Ouro Preto: IAC/UFOP-Prefeitura de Ouro Preto, 1982, 154 p. Mimeo il.

BAUMAN, Z. *Capitalismo parasitário*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BENEDETTI, M. *La Casa y el ladrillo*, VISOR LIBROS, 2001. 137 p.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. SP: Companhia das Letras, 1982.

BIONDI, A. *O Brasil privatizado: um balanço do desmonte do Estado*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

BORGES, M. *Roteiro sentimental da PBH*. In: *Belo Horizonte, a cidade revelada*. Belo Horizonte: Fundação Emílio Odebrecht, 1998, pp.155-159.

BORÓN, A. *A sociedade civil depois do dilúvio neoliberal*. In: SADER, Emir e GENTILI, Pablo (Org.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o estado democrático*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

BOSCHI, C. C. *Os leigos e o poder (irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais)*. São Paulo, Ática, 1986.

BOURDIEU, P. *A dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRASIL. Lei 9.637, de 15 de maio de 1998. Dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais, a criação do Programa Nacional de Publicização, a extinção dos órgãos e entidades que menciona e a absorção de suas atividades por organizações sociais, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 18 mai. 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/leis/L9637.htm. Acesso em 01/02/2016.

BRESSER PEREIRA, L. C. *Reformas econômicas e crescimento econômico: eficiência e política na América Latina*. In: BRESSER PEREIRA, Luiz Carlos;

MARAVALL, J. M.; PRZEWORSKI, A. (Org). *Reformas Econômicas em Democracias Novas*. Uma proposta social-democrata. São Paulo: Nobel, 1996.

BRESSER-PEREIRA, L. C. *Exposição no Senado sobre a Reforma na Administração Pública*. Cadernos MARE da Reforma do Estado, v.3. Brasília: Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado, 1997, 42 p.

BRESSER-PEREIRA, L. C.; GRAU, N. C. *O público não-estatal na reforma do Estado*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

BUARQUE, C. *A Revolução nas Prioridades: da modernidade técnica à modernidade ética*. São Paulo: PAZ E TERRA, 1994.

CABRAL, O. P. *A banda de música como fator de cultura do povo*. Rio de Janeiro: Soc. Oswaldo Cabral, 1979.

CALABRE, L. *Políticas culturais: diálogo indispensável*. (Coleção FCRB. Aconteceu; 1). Organização. Casa de Rui Barbosa, 2005. 80 p.

_____. *Políticas culturais: diálogo indispensável*. Vol. II. (Coleção FCRB. Aconteceu; 6). Organização. Casa de Rui Barbosa, 2008. 78 p.

_____. *Políticas culturais: um campo de estudo*. (Coleção FCRB. Aconteceu; 1). Organização. Casa de Rui Barbosa, 2009. 204 p.

_____. *Políticas culturais: diálogos e tendências*. (Coleção FCRB. Aconteceu; 11). Organização. Casa de Rui Barbosa, 2010.

CAMPOS, A. *"A Música Barroca de Minas Gerais"*. Seção 4. A música religiosa das irmandades: de 1750 a 1810.

CANÇADO, J. M. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006

CARVALHO, J. M. de. *D. Pedro II: ser ou não ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CASTEL, R. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

COLI, J. M. *Breve desenho da profissão musical hoje*. Campinas, 2005. Mimeo. Disponível em: libdigi.unicamp.br/document/?view=vtls000380388. Acesso em 07/12/2015.

_____. *A precarização do trabalho imaterial: o caso do cantor do espetáculo lírico*. In: ANTUNES, Ricardo (Org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

COSTA, Â. M. da; SCHWARCZ, L. M. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COSTA, A. C. G. da. *Protagonismo juvenil: adolescência, educação e participação democrática*. Salvador: Fundação Odebrecht, 2000.

_____. *A presença da Pedagogia: teoria e prática da ação socioeducativa*. 2. ed. São Paulo: Global: Instituto Ayrton Senna, 2001.

COSTA FILHO, C. R. R. Liberação do Comércio: padrões de Interação entre Elites Burocráticas e Atores Sociais. In: DINIZ, E.; AZEVEDO, S. (Org.). *Reforma do Estado e democracia no Brasil*. UnB/ENAP. Brasília, 1997.

COULANGEON, P.. *A experiência da precariedade nas profissões artísticas: o caso dos músicos intérpretes*. In: Sociologie de L'Arte, opus 5, nouvelle série Le travail artistique. Paris: L'Harmattan, 2004.

CRUZ, A. M. L. da; VARGAS, J. D. *Pesquisa histórica e elaboração: memória musical de Belo Horizonte, Minas Gerais*. Belo Horizonte: Rona, Ed. 1997, p.390.

CRUZ, A. M. L. da; VARGAS, J. D. *A Vida Musical nos Salões de Belo Horizonte (1897-1907)*. *Revista Análise & Conjuntura*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Culturais da Fundação João Pinheiro, vol.4, n.1 janeiro/abril 1989.

CURY, C. R. J. *Qualificação pós-graduada no exterior*. In: ALMEIDA, A. M. F. *Circulação internacional e formação de elites brasileiras*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2004.

DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

DIAS, F. M. *Traços históricos e discriptivos de Bello Horizonte*. Belo Horizonte: Tipografia do Jornal Bello Horizonte, 1897.

DI PIETRO, M. S. Z. *Parcerias na Administração Pública: concessão, permissão, franquia, terceirização, parceria público-privada e outras formas*. 7ª Ed. São Paulo: Atlas, 2009.

ELIAS, N. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ELIAS, N. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ELIAS, N. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. Vol. I.

_____. *O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. Vol. II.

ELIAS, N. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

ESTATUTOS do Club das Violetas. Cidade de Minas, Typ. Beltrão & C. 1898.

FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

FERREIRA, S. (Org.). *O Ensino das Artes. Construindo caminhos*. Campinas: Papirus, 2001.

FLEURY, L.. *Sociologia da cultura e das práticas culturais*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

FONTEERRADA, M. T. de O. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

FÓSCOLO, A. *A capital*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979.

FREIDSON, E. *Renascimento do Profissionalismo*. São Paulo: Edusp, 1998.

FREIRE, S. *Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FREIRE, V. B. *Música e sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino de música*. Rio de Janeiro: ABEM Série Teses 1, (Tese de Doutorado), UFRJ, 1992.

FURTADO, C. *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

GALEANO, E. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

GEORGE, P. *As Imigrações Internacionais*. Publicação Don Quixote. Lisboa, 1977.

GOLDMANN, L. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GUEIRÓS, P. R. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro*. Mana, n.9, v.1, 2003, p.92.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Editora Loyola, 1994.

_____. *O Novo Imperialismo*. São Paulo: Loyola, 2004.

_____. *Neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Loyola, 2008.

HAUMONT, G.; HAUMONT, E. *Les droits des musiciens: le guide pratique*. Seconde édition, 2000.

- HEITOR, L. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1956.
- IANNI, O. & SINGER, P. *Modernidade: Globalização e Exclusão*. Editora Imaginário, 1996.
- IANNI, O. *Ensaio de Sociologia da Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991.
- KARABTCHEVSKY, I. *O que é ser Maestro?* Rio de Janeiro: Record, 2003.
- KATER, C. *O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social*. Revista ABEM, n.10, março de 2004. Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical.
- KERBAUY, M. T. M. Políticas de juventude: políticas públicas ou políticas governamentais? In: Estudos de Sociologia, Araraquara: UNESP, 2005, 18/19, pp.193-203.
- KIEFER, B. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.
- KOELLREUTER, H. J. *O ensino da música num mundo modificado*. São Paulo: Cadernos de Estudo: Educação Musical 6, 1998.
- KOSCIELNIAK, B. *A incrível história da orquestra: uma introdução aos instrumentos musicais e à orquestra sinfônica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- KOSELLECK, R. *“Espaço de experiência” e “Horizonte de expectativa”*: duas categorias históricas. In: KOSELLECK, R. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio/Contratempo, 2006.
- LAFER, C. *O Sistema Político Brasileiro*. Editora Perspectiva, 1975.
- LANGE, F.C. *La música en Minas Gerais*. Rio de Janeiro, abr. 1946.
- LATOUCHE, S. *Pequeno tratado do de crescimento sereno*. São Paulo: Editora WMF, 2009.
- LEBRECHT, N. *O mito do Maestro. Grandes regentes em busca de poder*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LEFEBVRE, H. *Lógica formal - lógica dialética*. Ed. Civilização Brasileira, 1983.
- LEONI, B. H. *Fernando Henrique Cardoso: o Brasil do possível*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- LINHART, D. *A desmedida do capital*. Tradução Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2007.

LOUREIROR, A. M. A. *O Ensino da Música na Escola Fundamental: dilemas e perspectivas*. Revista do Centro de Educação, vol.28, n.01, 2003.

MAFFESOLI, M. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MARCUSE, H. *A Dimensão Estética*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1981.

MARTINS, N. P. M. *WEBRADIO: NOVOS GÊNEROS, NOVAS FORMAS DE INTERAÇÃO*. Tese de Doutorado. BH: FACULDADE DE LETRAS – UFMG, 2008.

MARTINS FILHO, A. V. *Como escrever a história da sua cidade*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amílcar Martins, 2005. 114 p.

MASSIN, J.; MASSIN, B. (Org.). *História da música ocidental*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind e Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MEDEIROS, A. R. de. *Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI): Promoção de música sinfônica erudita em Curitiba por meio da Orquestra Sinfônica SCABI (1946-1950)*. Dissertação. Curitiba: UFPR 2011.

MEIRA, S. A.. *Flautistas de orquestra de Belo Horizonte: uma questão de memória*. Dissertação. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

MENCARELLI, F. A.; ALVARENGA, A. L. de; MALETTA, E. C.; ROCHA, M. A. *Corpos Artísticos do Palácio das Artes: Trajetória e Movimentos*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Fundação Clóvis Salgado, 2006. 252 p.

MENGER, M. P. M. *Retrato do artista enquanto trabalhador. Metamorfose do Capitalismo*. Lisboa: Editora Roma, 2005.

MINCZUK, A. *O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas do Brasil*. Tese de Doutorado em História da Ciência. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, 2015.

MONTAÑO, C. *Terceiro setor e questão social: crítica ao padrão emergente de intervenção social*. São Paulo: Cortez, 2007.

MONTEIRO, M. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MOULIN, R. *O Mercado da Arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MOURÃO, P. K. C. *História de Belo Horizonte de 1897 a 1930*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1970.

MOURÃO, P. K. C. *O ensino em Minas Gerais no tempo da República*. Belo Horizonte; Centro Regional de Pesquisas Educacionais de Minas Gerais, 1962, p.571.

MOURÃO, R. A ficção modernista de Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

NAPOLITANO, M. *História & música - história cultural da música popular*. 3ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAVA, P. *Beira-mar*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio. 1978.

NEVES, J. M. *Música Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Editora Ricordi, 1981.

NESCHLING, J. *Música mundana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

NOGUEIRA, F. do A. *Continuidade e Descontinuidade Administrativa em Governos Locais: Fatores que sustentam a ação pública ao longo dos anos*. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Administração. FGV, 2006.

NOVAES, A. (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

OLIVEIRA, M. L. B. G. F. de. *Sérgio Magnani: sua influência no meio musical de Belo Horizonte*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

OLIVIERI, A. C. *Dom Pedro II, Imperador do Brasil*. São Paulo: Callis, 1999.

OLIVIERI, C. G. *Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

PAPADOPOULOS, K. *Profission musicien: un don, un héritage, un projet?* L'Harmattan, 2004.

PAZ, J. C. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

PEREIRA, L. D. *Educação e Serviço Social: do confessionalismo ao empresariamento da formação profissional*. 1ª Edição, São Paulo: Xamã, 2008.

PEYSER, J. *Orchestra: Origins and Transformations*. New York: Watson-Guption, 2000.

PEYSER, J. *The Orchestra: A Collection of 23 Essays on Its Origins and Transformations*. NY:Hal Leonard, 2006.

PICHONERI, D. F. M. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Dissertação de Mestrado Campinas: UNICAMP, 2006.

PIERSON, P. *Increasing Returns, Path Dependence And The Study Of Politics*. American Political Science Review, v.94, n.2, p.251-267, June 2000.

PINTO, E. (Org.). *Penser l'art et l'aculture avec les sciences sociales. En l'honneur de Pierre Bourdieu*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2002.

PISANI, C. *Nos Salões de Ouro Preto e Belo Horizonte (1891-1946)*. A Formação da Cultura Dançante em Minas. Belo Horizonte: UFMG. Projeto de Pesquisa. Programa de Mestrado em Lazer – EEEFTO/UFMG, 2007.

PLAMBEL - Belo Horizonte. *O processo de desenvolvimento de Belo Horizonte: 1897-1970*. Belo Horizonte, 1979.

PLAMBEL – Planejamento da Região Metropolitana de Belo Horizonte. *A estrutura urbana da RMBH: o processo de formação do espaço urbano*. Belo Horizonte, 1986. Vol.1.

POCHMANN, M. *Inserção Ocupacional e o Emprego dos Jovens*. São Paulo: UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas / Instituto de Economia / ABET – Associação Brasileira de Estudos do Trabalho, 1998. Vol.1.

PONTE, E. *Por uma cultura pública: organizações sociais, oscips e a gestão pública não estatal na área da cultura*/ Organização da coleção Lia Calabre. – São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012. 208 p. – (Rumos Pesquisa).

PORTER, M. E. *Vantagem competitiva: criando e sustentando um desempenho superior*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE, SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. *Metrópole: a Trajetória de um Espaço Cultural*. Belo Horizonte, 1993.

REIS, A. C. F. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura*. São Paulo: Pioneira, 2003.

REIS, S. L. de F. – *Escola de Música da UFMG: um estudo histórico (1925 – 1970)*. Belo Horizonte: Ed. Luzazul Cultural: Ed. Santa Edwiges, 1993. 187 p. il.

RESZCZYNSKI, K. et al. *Exílio. Estudio médico-político*. In: Araucaria de Chile n.8. Madrid, pp.103-128.

REVISTA ACAIACA. *Revista de cultura*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1950. 105 p.

REVISTA COMEMORATIVA DOS 100 ANOS DE BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do Hospital Mário Pena, 1997. 38 p.

REZENDE. M. da C. *A música na história de minas colonial*. Brasília: Ed.Itatiaia, Belo Horizonte: instituto Nacional do Livro, 1989. 765 p.

RIBEIRO, P. S. *O papel do Estado segundo Thomas Hobbes. Brasil Escola*. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/sociologia/o-papel-estado-segundo-thomas-hobbes.htm>>. Acesso em 06 de fevereiro de 2016.

RODRIGUES, C. (Dir.) *História de Belo horizonte*. Belo Horizonte: CR Editora, 1981. 80 p.

RODRIGUES, M. de L. *Sociologia das Profissões*. Oieras, Celta Editora, 1997.

RUA, M. da G. As políticas públicas e a juventude dos anos 1990. In *Jovens acontecendo nas trilhas das políticas públicas*. Brasília-DF: CNPD, 1998. Vol.2.

RUBIM, A. A. C. *Políticas culturais no Brasil:tristes tradições, enormes desafios*. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007, pp.11-36.

_____. *Políticas culturais no governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos*. In: RUBIM, A. A. C.; BAYARDO, R. (Org.). *Políticas culturais na Ibero-América*. Salvador: EDUFBA, 2008, pp. 51-74.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente Alison Lathan; tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SALINAS FORTES, L. R. *Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau*. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

SALOMÉ, N. *A música contemporânea em Belo Horizonte na década de 80*. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado) – Universidade do Rio de Janeiro, 1999. 135 p.

SAMPAIO, L. P. *A Orquestra sinfônica, sua história e seus instrumentos*. São Paulo: GMT Editores Ltda., 2000.

SANTOS, Â. O. de A. Os novos e a lição do modernismo. In: ÁVILA, A. (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SANTOS, M. e SILVEIRA, M. L. *O BRASIL: território e sociedade no início do século XXI*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SCALZO, M. e NUCCI, C. *Uma História de Amor à Música - São João del-Rei - Prados - Tiradentes*. Editora BEI, São Paulo, 2012.

SCHORSKE, C. E. *Viena fin-de-siècle*, Campinas, UNICAMP, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

SCHUTZ, A. *El forastero*. Ensayo de psicología social. In: *Estudios sobre teoría social*. Buenos Aires. Amorrotu, 1974, pp.97-107.

_____. *Estudios sobre teoría social*. Amorturru Editores, Buenos Aires. 1999.

SCHWARCZ, L. M. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2nd ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEGNINI, L. *Acordes dissonantes: formação e trabalho em orquestras*. 2005, (No prelo).

SEGNINI, L. *Acordes Dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras*. In: Antunes, Ricardo. *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Editora Boitempo, 2006. pp.21-336.

SENNET, R. *A corrosão do caráter. Consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

SEVERO, A. *Consciência errante*. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

SILVA, E R. A. da & ANDRADE, C. C. de. *A Política Nacional de Juventude: avanços e dificuldades*. In CASTRO, J. A. et.al (Org.) *Juventude e políticas sociais no Brasil*. Brasília: IPEA, 2009.

SILVA, L. R. da. *Doce dossiê de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Gráfica Editora Cedablio, 1991.

SILVA, R. H. A. da. *A cidade de Minas*. Belo Horizonte: Departamento de Ciência Política/UFMG, 1991. (Dissertação de Mestrado, mimeo.)

SILVEIRA, V. (Org). *Minas Geraes em 1925*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1926. 1492p.

SIMÃO, W. *Bravo! Os bastidores da ópera*. Editado pelo Sistema Estaminas de Comunicação, 1992.

SIMÕES, J. da R. *Ser músico e viver de música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933)*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PUC, 2011.

SINGER, P. *Uma utopia militante. Repensando o socialismo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

SOARES, L. T. *Os custos sociais do ajuste neoliberal na América Latina*. São Paulo: Cortez, 2009.

SOUTHEY, R. *História do Brasil*. Belo Horizonte: São Paulo: Edusp, 1981, p.435.

SEVCENKO, N. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. Série Brasil cidadão. Editora Peirópolis, 2000. pp.39-47.

SWOBODA, H. *O mundo da orquestra sinfônica*. Rio de Janeiro: Forum Editora, 1968.

TINHORÃO, J. R. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1990.

TURINO, C. *Pontos de Cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

ULRICH, H. *Symphonic Music*. Columbia University Press, 1952.

URIARTE, M. Z. *Música e escola: um diálogo com a diversidade*. Educar, n.24, p.245-258. Curitiba: Ed. UFPR, 2004.

VALE, F. *Músicos mineiros: Edição comemorativa do Centenário de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1948. 27p.

VALIATI, L. e FLORISSI, S. *Economia da cultura: bem-estar econômico e evolução cultural*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

VARGAS, J. D. *Memória musical de Belo Horizonte*. Fundação João Pinheiro/Funarte. Belo Horizonte: 1987. 39 p.

VEIGA, C. G. *A Escolarização como Projeto de Civilização*. *Revista Brasileira de Educação*. ANPED, set./out./nov./dez. 2002, nº21.

VELHO, G. (Org.). *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

VERAS, F. & MONETTI, A. (Org), *Guia de Bello Horizonte*. Bello Horizonte, s. ed., 1912.

VILHENA, R.; MARTINS, H. F.; MARINI, C.; GUIMARÃES, T. B. *O Choque de Gestão em Minas Gerais: políticas da gestão pública para o desenvolvimento*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

VIOLIN, T. C. *Terceiro setor e as parcerias com a administração: uma análise crítica*. Belo Horizonte: Fórum, 2006. 408 p.

VOLPE, M. A. *Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro: 1850-1930'*. Dissertação. São Paulo: UNESP, 1994

WECHSLER, S. *Avaliação multidimensional da criatividade: uma realidade necessária*. In: S. M. Wechsler & R. S. Guzzo (Org). *Avaliação psicológica: uma perspectiva internacional*. São Paulo: Casa do psicólogo, 1999

_____. *Criatividade na cultura brasileira: Uma década de estudos*. *Revista portuguesa de Psicologia: teoria, investigação e prática*, 6(1), 2001, pp.215-227.

WU, C. T. *Privatização da Cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.

ZASLAW, N. & SPITZER, J. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*.2005

Jornais.

Minas Gerais, Belo Horizonte, 12 de dezembro de 1947, p. 6.

Diário de Minas, Belo Horizonte, 02 de abril de 1950, p. 4.

Diário de Minas, Belo Horizonte, 04 de abril de 1950, p. 4.

Diário de Minas, Belo Horizonte, 20 de abril de 1950, p. 4.

Diário de Minas, Belo Horizonte, 12 de maio de 1965, p. 4.

Diário de Minas, Belo Horizonte, dia 12 de maio de 1965, p.4.

Estado de Minas, Belo Horizonte, 13 de fevereiro de 1969, p. 4.

Estado de Minas, Belo Horizonte, 14 de maio de 1969, p. 4.

Estado de Minas, Belo Horizonte, 22 de outubro de 1974, p 2.

Estado de Minas, Belo Horizonte, 17 de junho de 1975, p. 6.

Jornal interno da FCS - ARS MEDIA nº. 231 – ANO V, 18 de setembro de 1977, p. 2.

Estado de Minas, Belo Horizonte, 28 de setembro de 1977, p. 6.

Estado de São Paulo, São Paulo, 27 de janeiro de 1978, p. 2.

Estado de Minas, Belo Horizonte, 25 de julho de 1981, p. 6.

Diário da Tarde, Belo Horizonte, 08 de abril de 1985, p. 4.

Diário de Minas, Belo Horizonte, 06 de março de 1986, p. 5.

Diário de Minas, Belo Horizonte, 11 de abril de 1987, p. 3.

Estado de Minas, Belo Horizonte, 15 de dezembro de 1987, p. 6.

Hoje em Dia, Belo Horizonte, 18 de setembro de 1988, p.8.

Diário da Tarde, Belo Horizonte, 28 de setembro de 1988, p. 4.

Hoje em Dia, Belo Horizonte, 30 de setembro de 1988, p. 19.

Diário da Tarde, Belo Horizonte, 01 de março de 1989, p. 6.

Hoje em Dia, Belo Horizonte, 02 de março de 1989, p. 4.

Estado de Minas, Belo Horizonte, 04 de abril de 1989, p. 2.

- Minas Gerais, Belo Horizonte, 06 de abril de 1989, p. 5.
- Jornal de Casa, Belo Horizonte, 1º de outubro de 1989, p. 7.
- Estado de Minas, Belo Horizonte, 05 de março de 1991, p. 8.
- Estado de Minas, Belo Horizonte, 31 de agosto de 1995, p. 6.
- Minas Gerais, Belo Horizonte, 12 de junho de 1996, p. 6.
- Hoje em Dia, Belo Horizonte, 22 de julho de 1997, p. 3.
- Gazeta Mercantil, Belo Horizonte, 09 de março de 2001, p. 7.
- Estado de Minas, Belo Horizonte, 21 de outubro de 2001, p. 5.
- Estado de Minas, Belo Horizonte, 17 de dezembro de 2003, p. 2.
- Estado de Minas, Belo Horizonte, 07 de junho de 2006, p. 4.
- Hoje em Dia, Belo Horizonte, 31 de julho de 2005, p. 1.
- Jornal Pró-Música, Juiz de Fora, 2007, p. 3.
- Estado de Minas, Belo Horizonte, 14 de julho de 2007, p. 5.
- Estado de Minas, Belo Horizonte, 28 de novembro de 2011, p. 1.
- Estado de Minas, Belo Horizonte, 27 de março de 2010, p. 4.

OUTRAS FONTES.

KLEIN, N. *A doutrina do choque – a ascensão do capitalismo do desastre*. Documentário. Gravadora: Renegade Pictures revolution Films Production, 2007.

LATOUCHE, S. *A história secreta da obsolescência planejada*. Documentário. Gravadora: Arte France, Televisión Española, Televisión de Catalunya, 2011.

Programas de Concertos da OSMG (1976 – 2015).

Sites consultados:

SALLES, F. *A Música Sinfônica*. Disponível em:
<http://www.mnemocine.com.br/filipe/symphonic.htm> Acesso em: 20/05/2013.

www.bresserpereira.org.br

APÊNDICE A

Lista dos Regentes Titulares da OSMG e período de atuação.

QUADRO I

	Nome	Período
1.	Wolfgang Gröth	1977 – 1979
2.	Sergio Magnani	1980 – 1981
3.	Carlos Alberto Pinto Fonseca	1982 – 1984
4.	Aylton Escobar	1985 – 1988
5.	Emílio de César	1989 – 1990
6.	Afrânio Lacerda	1991 – 1992
7.	David Machado	1993 – 1995
8.	Holger Kolodziej	1998 – 2000
9.	Emílio de César	2001 – 2002
10.	Marcelo Ramos	2003 – 2007
11.	Charles Roussin	2008 – 2009
12.	Roberto Tibiriçá	2010 – 2012
13.	Marcelo Ramos	2013 – 2015

APÊNDICE B

Lista dos Regentes Assistentes da OSMG e período de atuação.

QUADRO II

	Nome	Período
1.	Dino Nugent	1991 – 1992
2.	Helder Trefzger	1994
3.	Charles Roussin	2010 – 2011
4.	Gabriel Rhein-Schirato	2012 – 2013
5.	Sérgio da Silva Gomes	1998, 2006, 2012, 2014 - 2015

APÊNDICE C

Lista de nomes dos músicos que defenderam a manutenção da OSMG.

QUADRO III

Instrumento	Nome	Instrumento	Nome	
Violinos	Marcelo Morais Alves	Contrabaixos	Fernando César dos Santos	
	Luciene Villani		Ricardo Rodrigues	
	Christiana Lage Pereira		Rosdman de Souza Ferreira	
	Eliezer Gomes		Carlos Roberto Anastácio	
	Boaz Rodrigues	Oboés	Gustavo Nápoli	
	Karine Patrícia de Oliveira		Vito Duarte	
	Sérgio Vargas	Clarinetas	Walter Alves	
	Hersília Duarte		Maria Inês de Carvalho	
	Gerard Robert Veloso	Fagote	Washington Vitalino	
	Rodolfo Carlos Padilla	Trompas	Abílio Diogo	
			Rita de Cássia	
Violas	José Eustáquio Babeto	Trompetes	Antônio Efraim	
	Ronaldo Machado Araújo		Renison Oliveira	
	José Aristóteles Medeiros	Percussão	Eduardo Campos	
	Alex Alves Evangelista		Harpa	Miriam Rugani Vianna
	Edith Pfau Gouvêa			
	Hélio da Costa Calixto			
Violoncelos	Antônio Maria P. Viola	Gerente	Flávio Tadeu	
	Firmino Cavazza	Secretária	Margareth Oliveira	
	Demósthene Júnior	Arquivista	Rogério Vieira	
	Antônio Afonso Gonçalves			
	Sheila Sampaio Ribeiro			

Levantamento feito pelo autor em 2008.

APÊNDICE D

Lista de nomes dos membros da assembleia que criou a Orquestra Filarmônica em 2008.

QUADRO IV

ASSEMBLEIA DE ASSOCIADOS		
Afrânio Lacerda	Gustavo Borges	Maximira Souza
Alexandre Herculano	Ítalo Gaetani	Octávio Elísio
Ana Elisa Santos	Jacques Schwartzman	Oiliam Lanna
Berenice Menegale	Jacqueline Guimarães	Paulo Brant
Bruno Volpini	José Adolfo Moura	Paulo Paiva
Celina Szrvinsk	José Nepomuceno	Paulo Sérgio Malheiros
Claudia da Silva Guimarães	Joseph Mandil	Roberto Soares Filho
Diomar Silveira	Julio Ferreira Leite	Rubner de Abreu
Domingos Sávio	Jussan Fernandes	Sandra Almeida
Eduardo Santa Cecília	Marco Antônio Drumond	Saulo Cunha
Fabio Costa	Marco Antônio Pepino	Sérgio Braga Aluotto
Fabio Mechetti	Marília Salgado	Sérgio Pena
Fernando Lara	Mauricio Freire	Werner Gomes da Silveira

Fonte: Informação no site <http://www.filarmonica.art.br/instituto/instituto-cultural-filarmonica/>. Acesso em: 18/05/2015.

APÊNDICE E

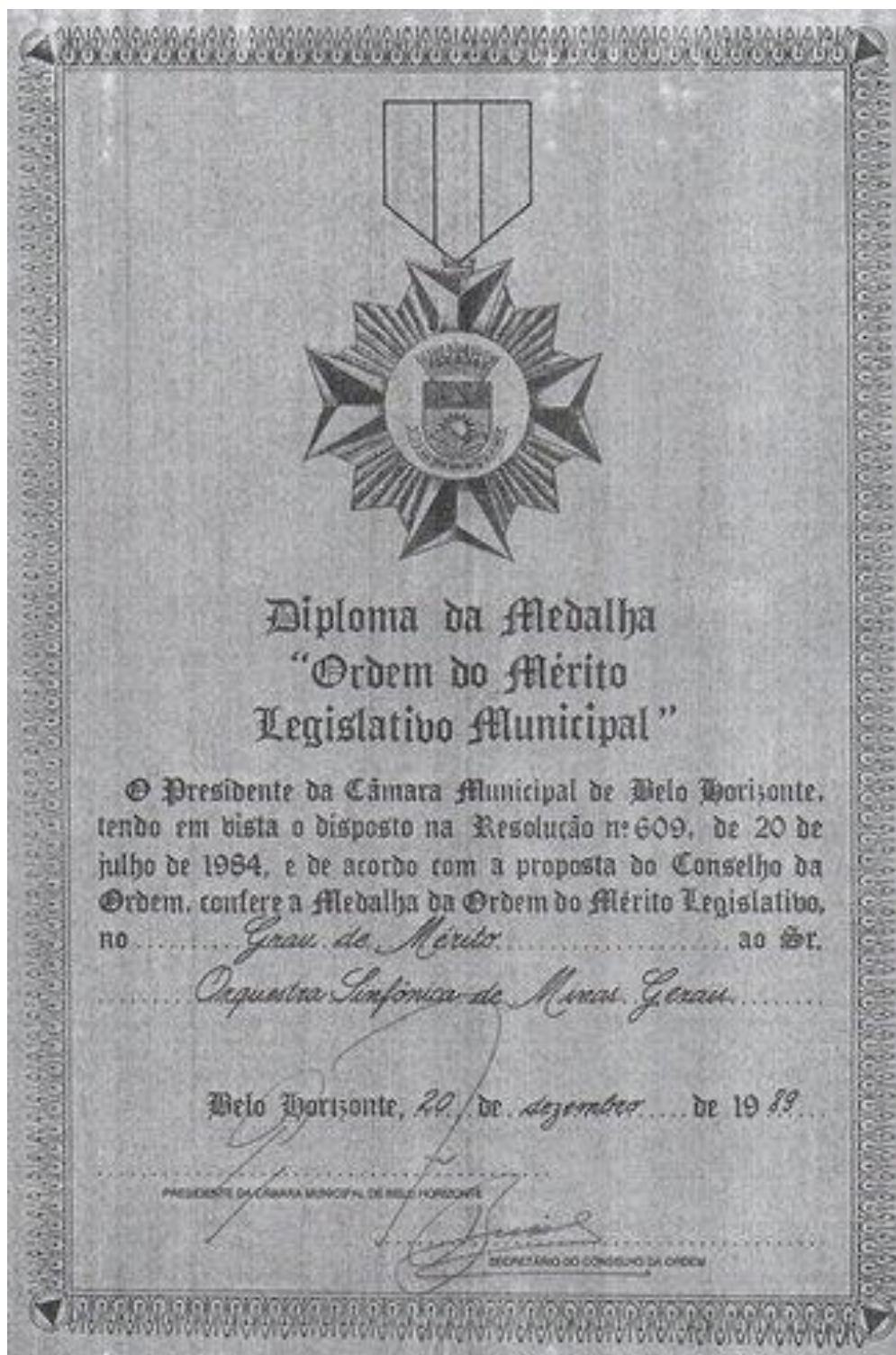
Lista das principais orquestras desde a fundação de Belo Horizonte e Região Metropolitana.

QUADRO V

Período de funcionamento	Nome	Financiamento
1919-1925	Sociedade de Concertos Sinfônicos	Próprios músicos
1925-1944	Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte	Iniciativa privada e músicos
1944-1951	Sinfônica Municipal	Município e Iniciativa privada
1948-1951	Sinfônica Estadual	Estado
1951-1976	Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos	Estado, município e Iniciativa privada
1948 até a hoje	Orquestra Sinfônica da PMMG	Estado
1949-1972	Orquestras da Rádio Inconfidência	Estado
1950-1973	Orquestra Sinfônica Mineira	Próprios músicos
1965-1974	Orquestra Sinfônica da UFMG	Gov. Federal
1972 até hoje	Orq. Sinf. da Escola de Música da UFMG	Gov. Federal
1976 até hoje	Orquestra Sinfônica de Minas Gerais	Estado
1986 até hoje	Orquestra de Câmara SESIMINAS	Iniciativa privada
1987 até hoje	Orquestra Jovem SESIMINAS	Iniciativa privada
2001 até hoje	Orquestra de Câmara MUSICOOP	Iniciativa privada
1997 até hoje	Orquestra Jovem de Contagem	Iniciativa privada
2005 até hoje	Orq. Sinf. da Escola de Música da UEMG	Fund. Renato Azeredo
2008 até hoje	Orquestra Filarmônica de Minas Gerais	Estado
2015 até hoje	Orquestra Sinfônica de Betim	Iniciativa privada

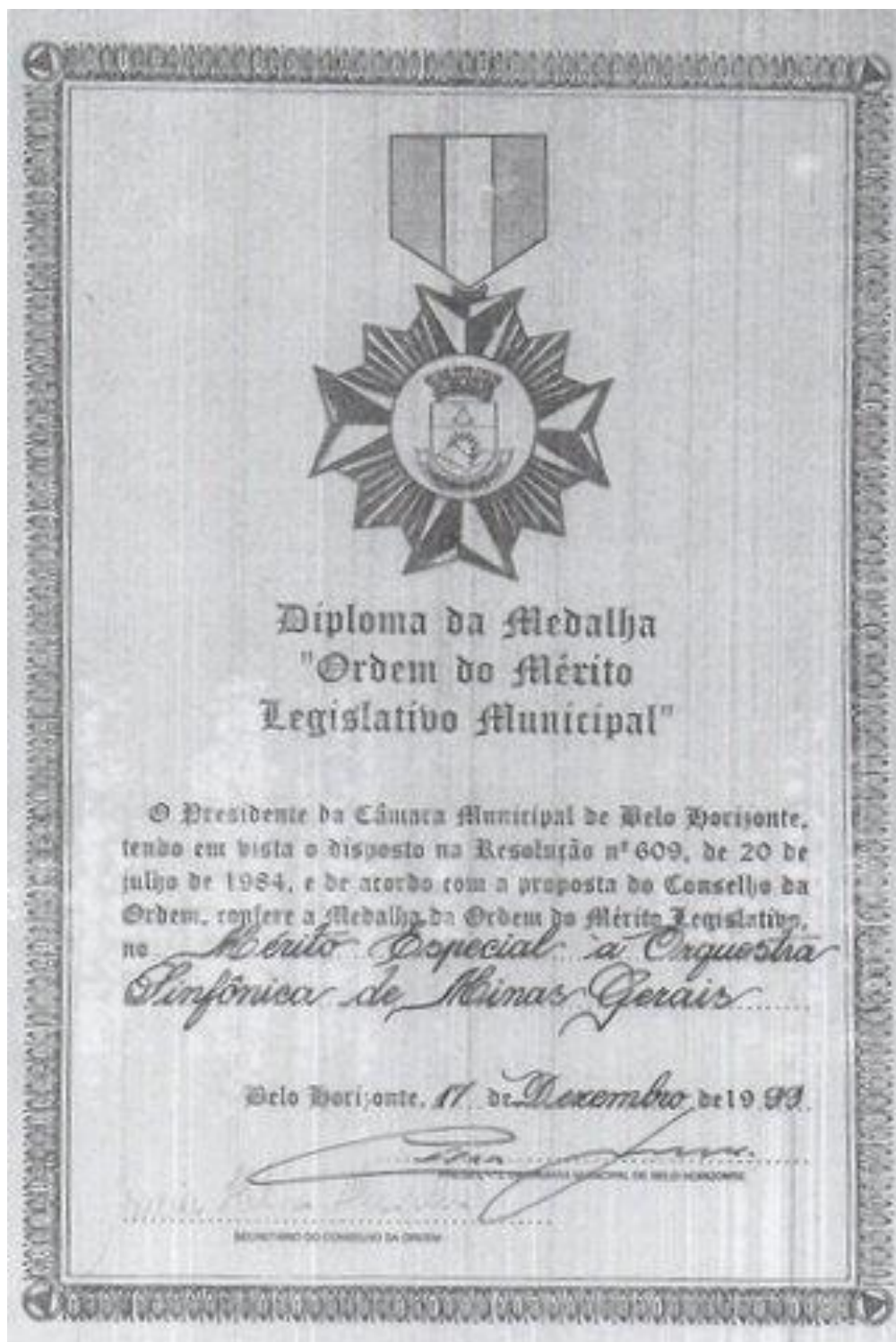
Levantamento feito pelo autor em 2015.

ANEXO A



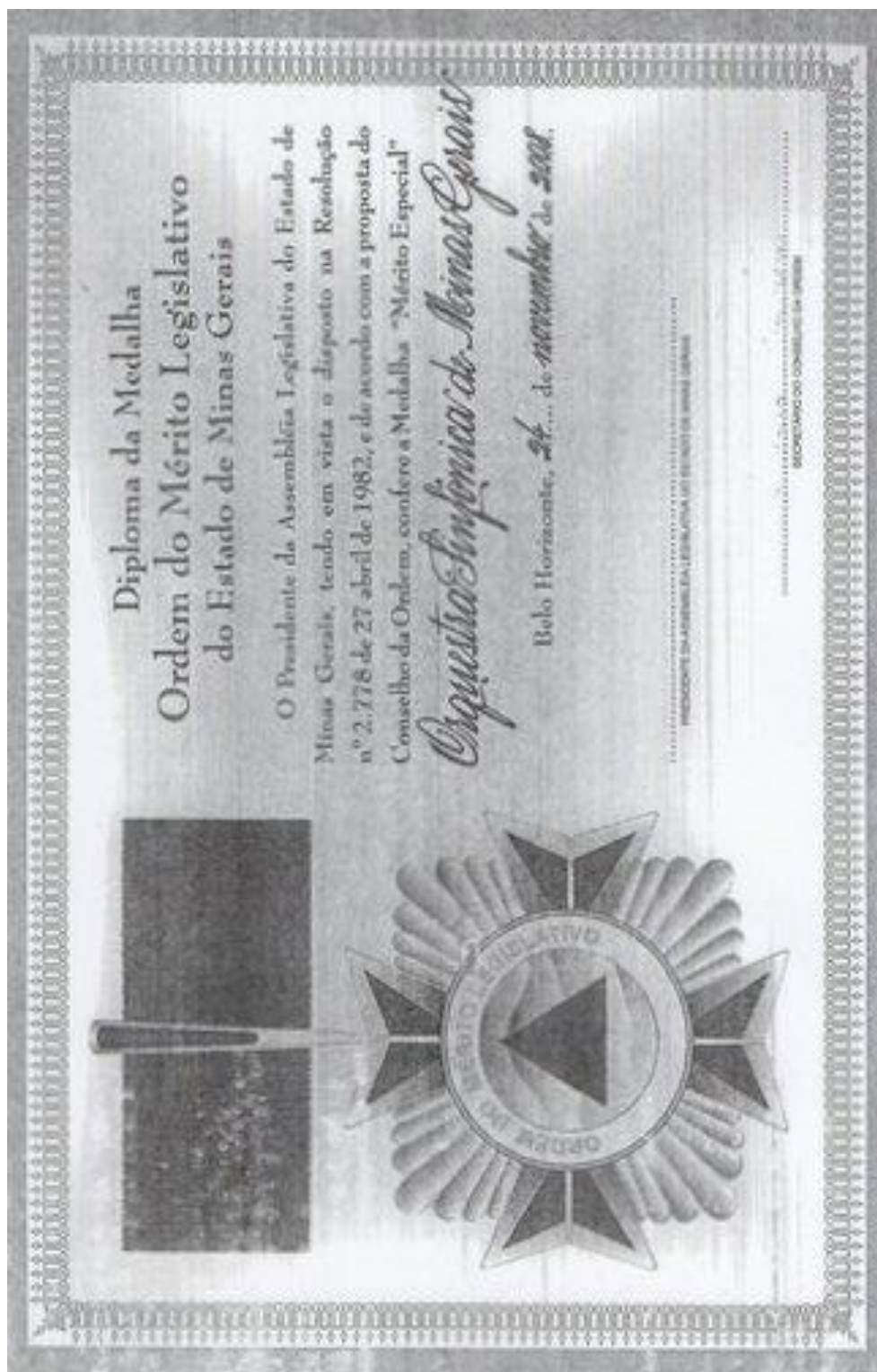
O Presidente da Câmara Municipal de Belo Horizonte, tendo em vista o disposto na Resolução nº609, de 20 de julho de 1984, e de acordo com a proposta do Conselho da Ordem, confere a Medalha da Ordem do Mérito Legislativo, no Grau de Mérito à Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 20 de dezembro de 1989.

ANEXO B



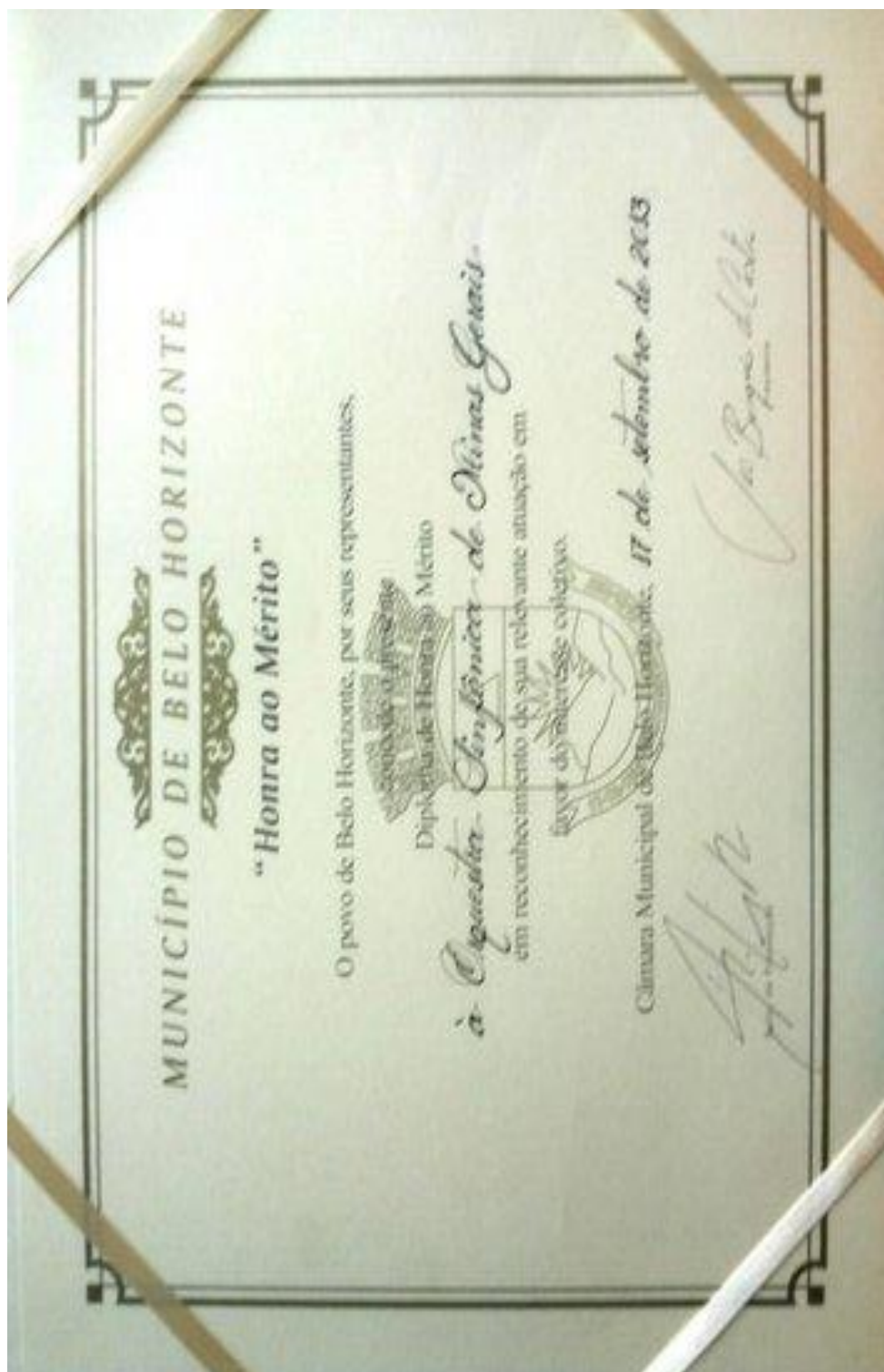
O Presidente da Câmara Municipal de Belo Horizonte, tendo em vista o disposto na resolução nº609, de 20 de julho de 1984, e de acordo com a proposta do Conselho da Ordem, confere a Medalha da Ordem ao Mérito Legislativo no Mérito Especial à Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 17 de Dezembro de 1999.

ANEXO C

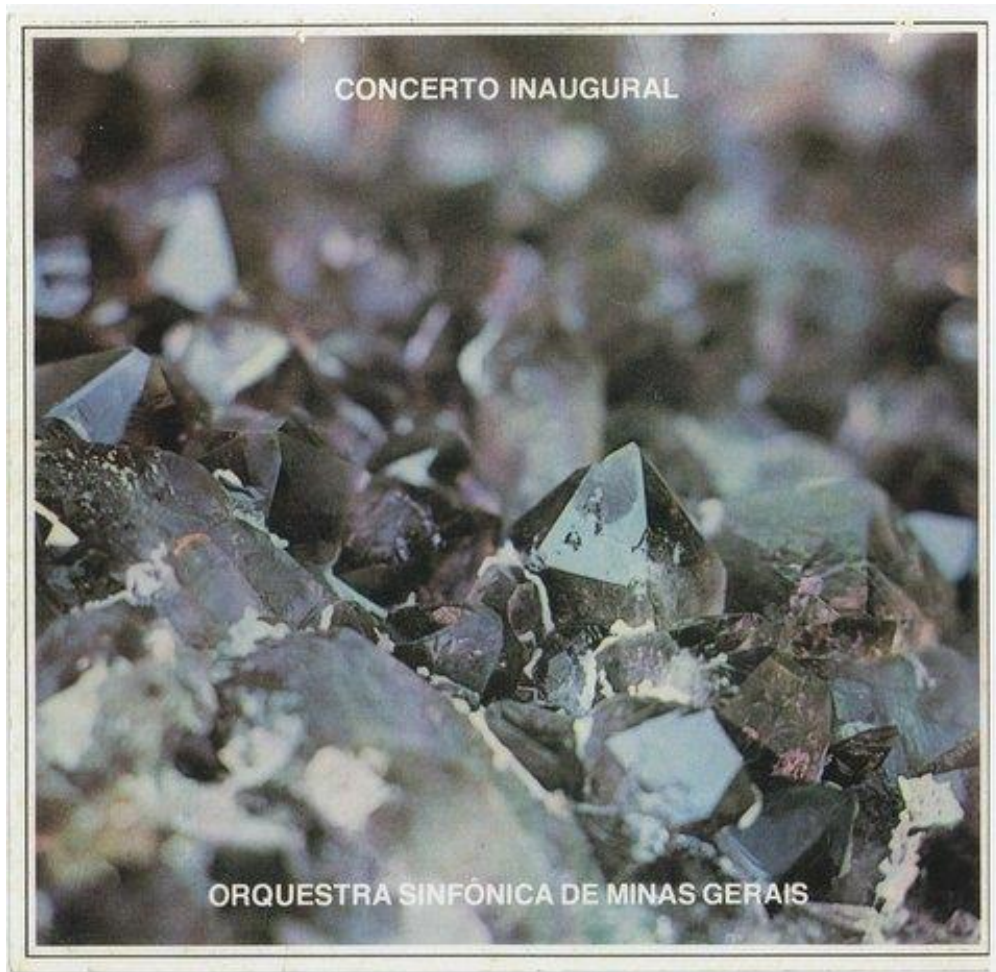


O Presidente da Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gérias, tendo em vista o disposto na resolução nº2.778, de 27 de abril de 1982, e de acordo com a proposta do Conselho da Ordem, confere a Medalha "Mérito Especial" à Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 24 de novembro de 2008.

ANEXO D



O povo de Belo Horizonte por seus representantes concede o presente Diploma de Honra ao Mérito à Orquestra Sinfônica de Minas Gerais em reconhecimento de sua relevante atuação em favor do interesse coletivo. Câmara Municipal de Belo Horizonte, 17 de setembro de 2013.

ANEXO E

Primeiro programa impresso da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, 1976.

ANEXO F

20 de junho de 2008

COMISSÕES

Assembleia Informa – sexta-feira • 5

Músicos alertam para risco de extinção da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais

"A Orquestra Sinfônica de Minas Gerais não pode morrer. Ela está no coração da sociedade mineira, e não creio que algum político tenha a coragem de dizimar essa orquestra". Com essas palavras emocionadas, o maestro Carlos Eduardo Prates abriu os debates da audiência pública que a Comissão de Participação Popular realizou ontem. Requerida pelo deputado Carlin Moura (PCdoB), vice-presidente da comissão, a reunião teve o objetivo de debater o risco de extinção da orquestra em virtude da criação de uma entidade privada para geri-la.

O advogado da Associação dos Músicos da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG), Heder Lafeté Martins, explicou que, em 2006, o governo estadual assinou um termo de parceria com uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip) chamada Icos, para o gerenciamento da orquestra. Pelo acordo, os músicos deixariam de ser servidores públicos e se tornariam empregados da Icos, com contrato de trabalho regido pela Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), regime aplicado aos trabalhadores da iniciativa privada.

O representante jurídico da Fundação Clóvis Salgado (FCS), Neivaldo Ramos,



Músicos da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais não concordam com a transformação da entidade numa Oscip

disse que a expectativa do governo era de que os instrumentistas aceitassem prontamente a nova situação. Como isso não ocorreu, ou seja, a maioria dos músicos se recusou a abrir mão da condição de servidores públicos concursados e com estabilidade, o governo resolveu, mesmo assim, dar continuidade ao processo e criou a Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais (Osemg), além de ter conseguido a adesão de alguns dos músicos da OSMG.

Dessa forma, Minas passou a contar com duas orquestras sinfônicas. A legalidade dessa ação foi questionada pelo advogado, porém confirmada pelo representante jurídico da Fundação Clóvis Salgado (FCS), Neivaldo Ramos, que acrescentou que a iniciativa faz parte do chamado "choque de gestão" do governo Aécio Neves. Ele garantiu que o processo é inteiramente legal.

O músico Antônio Viola relatou que o que houve a seguir foi a implantação de um

clima de instabilidade. Ele disse que ouviu de representantes do governo que a OSMG está estagnada há 20 anos e que a estabilidade dos músicos é incompatível com a excelência profissional. "Me sinto ultrajado como pessoa, como servidor público, como profissional e como cidadão", emocionou-se. Viola lembrou que a orquestra sempre teve uma atuação destacada, com reconhecimento nacional e internacional, e que ultimamente vinha em trajetória ascendente.

Governo deve repassar R\$12,9 mi à Icos

Os repasses financeiros à Oscip Icos foram motivo de estranhamento por parte do deputado Carlin Moura. Segundo ele, a entidade deverá receber, até o final do ano, R\$12,9 milhões. A FCS tem orçamento previsto de R\$29,7 milhões para 2008, sendo que, até agora, foram repassados R\$7 milhões. Sua indignação foi compartilhada pelo advogado

Heder Martins. "Essa verba entregue à iniciativa privada é um flagrante desperdício de verbas públicas, pois o Estado já dispõe de uma orquestra, formada por músicos de reconhecida excelência", disse ele.

Ao final da reunião, diversos músicos foram ao microfone para se queixar de que sequer foram ouvidos nesse

processo, classificado de "devastador para a cultura mineira" pelo presidente da Associação dos Músicos da OSMG, José Maria Lages Duarte.

Carlin Moura disse que as notas taquigráficas da reunião poderão ser enviadas diretamente ao governador, que, segundo o deputado, "está se preocupando muito com as articulações políticas e não vê o que se pas-

sa nos bastidores da Secretaria de Estado de Cultura".

Presenças — Deputados Carlin Moura (PCdoB), vice-presidente, que presidiu a reunião; e Weliton Prado (PT). Participaram ainda, além dos citados na matéria, o deputado federal Elismar Prado (PT/MG); a diretora de Planejamento e Gestão da FCS, Tânia Boaventura; e o assessor jurídico da FCS, Cristiano Rezende.

ANEXO G

ESTADO DE MINAS GERAIS • QUARTA-FEIRA, 20 DE FEVEREIRO DE 2008 • EDITOR: João Paulo Cunha • EDITORA-ASSISTENTE: Ângelo Faria • E-MAIL: cultura.em@uel.com.br • TELEFONE: (31) 3763-5126



Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais, a Osemg, estreia amanhã, no Palácio das Artes. Reduzida à formação de sinfonietta, a OSMG se apresenta no domingo, com apenas 87 músicos

Duas orquestras, UMA POLÊMICA

JANAINA CUNHA MELO E ARIAN MACIEL
Começa nesta semana a programação das duas orquestras estaduais em concertos que apontam para as perspectivas de cada um dos grupos. A Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais (Osemg), regida pelo maestro titular Fábio Mechetti, estreia amanhã, no Grande Teatro do Palácio das Artes, em concerto de gala, com participação do Coral Lírico de Minas Gerais e do Coro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, além dos 85 instrumentistas contratados, interpretando a *Sinfonia nº 9* de Beethoven. A Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG), reduzida à formação de sinfonietta, com 41 músicos, realiza primeiro concerto neste formato com a regência do maestro convidado Charles Roussin, domingo, no Foyer do Grande Teatro do Palácio das Artes, em programa com obras de Haydn.

“Vamos explorar repertório pouco aproveitado antes da mudança, ensaiando a Osemg, exploramos obras para orquestras maiores. Em termos de programação, ganhamos todos, como mestre Sandra Almeida, diretora artística da Fundação Clóvis Salgado, que administra os interesses da OSMG. Aluna da pianista Bernice Meneguetti, a diretora artística do Instituto Cultural Orquestra Sinfônica que gere a Osemg — Sandra reforça que não há qualquer mobilidade estabelecida entre os dois grupos. Para ela, o processo administrativo que resultou na existência de duas sinfonias em Belo Horizonte representa ganho para o público. Presidente do Instituto Cultural Orquestra Sinfônica (Icoo), Diomar Silveira também tem expectativas otimistas. Segundo o administrador, artistas locais e convidados — 20 estrangeiros e 30 de outros estados — estão em êxese, pelo início de projeto de grande porte que aponta na performance de excelência. “É impressionante a alegria deles. A outra orquestra (OSMG) ficou menor, mas com papel a desempenhar, com o programa que a Sandra Almeida preparou para eles. Foi outro lado a gente vai conduzir uma orquestra bacana, com dinamismo”, compara.

JUSTIÇA “Não entendo uma covardia desta, em pleno século 21. Fomos esfaqueados, literalmente”, diz José Maria Lopes Duarte, de 68 anos, presidente da Associação dos Músicos da OSMG (Amos-MG). Apesar do clima de tensão entre os 41 músicos que optaram por continuar na OSMG, por decisão judicial, esta não só continua vinculada à Fundação Clóvis Salgado, como seu músico também continua pertencendo aos quadros da antiga orquestra. De acordo com a advogada Cynthia Carneiro, contratada pela Amos-MG para defender os interesses do OSMG na Justiça, ainda recente da Juíza Lúcia Maciel Santos, da 10ª Vara da Fazenda Pública Estadual, assegurando a manutenção do nome da OSMG, bem como a permanência dos músicos e ela vinculados. “A criação de qualquer outra orquestra e a realização de concertos que não da OSMG serão imediatamente comunicadas à Juíza”, avisa a advogada.

Conforme decisão da mesma Juíza em resposta a uma ação popular movida pelos músicos da OSMG, além de continuar mantendo a antiga orquestra, a Fundação Clóvis Salgado não está autorizada a criar nenhuma outra. Além da perda de músicos de seus quadros, a OSMG acabou de perder também, o próprio espaço de ensaio, na sede da Fundação, já que, de acordo com comunicado da diretora artística Sandra Almeida, a antiga orquestra será dividida à sala com o novo. As duas orquestras — OSMG e Osemg — já estão com a agenda de concertos preparada pela FCS. Sem registro oficial, a OSMG vai se apresentar a cada data com repertório convidado.



Charles Roussin, regente de OSMG



Fábio Mechetti, maestro de Osemg

OSMG

A sinfonietta Orquestra Sinfônica de Minas Gerais estreia, em concerto que inaugura a série Domingo no Foyer, Das três suites que integram a obra, adianta o maestro Charles Roussin, a segunda foi escolhida para o programa. Nela, o compositor explora a diversidade sonora dos vários grupos de instrumentos da orquestra, abordando o mesmo tema musical de diferentes maneiras. Depois do intervalo, a OSMG interpreta *Sinfonia de Haydn*, escrita em fase de forte influência do movimento literário alemão conhecido por *Tempestade e Impeto*. “É uma música densa e tumultuada, como o tipo de vida que era proposto pelas intelectuais e artistas desse movimento”, diz.

Roussin explica que a nova formação, como sinfonietta, refere-se a uma modalidade de orquestra completa com todos os instrumentos, mas com número menor de integrantes. No caso do programa deste domingo, que dispõem flautas e tuba, entre outros instrumentos, será visto no foyer grupo com 37 músicos. Essa é a primeira vez que o maestro, de 35 anos, reger profissionalmente o grupo, e conforme da direção da casa, que também anunciou interesse em trabalhar com o maestro em outros programas, já que o titular, Marcelo Farnes, cumpre licença incoerente na

OSEMNG

estância, onde realiza estudos de aperfeiçoamento. O maestro conta que, a despeito da situação que gerou política e exilou entre os músicos anos passado, encontrou os instrumentistas preparados para a nova fase que se inicia. Segundo Roussin, a Fundação Clóvis Salgado apresentou proposta de programação que inclui citação por cerca de 20 cidades no estado. “Não tem esta ideia de que uma vai competir com a outra. A demanda por música erudita é muito grande. Na verdade, duas orquestras ainda é pouco para a responsabilidade de divulgar e preservar o gênero. Pressões de muitos ‘nóis”, disse. Para o maestro, a redução de integrantes não implica limitação artística. “Existe repertório muito vasto para várias formações. A questão é colocar e obter o material necessário. Os limites podem ser de conhecimento, mas não de repertório”, garante.

PROGRAMA

G. F. Haydn
Música Aquática
Solo 2 em re maior, HWV 340
A. Mozart
Sinfonia nº 42 em do menor, Hob. 1/52
Foyer do Grande Teatro do Palácio das Artes, Av. Afonso Pena, 1.537, Centro, BH, 31226-7400, Domingo, 10h. Preço: Domingo no Foyer. Faixa: 8 anos.

PROGRAMA

F. MENDELSON
Sinfonia nº 9, op. 125 (Cort.)
Solistas:
Gabrielle Haze (soprano)
Adriano Ce (tenor-soprano)
Murtin Mühle (tenor)
Luis Bruna (baixo)
Grande Teatro do Palácio das Artes, Av. Afonso Pena, 1.537, Centro, BH, 31226-7400, Amemb, 20h30. Ingressos especiais: Classificação: 8 anos.

Símbolo de celebração festiva, não por acaso a *9ª Sinfonia* de Beethoven foi escolhida para o concerto inaugural da Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais. Conhecida popularmente como *Onda de* a obra reforça ideias como a importância da música e da arte para o desenvolvimento da humanidade, segundo lembra o maestro Fábio Mechetti. Cerca de 120 vozes líricas acompanharão o grupo na interpretação da antífona, incluindo Coral da Osemg e solistas convidados. Enxameza do projeto de reconstrução de orquestra de grande porte, com alto nível artístico, o maestro conta que é enorme a expectativa com o envolvimento. Para os instrumentistas de afiliação, este é o começo da realização de um sonho.

“Além de empregar, os músicos estão procurando um modo onde possam mostrar talento, acreditar neste plano de formar algo de qualidade e têm se empenhado no melhor espírito de cidadania, que espero que continue”, comenta Mechetti. As audições para seleção dos artistas foram realizadas em várias capitais e ainda há vagas disponíveis para viola, fagote, clarinete e violino. O maestro, que acaba de retornar dos Estados Unidos para assumir a direção musical da Osemg, aponta sua própria experiência como um “trunfo” a mais para a reconstrução do projeto. “Friedrich me conheceu no que se faz melhor, que é música, mas no caso de uma orquestra que está passando do reino teórico para o concreto, os conhecimentos que adquiri nestes anos”

Fábio Mechetti, que aponta na parceria entre a iniciativa governamental e privada como modelo de gestão de grupos artísticos deste porte, lembra que as instituições estão cada vez mais independentes dos cofres públicos. Para esta primeira temporada anual, o tesouro estadual investiu R\$ 12 milhões na ampliação do projeto. Segundo o maestro e presidente do Instituto, a expectativa é de que nos próximos anos seja possível recorrer a mecanismos como patrocínios diretos, venda de assinaturas para concertos, além dos benefícios das leis de incentivo à cultura. A Osemg também já foi promovida a Casa da Orquestra, que integra o Circuito Cultural da Praça da Liberdade. O complexo, com obras em andamento, deve acolher os músicos até o primeiro semestre de 2010. Enquanto isso, as duas orquestras dividem acomodação na Fundação Clóvis Salgado, alternando salas e horários de ensaio.

ANEXO H

ESTADO DE MINAS//PENSAR

4 . SÁBADO, 27 DE MARÇO DE 2010

SALVEMOS a sinfônica

Nascida com vocação para produções operísticas, a OSMG tem trajetória de excelência e é patrimônio do povo mineiro que precisa ser preservado



PHILLO LACERDA/DIVULGAÇÃO

Com regência de Roberto Tibiriçá, Sinfônica de Minas busca recuperar seu lugar de destaque

MAURO WERKEMA

igual de Unamuno, filósofo e reitor de Salamanca (1864-1936), dizia que três são as condições para que qualquer sociedade seja considerada civilizada: constituir uma universidade, manter um jornal independente e ser capaz de criar uma orquestra sinfônica. E o maestro italiano Sérgio Magnani, luminosa figura humana por sua erudição geral, que Minas ganhou da fuga do nazi-fascismo, dizia que a música sinfônica e, de modo especial, seu segmento operístico, são responsáveis pela educação de várias gerações de europeus, desde o

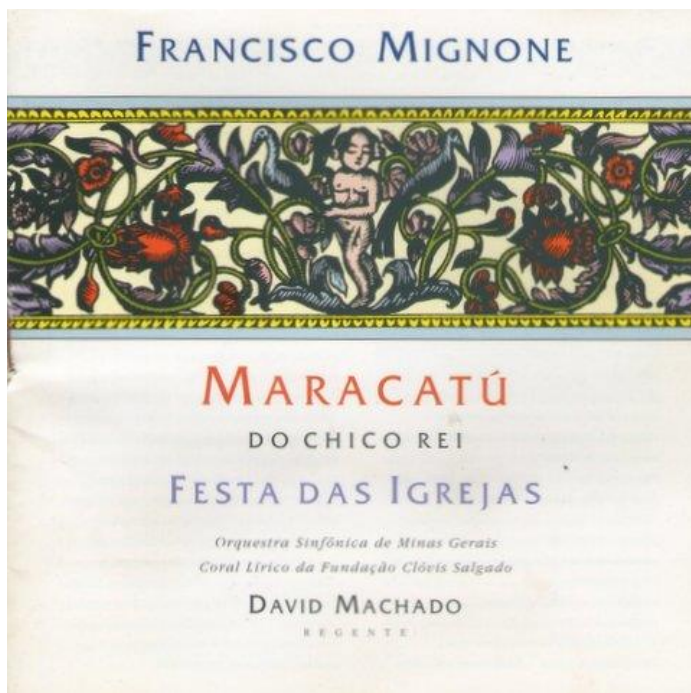
**MINAS
GERAIS
NECESSITARIA
TER NÃO
SÓ DUAS,
MAS CINCO
OU MAIS
ORQUESTRAS**

por todas as excepcionais criações dos gênios universais. A OSMG resultou de ampla aspiração dos meios

trabalho do maestro Roberto Tibiriçá. Busca apoios e reconhecimento e, sobretudo, desenha sua missão, entre a produção de óperas, viagens e apresentações especiais. A verdade é que Minas Gerais necessitaria ter não só duas mas cinco ou mais orquestras, como outros estados, até com menor importância histórica, artística e populacional.

Seu portfólio é o de grande orquestra, constituindo um patrimônio artístico como poucos grupos brasileiros. Regeram-na maestros como Eliazar de Carvalho, Isaac Karab-tchevsky, Camargo Guarnieri, Alceo Bocchino, Sérgio Magnani, David

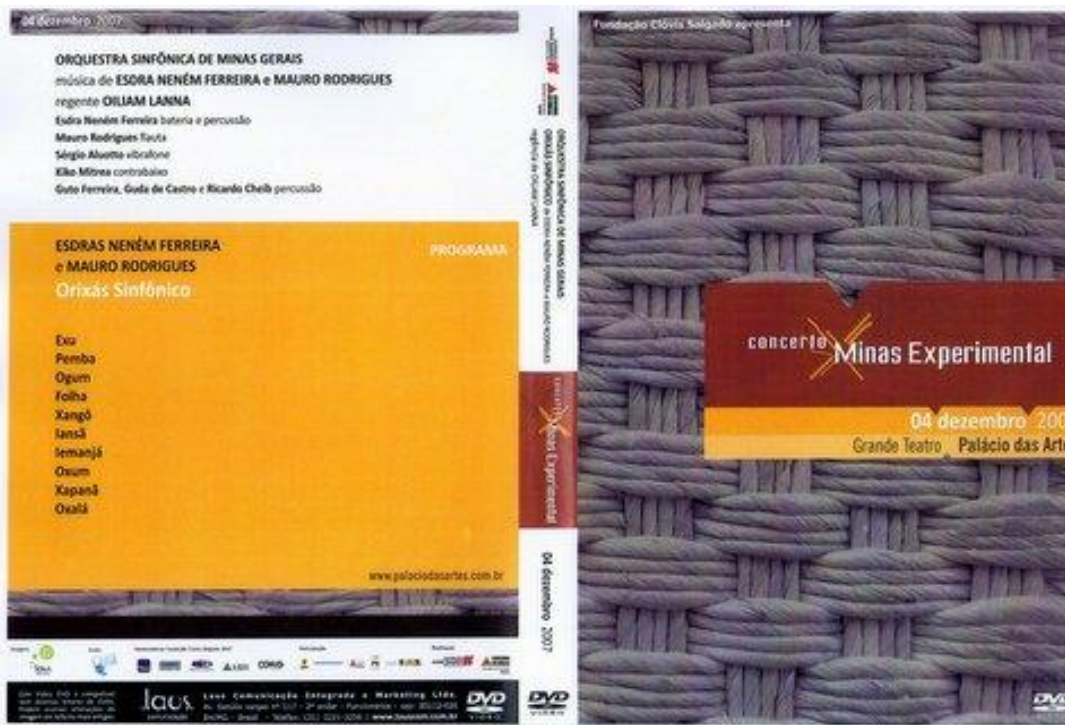
ANEXO I
CDs da OSMG






ANEXO J


DVDs da OSMG



19 de dezembro 2007
Grande Teatro do Palácio das Artes




George Frideric Handel
O MESSIAS
Oratório em 3 partes
Versão de Dublin (1742)



Orquestra Sinfônica de Minas Gerais
Coro Madrigale
Regência: **Marcelo Ramos**
Solistas: **Marilia Vargas**, soprano
Paulo Mestre, contratenor
Rodrigo del Pozo, tenor
Leonardo Neiva, barítono

Encenação de vídeo: **Marcelo Ramos**

Fundação Clóvis Salgado apresenta



Temporada 2007

George Frederic Handel
O MESSIAS

Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e Coro Madrigale

Regente
MARCELO RAMOS


Solistas
MARILIA VARGAS, soprano
PAULO MESTRE, contratenor
RODRIGO DEL POZO, tenor
LEONARDO NEIVA, barítono

19 de dezembro, 2007
Grande Teatro do Palácio das Artes

19 de dezembro de 2007

laus comunicação

DVD




Carl Orff
CARMINA BURANA

José Carlos Leawl
Sylvia Klein
Eduardo Itaborahi

Orquestra Sinfônica de Minas Gerais
Corais Convidados

Regência: **Marcelo Ramos**

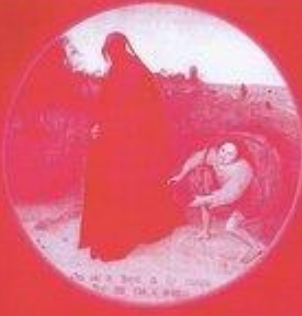


laus comunicação

011 3042-0311 011 3042-7268

Palácio das Artes e Unimed apresentam

Carmina Burana Carl Orff
25 anos do Coral Lírico Palácio das Artes



Orquestra Sinfônica de Minas Gerais
Corais e Solistas Convidados

Regência: **Marcelo Ramos**

laus comunicação

DVD

15 de maio 2007
Grande Teatro do Palácio das Artes

H. Villa-Lobos
Cirapuro
Poema Sinfônico

M. Antonio Guimaraes
Maga
(arr. A. Mehnert)

A. Ribeiro | M. Antonio Guimaraes
Montanha | Música para um templo grego antigo
(arr. A. Mehnert)

Elomar Figueira
Arruação
(arr. A. Ribeiro)

M. Antonio Guimaraes
Onca
(arr. M. A. Guimaraes)

M. Ravel
Bolero
(arr. A. Mehnert)

S. André Ribeiro
Krishna I
(arr. Uakti)

M. Nascimento | F. Raut
Raga
(arr. A. Mehnert)

H. Villa-Lobos
Bachiana nº9
Movimento 2 - Aça
Bachiana nº2
Movimento 4 - O Trezeinho do Capivã

15 de maio de 2007

15 de maio de 2007
Grande Teatro do Palácio das Artes

Temporada 2007

Série de Concertos TIM

Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e Uakti

Regente: **MARCELO RAMOS**

Obras de **H. Villa-Lobos, M. Ravel, M. Antonio Guimaraes, Andrés Ribeiro e Elomar Figueira**

15 de maio, 2007
Grande Teatro do Palácio das Artes

laus

15 de maio de 2007

14 de abril 2009

SÉRIE DE CONCERTOS
DORRERTO TIBIRÇA
ARTHUR MOREIRA LIMA

Orquestra Sinfônica de Minas Gerais

DORRERTO TIBIRÇA
REGENTE

ARTHUR MOREIRA LIMA
PIANO

14 de abril, 2009 | GRANDE TEATRO
OBRAS DE CHOPIN e RACHMANINOFF

14 de abril, 2009 | GRANDE TEATRO
OBRAS DE CHOPIN e RACHMANINOFF

laus

14 de abril de 2009

15 de maio 2007

Série de Concertos no Grande Teatro

Orquestra Sinfônica de Minas Gerais

DORRERTO TIBIRÇA
REGENTE

ARTHUR MOREIRA LIMA
PIANO

14 de abril, 2009 | GRANDE TEATRO
OBRAS DE CHOPIN e RACHMANINOFF

laus

14 de abril de 2009

ANEXO K

RETRATOS DOS REGENTES TITULARES QUE PASSARAM PELA OSMG (1976-2015).





10.

11.

12.



13.

	Nome
1.	Wolfgang Gröth
2.	Sergio Magnani
3.	Carlos Alberto Pinto Fonseca
4.	Aylton Escobar
5.	Emílio de César
6.	Afrânio Lacerda
7.	David Machado
8.	Holger Kolodziej
9.	Emílio de César
10.	Marcelo Ramos
11.	Charles Roussin
12.	Roberto Tibiriçá
13.	Marcelo Ramos

ANEXO L

RETRATOS DOS REGENTES ASSISTENTES QUE PASSARAM PELA OSMG (1976-2015).



	Nome
1.	Dino Nugent
2.	Helder Trefzger
3.	Charles Roussin
4.	Gabriel Rhein-Schirato
5.	Sérgio da Silva Gomes

ANEXO M

Logomarca da Associação dos Músicos da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (AMOS), criada pelo autor em 1998.

