

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES**

JOÃO BATISTA CARVALHO DE BRITO CRUZ

Dentro e fora da programação:
o cânone e a escolha de repertório na OSESP entre 2000 e 2009

São Paulo

2024

JOÃO BATISTA CARVALHO DE BRITO CRUZ

Dentro e fora da programação:

o cânone e a escolha de repertório na OSESP entre 2000 e 2009

Tese apresentada à Escola de Artes,
Ciências e Humanidades da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Música.

Área de Concentração:
Musicologia

Orientadora:
Prof^a. Dr^a. Flávia Camargo Toni

Versão Corrigida

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Brito Cruz, João Batista

Dentro e fora da programação: o cânone e a escolha de repertório na OSESP entre 2000 e 2009 Tese / João Batista Brito Cruz; orientadora, Flávia Camargo Toni. - São Paulo, 2024.
277 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Programação musical. 2. OSESP. 3. Cânone. I. Camargo Toni, Flávia . II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

BRITO CRUZ, J. B. C. **Dentro e fora da programação:** o cânone e a escolha de repertório na OSESP entre 2000 e 2009. 2024. Tese (Doutorado em Música – Escola de Comunicação e Artes), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dra. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Profa. Dra. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento _____

Prof. Dra. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Profa. Dra. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Agradecimentos

Para realizar este trabalho, foi essencial o auxílio de uma série de amigos, colegas, professores e familiares. A elaboração do projeto, sua delimitação temática e a construção da tese se deram a partir de constantes conversas e ajudas, diretas e indiretas. Gostaria de deixar um agradecimento a algumas pessoas, mesmo com a certeza de que esquecerei alguém importantíssimo:

À Prof^a. Flávia Toni, orientadora no melhor sentido da palavra, pela disponibilidade, sugestões, críticas e incentivos, estando em todas as etapas da pesquisa e tratando o tema investigado com entusiasmo e vontade de atualidade. Fica também o agradecimento ao grupo de orientandos da professora, pelas trocas de referências e incentivos.

À minha família que, sempre por perto, me faz sentir segurança de base o tempo todo: meus irmãos, Luciana Brito Cruz e Chico Brito Cruz, meu pai, José Armênio de Brito, e minha mãe, Lúcia Marsiglio.

Ao Prof. Fábio Cury, pelas oportunidades de parceria e inúmeras conversas inspiradoras; também à Prof^a. Camila Bomfim, que apontou caminhos críticos e construtivos para o desenvolvimento desta tese, na ocasião do exame de qualificação.

Aos queridos que habilidosa e carinhosamente me ajudaram nas revisões da tese: Paulo Sampaio, pelas leituras e tabelas; Isabel Jahnel, pela revisão dos números; José Humberto de Brito, pela escuta filosófica; Joana Barossi, pela magia da edição; Julia Gallo, pelas revisões fora de hora e força total na reta final; Leonardo Zeine, pelas leituras de além-mar; e Ivan Zurawski, pela revisão de texto e formatação minuciosa.

Aos amigos e colegas, pelo incentivo e suporte em momentos de dúvida e apuro. Por fim, a todos aqueles que trocaram figurinhas comigo sobre a pesquisa de forma constante ou que me auxiliaram em minha formação: Rodrigo Lima, Juliano Abramovay, Lucia Santaella, Duli Villavecchia, Olívia Munhoz, Vitoria Faria, Sophia Chablau, os funcionários da OSUSP, Victoria Menezes, Pedro Zylbersztajn, Alice Noujaim, Denise Jardim, Giba Pamplona, Jeniffer Souza, Vitor Hugo Pissaia, Bel Martinelli, Tainá Medina, Juliana Brisson, Hellena Kuasne, Estela Tiemy, Filipe Nader, Guili Minko, Arthur Decloedt, Fernando Sagawa, Laura Viana, André Rodrigues, Loreta Colucci, Amanda Silber, Beatriz Cardoso, Eduardo Mello, José Luiz

Sá, Carolina Dal Farra, Pedro Pastoriz, Lucas Coelho, Amanda Sammour, Talita Hoffman, Nicholas Rabinovitch, Deda Fischer, Dora e, sobretudo, Bentinho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

BRITO CRUZ, J. B. C. **Dentro e fora da programação:** o cânone e a escolha de repertório na OSESP entre 2000 e 2009. 2024. Tese (Doutorado em Música – Escola de Comunicação e Artes), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

A presente tese investiga a programação de obras em orquestras como elemento importante da prática orquestral do século XXI, identificando, na escolha de obras, leituras políticas, históricas e geográficas da música. Para tanto, esta pesquisa estuda a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), seu processo de reestruturação nos anos 1990 e seus programas de concerto entre os anos 2000 e 2009, procurando estabelecer como se dá a relação entre essa música e o contexto social, político e geográfico em que ela se insere. A tese é dividida em duas partes: na primeira, propõe-se uma discussão semiótica sobre os elementos que fundamentam uma programação, com destaque para o conceito de cânone e as problemáticas de sua aplicação no contexto brasileiro. A segunda parte compreende uma análise sobre o processo de reestruturação da OSESP em relação à sua programação subsequente. Para isso, são tanto utilizados conceitos introduzidos na primeira parte, tal qual a noção de *orquestralidade*, quanto resultados de uma pesquisa quantitativa inédita acerca da época das composições e nacionalidade dos compositores programados no período estudado.

Palavras-chave: Programação; Cânone; Orquestra; OSESP; Gosto musical; Curadoria musical; Sala São Paulo; Concerto; Semiótica da música; Pesquisa quantitativa.

Abstract

BRITO CRUZ, J. B. C. **Inside and outside programming**: the canon and repertoire selection at OSESP from 2000 to 2009. 2024. Tese (Doutorado em Música – Escola de Comunicação e Artes), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

This thesis investigates concert programming in orchestras as an important element of orchestral craft in the 21st century, identifying political, historical and geographical interpretations which underlie the choosing of musical pieces. To this end, this work researches the São Paulo State Symphony Orchestra (OSESP), the restructuring process of the institution in the 1990s and its concert programmes between the years 2000 and 2009, seeking to determine how this orchestral music is connected to the social, political and geographical context in which it appears. The thesis is divided in two parts: foremost, a semiotical discussion is advanced concerning the foundational elements of programming, with emphasis on the concept of canon and the problematics of its application in the Brazilian context. The second part presents an analysis of the OSESP restructuring process in connection to its subsequent programming. To that end, concepts introduced in the first part are employed, such as the idea of *orchestrality*, as well as the results of an unprecedented quantitative research about the period of composition of the pieces and the nationality of the composers featured within concert programmes during the aforementioned time period.

Keywords: Programming; Canon; Orchestra; OSESP; Musical taste; Music curation; São Paulo Concert Hall; Concert; Musical semiotics; Quantitative research.

Lista de Tabelas

Tabela 1 - Exemplo de tabulação parcial (pesquisa quantitativa sobre programação da OSESP)	143
Tabela 2 - exemplo de tabulação parcial com ponderação pelo tempo e repetição de obras (pesquisa quantitativa sobre programações da OSESP).....	148
Tabela 3 - Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2000	172
Tabela 4 - Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2001	177
Tabela 5 - Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2002.....	182
Tabela 6 - Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2003.....	187
Tabela 7 - Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2004.....	192
Tabela 8 - Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2005.....	197
Tabela 9 - Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2006.....	202
Tabela 10 - Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2007.....	207
Tabela 11 - Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2008.....	212
Tabela 12 - Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2009.....	216

Lista de Gráficos

Gráfico 1 - Distribuição percentual de obras executadas pela OSESP entre 2000 e 2009 pela década de suas composições (com ponderação)	150
Gráfico 2 - Variação histórica (por meio de século) das épocas das obras tocadas pela OSESP entre 2000-2009 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)	153
Gráfico 3 - Variação histórica (por meio de século) das épocas das obras tocadas pela OSESP entre 2000-2009 - Médias não ponderadas	154
Gráfico 4 - Variação histórica (por século) das épocas das obras tocadas pela OSESP entre 2000-2009 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)	155
Gráfico 5 - Variação histórica (por século) das épocas das obras tocadas pela OSESP entre 2000-2009 em médias não ponderadas	156
Gráfico 6 - Média de anos de composição das obras da OSESP - 2000-2009 - Médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)	159
Gráfico 7 - Média de anos de composição das obras da OSESP - 2000-2009 - Média não ponderada	160
Gráfico 8 - Distribuição porcentual de obras executadas pela OSESP pela nacionalidade de seus compositores (2000-2009) em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)	163
Gráfico 9 - Distribuição porcentual de obras executadas pela OSESP pela nacionalidade de seus compositores (2000-2009) - Média não ponderada	164
Gráfico 10 - Variação histórica percentual da presença de obras executadas pela OSESP (2000-2009) por macrorregião em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)	166
Gráfico 11 - Variação histórica do porcentual de obras executadas da OSESP pela nacionalidade de seus compositores (2000-2009) em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)	168
Gráfico 12 - Variação histórica do porcentual de obras executadas da OSESP pela nacionalidade de seus compositores (2000-2009) - médias não ponderadas	169

Gráfico 13 - Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2000 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa).....	173
Gráfico 14 - Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2000 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa).....	174
Gráfico 15 - Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2001 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa).....	179
Gráfico 16 - Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2001 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa).....	180
Gráfico 17 - Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2002 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa).....	183
Gráfico 18 - Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2002 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa).....	184
Gráfico 19 - Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2003 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa).....	188
Gráfico 20 - Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2003 (com ponderação)	189
Gráfico 21 - Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2004 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa).....	193
Gráfico 22 - Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2004 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa).....	194
Gráfico 23 - Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2005 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa).....	198
Gráfico 24 - Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2005 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa).....	199
Gráfico 25 - Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2006 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa).....	203
Gráfico 26 - Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2006 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa).....	204
Gráfico 27 - Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2007 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa).....	208

Gráfico 28 - Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2007 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)	209
Gráfico 29 - Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2008 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)	213
Gráfico 30 - Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2008 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)	214
Gráfico 31 - Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2009 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)	218
Gráfico 32 - Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2009 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)	219
Gráfico 33 - Percentual de presença dos 20 compositores mais executados nas temporadas 2000-2009 da OSESP em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa).....	225
Gráfico 34 - Ranqueamento dos dez compositores brasileiros com maior presença em concertos da OSESP entre 2000-2009 (com e sem ponderação)	229
Gráfico 35 - Obras brasileiras executadas pela OSESP entre 2000-2009 em relação ao ano de sua composição	230
Gráfico 36 - Quantidade de concertos pelo número de obras apresentadas na OSESP (2000-2009)	235

Sumário

Introdução	1	
 PARTE 1 - A PROGRAMAÇÃO, O CÂNONE E AS ORQUESTRAS		
 Capítulo 1 Como é feita uma programação orquestral?: elementos semióticos da curadoria musical		16
1.0 Fundamentação semiótica: as três categorias peirceanas.....	20	
1.1 Orquestralidade: componentes qualitativo-sonoros da programação	24	
1.1.1 Formação instrumental: um modelo de orquestra	26	
1.1.2 Formas e durações: um modelo de evento	30	
1.1.3 Ritos e anacronias: um modelo de cultura.....	37	
1.2 Materialidade: a programação e suas demandas, limites e contextos	40	
1.2.1 Orquestrando trabalhos divididos: a curadoria entre o possível e o provável.....	41	
1.2.2 Orquestrando orçamentos: a curadoria do acessível e do viável	46	
1.2.3 Orquestrando contextos: a curadoria para um lugar e um tempo	52	
1.3 Simbolicidade: a programação orquestral entre gostos e discursos	57	
1.3.1. O gosto e a programação: curadoria, público, sociedade	60	
1.3.2 As temporadas e a programação: o ano de concerto e suas efemérides	66	
1.3.3 O discurso e a programação: autoimagem e funções sociais.....	71	
 Capítulo 2 O cânone e a programação: outra escuta para um debate em curso.....	 76	
2.1 O cânone musical e a semiótica da música: fundamentos, repetição, tradição	77	
2.2 O cânone musical em pauta: embates musicológicos	82	
2.3 O fragmento do cânone musical no Brasil: contradições e limites do conceito	98	

PARTE 2 - UMA REESTRUTURAÇÃO DA OSESP E SUAS PROGRAMAÇÕES

Capítulo 3 A OSESP em mais uma reestruturação: impactos na programação	112
3.0 Antecedentes dessa reestruturação da OSESP: a programação entre intermitências, ascensões e quedas.....	114
3.1 A reestruturação da <i>orquestralidade</i>: uma sala de concerto e seu corpo orquestral	119
3.2 A reestruturação na materialidade: infraestrutura e condições de trabalho	124
3.3. A reestruturação simbólica-política: um projeto para a Luz.....	130
Capítulo 4 A OSESP em números: análise quantitativa das temporadas 2000-2009	139
4.1 A pesquisa quantitativa como ferramenta musicológica	140
4.2 Delimitação e escopo	141
4.3 Procedimentos metodológicos	142
4.3.1 Criação do banco de dados.....	143
4.3.2 Pesquisa de datas de composição	144
4.3.3 Pesquisa da nacionalidade do compositor de cada obra	145
4.3.4 Ajustes para construção de médias ponderadas	147
4.3.5 Extração de dados e metadados	149
4.4 As programações da OSESP de 2000 a 2009: primeiros achados.....	149
4.4.1 Variação na série histórica pela época das composições.....	151
4.4.2 Variação na série histórica pela nacionalidade dos compositores.....	161
4.5 Temporadas da OSESP 2000-2009: ano a ano.....	171
4.5.1 A temporada de 2000.....	171
4.5.2 A temporada de 2001.....	177
4.5.3 A temporada de 2002.....	181

4.5.4 A temporada de 2003	187
4.5.5 A temporada de 2004	192
4.5.6 A temporada de 2005	197
4.5.7 A temporada de 2006	202
4.5.8 A temporada de 2007	207
4.5.9 A temporada de 2008	212
4.5.10 Temporada de 2009.....	216
4.6 O cânone nas programações da OSESP: <i>orquestralidade</i> e signos da alta-cultura	220
4.6.1 <i>Corpus</i> de obras do cânone europeu no repertório da OSESP	223
4.6.2 A música brasileira e o cânone nas programações da OSESP	228
4.6.3 A variedade relativa no repertório da OSESP.....	234
Considerações Finais.....	238
Referências	246
Apêndice.....	258

Introdução

Na noite do 10 de março de 2005, quinta-feira, a Sala São Paulo abriu suas portas para receber o público em mais uma noite de concerto. Naquela ocasião, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo — que aqui chamaremos sempre de OSESP — se apresentou num palco que fora inaugurado há quase seis anos. O teto adaptável, composto por placas de madeira que mudam de altura, provavelmente estava mais alto, indicando que seria executada música sinfônica. No programa da noite havia três peças, de um austríaco, de um checo e de um alemão. As três obras eram *Seis peças para Orquestra*, Op. 6 (1909), de Anton Webern; o *Concerto Para Violino em Lá Menor*, Op. 53 (1879) de Antonín Dvorák; e *Uma Vida de Herói*, Op. 40 (1898), de Richard Strauss. O regente foi, como de habitual, John Neschling. Isabelle Faust, violinista alemã, foi a solista convidada. A obra de Webern apontava, como costumeiro na morfologia composicional do integrante da chamada Segunda Escola de Viena, para um atonalismo dodecafônico. O *Concerto* de Dvorák é uma peça que exigia virtuosismo do violino e a peça de Strauss é um de seus poemas sinfônicos, ainda que não seja baseado em textos literários pré-existentes.

Nessa mesma data ocorria a Operação Limpa, a maior ação policial e política realizada até então para reprimir o tráfico e o uso de drogas na região do bairro da Luz, onde está localizada a Sala São Paulo. Isso acontecia a poucos metros de distância da sala de concerto, sobretudo na rua General Couto Magalhães. A operação contou com um efetivo de 220 policiais civis e militares que ficaram em uma ronda ostensiva e constante de abordagens durante uma semana (BRANDT, 2005). A operação não resultou numa solução para a questão local: o uso de drogas na chamada “Cracolândia” seguiu e prevalece nessa mesma região até hoje, em 2024.

Do lado de dentro, ouvintes majoritariamente ricos sentados ao som de obras europeias compostas há cerca de cem anos. Do lado de fora, milhares de pessoas sendo abordadas na rua, setenta imigrantes ilegais sendo presos, mercadoria pirata sendo apreendida. A desconexão entre esses dois eventos que ocorreram no mesmo lugar e na mesma hora pode revelar fatores críticos para uma discussão social, artística ou urbanística que segue em andamento. Em uma abordagem urbanística, poderia ser debatido como o desenvolvimento daquele bairro culminou na vulnerabilidade que ele enfrentava. Em uma via antropológica, poderiam ser investigados os conflitos conjunturais e estruturais entre os diferentes grupos sociais que estão presentes nesse momento.

Para a presente pesquisa, essa situação é uma ilustração de um complexo processo mais amplo que investigamos: a relação distante dos programas de concerto com culturas locais brasileiras. A Sala São Paulo e a OSESP, ainda que materialmente localizadas na região da Luz, permitiram aos ouvintes a sensação da viagem para outro lugar. Simulando rituais e técnicas de concerto europeus e executando obras de compositores europeus, talvez tenha sido possível para o público daquela quinta-feira esquecer ou não notar o que acontecia naquele entorno.

Esta tese focaliza ainda um ponto mais específico dessa questão: a programação de obras em orquestras. Aqui, pretende-se investigar como são programados concertos de orquestra numa perspectiva que leve em conta questões semióticas, históricas e geográficas. Utilizamos a reestruturação da OSESP e seu estabelecimento na Sala São Paulo como um signo relevante para a análise desse ambiente musical recente, uma vez que essa orquestra adquiriu, nos últimos trinta anos, grande prestígio no ambiente orquestral brasileiro e internacional. Essa instituição criou nesse momento um modelo orquestral que já foi preconizado publicamente por alguns de seus funcionários.¹ Mas a perspectiva é que esta pesquisa não se restrinja a essa orquestra. A programação é um processo presente em organizações orquestrais, e os dilemas que esse tema aloca são vividos de formas particulares em cada orquestra brasileira — ou europeia. Da mesma forma, veremos que contradições e traços eurocêntricos podem igualmente aparecer de formas particulares em cada formação orquestral.

A investigação desta tese não foi tanto sobre a música orquestral em si, mas sobre o que antecede o momento de sua execução. Como a música que está e estava sendo tocada nos palcos foi selecionada para chegar ali? Este é, portanto, um estudo dos antecedentes das *performances*, que são seus planejamentos e sua intrínseca relação com a noção de um passado musical. Nesse caminho, investigamos dois mecanismos estruturais e estruturantes para a existência da música orquestral: a programação e o cânone.

Partindo desses dois conceitos, esta pesquisa apresenta duas teses que sustentam a análise que propomos da reestruturação e dos programas da OSESP. A primeira tese é a perspectiva de que a programação é um processo complexo e interdisciplinar altamente condicionado pela condição política, histórica e geográfica de cada grupo orquestral, sobretudo no Brasil. A escolha em si, realizada por diretores artísticos, regentes ou conselhos, é apenas uma etapa desse processo de distinção de signos. A segunda tese é que o conceito de cânone,

¹ O artigo de Arruda (2010), a dissertação e a tese de Minczuk (2005, 2014) que atuavam, respectivamente, como superintendente e oboísta da orquestra, são exemplos dessa publicidade.

tal qual conhecido na literatura europeia, encontra limites e novidades em sua manifestação brasileira, sobretudo no que tange a ação das obras que compõem esse padrão. Isso ocorre, defendemos aqui, pelo fato de que a cultura brasileira de concerto não se desenvolveu profunda e amplamente como a europeia, tendo sido mais associada historicamente a classes sociais mais abastadas. Debateremos, com mais zelo, esses dois temas a seguir.

A programação é um processo de seleção. Ou melhor, de distinção de signos. A razão pela qual certas músicas são tocadas por orquestras e outras não é um assunto corriqueiro no mundo dos concertos. Porém, frequentemente as razões pelas quais são apontadas tendências de curadoria orquestral não levam em conta um panorama mais amplo que compõe esse processo de escolha. Musicólogos como Weber (2011) focam-se na ideia de que essa seleção tem a ver com acordos entre “forças sociais” de todos os que participam direta ou indiretamente dessa escolha (WEBER, 2011, p. 11). Contudo, em contextos como o brasileiro, é notável que o desejo de forças sociais muitas vezes seja limitado pela impossibilidade material. O preço de uma partitura ou sua indisponibilidade no mercado são, assim, tão importantes como o gosto de diretores artísticos para a escolha de repertório.

Para ouvir as escolhas de obras para concertos na amplitude de suas complexidades, consideramos esse processo em sua dimensão semiótica (ou seja, notando a interação do conjunto de signos que compõem a programação). Assim, baseamos nossa reflexão em três conceitos vistos em Charles Peirce (1958): a *primeiridade*, a *secundidade* e a *terceiridade*. Essas três categorias, que regem toda a edificação filosófica proposta por Peirce, foram um guia para uma tentativa de organizar o caótico processo de escolha de uma música e suas diversas variáveis. As três categorias peirceanas e o pensamento semiótico se desdobraram, aqui, em três tipos de fatores impactantes à curadoria de obras orquestrais, que seriam:

1) A *orquestralidade* da programação: seriam os componentes qualitativos que guiam as programações, que chamamos de *orquestralidade*, um conceito apresentado por esta tese. A *orquestralidade* é um modelo (ou, em termos semióticos, um símbolo) a partir do qual se replicam noções idealizadas do que é uma orquestra. Isso impacta direta e indiretamente a programação a partir da necessidade de que aquela música seja considerada “orquestral” no contexto em que ela é apresentada. Além de uma questão discursiva, há aqui a defesa de que a *orquestralidade* é eminentemente musical. Ou seja, há componentes musicais que fazem uma orquestra soar como “orquestral”. Seja pela instrumentação utilizada, pelas formas musicais

mais repetidas, pela técnica aplicada na execução das obras, pelo tipo de composição, pela possibilidade acústica do local de apresentação.

2) A *materialidade* da programação: seriam os limites e demandas materiais e contextuais desse processo de escolha. Há, nesse sentido de investigação, a percepção de que demandas e limites materiais e orçamentários se impõem cotidianamente para as orquestras. Em cada prática orquestral atual, cada música demanda uma quantidade de ensaios, cada partitura tem um preço de aluguel e venda, cada musicista tem um domínio técnico específico de seu instrumento. Em uma orquestra brasileira com mais orçamento, é possível aportar quantias significativas para alugar partituras. Em uma orquestra de estudantes, talvez com menor orçamento, a formação instrumental pode ser mais reduzida, impedindo que obras para um contingente maior sejam programadas. A materialidade não guia a programação, mas a restringe, apresenta barreiras físicas e temporais que a condicionam.

3) A *simbolicidade* da programação: seria a escolha em si a partir da questão do gosto, de acordos sociais e de discursos estabelecidos pelas orquestras. Em cada orquestra, o processo de decisão de qual obra é executada (ou não) é realizado de uma forma, mas sempre guiado por pessoas ou grupos. Em algumas, há figuras mais centralizadoras de regentes e diretores artísticos. Em outras, os músicos podem decidir coletivamente com o regente. Ainda em outras, os patrocinadores e políticos (no caso de orquestras financiadas pelo Estado) podem exercer influências no processo decisório. Essas escolhas são guiadas pelo gosto de pessoas (sozinhas ou em grupos). Esses gostos, como visto desde Bourdieu (1994, 2007, 1976, 1989, 2015), se conectam com as condições culturais e econômicas da formação desses indivíduos, desde sua infância até o momento da decisão de programação. Como um mecanismo de manutenção do *status quo*, o gosto estaria na base da distinção entre as classes sociais. As razões pelas quais são atribuídos valores às obras teriam mais conexão com seus ouvintes do que com um valor inerente à música nela mesma. A escolha da programação seria então guiada pelo gosto de seus agentes diretos, como espelho de suas condições e experiências (seu *habitus*). E o gosto se desdobra na forma como são escolhidas não apenas as obras dos concertos, mas as efemérides, as comemorações anuais, as homenagens e o desenho das temporadas. Ainda simbolicamente, há um impacto dos discursos políticos na programação.

A programação de orquestras se relaciona, a partir dessas três categorias, tanto com elementos da conjuntura da cultura de concerto como com a estrutura das conformações sociais. Os fatores que impactam as programações podem ser cotidianos, banais e físicos — como o

atraso do voo de uma solista —, mas podem ser também ditados por processos históricos longos e de uma sedimentação cultural lenta. Esse lado estrutural estaria em impactos de prazo mais longo e duradouro, como a criação da *orquestralidade*, os processos de constituição do gosto ou a ação do cânone.

O cânone é um conceito utilizado para significar processos e objetos diversos, mas muitas vezes complementares. Para alguns autores, e no senso comum, esse conceito é utilizado para nomear um conjunto de obras europeias de valor distinto da produção artística ordinária. Esse *corpus* de obras europeias, o cânone, também é frequentemente chamado por outros nomes. Alguns chamam essas obras de *clássicos*. Outros, de *standard*. Ou, até, de *obras-primas*. O *cânone* seria um grupo de obras a partir das quais conjuntos sociais agregam um valor dado como intrínseco, inato.

A noção de que haveria um valor interno em cada obra, como um capital cumulativo, que as diferencia por seus valores estéticos passou a ser relativizada e questionada no ambiente musicológico sobretudo na segunda metade do século XX. Nesse período, houve um afastamento da noção de que haveria uma música “nela mesma”, entendendo-se a arte musical como um fenômeno ao mesmo tempo sonoro e social.² Esse movimento musicológico engendrou em uma discussão que questionava o *cânone* como um grupo de obras.

A partir desses questionamentos, surgiu a possibilidade de entender o cânone sob outro signo. O cânone não seria tão somente um conjunto de obras, ele seria um mecanismo de manutenção de poder manifesto na vida musical. Como uma força da tradição, o cânone seria uma ferramenta social que opera o conservadorismo. Isso é, o cânone operaria uma estrutura de controle do presente a partir de uma elaboração do passado. Autores agregam algumas dimensões para esse conceito, notando que ele tem um lado disciplinar³ (que exerce autoridades) que podem se manifestar, além das performances de obras, num ambiente pedagógico e/ou acadêmico.⁴

A ação desse mecanismo estaria conectada à ação de uma autoridade cultural manifesta no *corpus* de obras ou em outras características da vida de concerto. Como obras de

² Há algumas ilustrações dessa acepção a partir da literatura musicológica. Na década de 1970, Jean Molino já indicava, usando uma terminologia de Mauss, que “não há, pois, uma música, mas músicas. Não há a música, mas um fato musical. Este fato musical é um fato social total” (MOLINO, 1970, p.114). Em Small (1998), a música passa também a ser compreendida como uma *atividade*, que o autor chama de *musicar* (*Musicking*), e não como um objeto.

³ Cf. Bergeron, 1992, em texto debatido no **Capítulo 2**.

⁴ Cf. Weber, 2001, em texto debatido no **Capítulo 2**.

compositores como Beethoven, Mozart e Brahms teriam um valor agregado socialmente reconhecido e legitimado, elas teriam uma perenidade no repertório de orquestras, seriam mais ensinadas em conservatórios etc.

Importante notar que a ação dessa autoridade do cânone dependeria em alguma medida da sua validação social e de sua presença. Ou, em outras palavras, para haver um cânone que agisse no sentido de sua preservação, é necessário que houvesse de alguma forma a presença da cultura a ser preservada.

Nesta investigação, cotejando os conceitos disponíveis na literatura musicológica sobre o assunto, propomos a segunda tese central para esta pesquisa: a impossibilidade de compreensão do cânone, em sua ação plena, no território brasileiro. A incompletude de uma ação plena do cânone europeu se daria, sobretudo, pelo baixo desenvolvimento de cultura orquestral neste ambiente.

Há aqui a defesa que o cânone se torna, no Brasil, um mecanismo mediado, fragmentado e institucionalmente disperso. A mediação viria da colonização portuguesa que, não coincidentemente, não possui uma forte cultura sinfônica ou de música de câmara. A fragmentação teria conexão com esse processo colonizatório e com a imigração europeia, mas se manifesta na vida cotidiana brasileira: há poucas edições de obras e produção sinfônica até o século XX, e as obras que aqui são tocadas eram muitas vezes uma parcela reduzida da música europeia. As instituições musicais no Brasil, sejam orquestras ou centros de ensino e conservatórios, pouco se desenvolveram no século XIX e início do século XX, também como consequência desse processo.

Mesmo assim, é importante notar como, quando o cânone europeu é deslocado de sua faceta “original”, é exposto um de seus aspectos ocultos: a preconização da cultura europeia, em um etnocentrismo ou eurocentrismo. Em outras palavras, a dinâmica canônica de autoconservação reflete, em territórios (ex-)colonizados, a ideia de uma supremacia europeia a partir da associação do passado musical europeu a um valor elevado. Se o cânone, enquanto *corpus* de obras, apresenta “as melhores obras de todos os tempos” e todas são europeias, isso seria um reflexo de uma estrutura colonialista que dispõe a supremacia de certas obras como manifestação de um poder simbólico.

Mas como agiu o cânone europeu no parco ambiente sinfônico e operístico brasileiro? A relação do ambiente brasileiro com o cânone da música de concerto existiu e existe, mas

apenas como um fragmento do que seria esse mecanismo em sua ação europeia. Esse fragmento estaria sobretudo numa ação disciplinar do cânone enquanto uma autoridade da “boa música”, ainda que difusa e dissociada de um conjunto de obras. Há uma relação direta entre esse processo de valoração da música de concerto no Brasil e a associação dessa prática às elites dos grandes centros do sudeste brasileiro dos séculos XIX e início do século XX.

A música de concerto foi usada como um signo de alta cultura até fins do século XX, quando as elites brasileiras passam progressivamente a se afastar dos concertos como símbolos de identidade, em um processo que se prolonga até hoje.⁵ No final desse século, um conjunto de fatores econômicos, políticos e culturais conflui para que houvesse algum investimento público no ambiente orquestral de grandes cidades brasileiras⁶, que culminou na reestruturação da OSESP.

Essa breve história do cânone europeu no Brasil adquire, na reestruturação da OSESP, um ponto de aguda relevância. A OSESP, como as orquestras que estavam ativas no Brasil, teve uma vida intermitente e precária até a década de 1990. A reestruturação guiada por John Neschling inaugurou novidades tanto para a questão da programação como para a relação com o cânone. Foram diminuídas barreiras materiais e a orquestra passou a poder executar músicas que tinham relação mais direta com o gosto de seu diretor artístico.

A possibilidade de ação de uma orquestra brasileira com menos limites financeiros, políticos e contextuais poderia apontar para muitos lados. Nesta tese, investigamos a ação dessa instituição nesse momento no sentido da sua programação e de sua relação com o cânone. Tanto numa abordagem qualitativa quanto quantitativa, confirmamos que a OSESP almejava a insígnia do “nível internacional” ou “*world class*”. Os termos *internacional* ou *world* na verdade se relacionavam apenas com a vontade de perceber ao menos uma paridade da OSESP com prestigiadas orquestras europeias e estadunidenses. A OSESP queria ser reconhecida como uma instituição orquestral equivalente ao modelo de orquestra europeu (*orquestralidade*), o que talvez conote a profunda ação (somente) disciplinar do cânone de concerto no Brasil.

Todas as programações da OSESP de concertos entre 2000-2009 arquivadas *on-line* foram analisadas nesta tese, no intuito de entender como esse processo de *internacionalização* (leia-se, *europeização*) adentrou a programação. Nessa análise nota-se que o centro do cânone

⁵ Nesse sentido, esta pesquisa concorda com essa perspectiva, apontada desde Bomfim (2017).

⁶ A tese de Minczuk (2014) argumenta nesse sentido da criação de uma condição ideal para o investimento orquestral em grandes cidades brasileiras no final do século XX.

européu de concerto (enquanto *corpus* de obras) esteve presente e recorrente nos concertos. No entanto, a tentativa de valorização da música sinfônica brasileira e de obras contemporâneas também esteve presente, sobretudo se considerarmos as programações em relação com outras orquestras brasileiras, europeias e estadunidenses.⁷

Essa valorização relativa da música sinfônica brasileira estava nas programações mas também em outras ações institucionais da reestruturação da orquestra (como por exemplo nas encomendas a compositores e compositoras e na abertura de uma editora de partituras). A música brasileira esteve nos programas de concerto, mas de forma diminuta se em comparação a massiva presença do cânone europeu do século XIX e do início do século XX.

A reestruturação da OSESP foi um processo de mudança de paradigma orquestral no Brasil, uma vez que houve a possibilidade de relação diferente com o ambiente orquestral europeu e estadunidense. E nesse sentido, o projeto de reestruturação da OSESP foi um sucesso. Entretanto, a reforma dessa instituição contava com mais um lado: a construção da Sala São Paulo, em meio a um bairro que vivia e vive uma situação de extremo flagelo público, era uma ação de política pública que tentava lidar politicamente com a “Cracolândia”.

A região da Sala São Paulo, no bairro da Luz, enfrentava na década de 1990 um ponto intenso de um processo de marginalização e abandono público ocorrido durante o século XX. No final do século, o local passou também a ser palco de venda e uso do *crack*, uma droga que aos poucos entrava na capital paulistana. Em poucos anos, a região começou a ser chamada de “Cracolândia”, chamando a atenção da população paulistana. O poder público passou a realizar ações diversificadas para tentar inibir o uso de drogas e a criminalidade na região, com ações policiais, de assistência social e na instauração de instituições culturais na área.

A construção da Sala São Paulo faz parte dessa empreitada, bem como a mudança da OSESP para uma sede nesse bairro. Porém, a programação da orquestra não se relacionou com esse ambiente, a não ser na tentativa de criar um ambiente invulnerável à pobreza que estava a poucos metros de distância. Há nesse sentido a confirmação que o projeto político estatal da Sala São Paulo e da mudança da OSESP para a Luz tinha um intuito público de uma ressurreição local, enquanto o plano de John Neschling apontava no sentido de alçar a instituição a um “nível” europeu de qualidade e produtividade. A obra escolhida por Neschling para a abertura da Sala São Paulo foi, inclusive, a *Sinfonia n.2 em Dó Menor* (1898) de G. Mahler, co-intitulada

⁷ Citaremos na tese algumas pesquisas quantitativas realizadas fora do Brasil, como O’ Bannon (2016), Weber, (2011) ou Tamburri, Munn, Pompe (2015).

Ressurreição. Essa escolha de programação seria um símbolo da tentativa de *ressurreição* da OSESP e do seu entorno. A orquestra de fato alcançou o prestígio intentado, mas o uso de drogas, as cenas de violência e a degradação humana seguem em atividade na região até hoje de forma até mais quantificada⁸.

Nesta tese apresentamos todo esse debate estabelecido acima com mais minúcia. Há aqui o debate desses conceitos de programação e cânone e o estudo da manifestação desses mecanismos de escolha de obras e de conservação de tradições aplicados ao período da reestruturação da OSESP e suas temporadas subsequentes. Para tanto, organizamos essa pesquisa da seguinte maneira:

A tese é estruturada em duas partes, cada uma com dois capítulos. A primeira parte corresponde a uma discussão teórica acerca da programação e do cânone. A segunda é uma aplicação dos conceitos levantados no caso da OSESP e em suas programações. Assim, essa tese conta com quatro capítulos cuja estrutura apresentaremos a seguir.

A **Parte 1** se inicia no **Capítulo 1**, que é um estudo semiótico sobre a questão da programação. Após um exemplo especulativo a partir de um concerto da OSESP em 2006, ele se inicia com uma apresentação de como os conceitos semióticos vistos em Charles S. Peirce podem ser aplicados à questão da programação. Essa apresentação tem como foco uma explicação de quais são as três categorias peirceanas (*primeiridade, secundidade e terceiridade*) e sua aplicabilidade no ambiente orquestral.

Essas categorias regem a construção de quase todos os capítulos da tese (com exceção do último), que estão sempre estabelecidos em uma estrutura triádica: primeiro são apresentadas questões relativas a um universo qualitativo, icônico, especulativo (remático); em segundo lugar, são postos elementos relativos à materialidade, à factualidade, à causalidade; por fim, em terceiro estão sempre discussões num nível simbólico, gerais, de convencionalidade e discursos.

Ainda no **Capítulo 1**, após essa apresentação semiótica há a discussão sobre os três campos de signos que impactam a programação: a *orquestralidade*, a materialidade e a *simbolicidade*. Esse capítulo foi construído a partir de uma bibliografia selecionada sobre o assunto, bem como a partir de reportagens e vivências no ambiente orquestral durante o tempo da pesquisa. No **Subcapítulo 1.1**, apresentamos o conceito de *orquestralidade* enquanto uma modelização dos rituais sinfônicos e concertantes, dimensionando esse modelo ainda em três

⁸ Cf. DIAS apud LEITE, 2023, s.p.

vias: um modelo de orquestra (na **Seção 1.1.1**), no qual estudamos o desenvolvimento histórico da formação instrumental até o modelo que é habitualmente utilizado hoje no contexto brasileiro (como espelho do europeu); um modelo de concerto (na **Seção 1.1.2**), onde entendemos a *orquestralidade* em relação às formas musicais mais recorrentes no ambiente orquestral; um modelo de cultura (na **Seção 1.1.3**), no qual há o estudo de como o conceito de obra musical, difundido nas orquestras, seria também historicamente localizado e a prática orquestral teria uma relação inventada a partir de uma projeção do passado. No **Subcapítulo 1.2**, tratamos da questão da relação da programação com a materialidade do contexto de concerto brasileiro e europeu. Nesse estudo, há também uma divisão em três seções, tentando abarcar três lados desse tópico a partir de: na **Seção 1.2.1**, um estudo acerca da divisão de trabalho dentro da orquestra e o impacto dos diferentes tipos de trabalho na programação (da proficiência dos músicos às questões de arquivo); na **Seção 1.2.2**, a abordagem do tópico do orçamento nas orquestras e de como os custos e gastos cotidianos ou extraordinários se relacionam com a programação; na **Seção 1.2.3**, há a tentativa de compreensão de como os contextos geopolíticos locais, regionais e globais impactam a programação e como ocorre a interação dos programas com eventos externos à orquestra. O **Subcapítulo 1.3** versa sobre a dimensão simbólica da programação. Nele, há um estudo acerca da questão do gosto e de sua relação com a escolha de programas. Tentando entender de onde vem o gosto, a **Seção 1.3.1** trata da interação desse conceito com a noção da criação de signos distintivos. Na **Seção 1.3.2**, há o debate acerca da escolha das efemérides e da construção das temporadas enquanto coletânea de concertos. Por fim, na **Seção 1.3.3**, está pautado o estudo de como os discursos e as funções sociais atribuídas ou executadas nas orquestras têm impacto nos programas.

No **Capítulo 2**, investigamos um assunto complementar à programação: o cânone. Como já visto nesta introdução, o cânone é uma força do tradicionalismo que pode ser interpretado tanto como um conjunto de obras como um mecanismo de manutenção de poder operante na vida musical de concerto. Esse capítulo tem, também, baseado na perspectiva peirceana, três subdivisões. A primeira, o **Subcapítulo 2.1**, é mais especulativa e trata das bases semióticas para a discussão do cânone na música. Isso é, de que forma o cânone se relaciona com o caráter efêmero da música enquanto arte sonora e qual seria a relação desse conceito com a noção de tradição. No **Subcapítulo 2.2**, está disposto um estado da arte selecionado de pesquisas musicológicas dos últimos setenta anos acerca da questão do cânone no ambiente da música de concerto europeia e estadunidense. No **Subcapítulo 2.3**, há a apresentação de um ponto central para esta tese: a incompletude da ação do cânone no ambiente brasileiro, ainda

que ele adquira, aqui, outras potências inéditas no ambiente europeu, tais como seu potencial eurocêntrico e a noção de exclusividade associada a música de concerto enquanto prática associada a uma elite detentora de uma alta-cultura.

A **Parte 2** passa a focalizar a reestruturação da OSESP e suas programações. Ela se inicia com o **Capítulo 3**, que é um estudo sobre as diversas facetas da reestruturação e seus impactos sobre os programas de concerto. Esse texto começa com um estudo dos antecedentes da OSESP, desde sua fundação em 1953 até a década de 1990, quando os empreendimentos da reestruturação começam a aparecer. Esse terceiro capítulo tem, na sua estrutura, um espelhamento proposital com o primeiro capítulo da tese. No **Subcapítulo 3.1**, tratamos da *orquestralidade* presente na reestruturação, pensando tanto na busca de uma sede com uma acústica “orquestral” e nos impactos disso na música, como em outros pontos reestruturados que tem conexão com essa reforma da OSESP. O **Subcapítulo 3.2** estuda a reforma da OSESP do ponto de escuta material: nesse momento são comentados os trabalhos empregados, questões de orçamento e a abertura de novas instituições dentro da OSESP, como a Editora, a Academia OSESP e outros. O último texto desse capítulo é o **Subcapítulo 3.3**, no qual analisamos a reestruturação da OSESP não como um projeto de política pública inserido em um contexto mais amplo. Aqui está exposta, também, a desconexão da Sala São Paulo e da OSESP com o ambiente em que estão inseridas, expondo como os programas de concerto são alheios à comunidade que coabitam geograficamente.

O **Capítulo 4** é o último capítulo desta tese. Nele há a apresentação de uma pesquisa quantitativa inédita realizada a partir do acervo *on-line* da OSESP. Essa pesquisa foi realizada com o intuito de compreender quais possibilidades de programação foram escolhidas a partir da reestruturação ampla da orquestra no que tange a questão do cânone. Esse capítulo se inicia com um debate metodológico no qual são apresentados o escopo e a delimitação da pesquisa (**Subcapítulo 4.1**) e os procedimentos metodológicos empregados (**Subcapítulo 4.2**). Então, são apresentados os achados iniciais da pesquisa (**Subcapítulo 4.3**), sempre entendendo dois parâmetros centrais para a compreensão da presença do cânone nas programações: a época das composições e a nacionalidade dos compositores. No **Subcapítulo 4.4**, há o comentário ano-a-ano de todas as temporadas estudadas, pensando as especificidades que cada momento da programação da OSESP com Neschling à sua frente. O último texto é o **Subcapítulo 4.5**, no qual há um estudo relacional entre a questão do cânone no ambiente brasileiro e a manifestação de obras europeias no repertório desse momento da OSESP.

Os métodos de pesquisa desta tese contaram com a necessidade do acesso de diversas áreas diferentes. Isso é, como o tema desta pesquisa gerou debates multifocais, a interdisciplinaridade se tornou imperativa para este empreendimento. Nesse sentido metodológico, a abordagem de pesquisa qualitativa dos três primeiros capítulos contou com uma revisão bibliográfica de textos musicológicos sobre orquestra, o cânone e a programação, mas também de outras áreas. Como já comentado, a semiótica foi utilizada enquanto ferramenta para estruturar a tese teórica e analiticamente. Mesmo reconhecendo que o campo da sociologia é vasto e complexo, o uso pontual de conceitos de Pierre Bourdieu foi essencial para a construção de uma discussão sobre a relação do gosto com condições socioeconômicas, entendendo-se o gosto como um dos fatores relevantes da programação. A discussão de urbanistas se tornou imperativa para entender os conflitos no bairro da Luz. Textos de crítica decolonial, contracolonial ou pós-colonial foram vitais para a elaboração da tese dos limites do cânone europeu no território brasileiro. No quarto capítulo, inclusive, a abordagem quantitativa é um aporte de uma relação da música com o campo da estatística, importante para quantificar e entender as reais presenças e tendências de obras nas programações. A interdisciplinaridade desta pesquisa tem conexão direta com a perspectiva que o objeto aqui estudado — a programação e sua relação com o cânone em uma orquestra brasileira — necessitam de terminologias e debates que extrapolam a música “nela mesma”. Em outras palavras, não seria possível pensar em programação sem levar em conta as dinâmicas sociais, urbanas e coloniais.

Esta tese nasceu de uma pesquisa de doutorado realizada nos últimos anos. Para evidenciar como aventamos algumas das proposições que fizemos aqui, cabe um comentário breve sobre as diferentes etapas pelas quais essa pesquisa passou.

A pesquisa quantitativa apresentada no capítulo final da tese foi, ao mesmo tempo, o início e o fim desta pesquisa. Sua elaboração exigiu a observação de centenas de programas de concerto, e sua revisão foi constante, até nas últimas semanas dessa tese. A partir dessa etapa quantitativa foi possível elaborar muitas das perguntas e proposições sobre a OSESP após sua reestruturação e sobre a ação do cânone e uma orquestra brasileira

A revisão bibliográfica, sugerida por professores de diferentes áreas, fez com que essa tese tivesse como intento a multifocalidade e a interdisciplinaridade do assunto. A necessidade de juntar essas áreas veio sim do objeto estudado, mas foi fortemente influenciada por uma vivência paralela à pesquisa, que serviu como um complemento a ela. Em 2021, pude atuar como pesquisador residente na Orquestra Sinfônica da USP, a OSUSP, realizando uma pesquisa

análoga à aqui apresentada, mas no acervo da OSUSP. Lá foi possível acompanhar como funciona um trabalho de arquivo de uma orquestra e conversar bastante com alguns funcionários da instituição. Também foi possível acompanhar de perto, colaborando com ideias e impressões, o processo de programação de uma temporada de orquestra inteira, a temporada de 2022, elaborada por Fábio Cury no final de sua gestão como diretor da OSUSP. Nessa vivência, ficou evidente para mim que muitas vezes o trabalho musical de uma orquestra é também sociológico, antropológico, psicológico, estatístico, logístico, administrativo, financeiro, pedagógico e sobretudo político. Também notei como o trabalho de uma orquestra é, por princípio, de esforços coletivos, e que ações diversas, visíveis e invisíveis, ocorrem para que uma música seja escolhida e tocada num palco — como espero que fique evidente nesta tese.

Esta tese não tem como intuito apresentar um manual analítico de como a programação de orquestras mais ou menos parecidas com a OSESP funcionam. Por outro lado, a discussão sobre programação tem como intento a percepção de que o procedimento de escolhas de obras não é simples, tem raízes profundas em processos históricos antigos e impactos relevantes de conjunturas e estruturas atuais. A programação em uma orquestra como a OSESP revela, pelo menos: a constituição do gosto de algumas parcelas da comunidade que a integra (seja os públicos, os regentes ou os músicos); um fragmento de uma esparsa presença sinfônica no Brasil; ou até a relação que uma orquestra brasileira pode estabelecer com a tradição de centralidade europeia. Mas, sobretudo, estudar programações como as da OSESP auxilia na compreensão da distância entre o mundo de concerto no Brasil e seus entornos — seja na presença ou na ausência de obras — pois revela a relação que esse ambiente tem com os símbolos que eleger para si.

PARTE 1

A PROGRAMAÇÃO, O CÂNONE E AS ORQUESTRAS

Capítulo 1

Como é feita uma programação orquestral?: elementos semióticos da curadoria musical

“Que música a orquestra vai tocar hoje?” — essa pergunta corriqueira, comum nos corredores de salas de concerto, indica que as obras tocadas por orquestras podem ter certa variedade. A seleção, partindo de um universo de possibilidades, de quais músicas serão apresentadas pela orquestra — e quais serão deixadas de lado — constitui uma parte significativa do fazer artístico da música orquestral. Isso porque a seleção de obras — ou, como chamaremos aqui, a *programação* ou *curadoria*⁹ de obras — indica não só a identidade estética, social e política de uma instituição orquestral, mas também como a cultura orquestral está se estabelecendo em cada região em que age. Assim, a escolha de uma obra musical não gera apenas um impacto estético perceptivo, associado ao momento da apresentação, mas também um outro tipo de impacto mais sutil, associado à construção e manutenção das normas que orientam a vida musical.

A importância dessa escolha não vem sem a complexidade do seu processo. O caminho até a escolha de uma obra executada em uma orquestra envolve uma série de trabalhos que direcionam e são direcionados pela escolha de repertórios, como pontua William Weber: “projetar um programa de concerto implica necessariamente uma série de acordos entre públicos, músicos, gostos e, por extensão, forças sociais” (WEBER, 2011, p.11). Esses acordos, manifestos em cada condição social, econômica e cultural, desenrolam-se de forma particular em cada localidade e tempo, já que as orquestras não carregam sempre os mesmos rituais em todas suas aparições. Uma orquestra brasileira pode propor concertos mais diurnos que uma norueguesa, por exemplo. Hoje, também como exemplo, pode ser mais fácil alugar partituras pela *internet* do que no século passado. Porém, é possível afirmar que orquestras diferentes se relacionam com um mesmo símbolo, já que compartilham o mesmo nome: *orquestra*. Essa associação é modelar e se reflete nas atividades e na organização desses grupos. O ambiente da orquestra — e da programação — é pautado então, a um só tempo, na diferença e na reiteração.

⁹ O conceito de *curadoria* tem uso mais comum nas artes visuais que na música. Aqui, utilizamos esse conceito para designar a programação de obras musicais em orquestras e a criação de condições para sua escuta. Isso é, a curadoria lida com a escolha das obras, mas também com a construção e produção dos eventos.

Diferença de valores, de orçamentos, de locais de ensaio, de perspectivas históricas, de tradições. E repetição (relativa) de modelos de atividade, ritual e organização. Cada orquestra é uma, mas todas são *orquestras*.

Neste capítulo, buscaremos entender como essa rede produtiva diversa — da “série de acordos entre forças sociais” — do trabalho orquestral pode se transformar de acordo com contextos locais brasileiros e, mais especificamente, paulistanos, já que investigaremos programações da OSESP nesta tese.

Este capítulo conta com uma leitura semiótica do processo de programação orquestral, observando signos de diferentes naturezas operando no contexto da curadoria. Essa semiótica da programação orquestral¹⁰ — por mais que pareça uma proposta generalista — tem como ensejo estruturar um universo de possibilidades encontradas em referências diversas: desde a bibliografia acadêmica do assunto, *performance ephemera*, visitas a concertos, conversas com músicos de orquestra etc.

Essa investigação de um universo de possibilidades está construída, aqui, numa transversalidade geográfica. Optamos, assim, por uma abordagem comparativa. Para debatermos elementos das orquestras brasileiras, por vezes utilizamos exemplos europeus — que podem demonstrar heranças de modelos coloniais e de poder simbólico. Além disso, no contexto brasileiro, pareceu-nos importante, para estudar o caso da OSESP, discutir questões que aparecem de modo mais explícito e candente em outras orquestras nacionais — orquestras sujeitas a dificuldades financeiras que constituem uma regra em relação à qual a OSESP (após sua reestruturação) pode ser vista como uma das poucas exceções.

Nessa linha, um exemplo para iniciar esse debate:

No concerto da OSESP do dia 24 de agosto de 2006 foram programadas a abertura de *Romeu e Julieta* (1869) do russo Pyotr Tchaikovski, o *Concerto para Violoncello em Mi menor*, Op. 85 (1919) do inglês Edward Elgar e a *Sinfonia n° 3 em Mi Bemol Maior*, Op. 97 – *Renana* (1850) do alemão Robert Schumann. Para a segunda peça, o *Concerto* de Elgar, a violoncelista holandesa Quirine Viersen foi a convidada da vez. A regência, como era habitual, foi de John Neschling. Mas o que significa essa programação e de onde ela parte? Comentaremos

¹⁰ Isso é, o estudo da programação musical a partir dos signos que a estabelecem e movimentam.

brevemente esse exemplo para então, nos subcapítulos que seguem, debater cada um dos elementos da programação orquestral que ele apresenta.

Em um primeiro passo, notam-se elementos qualitativos/sonoros que compõem a programação em sua natureza estética. Há a compreensão de que todas as obras do concerto em questão podem ser consideradas *orquestrais*; isso é, elas se utilizam de uma formação orquestral. Além disso, a duração das peças, se somada, contabiliza algo como sessenta minutos (com intervalo), um tempo considerado adequado para um concerto orquestral. Por fim, é notável ainda, de um ponto de escuta estético e ontológico, que essas obras programadas tenham sido consideradas *obras* musicais e colocadas em paridade, num mesmo balaio, ainda que sejam de épocas que abrangem um período de setenta anos (entre 1850-1919).

Em uma segunda escuta, podemos, pois, observar uma dimensão pragmática da programação, ou seja, a programação em contato com a realidade material e o contexto social/político na qual ela está inserida. É possível apontar que essa escolha de repertório traz uma demanda prática de arquivo e ensaio, de tal forma que só poderiam ser programadas obras que os músicos da orquestra estivessem aptos a executar na quantidade de ensaios que lhes foi provida. Além desse viés, cabe trazer também que há uma condição orçamentária alta para esse concerto ser realizado, uma vez que há não apenas a compra/aluguel das partituras das peças executadas, os gastos fixos da orquestra (músicos contratados, funcionários, manutenção do espaço etc), mas também o pagamento da viagem, hospedagem e cachê da solista holandesa convidada. Podemos especular, ainda, que se esse concerto foi programado, ele tem relação direta com a ação política que a OSESP estava realizando — ou, propositalmente, deixando de realizar — em relação ao contexto político-cultural de seu entorno histórico e geográfico.

Em uma terceira via, complementar às anteriores, cabe citar de que maneira elementos simbólicos influenciam diretamente a programação orquestral. A questão do gosto, por exemplo, é notável nesse âmbito: se uma obra foi programada, é porque ela provavelmente é favorecida no gosto dos músicos, dos dirigentes da instituição e/ou mesmo do público. Não seria diretamente esse o caso, mas as efemérides escolhidas pelos programadores da orquestra (como o aniversário de cem anos de algum compositor ou um festejo sazonal) também influenciariam a programação em uma perspectiva simbólica, uma vez que a escolha de qual efeméride faz ou não parte da temporada é política. A escolha da solista convidada, a holandesa Quirine Queyras, também propõe um direcionamento estético, político e simbólico para a programação da orquestra, já que a instituição costuma chamar os solistas para a execução de

algo que caiba dentro de seu repertório. Por fim, é possível também propor que esse concerto é signo de um discurso que a orquestra está compondo, em sua faceta pública, bem como em sua ação social.

Delineamos acima os três eixos que orientam nossa investigação acerca da programação orquestral: o eixo *qualitativo/sonoro*; o eixo *pragmático/contextual*; e o eixo *simbólico/discursivo*. Com isso não pretendemos dar por encerrada a discussão da programação orquestral da OSESP, mas, pelo contrário, criar espaço para a produção de novos questionamentos, tais como: afinal o que é uma obra orquestral? Por que um concerto de orquestra tem que ter essa duração? A quantidade de obras é sempre essa? Como quantificar um cachê justo para uma solista convidada? Ou para uma orquestra? A quantidade de ensaios de uma orquestra é direcionada pelo seu orçamento? Como o arquivo influencia na programação? Qual é o gosto musical do diretor artístico da orquestra e como ele está impresso nesse concerto? E o gosto musical dos músicos, como influenciou na escolha das obras? E o do público? Há alguma tentativa de ação social/política da orquestra a partir desse concerto? Como essas questões de programação variaram historicamente?

Debateremos essas e outras questões levantadas por esse exemplo a seguir, neste capítulo, que está dividido da seguinte forma: em um primeiro momento (**Subcapítulo 1.0**), demonstraremos brevemente o ferramental teórico da semiótica proposta por Charles S. Peirce como base para esse aprofundamento na questão da programação orquestral, procurando demonstrar o potencial intersemiótico dessa linha de estudo para a criação de uma interrelação entre questões musicais/estéticas e sociológicas. Em seguida, explicaremos cada uma das três vias comentadas no exemplo acima, em três subcapítulos. No **Subcapítulo 1.1**, apresentamos o conceito de *orquestralidade* como um compósito de qualidades que compõem um símbolo que guia a programação. Já no **Subcapítulo 1.2**, tratamos dos entraves, limites e demandas materiais em contato com a curadoria, desde a infraestrutura da orquestra até seu orçamento e relação com contexto. No **Subcapítulo 1.3**, esmiuçamos questões simbólicas e do gosto enquanto ferramenta de distinção social, utilizando uma leitura de Pierre Bourdieu para a compreensão desse jogo simbólico e discursivo.

Cabe citar novamente que, ainda que essa divisão pretenda debater questões amplas da questão da programação musical, não esgotamos esse assunto neste capítulo, deixando de lado, por exemplo, outras questões antropológicas, visuais, sociolinguísticas e de outras áreas que — mesmo que de imperativa relevância — não couberam à delimitação temática aqui prevista.

1.0¹¹ Fundamentação semiótica: as três categorias peirceanas

A programação orquestral é um processo de seleção/distinção de elementos sígnicos: os signos¹² sonoros — ou peças musicais — que são tocados se relacionam diretamente com os seus objetos e os interpretantes¹³ criados no contexto musical; isso é o que possibilita sua escolha. Sendo assim, utilizaremos — neste capítulo, sobretudo para fins organizacionais — as categorias de Charles Peirce, enquanto estrutura epistemológica, para a discussão da complexidade semiótica da programação musical em orquestras.

Antes de adentrar as categorias e conceitos semióticos aqui utilizados, cabe uma ressalva: esta tese não pretende debater conceitos semióticos ou semiológicos com o vigor e afincado de uma obra acadêmica voltada exclusivamente para isso. Por outro lado, pretende-se aqui o uso das categorias semióticas enquanto ferramenta para uma organização da complexa questão da programação musical. Essa escolha se deu, em um primeiro momento, devido ao potencial intersemiótico dessa via de estudos da linguagem. Esse potencial se dá devido a criação de um vocabulário sígnico comum que pode transpassar diferentes linguagens, processo evidenciado em pesquisas como a de Plaza ou Pignatari (cf. PLAZA, 2003, p. 11-14; PIGNATARI, 1993, 1981).

A estrutura das categorias semióticas peirceanas é um edifício filosófico construído a partir de uma tríade de universos de elementos: a *primeiridade*, a *secundidade* e a *terceiridade*.¹⁴ Essa estrutura triádica pode compreender três tipos diferentes de matrizes de

¹¹ A numeração com *zero* é utilizada nesta tese, excepcionalmente, para garantir uma equivalência temática nos diferentes capítulos aqui estudados. Já que utilizamos, como guia epistemológico, as categorias semióticas vistas em Charles Peirce (que estão debatidas neste subcapítulo), os capítulos com subdivisão de número “1” direcionam-se a questões relativas à *primeiridade*. Os textos com final “2” tem que ver com a *secundidade* e os com final “3”, com a *terceiridade*. O final *zero* indica, então, uma introdução feita antes da explanação do capítulo.

¹² Utilizaremos, nesta tese, o conceito da *semiose* como visto em Peirce, composto pela relação triádica entre o *signo* — algo que substitui um outro elemento, seu *objeto*, gerando novos signos, os *interpretantes*, nos processos de interpretação. Ou, nas palavras de Peirce: “um signo intenta representar, em parte, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente de tal modo que, de certa maneira, naquela mente, algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação de qual é a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediada é o objeto pode ser chamada de interpretante” (CP. 6.347). As citações de Peirce, como essa que acabamos de apresentar, são realizadas em sistema próprio de contagem de parágrafos: CP significa *Collected Papers* e o número colocado após é o da sessão e parágrafo do texto.

¹³ “Interpretante”, no jargão semiótico, é diferente de “intérprete”. O interpretante seria um novo signo criado na mente do intérprete a partir do processo de semiose, como visto em CP 2.228: “um signo, ou *representamen*, é algo que está para alguém ou algo em alguma capacidade ou sob algum respeito. Ele endereça alguém, isso é, cria na mente daquela pessoa um signo equivalente, ou talvez até um signo mais desenvolvido. Esse signo que é criado é chamado interpretante do primeiro signo” (tradução nossa).

¹⁴ Tradução utilizada frequentemente por semioticistas como Santaella (2013) e Nöth para tratar dos conceitos de *Firstness*, *Secondness* e *Thirdness*.

linguagem (cf. SANTAELLA, 2013) e seu uso na semiótica de Peirce é reiterado: ela está presente nas tipologias de signo e em seus tipos de ação.

A *primeiridade* aponta para estruturas semióticas de um universo qualitativo, pré-existente, não materializado, no qual os signos somente apresentam suas qualidades, não apontando diretamente para objetos senão em suas semelhanças. Nesse universo qualitativo o som é particularmente importante, uma vez que, como debatem Lúcia Santaella e José Luiz Martinez (1991, 1997), o som se aproxima do campo qualitativo¹⁵ a partir de seu caráter evanescente. Nas palavras de Santaella (2013):

O som é airoso, ligeiro, fugaz. Emanando de uma fonte, o som se propaga no ar por pressões e depressões, percorrendo trajetórias, sujeitas a deformações, cujos contornos e formas nunca se fixam. Vem daí a qualidade primordial do som, sua evanescência, feita de fluxos e refluxos em crescimento contínuo, pura evolução temporal que nunca se fixa em um objeto espacial. O som é omnidirecional, sem bordas, transparente e capaz de atingir grandes latitudes. Não tropeçamos no som. Ao contrário, ele nos atravessa. Por isso mesmo, a música é o único tipo de manifestação sógnica que pode se apresentar predominantemente como mera qualidade monádica, simples imediaticidade qualitativa, presença pura, movente e fugidia. (SANTAELLA, 2013, p. 105)

A *primeiridade* peirceana, no contexto da programação orquestral, aponta então para os elementos qualitativos que estão tanto presentes nas músicas em si, em seu caráter pré-interpretativo, quanto, como podemos notar na citação acima, na própria característica do som em sua materialidade semiótica. Analisar a *primeiridade* na programação é, portanto, entender de que maneira os elementos sonoros (por exemplo, o tamanho das obras ou mesmo o som resultante do contingente orquestral utilizado, entre outros) influenciam ou não nas escolhas de repertório.

Ainda que o fundamento da materialidade musical seja sonoro, a música é uma atividade social e cultural, de tal forma que realizar uma análise musical pautada apenas na música *nela mesma* seria um reducionismo, pois “música não é uma coisa. É uma atividade, algo que as pessoas fazem. A coisa aparente ‘música’ é uma invenção, uma abstração de uma ação cuja realidade desaparece logo que a examinamos mais de perto” (SMALL, 1998).¹⁶

Fugindo dessa noção da música como abstração da ação, como produto fora do tempo, os elementos de *primeiridade* analisados estão apoiados na noção de *secundidade* peirceana, de

¹⁵ O conceito peirceano de *qualidade* aponta para fora do universo existente, em uma proposição filosófica que compreende a *qualidade* dos signos para além de sua materialização (sobre isso, FERRAZ, D’OTTAVIANO, 2019). Nesse sentido, o som se aproxima da noção de qualidade, como visto na citação de Santaella a seguir.

¹⁶ *Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing "music" is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely* (tradução nossa).

tal forma que, ainda que os objetos da música (isto é, o que ela significa) seja fruto de especulações, o caráter social, histórico e político da música pode ser debatido em termos mais objetivos, não apenas *remáticos* ou hipotéticos (MARTINEZ, 1991, p. 123).

A noção de *secundidade* vista em Peirce direciona o estudo semiótico para além da apresentação e das semelhanças, trazendo para a semiose a noção de *existente* — signos que tem uma materialidade definida. Os existentes apontam que o signo pode se relacionar com seu objeto a partir de um efeito que ele lhe trouxe (cf. CP 1.372). Como uma pegada na areia pode ser um signo — vale dizer, índice — de que algum ser passou por ali. Aqui, nota-se como há, nos existentes, um caráter *sui generis*, fazendo com que nenhum existente seja igual a outro — mesmo notando-se suas semelhanças (ou, em termos peirceanos, sua *iconicidade*).

No ambiente orquestral é notável como, por exemplo, cada execução separada de uma mesma peça tem características totalmente únicas, que se relacionam diretamente com o contexto em que elas estão inseridas. Tornam-se relevantes, nessa leitura, desde a temperatura que fazia no dia, que pode influenciar a afinação dos instrumentos, como o estado emocional dos musicistas e regente da orquestra, o que gera grandes diferenças nas *performances*.

A *secundidade* peirceana, postulada para a compreensão da programação orquestral, indica, portanto, elementos contextuais e de materialidade relevantes para o direcionamento do repertório. Em outras palavras, nesse sentido, tornam-se relevantes para a discussão tanto elementos de limites internos de proficiência musical, quantidade de ensaios, diretrizes orçamentárias, contexto político e ainda outras variáveis a serem debatidas adiante.

A terceira e última categoria peirceana é a chamada *terceiridade*. Indo além dos existentes e eventos factuais, essa categoria aponta para fenômenos sociais de ordem generalizante: leis, convenções gerais. Na *terceiridade* peirceana estariam os símbolos, a criação de conceitos e a construção arbitrária/artificial de linguagens. Ao propor três matrizes da linguagem e do pensamento (sonora, imagética e verbal), Santaella (2013) associa a *terceiridade* à linguagem textual, pois seria nesse meio semiótico (o texto) que a ação do signo enquanto *geral* pode se efetivar. Isso é, o texto tem conexão com a faceta convencional das linguagens, na qual são atribuídos sentidos arbitrários para sons e grafias, as palavras. A música, distante da *terceiridade*, também pode ser utilizada como símbolo, contudo — como hinos e sinais —, mas o potencial argumental do texto se sobreporia à evanescência sonora.

Essa última categoria pode ser aplicada a diversos aspectos da questão da curadoria em orquestra. Aqui, selecionamos como principal aspecto a questão da *distinção* de elementos estéticos a partir de uma leitura sociológica que transpassa gosto e classe, como visto em Bourdieu, e também incluindo a questão das efemérides/eventos comemorativos e dos discursos que a orquestra pode agregar para si.

Esmiuçaremos essas categorias a seguir, neste capítulo, procurando estabelecer uma possível aplicação à questão da curadoria orquestral.

Ainda que um acontecimento musical (orquestral ou não) seja um encontro entre signos sonoros com contextos e complexidades sociais, como demonstram diversas correntes da musicologia recente¹⁷, iniciaremos nossa análise da questão da programação a partir do fundamento semiótico da música: sua dimensão sonora, notando-se que analisaremos esse aspecto enquanto apenas um dos lados dessa questão, colocando-o também em perspectiva social e política.

Mesmo que não haja consenso no campo da semiótica musical sobre o fundamento do signo sonoro¹⁸, podemos apontar, como indicam Santaella (2015) e Martinez (1991), para o *quali-signo icônico remático*. Isso significa que, ainda que haja uma série de implicações culturais e políticas que estão associadas à sonoridades musicais, a música é baseada no som enquanto signo. O som estaria próximo do conceito de *qualidade* e ícone¹⁹ de Peirce, fazendo com que a *semiose* musical (seu processo de existência e interpretação) se dê sobretudo pela semelhança especulativa entre o signo sonoro e seus objetos.

¹⁷ Nesse sentido, uma série de pesquisadores e pesquisadoras retiraram a musicologia de uma prática de análise sonora apartada das implicações culturais, políticas e sociais nas quais se insere. Tal empenho se deve à percepção de que o estudo das matérias sonoras, ainda que necessários, dão suporte à compreensão de fenômenos sociológicos, políticos, antropológicos, estéticos, raciais, de gênero e semióticos complexos presentes em cada análise. A fim de exemplo, poderíamos citar Kerman (1983), sobre a questão do cânone em uma revisão musicológica; Small (1998), sobre a compreensão da música enquanto *atividade*; ou até pesquisas mais recentes sobre interrelações de gênero e raça na música de concerto orquestral (cf. SERGEANT, HIMONIDES, 2019; CITRON, 2007; HUIZENGA, 2018; MORRISON, 2019).

¹⁸ Apenas a simplificação das categorias sógnicas da semiótica peirceana foi amplamente divulgada e utilizada no campo da análise musical. Essa redução é a tricotomia *ícone, índice, símbolo*, introduzida por Peirce e difundida por semioticistas como Morris e Pignatari. Nessa redução se utiliza apenas a relação do signo com o objeto, ignorando qual o fundamento dessa semiose e quais possíveis interpretantes ela suscita. Partindo dessa redução, autores como Oliveira (1979) defendiam que o signo musical seria um *índice*, se relacionando com seus objetos e representações a partir de uma afecção física direta. Outros, como Santaella (2015, 2013) e Martinez (1993) defendem o signo musical habitando na predominância icônica, haja vista a já citada efemeridade do signo musical.

¹⁹ Como visto em Peirce: “*An Icon is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses, just the same, whether any such Object actually exists or not*” (CP. 2.247).

A independência das qualidades sonoras operando como signos se manifesta na relação dos sons com os objetos, de forma que a música, em seu caráter meramente sonoro, aponte apenas para objetos a que ela se assemelha, existam eles ou não. Essa vaga declaração semiótica é fundamental para diversas discussões do significado da música na história europeia²⁰, não sendo o foco desta pesquisa. Porém, pode ser importante notar que os signos sonoros produzem nos interpretantes musicais *rhemas* (hipóteses) de interpretação que são possíveis pela interpretabilidade²¹ do signo. Essa predominância é descrita por Santaella, indicando que essa é uma questão de predominância semiótica, não de exclusividade sígnica:

As categorias peirceanas são omnipresentes de tal forma que todos três aspectos do signo, sua simbolicidade, indexicalidade e iconicidade, estão sempre presentes em qualquer processo sígnico. Ainda assim, em todo processo semiótico um desses aspectos sempre tem predominância. Como o som e a música são tipos de signo sem poder de referencialidade para algo externo a suas naturezas, eles aparecem como um caso exemplar de quali-signo icônico remático (SANTAELLA, 2015, p. 92).²²

Essa relação entre o signo musical em sua dimensão sonora e o universo qualitativo, icônico e remático pode parecer distante desta pesquisa, como uma simples adequação às categorias de um léxico semiótico. Porém, por outro lado, ela indica caminhos importantes para o pensamento de certas facetas da programação orquestral, já que essa categorização demonstra que os signos sonoros não têm um potencial discursivo de alta definição, operando interpretações mais alusivas e conotativas. A relação entre componentes qualitativos-sonoros da programação é, portanto, um campo no qual estabelecemos mais hipóteses (*rhemas*) que argumentos.

1.1 Orquestralidade: componentes qualitativo-sonoros da programação

A afinação dos instrumentos, a forma como a música orquestral ressoa em uma sala, a disposição do palco, os gestos que fazem os instrumentos soarem: há uma profusão de elementos qualitativos encontrados no ambiente orquestral. O mundo orquestral tem práticas

²⁰ Como exemplo, a discussão sobre o formalismo de Hanslick em oposição à “música como expressão dos sentimentos” (cf. VIDEIRA, 2005).

²¹ A interpretabilidade do signo pode estar associada, nos termos da semiótica peirceana, à parte interna do signo que indica suas possíveis interpretações, isso é, seu *interpretante imediato*. Assim, o “interpretante imediato é aquilo que o signo está apto a produzir como efeito. Estar apto significa um potencial ainda não atualizado do signo, isto é, antes que o signo tenha encontrado um intérprete” (SANTAELLA, 2013, p. 47).

²² Em termos peirceanos: “o fundamento do símbolo ou sua potencialidade sígnica não depende de qualquer similaridade ou analogia com seu objeto (caso do ícone), nem de uma conexão de fato (índice), sendo signo unicamente por ser interpretado como tal graças, obviamente, a uma lei natural ou convencional” (SANTAELLA, 1995, p.35).

convencionadas de *performance* e ritualização, de tal forma que, por mais que haja variações em orquestras de acordo com suas localidades, existem similaridades em contextos orquestrais distantes. A partir da reunião dessas atividades musicais de diversos locais, buscamos montar um símbolo que será chamado aqui de *orquestralidade*²³.

Em resumo, a *orquestralidade* é um modelo de como uma orquestra deve soar ou se comportar para ser considerada uma orquestra. Todos que tiveram alguma experiência com o universo orquestral, seja em concertos, em trilhas sonoras ou pela mídia, tem uma expectativa de como seria uma prática musical desse tipo. O conjunto de expectativas acerca desse tipo de atividade monta um símbolo convencionado socialmente (em parte, de forma não-consciente) que opera para que, caso um grupo de intérpretes ou uma música possuam certas características e qualidades, seja-lhes atribuído o adjetivo *orquestral*.

A *orquestralidade* é, assim, uma generalização. Como lei no sentido peirceano²⁴, o símbolo, generalização, só se confirma quando se manifesta com frequência suficiente a ponto de se tornar regra. A lei da *orquestralidade* está na convenção de que existe um modelo ideal de orquestra, mas ela não é uma “lei” escrita. Ela opera como um mecanismo social de conservação dessas práticas ou, em outras palavras, como um modelo que exerce uma autoridade no sentido da preservação delas. Como convenção social, portanto, a *orquestralidade* pode ser interpretada de forma diferente por cada pessoa. Para uns, orquestras tocando ao ar livre, por exemplo, podem soar “menos orquestrais”, enquanto para outros isso não seria uma diminuição da *orquestralidade*.

Apresentando esse conceito em termos semióticos, a *orquestralidade* é um símbolo. Como todo símbolo, seu significado é estabelecido contextualmente a partir da experiência colateral de seus intérpretes. Assim como uma mesma palavra pode ter diferentes significados de acordo com diferentes contextos, também o que seria uma *orquestra* pode variar, ter desvios. Como veremos ao decorrer desta tese, na *orquestralidade* esse desvio é controlado pela reverência ao passado musical europeu. Esse conceito está, então, aqui empregado para tentar compreender quais *quali-signos* (qualidades que são signos) estariam conectados a práticas

²³ Esse termo, ainda que possa ter uso em outros contextos, aqui será utilizado repetidas vezes para significar o *legi-signo simbólico* do modelo de orquestra, concerto e cultura orquestral. Esse símbolo, modelar e formatador, diz respeito à construção social de como uma orquestra deve soar a partir de leituras diversas.

²⁴ Em termos peirceanos: “o fundamento do símbolo ou sua potencialidade signica não depende de qualquer similaridade ou analogia com seu objeto (caso do ícone), nem de uma conexão de fato (índice), sendo signo unicamente por ser interpretado como tal graças, obviamente, a uma lei natural ou convencional” (SANTAELLA, 1995, p.35).

repetidas muitas vezes, que se agrupam em uma convenção (um *legi-signo simbólico*) para o reconhecimento de uma atividade orquestral.

Assim, neste subcapítulo utilizaremos o conceito de *orquestralidade* para analisar as formações instrumentais da orquestra, a forma como os instrumentos podem ser tocados, a duração das obras, o conceito de obra e sua dimensão ritualística.

1.1.1 Formação instrumental: um modelo de orquestra

Um dos pontos de partida para uma programação orquestral pode ser a percepção de que se uma música de concerto pretende ser orquestral, ela tem de ser considerada socialmente “de orquestra”. Ou, em outras palavras, para um programa ser considerado orquestral, seu repertório tem de ter elementos sonoros, visuais e ritualísticos que remetem a um símbolo: a *orquestra*. Isso porque, caso a soma das obras em questão (vale dizer, em sua formação instrumental, não em seus títulos) não sejam socialmente aceitas como orquestrais, isso significa que esse programa, mesmo se executado numa sala de concerto, é provavelmente de alguma outra natureza, seja ela de câmara, eletroacústica, de grupos de instrumentação diversa, ópera, etc.

A pergunta levantada a partir do parágrafo anterior pode ser: o que faz, então, com que um programa seja considerado “orquestral”? Quais as qualidades da *orquestralidade*? Para apresentar hipóteses para essas perguntas, realizaremos uma breve discussão histórica sobre o tema.

Ainda que em um senso comum possa haver a noção de que uma orquestra é uma instituição fixa ou até criada artificialmente há séculos, não é bem esse o percurso desse tipo de instituição. O conceito de *orquestra*, em sua fundação, é repleto de mutabilidade e variações, que contrastam com a imagem que há sobre essas instituições atualmente.

O termo orquestra é utilizado desde meados do século XVII para representar, primeiramente, os locais onde eventos de música instrumental ocorriam na região europeia, como demonstram pesquisas etimológicas²⁵. O termo, que advém do grego, foi retomado no século XVII e indicava o local preciso onde músicos executavam seus instrumentos dentro dos teatros, entre o palco e a plateia (cf. SPITZER, ZASLAW, 2004, p.14-15). Em pouco tempo, o termo passou a ser designado também para os músicos que ocupavam esse interstício (ibidem). O desenvolvimento da música de concerto europeia fez com que esse local de intersecção entre

²⁵ Um exemplo é o mapeamento de Martin Staehelin (1972).

performance e escuta tivesse um crescimento espacial e de importância social. Assim, durante o século XVII e XVIII, em cada localidade da Europa houve um desenvolvimento particular da orquestra.

A perspectiva de um equilíbrio sonoro dos conjuntos orquestrais se mostrou subjetiva e variável em cada região europeia. Em cada país, ou mesmo cidade, orquestras se organizavam de uma forma, seja se relacionando mais ou menos com a música sacra, com a música de ópera ou com as cortes. A fim de exemplo dessa variabilidade, podemos notar que orquestras italianas no século XVIII tinham formações que tendiam a uma valorização de extremos agudos e extremos graves (SPITZER, ZASLAW, 2004, p. 144-145). Na Alemanha, por outro lado, no mesmo período, notam-se orquestras de contingente menor e com distribuição mais equânime da quantidade de músicos por naipe (idem, p. 260-261).

Essa variação pode ser explorada por diversas vias. Por um lado, é possível compreender que a música de concerto tinha uma função e um significado social próprio em cada uma dessas regiões europeias. Em outro caminho, nota-se que as salas de concerto e as ocasiões de apresentações tinham características distintas, fazendo com que houvesse uma diversidade relativa²⁶ do tipo de orquestra nesse contexto europeu. A forma de organização da orquestra, as condições de trabalho e muitas outras variáveis também condicionavam essas diferenças, como debatido em toda a pesquisa de Spitzer e Zaslau (2004).

Essa diversidade relativa da *orquestralidade* se relacionava, nesse período, diretamente com a composição orquestral, uma vez que os compositores, enraizados em contextos específicos, compunham frequentemente para orquestras próximas de onde estavam sediados. Outro dado interessante (que será mais explorado no **Capítulo 2** desta tese, quando debatermos a questão do cânone) é o fato de que a música de compositores vivos estava muito presente no repertório das emergentes orquestras do século XVII e XVIII, como se nota na pesquisa de Weber (2011).

Essa variedade de práticas musicais foi progressivamente se perdendo durante o século XVIII, dando lugar a uma cristalização parcial da formação orquestral no início do século XIX. Como propõe Weaver (1986), essa padronização está indicada pela consolidação de uma certa quantidade de membros da orquestra e das tecnologias instrumentais ao seu dispor; pela lógica musical e pela retórica criada para esse universo significativo; pela função que cada instrumento

²⁶ Relativa pois o alcance das práticas orquestrais, nesse período, ainda era bastante restrito.

desempenhava no conjunto; e pela estabilidade geográfica que os grupos progressivamente foram adquirindo. Em outras palavras, é possível dizer que, até meados do século XVIII, há uma consolidação desses quatro parâmetros acima citados. Stauffer (1986) indica que essa padronização de um tipo de grupo orquestral no século XVIII é concomitante à valorização do concerto enquanto evento social e ao aumento da publicação de obras musicais, processos que levaram à constituição do repertório que conhecemos hoje como música *erudita*, *clássica* ou *de concerto*.²⁷

A valorização do concerto enquanto evento social no contexto europeu e a maior circulação artística no século XIX não foram os únicos aspectos que fizeram com que a orquestra — enquanto símbolo cristalizado na Europa do final do século XVIII — mantivesse-se, globalmente, até os dias atuais. Em linhas gerais, é importante notar que a partir desse período houve uma valorização da música do passado, fazendo com que as orquestras tivessem que manter formatos orquestrais antigos para a realização de concertos. A padronização da orquestra enquanto conjunto instrumental é, assim, contemporânea à formação de um cânone orquestral, o que retirou da *orquestralidade* um caráter possivelmente mais efêmero.

Mesmo que o final do século XVIII e o início do século XIX tenham sido períodos de fixação de um modelo orquestral bastante semelhante aos das formas orquestrais atuais, é importante notar que, nos séculos XIX e XX, houve experimentos de expansão e reutilização do ambiente orquestral (no que tange suas qualidades sonoras). A fim de exemplo, no final do século XIX, começam a ser compostas, no contexto europeu, obras que se utilizam de grandes contingentes orquestrais, como a *Sinfonia n. 8* (1906) de Gustav Mahler (1860-1911), que, por vezes, além de propor grandes quantidades de instrumentos de cordas, madeiras, metais e percussão²⁸, requer a participação de vozes em coro.

Numa perspectiva semiótica, desde esse período no final do século XVIII, ocorre a constituição da orquestra enquanto um *símbolo* atualizado (e multiplicado) em diversos *existentes*²⁹. Essa dimensão simbólica passa a se manifestar na própria formação orquestral,

²⁷ Nesta tese, preferimos essa última designação. Isso porque parece mais apropriado designar a música pela sua prática ritual que por sua pretensa erudição ou seu valor “clássico” — ambas características debatidas mais adiante nesta tese.

²⁸ O aumento do naipe de percussão e o uso de instrumentos distantes de uma *orquestralidade* pode ter conexão com um direcionamento de algumas morfologias composicionais do início do século XX para elementos sonoros externos à Europa, como visto na relação da música de Debussy com o gamelão javanês.

²⁹ Um símbolo, no sentido peirceano, como um elemento geral criado por meio de convenção social que pode se manifestar em diversos índices de sua convencionalidade.

demonstrando nela hierarquias sonoras/estéticas. Isso é, a criação do símbolo da *orquestralidade* é também concomitante à ação desse signo como autoridade cultural nas práticas artísticas de concerto.

Uma dessas hierarquizações está na centralidade dos instrumentos de cordas nesse contexto. A valorização dos instrumentos de cordas friccionadas no ambiente orquestral é uma das suas características sonoras mais evidentes desde suas primeiras formações. Não é à toa que, num senso comum, até hoje a orquestra seja associada à imagem de um violino ou de um violoncelo ou, ainda, que uma orquestra tenha que ter cordas, mas não necessariamente outros instrumentos (sopros e percussão). Colocados à frente da orquestra, atrás apenas do regente, os instrumentos de cordas desempenhavam e desempenham até hoje uma centralidade no discurso sonoro orquestral, promovendo uma sustentação da retórica dessa formação. Como exemplo, podemos notar que no tratado de orquestração de Rimsky-Korsakov as cordas, além de serem os primeiros instrumentos a serem descritos, ainda são colocadas como instrumentos a ser destacados:

Instrumentos de cordas possuem mais formas de produzir som que qualquer outro grupo orquestral. Eles podem passar melhor que qualquer outro instrumento de uma faceta expressiva para outra, sendo as variedades possíveis de um número infinito³⁰ (RIMSKY-KORSAKOV, 1922).

Assim como a orquestra persegue uma programação, a programação persegue a orquestra. Isto é, a *orquestralidade* funciona como um guia para a formação instrumental e, por conseguinte, para a curadoria musical desse tipo de grupo. Para sustentar os rituais orquestrais e uma perspectiva canônica — não deceptiva — uma programação orquestral pode então remeter a algum tipo de orquestra: seja ela a de formações barrocas, com músicos tocando de pé; seja ela a orquestra (conhecida como) clássica, com músicos sentados, madeiras a dois; ou as orquestras expandidas do século XIX, com mais instrumentos de cordas e com instrumentos de sopro com tessituras mais extremas (piccolo, clarone, trombone baixo etc.); ou ainda orquestras que contam com a adição de instrumentos não convencionais, no século XX, como máquinas de escrever ou pianos preparados, ou até a apropriação cultural da percussão de origem africana (bongôs, congas e outros) ou asiática (gongos, entre outros).

O símbolo orquestral, a *orquestralidade*, ainda que pareça abarcar muitos tipos de formações orquestrais, ainda restringe esses grupos e suas programações instrumentais a lógicas

³⁰ *Stringed instruments possess more ways of producing sound than any other orchestral group. They can pass, better than other instruments from one shade of expression to another, the varieties being of an infinite number* (tradução nossa).

antigas e geolocalizadas — e o faz de forma *sui generis* em cada manifestação —, expondo como hierarquizações pautadas na Europa atuantes desde o século XV ainda estão presentes em salas de concerto muito longe dessa origem. Ainda que nesse modelo não esteja circunscrita apenas uma modalidade de orquestra, a gama de possibilidades de *orquestralidades* é também geralmente definida a partir de parâmetros europeus desenhados a partir de leituras do passado musical (que debateremos no próximo capítulo desta tese). Por hora, cabe dizer que, por mais que haja proposições de *orquestralidade* aparentemente contraditórias entre si no contexto europeu, como a orquestra centrada no naipe de cordas em oposição ao uso central de percussão e sopros em obras de compositores como Claude Debussy ou Igor Stravinsky, ambos os modelos sonoros de orquestra foram desenhados a partir de uma lógica composicional inserida na história da música orquestral europeia. Pode ser possível afirmar, então, que a defesa da *orquestralidade* da formação instrumental tende a ser a defesa de um modelo que coloca o passado europeu como central para a programação musical.

1.1.2 Formas e durações: um modelo de evento

As formações orquestrais discutidas, limitadas a sua diversidade relativa, propiciam a execução de peças musicais cuja formação orquestral indica suas épocas e locais de composição. Isto é, peças do século XVII contam com orquestras menores, enquanto obras da virada do século XIX para o XX podem contar com formações maiores.

Em um processo de interdependência, não é exagero propor que essa variedade restrita de tipos de orquestra seja reflexo de uma variedade restrita de tipos de obras orquestrais a serem executadas pelo contingente de músicos da orquestra. Restrita pois, uma vez definida a formação instrumental, inicia-se uma busca, pelos agentes produtivos da programação, do repertório. E a negociação de uma formação orquestral se desdobra de uma para outra peça. O caminho inverso também é possível: a instituição orquestral pode eleger obras e depois procurar adaptar sua formação para essa escolha.

Ainda pautando a variedade restrita de obras e formações orquestrais, haja vista a cristalização da *orquestralidade* desde o contexto europeu do final do século XVIII, é notável, em uma terceira camada, que os tipos de obras compostas também se repetem. A razão da repetição desses tipos orquestrais canonizados merece uma breve análise neste momento, já que é notável que boa parte desses tipos ocupa grande parte das obras presentes em concerto. Discutiremos brevemente três formas de obras e possíveis elementos semióticos que

justifiquem sua perenidade nos repertórios orquestrais. São esses três tipos: a sinfonia, o concerto e a abertura.

A discussão aqui proposta, vale lembrar, não intenciona profundidade histórica ou estética além da compreensão da relação desses tipos de obras com sua frequente programação. Em outras palavras, buscamos aqui expor como valores sociais perpetuados no contexto orquestral são reflexos dessas formas, o que possivelmente indica sua perenidade na programação.

Não trataremos da sinfonia em toda sua historicidade, mas em relação ao nosso conceito de *orquestralidade*. Quanto ao concerto, focaremos em sua relação com a valorização dos solistas e regentes e o fazer musical virtuosístico, extra cotidiano. Na abertura, por fim, buscaremos entender a relação entre ópera e orquestra nos repertórios. Não faremos aqui uma discussão que compreenda todos os subgêneros desses tipos de forma, como o *concerto grosso* ou *concerto solo* e nem hibridações desses gêneros, como a *sinfonia concertante*. Discutiremos também, ao final, como formas alternativas de composição lidam com a questão da programação.

A sinfonia é provavelmente a forma musical canonizada que melhor assina o signo da *orquestralidade*. Isso pode se relacionar com a ausência de solistas, provendo para a orquestra um protagonismo enquanto organismo sonoro. Ou, até, podemos notar que a sinfonia, diferente de outras formas, *a priori* não advém da extração ou da adaptação de peças de outros contextos (como as aberturas de ópera).

Mesmo que a sinfonia não tenha sua datação precisamente definida, ainda estando em debate no meio acadêmico (SISMAN, 1986, p. 284-285), não é disputado o fato de que sua consolidação enquanto forma é concomitante à cristalização da orquestra enquanto formação instrumental.

A influência da sinfonia enquanto forma frequentemente replicada, e sobretudo da sinfonia de quatro movimentos, se conecta com elementos que vão além da música orquestral. O exemplo mais evidente seria a relação da sinfonia clássica com a *sonata* (ibidem), que mantendo forma semelhante à sinfônica, se expandiu para dentro de formações instrumentais menores.

Cabe citar, ilustrando a relevância social da forma sinfônica, como algumas das obras orquestrais mais canonizadas e replicadas até hoje são precisamente sinfonias. É o caso da

*Sinfonia n° 9*³¹ ou da *Sinfonia n° 5* de Ludwig van Beethoven, ou até da *Sinfonia n° 40* de W. A. Mozart. Nesse enleio, a repetição de sinfonias coloca essa forma, no fazer orquestral contemporâneo, mais como um regresso insistente a um passado localizado na apresentação de fazeres criativos do que em signos surpreendentes, como colocam alguns autores (HAYNES, 2007, p. 85; SMALL, 1998, p. 187). Para esses autores, as apresentações sinfônicas teriam se transformado em performances sem surpresa:

Vários escritores sugeriram que há razões para considerar o ritual de um concerto de sinfonia como uma história de dormir para adultos. Entre as semelhanças está o fato de que as histórias são tão familiares que perderam qualquer poder que pudessem ter tido para perturbar (HAYNES, 2007, p. 85).³²

A ampla repetição da forma sinfônica — e em especial de certas sinfonias no contexto orquestral — apontada por Taruskin como um dos pontos na constituição de uma crise de repertório (TARUSKIN, 1995, p. 205), demonstra assim como essa forma é um espelho dos valores sociais reiterados da *orquestralidade*: da grandiloquência³³, da ordem e de uma retórica musical.³⁴ Na percepção de como a sinfonia carrega o signo da orquestra — e vice-versa — não é incomum a orquestra carregar consigo um nome composto, indicando sua forma “mais apropriada”, e tendo a alcunha de *orquestra sinfônica*³⁵.

Ainda que as orquestras sejam frequentemente chamadas, no vulgo popular, de *sinfônicas*, há uma outra forma que carrega consigo o signo de todo ritual das salas orquestrais: o *concerto*. Se a sinfonia dá à *orquestralidade* o índice de sua existência, talvez o concerto simbolize, enquanto forma, todo o gênero da música escrita com bases europeias realizada em teatros e salas de... concerto. Assim, denominamos comumente essa música como *música de concerto*.

O concerto é um tipo de composição musical instrumental na qual um ou mais instrumentos solistas são acompanhados por uma orquestra ou um grupo instrumental diverso. Sua origem remete aos séculos XVI e XVII, tendo tido mais variação que a sinfonia nos séculos

³¹ Como veremos no Capítulo 4, essa é a peça mais repetida na OSESP na década estudada.

³² *Several writers have suggested that there are reasons to think of the ritual intoning of a symphony concert as a bedtime story for adults. Among the similarities is that the stories are so familiar that they have lost any power they might once have had to disturb* (tradução nossa).

³³ Como visto em Adorno: “a forma musical que melhor se ajusta à grande sala é a sinfonia” (ADORNO, 2009, p. 198).

³⁴ Sobre isso, a discussão inaugurada por autores e autoras estudiosos das tópicas desdobra-se no esmiuçar das práticas musicais da época da consolidação da orquestra como o desenho de um código de representação (MIRKA, 2014). Tal debate, integrante da significação musical, toca a representação musical a partir da teoria das tópicas ou da constituição dos gêneros musicais (HATTEN, 1994).

³⁵ Mesmo nesta tese, por vezes nos referimos à música orquestral como música *sinfônica*.

seguintes (cf. SISMAN, 1986, p. 293-298), mas operando até hoje enquanto morfologia composicional.

Essa configuração composicional e sua variação remete à disposição hierárquica da orquestra. A orquestra, durante o século XIX, tem o desenvolvimento da figura do regente como um centralizador expressivo da instituição artística. E como aponta Adorno, “no fim do século XIX, a relevância do regente de orquestra aumenta em proporção à complexidade das obras” (ADORNO, 2009, p. 225), fazendo com que essa figura centralizadora adquira uma dimensão musical e política de comando e dominação (idem, p. 218-220). Antes em uma cadeia hierárquica definida entre regente, *spalla* e músicos, o concerto coloca um solista convidado (ou mais que um solista) em disputa de controle com o regente, mas agindo com a mesma forma de poder (ibidem). O concerto pode estar então muito relacionado à noção de contraste interno da orquestra (KERMAN, 2023, p. 28-31), que reproduz também relações de poder.

O protagonismo das e dos instrumentistas que realizam os solos se apoiam frequentemente em um dos conceitos que movimenta o *concerto* como gênero musical em caráter histórico: o *virtuosismo*. Apesar de haver concertos do século XIX que exigem um virtuosismo desumano, como os de violino de Paganini ou os concertos para piano de Tchaikovsky ou Liszt (SISMAN, 1986, p. 297), a própria forma do concerto dá um protagonismo diferenciado para um solista, fazendo com que sua (dita) expressividade ímpar possa se manifestar de forma única, potencializada pelo contraste com a orquestra (KERMAN, 2023, p. 80).

Poderíamos definir as performances de virtuosismo como eventos nos quais intérpretes impressionam o público com a sua forma de executar obras diversas. O contato com o virtuosismo torna o concerto extraordinário — fora do comum e do rotineiro. Kerman (2023) defende que o virtuosismo, ou *virtu*, estaria associado a três aspectos: a bravura, a imitação e a espontaneidade (idem, p. 80-84). A bravura se relacionaria com o uso da técnica em seu limite, executando partes rápidas, altas, agudas ou difíceis para cada instrumento (como cordas duplas, harmônicos, etc.). A imitação estaria associada à capacidade de fazer os instrumentos soarem com outros sons, notando-se a especial relação do virtuosismo com a voz humana. A espontaneidade, por sua vez, estaria na interpretação e nos elementos sonoros que cada solista agrega para sua execução como signo de sua identidade.

Para ouvintes que conheçam o universo de concerto, o virtuosismo pode estar na capacidade de um pianista de alongar seus dedos para alcançar um intervalo de décima primeira.

Para ouvintes distantes desse conceito, os chamados “leigos”, ele pode se revelar em passagens rápidas de um solista com dedos leves. De um jeito ou de outro, o caráter virtuosístico das obras pode estar tanto na morfologia composicional como em cacoetes interpretativos, ambos possivelmente disfarçados (ou não) de maior expressividade sonora. O concerto e o virtuosismo afloram então uma das facetas que mais importantes para a compreensão da performance das salas orquestrais: a dimensão de que há algo sobrehumano acontecendo no tempo presente. Como a performance presentifica essa sobre-humanidade extraordinária do virtuosismo, o público passa a ter a sensação de que ele não está somente ouvindo e vendo algo, mas testemunhando um momento do qual ele é cúmplice.³⁶

Essa percepção da performance dos solistas como única tem gênese na consolidação da orquestra e no desenho, no século XIX, dos solistas como heróis de destreza sobre-humana (KAWABATA, 2004, p. 89). Essa valorização dos solistas dos concertos vem junto com sua uma importância social que culmina em um mercado de caras contratações, que debateremos mais adiante neste capítulo.

Essa desconexão do concerto do cotidiano se combina diretamente com um outro lado da orquestralidade, esse descrito por Small (1998): a construção do espaço orquestral e de seus rituais como algo distantes e desconectados da realidade, em mais conexão com campos sublimes do que rotineiros.³⁷ Nas palavras do autor, ao comentar a criação arquitetônica das salas de concerto:

Essa grande construção, então, dramatiza e deixa visível certos tipos de relações. Isola aqueles que estão dentro dela do mundo de sua vida cotidiana, juntando alguns e deixando alguns de lado, colocando alguns em uma posição dominante e outros em uma posição subordinada, e facilitando a comunicação em uma direção mas não em outra. Essas relações não são criadas por Deus, mas foram trazidas para a existência por humanos por razões que eles podem não estar conscientes mas com as quais, acredito eu, modela-se um ideal de relacionamento humano que aqueles que fazem parte do evento imaginam ser (SMALL, 1998, p 27).³⁸

³⁶ A dimensão do testemunho da performance, aqui, é baseada no estudo de performance como linguagem de Renato Cohen (2002). Nele, Cohen propõe que “a característica de evento da performance (muitas vezes os espetáculos são únicos, não se repetem, ou quando se repetem são diferentes) acentua essa condição, dando ao público uma característica de cumplicidade, de testemunha do que aconteceu” (COHEN, 2002, p. 98).

³⁷ Esse deslocamento pode ser lido como uma reintrodução da “aura” da obra de arte no sentido de sua “irreprodutibilidade”, como visto desde Benjamin (2019). Isso é, a atribuição de um valor transcendental na experiência artística conectada à inacessibilidade e extraordinariedade das obras e de seus contextos de exibição (nesse caso, a sala de concerto com sua arquitetura exuberante).

³⁸ *The great building, then, dramatizes and makes visible certain types of relationships. It isolates those within it from the world of their everyday lives, it brings some together and keeps others apart, it places some in a dominant position and others in a subordinate position, and it facilitates communication in one direction but not in the other. These relationships are not god-given but were brought into existence by human beings for reasons of which they*

Ainda que haja em formas sinfônicas o virtuosismo coletivo do grupo para impressionar suas plateias, no gênero concerto a capacidade individualizada de impressionar a plateia com passagens de difícil execução e gestos interpretativos é em muitas situações levada ao seu limite. Por isso, não é surpreendente que, notando-se as práticas orquestrais atuais, essa forma tenha se mantido no repertório e que, enquanto a programação orquestral ainda sustentar valores de seu passado canônico, ela deve continuar.

A abertura é a terceira forma orquestral que analisaremos (bem mais) brevemente em relação à questão da programação. Como define Sisman (1986, p. 298), o termo *abertura* é mais um guarda-chuva que abarca muitos tipos de música do que uma forma definida. Uma abertura pode ser uma composição tocada antes de uma ópera, de um balé, ou oratório; pode ser uma obra musical que precede uma peça de teatro; ou até uma obra de concerto retirada de seu contexto.

Em todos os casos acima, é perceptível que a abertura é uma forma musical que consiste no deslocamento de tipos musicais para dentro do contexto orquestral. A razão desse deslocamento, historicamente, reside na valorização da ópera e de seus rituais em muitas regiões da Europa no período de consolidação da orquestra. A execução de aberturas de ópera, balé ou teatro tem conexão, então, com uma herança da valorização de práticas extra-orquestrais que, complementarmente, constituem a *orquestralidade*.

Poemas sinfônicos, fantasias, *passacaglias*, variações... Existem muitas outras formas orquestrais — umas mais comuns, outras menos — nas salas de concerto. Mas a recorrência de sinfonias, concertos e aberturas expõe que, além de se cristalizar no ambiente orquestral do século XX um tipo de orquestra, também se consolidam tipos de obras.

Estar dentro de uma forma não é condição *sine qua non* para a programação de uma peça. Porém, é perceptível que se constituiu progressivamente, desde a consolidação da orquestra no início do século XIX, um modelo de concerto (no sentido de evento) orquestral frequentemente replicado. Antes desse processo (entre 1750-1800), como visto em Weber, os concertos eram como “miscelâneas” que continham entre oito e quinze obras, quase todas de compositores vivos (WEBER, 2011, p. 11). As peças executadas eram, por vezes, desmembramentos de obras (o movimento de uma sinfonia, seguido por uma ária etc.) que

may not even be conscious but which, I believe, model or enact ideal human relationships as those taking part imagine them to be (tradução nossa).

tinham como princípio a tentativa de gerar contrastes entre os trechos escolhidos. Um concerto puramente orquestral poderia soar, para um ouvinte do século XVIII, “monocromático, estranho e chato” (idem, p. 60). Weber indica que, com o tempo, esse princípio da “miscelânea” foi deixado de lado, fazendo com que cada vez menos obras — e cada vez mais de compositores mortos — fossem executadas e que essas tomassem mais tempo do concerto.

Hoje, o evento concerto-modelo se iniciaria com uma abertura, seguido por um concerto. Após essas peças, é realizado um intervalo. O evento é finalizado frequentemente com uma sinfonia. Esse modelo canônico, como veremos no último capítulo, é bastante frequente na OSESP da década de 2000.

O evento concerto-modelo toma uma duração de cerca de uma hora a uma hora e meia. Um tempo razoável, pretensamente não cansativo para a plateia. O intervalo insere no evento também sua dimensão relativamente social, pois, como vimos em Small, a plateia pode se comunicar entre si, mas nunca com os artistas que estão no palco. Em sua tese de doutorado *Philosophies, Goals and Challenges of Selecting Repertoire for the Collegiate and Professional Orchestra* (2004), Bradley Smith entrevistou diversos regentes ativos no cenário estadunidense, que indicaram que um concerto não deveria ter programações com mais de duas horas:

Três maestros profissionais afirmaram que a duração do concerto era um fator significativo em suas escolhas de programação. A preferência declarada deles para a duração do concerto estava entre 75 e 90 minutos, incluindo o tempo gasto falando no pódio, mas sem incluir um intervalo, que normalmente duraria de 15 a 20 minutos. Houve outros que não mencionaram uma duração específica, mas falaram sobre a necessidade de evitar concertos excessivamente longos. "Duas horas de música são simplesmente demais para a maioria das pessoas suportarem. Prefiro manter mais razoável", disse um maestro. Vários outros maestros se referiram de maneira geral à falta de atenção e foco do público para concertos particularmente longos³⁹ (SMITH, 2004, p. 22).

Citando outra entrevista dessa tese, o autor conta que outros regentes, concordando que o tamanho das obras era um guia para a programação de concertos, propunham durações menores, de 60 a 75 minutos (SMITH, 2004, p. 27).

Obras muito mais longas que uma hora, ou muito mais curtas, podem então enfrentar um ostracismo em suas programações pela dificuldade de se encaixar no concerto-modelo aqui

³⁹ *Three professional conductors stated that concert length was a significant factor in their programming choices. Their stated preference for concert length was between 75 and 90 minutes, including time spent talking from the podium but not including an intermission, which would normally last 15-20 minutes. There were others who did not mention a specific length but did speak on the need to avoid excessively long concerts. "Two hours of music is just too much for most people to take. I prefer to keep it more reasonable," said one conductor. Several other conductors referred in a general way to the public's lack of attention and focus for particularly long concerts* (tradução nossa).

descrito. Não conseguindo se inserir no ritual de concerto-modelo, essas obras têm que disputar ainda outra etapa para sua programação: além do rompimento de um cânone performático, há de se romper um cânone ritualístico. Nesse sentido, pode-se entender como obras que tinham como intento uma crítica a essas formas como “fôrmas” composicionais tenham alcançado algum prestígio acadêmico, mas não figurem nos programas de concerto. Seria o caso de obras curtas de Anton Webern, como as *Variações Opus 30* (1940), que contam com cerca de 7 minutos, ou peças de longa duração de Morton Feldman, como *Violino e Orquestra* (1979), que conta com aproximadamente 50 minutos.

1.1.3 Ritos e anacronias: um modelo de cultura

A cristalização de modelos de orquestra e de modelos de concerto descritas nos subcapítulos acima expõem como há uma criação de uma perenidade para o símbolo orquestral. Isto é, uma institucionalização para a orquestra que fez com que essa prática musical perdurasse por séculos, sendo ativa até hoje. Há na defesa da *orquestralidade* — a reunião de símbolos do arquétipo de orquestra — uma defesa de uma cultura-modelo. A reafirmação dos símbolos da orquestra é, pois, um espelho de seu contexto social, e as atividades musicais, logísticas e sociais da orquestra estão inseridas em ambientes culturais particulares e específicos.

Essa defesa cultural e política parte de um retorno constante para o passado de um território específico: a Europa. A partir desse movimento, há a eleição de obras, compositores e práticas tidas como adequadas ou legítimas para a realização de um evento como um concerto. Assim, por mais que o signo da orquestra se manifeste de forma particular em cada cultura, há em sua gênese estruturas simbólicas geolocalizadas na Europa, e seu uso faz com que práticas orquestrais ao redor do mundo remetam, de alguma forma, a essa cultura original como centro. A *orquestralidade* opera, então, no sentido de fazer presente a cultura europeia para além de seu território.⁴⁰

Para além de uma questão geográfica, essa é também uma questão histórica. A música do presente — ou, como veremos no caso da OSESP, de passados mais recentes — enfrenta ostracismo relativo a importâncias muito localizadas. Como visto em O’ Bannon (2014, 2015, 2016) sobre orquestras estadunidenses da década de 2010, obras do presente e de passados recentes são pontualmente escolhidas, não estando constantemente nos concertos. As

⁴⁰ Debateremos isso com mais afinco no **Capítulo 2**.

orquestras, particulares em suas culturas, funcionam assim como “âncoras” de sua cultura de origem geográfica (europeia) e histórica, remetendo muitas vezes ao final do século XVIII e início do século XIX.

A rememoração do passado no ambiente orquestral é, então, crucial para a compreensão da curadoria de obras nesse ambiente. Por isso, analisaremos de que forma a programação recupera obras musicais para orquestra nesse momento. Discutiremos a atualização do conceito de “obra” musical no rito orquestral.

A recuperação do passado nas salas de concerto, embora acompanhada frequentemente de libretos explicativos, não é dada de forma ordenada. Em cada orquestra, em dias distintos, há obras de épocas distantes. Num mesmo concerto, podemos ouvir músicas de épocas totalmente díspares, por vezes com duzentos anos de diferença. Essa diversidade de épocas em um mesmo espaço pode ser escutada de forma positiva, mas, ainda assim, o conceito de obra musical é equiparado para todas as peças orquestrais ali presentes, como se todas fizessem parte de um mesmo escopo — ou de uma mesma linha evolutiva, a da orquestra.

O conceito de obra na música de concerto com bases europeias, contudo, não é uma variável constante. Por outro lado, em cada momento histórico há uma concepção do que seria fazer música, com suas funções, seus limites e implicações estéticas e sociais. Como visto em Goehr (2007), a música de concerto em cada período histórico opera a partir de um paradigma social diferente. O próprio conceito de obra, para a autora, é historicamente localizado. Uma *obra* como conhecemos hoje é um símbolo (no sentido peirceano) criado no século XVIII, de forma contemporânea ao processo de cristalização da orquestra enquanto formação instrumental. A criação do conceito de obra funciona como símbolo para operacionalizar um “imperialismo conceitual”, como descrito pela autora, utilizando Bach como exemplo:

Central para a tese histórica é a afirmação de que Bach não pretendia compor obras musicais. Somente adotando uma perspectiva moderna — uma perspectiva estranha a Bach — poderíamos dizer que sim. (...) Na verdade, temos de explicar porque é que o conceito de obra se revelou influente em muitos tipos diferentes de prática musical, apesar da sua particularidade estética, musical, social e histórica. Desde que o conceito de obra começou a regular a prática na era romântica, ele tem sido amplamente utilizado (GOEHR, 2007, p.8).⁴¹

⁴¹ *Central to the historical thesis is the claim that Bach did not intend to compose musical works. Only by adopting a modern perspective — a perspective foreign to Bach — would we say that he had. (...) Actually we have to explain why the work-concept has turned out to be influential in many different sorts of musical practice despite its aesthetic, musical, social, and historical particularity. Since the work-concept began to regulate practice in the romantic era, it has been employed pervasively* (tradução nossa).

A programação de orquestra parte então de um processo anacrônico — no sentido da recuperação de símbolos falsos do passado projetados por lógicas do presente. Em uma projeção de passados imaginados, a programação de orquestra, por fazer parte da própria lógica orquestral, formata passados imaginários equiparando conceitos díspares de obra, tipos de música, épocas e maneiras de fazer música.

Ora, mas poderíamos nos perguntar: programar músicas de épocas tão distintas não poderia significar uma diversidade temporal do repertório? Por um lado, sim: a execução de obras de diversas épocas desfaz um estigma de que a música de concerto estaria focalizada em um único período histórico, podendo ser representada por obras de séculos muito diferentes. Por outro lado, é interessante notar que a equiparação da programação orquestral de séculos tão distintos traz consigo a projeção de uma ritualização falsa desse passado. Esse processo sustenta uma leitura distorcida do processo histórico da música de concerto, fazendo com que o público justifique lógicas elitistas da atualidade com uma falsa historicidade. Isso não está apenas nas programações, mas em muitas outras áreas da prática de concerto. Sobre isso, Small debate:

Da mesma forma, na sala de concertos moderna, ouvimos as relações idealizadas do passado recriadas, não como eram ou em seus próprios termos, o que, de qualquer forma, seria impossível, mas em termos contemporâneos, ou seja, em termos das relações que aqueles que participam na performance desta noite consideram idealizadas. Nisso, as relações criadas pela tecnologia moderna desempenham um papel importante, embora em grande parte não reconhecido (SMALL, 1998, p. 38).⁴²

Esse processo de anacronia, ou melhor, de disfunção histórica, influencia diretamente nas escolhas curatoriais, já que os princípios conceituais que guiam os rituais orquestrais são vitais para a escolha de uma música. As músicas que são deixadas de fora e de dentro do escopo possível de obras para a execução da orquestra são definidas por essa generalização ontológica do conceito de obra. E aqui se levanta, como questão: que outras práticas orquestrais estão sendo deixadas fora da programação pela limitação da *orquestralidade*?

⁴² *Similarly, in the modern concert hall we hear the ideal relationships of the past re-created, not as they were or in their own terms, which would in any case be impossible, but in contemporary terms, which is to say, in terms of the relationships that those taking part in tonight's performance feel to be ideal. In this the relationships created by modern technology play an important, though largely unacknowledged part* (tradução nossa).

1.2 Materialidade: a programação e suas demandas, limites e contextos

A curadoria, ainda que possa parecer apenas um trabalho de escolha simbólica de poucos, demanda “uma série de acordos entre forças sociais”, como citado por Weber (2011) no início deste capítulo. No subcapítulo anterior, compreendemos que os “acordos” realizados não são postos apenas em uma perspectiva atual, mas que a historicidade dos conceitos de forma musical, orquestra e obra musical influenciam diretamente na programação.

Ainda que a *orquestralidade* apresentada tenha influência na curadoria, essa influência é, do ponto de vista semiótico, apenas remática a não ser que manifesta no gosto de agentes diretos da programação. Ou seja, podemos apenas estabelecer hipóteses da relação entre as inúmeras qualidades sonoras (*quali-signos*) que compõem os modelos orquestrais e cada programação de fato. Em outras palavras, há uma lacuna entre os modelos socialmente aceitos para orquestras e sua materialidade real — as programações que de fato ocorrem.

O símbolo da *orquestralidade* só está então na mente interpretativa — de forma consciente ou inconsciente — dos intérpretes do processo orquestral. Mas cada manifestação desse e de outros signos relevantes para compreender a questão da curadoria não está num universo simbólico, elas estão na materialidade e no dia a dia das instituições orquestrais.

Neste subcapítulo, estão postas reflexões acerca de como a materialidade — espacial e temporal — influencia as programações. Aqui, comentaremos signos diversos que as orquestras enfrentam ou podem enfrentar como entraves e possibilidades para a curadoria: quantidade de ensaios disponíveis, proficiência dos músicos, relação com o cânone pedagógico, demandas orçamentárias, tipos de financiamento, questões contextuais em demandas de curadoria... Pode-se considerar que demandas e limites materiais (que seriam, semioticamente, compósitos de *sin-signos indiciais*) operam influência direta no repertório. Ou seja, um atraso no voo de uma solista pode ser tão crucial para a execução de uma música na orquestra quanto as justificativas simbólicas postas pelos diretores artísticos. A capacidade de uma orquestra de executar o repertório pode ser tão determinante quanto os ritos de uma *orquestralidade*.

A materialidade do processo de programação diz respeito, assim, à sua conexão com o presente e com o contexto que essa música é produzida. Em cada momento histórico e em cada contexto geográfico, esses limites, demandas e contextos serão diferentes. Hoje pode ser mais fácil se comunicar com solistas de outros lugares do mundo para negociar eventos via *internet*,

por exemplo. Assim como o aluguel de uma partitura pode ser mais caro em uma cidade que em outra, pelo câmbio monetário.

Os limites administrativos/funcionais, as demandas orçamentárias e elementos da realidade contextual que circunda as salas de concerto, as orquestras e suas sedes são assim uma parte fundamental da programação orquestral. Isso porque na orquestra, como em outras atividades artísticas, há coletivos de agentes diretos e indiretos para sua produção. A programação é, então, mais do que determinada por uma “série de acordos” como visto em Weber, ela é também condicionada pela materialidade de seu processo.

1.2.1 Orquestrando trabalhos divididos: a curadoria entre o possível e o provável

Muitos e muitas instrumentistas no palco, salas de concerto majestosas, trajes de gala: não é exagerado propor que a música orquestral carrega consigo os signos da grandiloquência e da grandeza (alguns dirão, da megalomania). A grandiosidade desse tipo de música tem um reflexo direto na sua realização, que é a necessidade de uma quantidade grande de agentes produtivos para a existência de uma orquestra. Além de dezenas de músicos, uma orquestra frequentemente conta com uma quantidade elevada de funcionários de diversas naturezas: copistas, arquivistas, faxineiros, regentes, administradores, etc. Fazer música orquestral é uma atividade que exige muitas pessoas.

Isso, é evidente, não é exclusivo da orquestra. A realização artística, ainda que tenha uma centralidade no processo criativo, é dependente da cooperação de diversos trabalhos conjugados. Essa proposição, estudada por Howard Becker (2010), engendra numa divisão do trabalho, já que, mesmo que o artista cuide de todas as etapas de sua criação e exposição, suas ferramentas e ambientes de exposição teriam sido, em alguma medida, fruto do trabalho de outras pessoas. Demonstrando essa divisão de trabalhos, Becker se utiliza inclusive da orquestra como exemplo, o que torna esta citação pertinente:

Por exemplo, para que uma orquestra sinfônica possa dar um concerto, foi necessário inventar instrumentos, construí-los e conservá-los em bom estado. Foi necessário conceber uma notação e compor música utilizando essa notação. Os músicos tiveram de aprender a tocar nos seus instrumentos as partituras resultantes, foi necessário dispor de tempo e de um local conveniente para os ensaios, anunciar o programa de concerto, organizar a publicidade, vender bilhetes e atrair um público capaz de escutar e de alguma forma compreender e apreciar o concerto (BECKER, 2010, p. 28).

Percebendo a atividade artística da orquestra como uma reunião de trabalhos de naturezas diversas do passado e do presente, o autor também defende que as obras passam a

existir quando realizadas em seu caráter frutivo, ou seja, que quando materializadas, a reação de uma audiência completa um ciclo artístico (BECKER, 2010, p. 29).

Os muitos trabalhos reunidos na atividade orquestral, também descritos por Christopher Small (1998), não são, contudo, valorizados de forma equiparada na sociedade (e por conseguinte, nem nas instituições orquestrais). Além de diferenças salariais, o poder de ação política de alguns tipos de trabalhadores é muito maior do que de outros, o que expõe que a divisão do trabalho na orquestra é também uma hierarquização política de trabalhos. Tal divisão vem de uma noção difundida e enraizada em sociedades ocidentais, na qual a ação intelectual e artística é tida como mais relevante e elevada que o trabalho físico, tido como residual (ibidem). Ainda que não seja sua função, um trombonista, por exemplo, tende a opinar mais no direcionamento da orquestra e em seu repertório que o recepcionista, o faxineiro ou o indicador de lugares. Sem surpresa, cabe apenas entender como o prestígio social de trabalhos distintos são por vezes reflexos do poder de ação interno dessas instituições artísticas.

A organização do trabalho orquestral, com sua configuração política desigual, quando em contato com a curadoria, apresenta antes impasses do que potencialidades. Como debatemos a seguir, os muitos trabalhos da orquestra apresentam para a curadoria seus limites internos. Trataremos brevemente da relação da curadoria com o arquivo, o mercado editorial, a proficiência dos músicos, os ensaios e a ideia de “dificuldade” das obras.

A música orquestral, salvo raras exceções, é produzida a partir da execução de partituras por musicistas e músicos. O arquivamento, organização dessas partituras e serviços de copista são assim essenciais para a produção da música. E esses trabalhos, como todos os outros, demandam tempo (ibidem).

Preparar partituras é frequentemente um trabalho de uma equipe de especialistas que procuram atender uma demanda curatorial, mas isso vem junto com limites. Qual o estado das partituras alugadas/compradas? Elas estão digitalizadas e podem ser alugadas via internet? Há alguma parte faltando? Todos os músicos receberão as partituras a tempo de estudar antes do concerto, haja vista a dificuldade da obra? Essas e outras questões emanam da questão do arquivo além do preço das partituras, que debateremos no próximo subcapítulo. Por ora, é relevante perceber como as demandas de arquivo podem fazer com que algumas obras sejam mais facilmente programáveis do que outras.

Obras com edições múltiplas, ou com partituras mais presentes no mercado editorial tendem, assim, a se apresentar para as orquestras como caminho mais fácil para a programação. Já que obras de músicas de países que foram colônias tendem a possuir menos edições que obras de compositores europeus, “canonizados”, poderíamos até ter como hipótese que essa condição editorial seria reflexo de um “sistema mundial colonial/moderno”.⁴³ O pouco desenvolvimento da cultura de concerto na sociedade paulista e brasileira, por exemplo, um caminho para a compreensão desse fenômeno: por mais que haja empreendimentos, como a reestruturação da OSESP, que tentam sanar uma lacuna de editoração de música de concerto brasileira, há um vácuo no mercado de edições referente a países periféricos, decorrente da ação do cânone musical neste território, da baixa quantidade de editoras brasileira e da parca quantidade de obras orquestrais brasileiras editadas (ainda que haja, cada vez mais, uma mudança desse cenário). Assim, como há no mercado editorial uma desigualdade de edições de obras referente a sua localidade — o que é reflexo do cânone performático e do colonialismo moderno⁴⁴ — essa disparidade pode estar refletida nos repertórios executados.

Postas as partituras nas estantes, que, vale dizer, precisam existir em grande quantidade para a execução de obras como a *Sinfonia n° 8* (1908) de Gustav Mahler, se iniciam outras problemáticas. Quem são esses e essas profissionais (ou amadores) da música? Essa música vai acontecer?

A proficiência dos músicos, musicistas, regentes e solistas é a capacidade ou a facilidade com a qual esses trabalhadores enfrentam as partituras e a musicalidade orquestral apresentada pela curadoria. Em orquestras jovens ou orquestras de estudantes, a proficiência pode se apresentar como limite — e o mesmo para algumas orquestras de amadores. Excertos orquestrais como o *Scherzo* da *Sinfonia n° 2, Op. 61* de Robert Schumann são vistos por instrumentistas como marcos de aprendizagem superados apenas por violinistas mais experientes: “a parte de primeiro violino, cruelmente difícil, é um rito de passagem para todos os aspirantes a violinista, [trata-se de] um excerto que é ouvido em quase todas as audições orquestrais” (WOODS *apud* FERREIRA, KUBALA, TOKESHI, 2016, n.p.).

⁴³ Esse conceito, trabalhado por Mignolo (2022), e essa discussão estão apresentados com mais minúcia no capítulo seguinte.

⁴⁴ As razões dessa desigualdade são múltiplas e têm raízes profundas. Poderíamos citar como fenômeno central, junto da questão do cânone, a valorização de culturas nacionais europeias e a galvanização de nacionalidades exógenas ao território europeu. Essa disparidade reflexa no mercado editorial demonstra como a ideia de *nação*, enquanto “fenômeno burguês” (CÉSAIRE, 2020, p.73), opera como mecanismo de colonialismo histórico e moderno.

A comum prática pedagógica da colocação de excertos de orquestra como peças de prova e estudo para estudantes da música de concerto é uma amostra de como a proficiência pode ser definitiva para a curadoria. Isso porque os excertos são tidos como marcos de um caminho (muitas vezes pré-definido) de estudos em dificuldade progressiva, algo incomum para outras atividades musicais. O aspecto da proficiência define assim um limite definido para a programação orquestral, notando-se que pode ser provável que uma orquestra jovem ou amadora não enfrente obras mais “difíceis”.⁴⁵

Igualmente importante para a curadoria é como o nível de dificuldade relativa de uma obra, por si só, pode significar que a sintaxe musical utilizada foge da norma da *orquestralidade* debatida aqui. Assim, obras tidas como difíceis para orquestra podem não aparentar⁴⁶ ser tão orquestrais por essa razão, o que possivelmente as afasta do repertório. Esse seria o caso de obras do século XX, que subvertem morfologias composicionais típicas à orquestra, criando formas de tocar pouco usuais para a cultura de concerto enraizada no contexto europeu — como as práticas dodecafônicas de Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern, ou o serialismo integral de Pierre Boulez.

Ao mesmo tempo, temos que considerar que a dificuldade relativa de um excerto ou de uma obra orquestral, além de não se manifestar de forma equilibrada em todos os naipes (por vezes a obra pode ser difícil para as flautas, mas fácil para as trompas), pode ter uma base real no idiomatismo dos instrumentos na medida em que fuja de técnicas típicas para os instrumentos. Como exemplos, estariam a dificuldade da execução de notas graves no oboé ou o controle de dinâmica em notas da região aguda de um trompete.

A questão dos ensaios na orquestra é complementar à problemática da proficiência. O nível de dificuldade de uma obra (que, vale reiterar, é sempre relativizável levando em conta as formas de ensino de música) não apenas define qual músico toca ou não aquela obra, como uma primeira barreira, mas também estabelece quanto tempo de ensaio ela necessitará. A “dificuldade” não é, contudo, a única variável para se compreender as durações de ensaio. As predileções pessoais de regentes e chefes de naipe em relação à caráters interpretativos e

⁴⁵ Cabe aqui a consideração que a questão da “dificuldade” na música é muito relativa e muitas vezes diz mais sobre o estabelecimento de um cânone pedagógico. Essa “dificuldade” pode ser de leitura ou de execução, ambos fatores que remetem às práticas pedagógicas de quem compõe as orquestras.

⁴⁶ Ou seja, não carregar *sin-signos icônicos* que repliquem a *orquestralidade* enquanto *símbolo*.

expressivos de obras podem fazer com que mesmo obras mais “fáceis” tomem longos tempos de ensaio.

Em uma orquestra, muitos ou longos ensaios são iguais a muitos ou longos trabalhos. A quantidade de ensaios que cada obra suscita mobiliza, assim, muitos outros funcionários da orquestra, da manutenção do espaço à contrarregragem. A curadoria orquestral pode ser diretamente impactada por essas variáveis. Obras que demandam uma grande quantidade de ensaios para sua execução podem acabar sendo deixadas de lado, bem como peças de fácil resolução de ensaio (o que não significa necessariamente de “fácil” execução) podem ter uma presença mais acentuada.

Cabe colocar uma perspectiva histórica para a questão dos ensaios. Como visto em Goehr, os ensaios para música de concerto começaram a nascer nos últimos trinta anos do século XVIII (GOEHR, 2007, p. 194). Antes disso, em um outro paradigma de produção musical, não só não havia necessidade de ensaio pela organicidade do paradigma de composição- interpretação musical vigente, como os regentes eram mais preocupados em manter a constância da pulsação musical do que a expressividade do organismo orquestral (ibidem). Num paradigma contemporâneo das orquestras, até para a música anterior ao século XVIII por vezes o regente se faz necessário como guia expressivo, demonstrando como as práticas orquestrais atuais divergem das formas históricas.

A frequência de ensaios é, portanto, uma frequência de eventos. Que é, por consequência, reflexo da frequência de espetáculos. Por maior que seja o desejo das orquestras, enquanto instituições, da realização do máximo de concertos possíveis (ou não), os trabalhadores de todas as naturezas orquestrais por vezes seguem contratos institucionais que delimitam quantas horas e períodos ali trabalham. Essa contabilização influencia diretamente a programação orquestral, já que as temporadas são, geralmente, estabelecidas e anunciadas anualmente. O trabalho da curadoria se torna, em certa medida, o encaixe de obras possíveis dentro do tempo estabelecido.

A questão da curadoria é, muitas vezes, uma questão de agenda. Agenda de ensaios, agenda de *tour*. Mas, sobretudo, agenda de artistas convidados para a orquestra. A agenda de solistas e regentes têm peso relevante para a agenda das orquestras, pesando para escolhas de efemérides (como debateremos no **Subcapítulo 1.3**). Além de ocupar tempo, a programação da orquestra é também responsável por considerar — e não administrar — um difícil malabarismo de agendas. Quando aquela partitura vai chegar? Será que haverá tempo para ensaiar essa peça

com o solista? E, como veremos no subcapítulo seguinte, a questão do tempo, na orquestra, se relaciona diretamente com uma questão central para a curadoria: o orçamento.

Questões de arquivo, proficiência, dificuldade das obras, ensaios, agenda. São muitas as barreiras estabelecidas por limites da infraestrutura orquestral para a curadoria. E só citamos algumas: poderíamos também discutir o aluguel de instrumentos ou sua conservação (afinação, reparo, limpeza), montagem de palcos ou outros serviços. É importante notar, nesse sentido, que as barreiras estabelecidas por essa frequente divisão do trabalho se manifestam de forma particular em cada instituição. Em algumas, como a OSESP após sua reestruturação, na década de 2000, questões infraestruturais são secundárias — para não dizer superadas. Em outras, questões de arquivo podem limitar bastante o escopo da programação.

A infraestrutura orquestral é assim um suporte necessário para a curadoria. Quanto mais esse suporte é desenvolvido, maior liberdade a curadoria tem para suas ações. Tanto mais deficiente, mais ele define a programação. A curadoria age, assim, sob o signo do possível e do provável: em um exercício de imaginação de agendas, probabilidades e possibilidades futuras, programar uma música é também um risco calculado a partir de uma projeção de cenários.⁴⁷

1.2.2 Orquestrando orçamentos: a curadoria do acessível e do viável

Vale repetir sempre: orquestras são instituições grandes. Grandes em seu quadro de funcionários, em suas salas de concerto e, é evidente, nas cifras que movimentam (não no sentido musical). O aporte financeiro necessário para a sobrevivência de uma orquestra é um reflexo da quantidade de cargos e serviços que envolvem essa atividade musical. E tanto mais ativa é a instituição orquestral, maiores são suas contas (e, possivelmente, a entrada de capital monetário).

Os insumos financeiros de orquestras podem vir de diversas fontes. No contexto de centros urbanos brasileiros das últimas décadas, é comum encontrar orquestras financiadas direta ou indiretamente tanto pelo estado — via financiamento direto ou renúncia fiscal⁴⁸ — quanto por patrocinadores da iniciativa privada. Por vezes, ambos os financiamentos estão presentes. Em outras épocas, essas mesmas orquestras, como a OSESP, a OSPA ou a OSMG

⁴⁷ Vale lembrar também, aqui, que uma programação ousada para uma orquestra pode ser conservadora para outra, já que as condições de diferentes orquestras no Brasil e no mundo são muito particulares.

⁴⁸ No dispositivo da renúncia fiscal, uma parte do imposto (de renda, ICMS ou outros) pago por pessoas jurídicas é destinado para ações culturais.

tiveram um financiamento estatal direto. Como outros exemplos de financiamento em localidades diversas, em Chicago, nos Estados Unidos, orquestras foram historicamente financiadas por outros modelos, como a venda de ingressos ou modelo de clube com pagamento de taxa (CLAGUE, 2012, p. 27).

O tipo de financiamento da orquestra pode ser um primeiro parâmetro revelador para a questão da curadoria de obras. Em uma pesquisa recente denominada *Repertoire Conventionality in Major US Symphony Orchestras: Factors Influencing Management's Programming Choices* (TAMBURRI, MUNN, POMPE, 2015), dados de repertório e tipos de financiamento de dezenas de orquestras dos Estados Unidos foram cruzados. Como resultado, foi identificada uma relação, naquele contexto entre tipos de financiamento e “convencionalidade” do repertório, esta medida pela presença de obras (consideradas) integrantes do cânone orquestral. Houve uma proporcionalidade que indicava que quanto mais a orquestra era financiada pelo governo federal e empresas, menos convencional seria seu repertório. E quanto mais a instituição fosse financiada por governos locais (estados e municípios) e doações, mais convencional seria sua programação. Ainda no exemplo estadunidense, acopla-se a esses dados a pesquisa de Smith (2004), denominada *Goals and Challenges of Selecting Repertoire for the Collegiate and Professional Orchestra*. Nessa tese, o estadunidense realizou entrevistas com diretores artísticos/regentes de orquestras, inquirindo como eram desenhados os repertórios de suas orquestras. Na pesquisa, o autor escutou que 36% por cento dos entrevistados identificavam que a venda de ingressos era o principal fator não-musical para a programação, seguido do tamanho da orquestra (23%), a presença de solistas convidados (18%), o tamanho dos concertos (16%) e a etnicidade da comunidade, com 8% (SMITH, 2004, p. 25).

A proveniência do aporte financeiro pode denotar a função social da instituição orquestral. Pode haver uma expectativa social de que uma orquestra financiada por impostos seja ou proporcione um retorno público significativo, por exemplo. Ou, então, uma orquestra financiada pela iniciativa privada também funciona como a faceta pública das empresas que ali colocaram um aporte — provavelmente como forma de publicidade.

Pública, privada, mista ou especial, a forma de financiamento influencia diretamente qual a imagem que a orquestra entende e pretende ter, o que impacta diretamente a forma de

programar da instituição. Isso porque as obras programadas são símbolos, gerais, *types*⁴⁹ que têm como interpretabilidade (objeto imediato) assuntos de naturezas estéticas, culturais e políticas diversas.

Mesmo podendo ser financiada por aportes financeiros diversos, a orquestra, por outro lado, também tem um funcionamento que se assemelha ao de uma empresa. Ela geralmente possui um orçamento próprio, pode possuir contratados e servidores eventuais, pode ter que quitar um aluguel de espaços... Uma orquestra possui gastos fixos. E, para a curadoria conseguir agir, esses gastos fixos têm que estar em um limite baixo, dando à orquestra a possibilidade de criar projetos especiais com gastos específicos.

Dimensionar o preço das atividades orquestrais e seus gastos fixos em relação a outras ações e instituições musicais seria uma tarefa hercúlea que não cabe a essa tese. Isso porque, além de exigir a consideração de muitas variáveis, essa questão se manifesta de forma *sui generis* em cada local e época. Mas a discussão dos salários dos músicos pode, também, revelar como a programação é direcionada em cada instituição para práticas específicas. Com músicos mais bem pagos, há mais possibilidade de ensaio, há mais concorrência para vagas e consequente maior proficiência.

A diferença salarial dentro de orquestras e entre elas é evidente. No contexto paulistano atual, por exemplo, há orquestras como a OSESP, que, segundo a planilha de transparência de gastos públicos de 2022, pagam entre R\$15.553 e R\$32.590 mensais para seus músicos instrumentistas.⁵⁰ O cargo mais bem pago da orquestra é o do diretor artístico, responsável por direcionar a programação dos repertórios, que recebe cerca de R\$50.944 por mês. Os de menor salário são os estagiários de marketing, informática e indicadores, que recebem R\$1.390 mensais.

A desigualdade salarial expõe algo que já estava anunciado: há nessa OSESP atual uma valorização monetária de cargos associados à produção artística e às posições de decisão política e curatorial da orquestra. A curadoria ocupa, assim, um local prestigioso nos quadros da orquestra, o que indica uma centralidade dessa atividade para a ação orquestral. Isso

⁴⁹ Na semiótica peirceana, utiliza-se o termo *type* e *token* para tratar, respectivamente, de tipos gerais e de suas manifestações específicas. Como debateremos mais adiante, uma obra musical escrita em seu caráter subjetivo seria um *type*, enquanto cada manifestação sua seria um *token*.

⁵⁰ Esses dados foram coletados na planilha de transparência da orquestra, na *Relação de Cargos e Salários* atualizada em 09/01/2023. Deve-se levar em conta que os dados aqui expostos são colocados sem a dedução de impostos.

significa, de certa forma, que na hierarquia interna desse tipo de instituição, a programação orquestral é tida como um serviço mais valorizado que outros que podem ser considerados de *apoio* (BECKER, 2010, p. 29). Nesse sentido, é importante notar que também a curadoria é um serviço por vezes realizado em equipe, contando com assessores artísticos e estagiários diversos para pesquisa e produção. Mas a OSESP é um parâmetro para a compreensão do cenário orquestral paulista ou brasileiro?

Seguindo com exemplos, a poucos quilômetros de distância, em Guarulhos, a GRU Sinfônica abre em 2020 editais contratando músicos com salários cerca seis vezes menores⁵¹ que os da OSESP⁵². A distância dos salários dessas duas instituições expõe uma complexa questão relativa à questão orçamentária: é possível que quanto mais prestígio uma orquestra adquire nesse contexto, maior pode ser seu financiamento. Assim, orquestras novas, que ainda não contam com um aporte financeiro grande, têm alcance regional e nacional limitado. Os custos de uma orquestra são determinados, assim, pela sua função social, pelo prestígio que encontram em seus contextos e pelos interesses públicos e privados nessas instituições.

Um custo importante para a discussão da programação orquestral é o de trabalho de arquivo. Uma primeira consideração é que não apenas os músicos e musicistas representam para a instituição um gasto recorrente, mas o mesmo se aplica às músicas ali tocadas. O aluguel de partituras possui um gasto elevado, impossibilitando que orquestras menores tenham acesso a uma gama ampla de músicas.⁵³ A fim de exemplo, observamos o relatório de gastos da *Orquestra Filarmônica de Minas Gerais* do ano de 2017 (OFMG, 2017)⁵⁴. Nele, notamos que cada partitura alugada pela orquestra traz para a folha de gastos um valor elevado: para a execução do *Concerto para Piano*, op. 38, de A. Khatchaturian, foram gastos R\$8.027 reais de aluguel de partitura em apenas dois concertos (intitulados *Allegro IV* e *Vivace IV*). Outras obras, contudo, possuem preços muito mais modestos, como a *Música de Concerto para Cordas e Metais*, op. 50, de Paul Hindemith, alugada por R\$106,77.

⁵¹ Para fazermos essa conta, utilizamos o maior salário da nova orquestra com o menor da OSESP.

⁵² Esses dados, postos como anúncio público na revista *Concerto*, são de 2020, o que torna a comparação possível, guardadas dadas as devidas proporções, levando-se em conta a inflação e a atualização leve do mercado musical nesse um ano e meio.

⁵³ Sobre isso, indicamos um artigo realizado em paralelo a esta pesquisa, publicado com o professor Fábio Cury no qual há a análise o repertório da OSUSP dos últimos 46 anos demonstrando como limitações de arquivo marcam a repetição de certo tipo de obra na curadoria da orquestra historicamente (BRITO CRUZ, CURY, 2023).

⁵⁴ Disponível no setor *Transparência* do site da orquestra.

Nota-se, assim, que além do mercado editorial da música ser seletivo e não possuir oferta de muitos tipos de obras fora do cânone de concerto, como comentado anteriormente, há uma disparidade nos preços de obras, fazendo com que certas peças sejam muito mais acessíveis que outras. A acessibilidade do preço das obras muitas vezes está relacionada com a popularidade das edições — e conseqüentemente das obras executadas. Da mesma forma, programar obras raras e com edições diferentes pode ser ainda mais caro por essas questões de arquivo. Isso faz com que a curadoria na orquestra se encaminhe para tendências conservadoras, se a instituição quiser se direcionar para reduções de custos.

Ainda observando a questão de arquivo, há também a possibilidade da compra de partituras para uso contínuo. Essa escolha, apesar de aparentar ser mais econômica a longo prazo (pois a orquestra pode repetir as obras), gera para a curadoria uma formatação de uma quantidade menor de disponibilidade de obras, já que o mercado editorial (já reduzido) seria trocado por opções de um acervo interno — necessariamente menor.

Um outro custo elevado e recorrente para as orquestras é o de solistas e regentes convidados. Não é incomum que solistas viagem de diversos locais do mundo (especialmente da Europa) para vir realizar concertos no Brasil. E essas viagens, hospedagens e cachês não são baratos. Como exemplo do que acontece em diferentes orquestras, nota-se que no relatório da OFMG em 2017, por exemplo, uma solista russa recebeu, em um mês, mais do que cinquenta mil reais para realizar dois concertos (com suas repetições), sem contar os gastos de passagem e hospedagem. O mesmo se aplica a regentes convidados que receberam mais de dezesseis mil reais para fazer uma bateria de concertos.

A supervalorização dos solistas internacionais — vale lembrar, *virtuosi* — está associada à ideia de que sua presença nos concertos trará prestígio não somente para o evento, mas também para a própria orquestra. Sobre esse assunto, desde Small (1998), faz-se a crítica de um “circuito de orquídeas e diamantes”, composto por artistas que por sua (dita) raridade se tornam valorizados e tidos como brilhantes:

Há muitas evidências de manipulação por grandes agências do mercado de virtuosos. Nos últimos anos, houve uma série de aquisições de agências de artistas por grandes operadores financeiros, resultando em um pequeno número de superagentes que praticamente controlam o mercado. Isso resultou em uma inflação escandalosa nas taxas cobradas por alguns maestros e solistas famosos, enquanto as orquestras que eles conduzem e com as quais frequentemente se apresentam estão à beira da falência,

um processo no qual as estrelas em sua maioria colaboraram alegremente (SMALL, 1998, p. 32).⁵⁵

Esse mercado supervalorizado, além de drenar insumos financeiros da orquestra que poderiam estar sendo redirecionados, também gera um outro problema. Os solistas e regentes convidados muitas vezes apresentam obras que estão no seu “cardápio” de possibilidades de concerto, fazendo com que as possibilidades de curadoria se tornem ainda mais reduzidas, como prossegue Small:

Montar programas para uma temporada de concertos também está sujeito a várias restrições. A primeira delas é que a maioria dos artistas de concertos de hoje, e em certa medida, maestros, têm prontos para tocar, cantar ou reger em qualquer momento, apenas um repertório relativamente pequeno, e são relutantes em gastar tempo aprendendo algo fora desse repertório, especialmente se for apenas para uma ou algumas apresentações. Além disso, para muitos artistas, a escolha das obras é em grande parte ditada por sua própria administração, que naturalmente está interessada em fazê-los agradar ao maior público possível (SMALL, 1998, p. 32).⁵⁶

Essa dupla limitação advinda da questão dos solistas e regentes convidados se conecta, como colocado pelo autor, com a questão do gosto. O que fica evidente, a partir dessa citação, é que há também um intermediário como agente de captação de recursos e direcionamento de curadoria: as agências de artistas responsáveis pelo aumento do valor de solistas e regentes.

A questão financeira pode ser, também, limitante em manutenções diversas que podem influir no repertório. Isto é, afinação de piano, transporte e aluguel de instrumentos como harpa, celesta ou tímpanos etc. Esses muitos cuidados fazem com que orquestras de menor aporte financeiro estejam em desvantagem para a execução de obras com contingentes orquestrais maiores — tanto pelo gasto fixo de manter uma orquestra maior, quanto pelo gasto variável de manutenção, aluguel e cuidado com instrumentos.

A balança de gastos de uma orquestra é, nesse caminho, um setor de escolhas que levam em conta variáveis diversas: a vontade de que o público compareça, a criação de uma imagem pública da orquestra como algo prestigioso e visitado pelos melhores instrumentistas do mundo,

⁵⁵ *There is plenty of evidence of manipulation by major agencies of the market in virtuosi. Over the past few years there has been a series of takeovers of artists' agencies by megabuck operators, resulting in a small number of superagents who virtually control the market. This has resulted in an outrageous inflation of fees for a few star conductors and soloists while the orchestras they conduct and with which they play frequently teeter on the edge of bankruptcy — a process in which the stars themselves have for the most part cheerfully colluded* (tradução nossa).

⁵⁶ *Putting together programs for a concert season is also subject to a number of constraints. The first is that most concert artists today, and to some extent conductors, have at the tips of their fingers, vocal cords or batons, ready to play or sing or even to conduct at any one time, only a relatively small repertory, and they are reluctant to spend time learning anything outside it, especially if it is to be for only one or a few performances. In addition, for many artists the choice of works is to a large extent dictated by their own management, which is naturally interested in having them please as large a public as possible* (tradução nossa).

entre outros pontos. Levantam-se, então, algumas questões a partir dessa constatação. O que vale mais a pena para cada orquestra: gastar com solistas convidados de outros países ou investir no aluguel ou compra de novas partituras? Será que seria melhor para uma orquestra pagar melhor seus músicos fixos ou apostar em regentes visitantes de prestígio? Em que lado vale a pena economizar para cada orquestra? Por um lado, a visita de um regente ou solista prestigiado pode chamar a atenção do público especializado ou não (a depender da publicidade). Por outro, um gasto alto pode significar um déficit de investimento na outra ponta.

A questão monetária adentra a curadoria criando, então, intermediários de controle, como as agências de solistas e regentes ou os mercados editoriais de partitura e limites materiais diversos (da manutenção ao gasto fixo). Essas empresas intermediárias, captando dinheiro de orquestras, faturam cifras altas determinadas por elas mesmas. As orquestras, a menos que estejam com uma saúde financeira alta e improvável, acabam se sujeitando a esses e outros mecanismos do mercado orquestral. Nas condições em que as orquestras têm de negociar e ceder planos para a realização de um concerto viável e acessível, a programação não é só dos diretores artísticos, ela também se torna uma faceta pública do mercado.

1.2.3 Orquestrando contextos: a curadoria para um lugar e um tempo

Os símbolos de orquestra, seja de *orquestralidade* ou dos modelos institucionais, se manifestam de forma específica em cada local e época. Em cada aparição do orçamento, da formação orquestral, da instrumentação, dos ensaios etc. há uma ressignificação simbólica. Numa leitura semiótica, poderíamos notar que cada intérprete constrói um interpretante a partir de sua experiência colateral (um novo signo interpretando aquele que lhe aparece). Nas palavras de Peirce:

O signo cria algo na mente do intérprete, algo que, pelo fato de ter sido criado pelo signo, também foi, de modo mediato e relativo, criado pelo objeto do signo, embora o objeto seja essencialmente outro que não o signo⁵⁷ (CP 8.179).

Esse novo objeto, que é o fundamento do signo, inicia assim uma cadeia semiótica específica para cada local. Em termos não semióticos, a ideia de orquestra é abstrata e se manifesta de forma única em cada local — e todas as orquestras são diferentes do “modelo” de orquestra.

⁵⁷ *The Sign creates something in the Mind of the Interpreter, which something, in that it has been so created by the sign, has been, in a mediate and relative way, also created by the Object of the Sign, although the Object is essentially other than the Sign* (tradução nossa).

Esse preâmbulo semiótico é apenas uma perspectiva para a compreensão de que, por mais que os símbolos do que é uma orquestra em suas qualidades sonoras, visuais e rituais ajam de forma globalizada, as manifestações simbólicas se dão sempre na especificidade de cada *locus*.

Cabe então uma pergunta que arremata a segunda parte dessa discussão sobre curadoria em orquestras: como os contextos culturais, políticos, geográficos, estéticos, sociais, econômicos, antropológicos e artísticos podem influenciar a curadoria atual de orquestras? Há uma pressão contextual para a transformação ou manutenção do repertório de orquestras ou o conservadorismo histórico opera nessas instituições sem entraves?

Ainda que as ações de orquestras sejam internacionalizadas, o entorno da orquestra pode influenciar seu repertório. Peguemos como exemplo um concerto realizado pela Orquestra Sinfônica do Paraná, no dia 24 de agosto de 2016. Naquela ocasião, ocorreu um concerto em homenagem ao poeta Paulo Leminsky. O projeto do concerto foi concebido pela filha do poeta, apresentado para a Secretaria da Cultura do Estado e concretizado assim a partir de uma demanda do poder público para a OSP (que o financia e gere). A partir desse exemplo, são perceptíveis alguns pontos que debateremos a seguir. São eles: a relação da orquestra com sua gestão e financiamento; a valorização de demandas locais; e a construção de uma experiência única.

A OSP, ainda que gerida e financiada pelo Estado do Paraná, não recebe orientação ou interferências frequentes do poder público no que diz respeito à sua programação. Ainda assim, na ocasião do concerto em questão, nota-se que a programação nasceu como cooperação entre a família do poeta e a Secretaria, sem interlocução *a priori* com a orquestra (MOSER, 2016). Nessa conjuntura, nota-se que, nessa orquestra e provavelmente em outras com financiamento semelhante, o poder público — ou o poder financiador — pode romper uma autonomia da instituição orquestral para sugerir uma programação. E esse é um movimento comum, já que o símbolo de grandiloquência orquestral é associado à ideia de pompa e valor público.⁵⁸ Isto é,

⁵⁸ A fim de ilustração, buscamos alguns outros exemplos de orquestras brasileiras: em 28 de setembro de 2023, a OSSM (Orquestra Sinfônica de Santa Maria) executou um concerto em homenagem aos 30 anos do CAL, Centro de Artes e Linguagens da Universidade Federal de Santa Maria, que a gere e financia (UFMS, 2023). Em julho de 2021, em um momento de pandemia, a Orquestra Sinfônica de Campinas foi convidada pela prefeitura para realizar um concerto de comemoração do aniversário da cidade. Nesse último, cantoras campineiras foram convidadas a interpretar músicas que trouxessem esperança no momento de pandemia e vacinação, em obras da música popular brasileira, internacional e da música de concerto. A fala da secretária municipal de Cultura, Alexandra Caprioli, é sintomática de como o repertório era um reflexo daquele contexto histórico e regional: “o repertório da orquestra para essa apresentação especial tem tudo a ver com este momento que estamos vivendo. O avanço da vacinação está trazendo esperança e alento para a retomada e todas as canções vão expressar esse sentimento. Vamos

ter um concerto em sua homenagem é uma atribuição de reconhecimento público, como ganhar uma medalha ou uma condecoração pública.

Um outro ponto relevante é a percepção de que esse concerto ocorreu em Curitiba, a cidade natal do poeta Paulo Leminsky. A movimentação política para a programação toma força pela valorização de uma cultura artística local, em um movimento que, entre outros possíveis pontos, busca o incentivo da criação de arte na região e da valorização da história cultural da cidade.

Por fim, é perceptível que as demandas locais e forças políticas buscam, na criação do concerto, um pretexto: nesse caso, o dia do aniversário do poeta e compositor. Colocado como uma comemoração de aniversário de Leminsky, o concerto foi apresentado pelo secretário da Cultura como um evento único: “este concerto demandou um esforço muito grande de muita gente e foi planejado para acontecer agora e não se repetir nunca mais. Será uma oportunidade única” (MOSER, 2016). Há, aqui, uma associação simbólica entre a ideia de um concerto de aniversário de um poeta recentemente falecido e a ideia de que esse evento seria totalmente único, intransferível para outra data. A programação, como conjunção de forças da família Leminsky, do Estado e da OSP, baseando-se nesse discurso, construiu esse concerto.

É possível notar que falamos, aqui, de elementos de um contexto regional em contato com a orquestra. No entanto, saindo do exemplo, poderíamos notar influências na curadoria tanto por uma lente mais específica como por uma mais ampla. Olhando de forma mais específica, é perceptível que a chegada de algum novo instrumento ou equipamento infraestrutural pode apresentar uma demanda de uso para orquestra, fazendo com que o repertório executado seja direcionado nesse sentido. Da mesma forma, funcionários da orquestra podem ser homenageados, bem como figuras relevantes para o bairro ou a região. Não cabe aqui estabelecer uma lista de todos os tipos de regionalidade que induzem a uma transformação de programação, mas perceber essa dinâmica de manifestação simbólica.

Em uma esfera mais global, poderíamos apontar como contextos geopolíticos globais influenciam a programação de uma orquestra. Uma das questões mais relevantes nesse sentido é a imigração, já que o trânsito de músicos, compositores e regentes transforma realidades locais a partir de interações — orgânicas ou forçadas — entre diferentes localidades. A chegada de compositores como A. Schoenberg nos EUA devido a perseguição de judeus pelo regime nazista

comemorar o aniversário da nossa querida cidade com muita emoção, em um espetáculo imperdível” (PORTAL CULTURA CAMPINAS, 2021).

transformou a cena composicional e de concerto da região, por exemplo, fazendo por um lado que compositores estivessem em contato com novas técnicas de composição como, por outro lado, que houvesse contexto para a execução de uma outra música de concerto nas orquestras. A imigração de europeus para o Brasil no final do século XIX e início do século XX, também pode ter influenciado a cultura de concerto local, como especulamos no **Capítulo 2**.

Atualmente, são frequentes também acordos internacionais de cooperação cultural (como o “Ano do Brasil na França” em 2005, que, como veremos, impactou as programações da OSESP), que influenciam a curadoria a fortalecer uma pesquisa semiótica de confluências simbólicas entre diferentes localidades. Junto a essa dinâmica, poderíamos citar, também, o financiamento e incentivo de organizações não-estatais e eventos beneficentes de que as orquestras optam por participar (por razões políticas que debateremos ainda neste capítulo).

É notável também que conflitos geopolíticos, como guerras, podem gerar transformações de repertório na concertos em homenagem a regiões e suas vítimas. Nessas ocasiões, é possível notar como a presença de música de compositores das regiões em conflito podem ser postas, bem como a colocação de obras que, naquela localidade definida, intuem mensagens de paz de forma direta. Um exemplo desse processo foi o concerto “Guerra e Paz”, executado em 15 de abril de 2023 pela Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (OSRP). Nele, a guerra da Ucrânia e Rússia foi tematizada e obras de compositores ucranianos e russos foram executadas. Em divulgações oficiais, a instituição orquestral declarou, por meio de Reginaldo Nascimento, seu regente, a sensibilização ribeirão-pretana a esse conflito além-mar a partir da presença de músicos ucranianos e russos no histórico da orquestra.⁵⁹ Em outro lado do mundo, no País de Gales, esse mesmo conflito mobilizou a programação em um sentido oposto. A *Cardiff Philharmonic Orchestra* decidiu retirar obras russas de sua programação. Não apenas obras russas, mas também obras de cunho militar foram tiradas do programa, alegando-se que, como havia músicos com familiares ucranianos, seria mais sensível não focalizar tais peças (NATION CYMRU, 2022). Essa decisão tem conexão com uma dimensão cultural-simbólica dessa guerra que se instaurou nos territórios fora da Ucrânia: meses depois do início da Guerra, o Ministro da Cultura ucraniano escreveu um artigo, intitulado *As Ukraine’s culture minister, I’m asking you to boycott Tchaikovsky until this war is over* (TKACHENKO, 2022), defendendo

⁵⁹ Nas palavras do maestro Nascimento, que organizou o evento: “não é comum termos um tema para os concertos, mas, em virtude dos conflitos entre Rússia e Ucrânia, dois países que amamos, selecionamos um programa para mostrar que através da arte somos, sim, capazes de viver em paz. Um grande exemplo disso é o histórico de nossa orquestra, que sempre colocou nos palcos músicos de várias nacionalidades, inclusive ucranianos e russos, e com todos eles fizemos esse primeiro século de história da orquestra ribeirão-pretana” (RIBEIRÃO PRETO, 2023).

que um boicote a símbolos mundialmente difundidos da cultura russa (como obras de Tchaikovsky) seria um caminho para a compreensão das distinções⁶⁰ dos dois países e uma afronta internacional às ações bélicas e simbólicas da Rússia.

Partindo desse exemplo, cabe perceber como uma comoção social a partir de conflitos e guerras distantes do contexto orquestral são suficientes para a (des)mobilização de concertos, não sendo necessária uma conexão tão direta entre os eventos e agentes da guerra e as ações do grupo orquestral. Assim, guerras e homenagens podem parecer antes pretextos extraídos de contextos mais ou menos distantes do que demandas orgânicas da comunidade integrante do ambiente orquestral definido. Ou, em outras palavras, a proposição ou mudança de programas em Ribeirão Preto e Cardiff vem de posicionamentos públicos de questões internacionais, e não apenas de lógicas locais.

Esse complexo exemplo e as programações como posicionamentos públicos seriam, por um lado, uma resposta a uma demanda pública (como a estabelecida pelo Ministro da Cultura ucraniano). Por outro, igualmente importante, essas escolhas de programação têm relação com a aderência das orquestras a discursos simbólicos, remetendo à questão do gosto e da eleição de efemérides que debateremos no subcapítulo seguinte. Isso porque, como veremos, a resposta a demandas públicas estabelecidas pelos contextos seria também uma escolha baseada num processo de distinção de classes e de leituras históricas.

Além desses pontos geopolíticos, é possível notar, a partir de pesquisas quantitativas recentes do universo orquestral estadunidense (TAMBURRI, POMPE, MUNN, 2011, 2015), que há uma conexão entre fatores contextuais mais estruturais e a programação. Um indicativo disso é a percepção que o nível de desemprego aumenta de forma proporcional a uma convencionalidade (colocação de obras do cânone) da programação:

Essa relação entre a taxa de desemprego e o índice de convencionalidade do repertório sugere que as orquestras sinfônicas vão tocar programações mais conservadoras em períodos de recessão. A administração de orquestras sinfônicas pode agendar mais repertório padrão, que inclui composições mais populares, para garantir o comparecimento de plateias em períodos de recessão (TAMBURRI, POMPE, MUNN, 2015, p. 105).⁶¹

⁶⁰ Segundo o autor, o discurso da guerra estaria, em partes apoiado na ideia defendida por Vladimir Putin de que a Rússia e a Ucrânia seriam um só país e que esse país estaria tendo suas instituições culturais destruídas para uma afirmação da supremacia daquele Estado.

⁶¹ *This relationship between the unemployment rate and the RCI suggests that SOs will perform more conservative programming when experiencing recessionary periods. SO management may schedule more standard repertoire, which includes the most popular compositions, in order to ensure attendance during recessionary periods* (tradução nossa).

Os contextos que circundam as orquestras podem ser dimensionados a partir de lentes de aproximação diversas, mas é perceptível que, em todas as esferas contextuais, há influências reflexas na programação. Seja no contexto econômico, cultural, político ou até histórico da cidade, a programação se espelha em seu entorno além das genealogias compartilhadas pelo signo da orquestra. Isto é, por mais que cada orquestra carregue em seu repertório reflexos de seu entorno, notamos também que essas instituições carregam lógicas de ação semelhantes e guiadas pelo signo da *orquestralidade*.

Por que essa guerra está tematizada e não outro conflito? Qual artista conterrâneo será homenageado? Essas escolhas, e muitas outras, partem da direção artística, de equipes de curadoria ou de pressões políticas externas, mas não são seleções simples e objetivas. Como debateremos no próximo subcapítulo, por trás da distinção de elementos musicais simbólicos, a curadoria opera o *gosto*: seu próprio, o dos músicos, o das plateias e dos funcionários.

1.3 Simbolicidade: a programação orquestral entre gostos e discursos

A escolha da curadoria orquestral é, por vezes, centralizada na figura de dirigentes, maestros ou diretores artísticos. Ainda que todas as demandas estéticas, materiais e contextuais debatidas até aqui influenciem diretamente essas escolhas de programação, neste momento cabe debater como os agentes orquestrais que constroem os repertórios também integram uma estrutura de funcionamento institucional replicada em orquestras brasileiras (como espelhamento de lógicas europeias).

Como estamos defendendo neste capítulo, a decisão de qual música é ou não tocada passa por três fatores,⁶² subdivididos em mais vertentes: 1) uma predefinição icônica da *orquestralidade*, na qual o repertório, para ser considerado de orquestra, passa por um crivo social no qual a soma das qualidades sonoras tem que resultar em um compósito associado ao símbolo de orquestra; 2) um filtro indicial, da materialidade, pelo qual questões como o orçamento, quantidades de ensaio, proficiência dos músicos e influências contextuais se colocam como um limite ou uma demanda para o repertório; e, por fim, como debateremos

⁶² Designamos esses três fatores a partir das categorias semióticas visitadas, associando a lógica da curadoria de orquestra a um processo semiótico.

agora, 3) a distinção realizada, pela instituição, direta ou indiretamente, entre diversos símbolos disponíveis, as obras musicais.

Ainda que todas as predefinições da *orquestralidade* ajam e que a materialidade contextual imponha limites e demandas, há, na distinção simbólica da escolha de repertório a somatória de duas problemáticas complexas. Uma delas tem uma natureza histórica. A outra, geográfica.

Historicamente, cabe perceber que há obras consideradas orquestrais produzidas principalmente desde o século XVII até hoje. Nesse período, o ambiente da música de concerto teve variações e a quantidade de obras foi progressivamente cumulativa. Ainda que houvesse um desenvolvimento estético complexo, a fôrma orquestral se manteve e se atualizou, fazendo com que obras muito distintas contassem com uma formação instrumental similar. Assim, as pessoas responsáveis pela programação têm de selecionar, em mais de trezentos anos de obras, poucas (dentre as possíveis, disponíveis e cabíveis) para figurarem em concertos.

Geograficamente, a problemática é semelhante. A música orquestral se difundiu desde sua gênese europeia e tornou-se, atualmente, uma forma musical reproduzida em muitos centros urbanos ao redor do globo. Não é de se surpreender que existam orquestras e compositores em Jakarta, em Juneau ou em Johannesburgo, e nem que haja compositores que usem formas orquestrais em Havana, em Sidney ou em Brasília. A programação, além de lidar com a seleção de obras de um período de trezentos anos, tem ainda que lidar com uma dispersão geográfica imensa. Como selecionar três ou quatro obras nessa imensidão de opções?

Como visto em O'Bannon (2014, 2015, 2016), obras de compositores como L. van Beethoven, J.S. Bach e W. A. Mozart tendem a figurar recorrentemente nos repertórios, inclusive com frequentes repetições, como é o caso da *Nona Sinfonia*. Esse fenômeno, derivado da criação de um cânone orquestral e dos nacionalismos europeus, demonstra que a curadoria opera uma lógica de seleção de obras que se repete em diferentes instituições orquestrais. Na Europa, essa recorrência de obras pode ter relação uma preconização de valores culturais locais⁶³ e uma impermeabilidade para culturas historicamente marginalizadas. Em países como o Brasil, colonizados por metrópoles europeias, a presença dessas obras toma outra dimensão:

⁶³ Cabe indicar que essa valorização da cultura local tem muito que ver com processos de nacionalismo dos países europeus, que recuperam obras do seu passado musical para o reforço conveniente de discursos políticos postos *a posteriori*.

a da valorização de uma cultura conectada com um histórico de colonização e escravização neste território.

Reconhecido esse padrão, é cabível entender, antes de qual música europeia é mais executada ou como ela é programada, qual seriam os processos de escolha das músicas tocadas em orquestras brasileiras ou europeias. Como opera a seleção de obras? Do que os programadores e programadoras *gostam*?

Para debater essa questão, primeiro entenderemos a dimensão simbólica das obras musicais para então debater a questão do *gosto* na curadoria.

Salvo exceções, as obras musicais orquestrais são criações incrustadas em partituras editadas ou manuscritas. Tomam assim uma dimensão simbólica e não-existente (de *legi-signos simbólicos*) até que sejam executadas. Essas músicas escritas — ainda que contenham maior ou menor grau de indeterminação — são postas para execução da orquestra, gerando interpretações específicas em cada concerto. Essas transformações de tipos gerais em específicos, semelhante a transição semiótica de *types* em *tokens*⁶⁴ (CP 4.544), demonstra como obras musicais podem ser tratadas como símbolos tanto no sentido semiótico (signos que representam seus objetos por meio de hábitos, convenções), como num uso comum da palavra (representação de um conceito em algum meio).

A programação orquestral passa, por conseguinte, por um processo de seleção de símbolos a partir do *gosto* de agentes colocados no topo de uma hierarquia social delimitada mais ou menos⁶⁵ pela instituição. Esse processo será debatido no subcapítulo **1.3.1** a partir de uma leitura de gosto como visto em Pierre Bourdieu. A curadoria também a partir do gosto e de considerações políticas, seleciona efemérides e homenagens a serem comemoradas, que debateremos no **Subcapítulo 1.3.2**. Por fim, no **Subcapítulo 1.3.3** levantaremos pontos de como um discurso de “autoimagem” da orquestra e funções sociais/institucionais adentram o repertório das orquestras.

⁶⁴ É importante notar que a aplicação dos conceitos de *type/token* na música tem sido debatida e seus limites têm sido apontados (DODD, LETTS, 2017), já que, mesmo que essa teoria se aplique a música escrita, seu uso é relativo em práticas não escritas ou de escrita com maior indeterminação.

⁶⁵ Essa delimitação é relativa porque, por mais que os dirigentes, maestros e diretores não tenham os poderes de ação fora dos limites da instituição orquestral, eles passam a possuir um *status* que lhes confere um *capital social*.

1.3.1. O gosto e a programação: curadoria, público, sociedade

Por que a direção artística fez a orquestra tocar essa peça e não aquela? A resposta para essa pergunta dificilmente não passará pela questão do *gosto*. Ao mesmo tempo que distingue os indivíduos identitariamente — e, conseqüentemente, também as orquestras guiadas por indivíduos — veremos que é possível que o gosto atue como uma ferramenta de dominação simbólica por meio da qual se sustentaria tanto o cânone musical como a associação dos rituais da música de concerto como elitistas. Para entender como se dá esse processo, entraremos brevemente em uma leitura da noção de gosto como visto na literatura de Pierre Bourdieu (1976, 1989, 1994, 2007, 2015) e alguns de seus comentadores (LAGO, 2015; WACQUANT, 2002).

A literatura sobre o assunto é vasta e complexa, e não cabe a esta empreitada de pesquisa resumi-la, mas tentar extrair dela a teoria do gosto vista no autor e conceitos que orbitam tal conceitualização. Seus desdobramentos incorrem em discussões complexas não só no campo da sociologia, mas de outras ciências humanas que esta pesquisa também não abarca. Por essa delimitação, muitos conceitos importantes do autor não estão aqui debatidos, como o de *violência simbólica*.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu estabelece uma sociologia do gosto que se sustenta no princípio das relações estéticas como sociais que, por consequência, operam o que o autor chama de *distinção*. Em outras palavras, em Bourdieu, o senso estético — que aqui muito se conecta com a disposição de fazer escolhas com viés estético — é um senso de distinção (BOURDIEU, 2007, p. 56).

A *distinção* residiria na diferenciação entre as classes em uma perspectiva semiótica⁶⁶, percebendo que as classes sociais não se separam apenas pela diferença de capital econômico acumulado, mas por uma diferente manipulação de signos (sobretudo símbolos) — que podem ser chamados de *signos distintivos* (BOURDIEU, 1994, p. 22). As classes se constituiriam socialmente como tais a partir dessa distinção de signos que seriam guiados pelo gosto, que estaria como “fórmula gerativa que está no princípio do estilo de vida” (BOURDIEU, 1976, p.83). O gosto musical e artístico, ainda na perspectiva do autor, não pode ser tratado como inato⁶⁷, mas como construído por um conjunto de fatores culturais/econômicos que operam em

⁶⁶ Bourdieu não é um comentador de nenhum ramo semiótico em específico, mas sua obra é lida frequentemente com elementos de linguagem. Em especial, o sociólogo se atém ao conceito de símbolo.

⁶⁷ Sobre isso, ainda em Bourdieu, a naturalização do gosto é um fenômeno social de ação de poderes simbólicos: “a ideologia do gosto natural extrai suas aparências e sua eficácia ao naturalizar diferenças reais, convertendo diferenças nos modos de aquisição da cultura em diferenças da natureza e reconhecendo como única legítima a

uma esfera social não consciente. Essa condição complexa de condições de formação culturais e econômicas atreladas a classes sociais seria o que o autor chama de *habitus*. Saindo de um foco apenas nas estruturas sociais, nas classes como grupos, cada sujeito seria compreendido como agente das disposições sociais que lhe foram colocadas em diversas esferas (gênero, raça, riqueza etc.), fazendo com que esse compósito de disposições seja um gerador de suas ações (LAGO, 2015, p. 734-735). O *habitus* de cada sujeito organizaria sua sociabilidade do ponto de vista de classe⁶⁸, gerando processos distintivos não apenas nos sentidos estéticos, mas em outras manifestações simbólicas.

Para realizar essa pesquisa e chegar a essas proposições, Bourdieu construiu uma rigorosa pesquisa de metodologia quantitativa e qualitativa buscando relacionar o *capital cultural*⁶⁹ com confluências de gosto. Como exemplo desse método, cabe citar que a pesquisa do sociólogo que perguntou, a uma significativa amostragem de franceses advindos de condições sociais (*habitus*) diversas, questões que tocassem a identificação com formas artísticas musicais ou não, como nível de conhecimento do nome dos compositores. A partir daí, foi possível reconhecer naquele contexto uma correspondência entre o gosto e a classe social, permitindo a investigação qualitativa a respeito de processos distintivos.

Os processos distintivos, intimamente relacionados com o gosto a partir do *habitus*, guiarão a ação de um poder simbólico para a reprodução de constituições de classe em ambientes específicos, como por exemplo o campo⁷⁰ da orquestra. Delimitar esse campo é possível já que as orquestras possuem uma autonomia social, institucional e cultural, uma vez que, como já debatemos, há um símbolo de *orquestralidade* que tange a sociedade brasileira e europeia atual.

É possível tomar a questão do gosto na orquestra a partir da reunião de quatro perspectivas principais que, como veremos, se entrelaçam e se misturam em cada configuração

relação com a cultura (ou com a linguagem) que apresentar o menor número de vestígios visíveis de sua gênese como se nada tivesse de ‘aprendido’, ‘rebuscado’, ‘afetado’, ‘estudado’, ‘escolar’ ou ‘livresco’, manifesta pela abundância e pelo natural que a verdadeira cultura e a natureza” (BOURDIEU, 2007, p. 66).

⁶⁸ Tal organização se dá, como visto em Lago (2015, p. 735), tanto em um movimento de interiorização como de exteriorização, numa gangorra dialética de “heranças” e de colocação do *habitus* no mundo.

⁶⁹ Bourdieu propôs uma acepção ampliada do “capital”, extrapolando as noções econômicas relativas à acumulação real ou potencial de riqueza. Em Bourdieu, então, há o capital social — relativo à disposição social de acesso político interpessoal; e o capital cultural — relativo à formação escolar e aos símbolos distintivos adquiridos. Esses capitais, como moedas, permeiam-se entre si.

⁷⁰ Como visto em Lago (2015, p. 736), o conceito de *campo* em Bourdieu seria um espaço de delimitação de pesquisa realizado para compreender elementos sociais como elementos relacionais, ou seja, para entender como as relações entre os agentes de mesmos ou diferentes *habitus* operam em relação a uma temática específica.

orquestral. Debateremos esses quatro setores do gosto a seguir e sua relação (ou não) com a programação. Seriam eles: o gosto dos agentes diretos da curadoria orquestral; o gosto dos músicos; o gosto das plateias; e o gosto dos demais agentes que trabalham na orquestra.

A questão do gosto mais central para a programação é a do gosto dos *agentes diretos* da curadoria na orquestra. Na rede de sociabilidade de trabalho da orquestra — como já visto desde Becker (2010) — a curadoria pode estar na mão de um diretor artístico, de uma equipe de programação, de um regente ou de outras condições mais específicas. Esse tipo de trabalho, que podemos categorizar como a realização de agentes diretos da programação, é assim associado a uma condição de poder simbólico dentro da orquestra e que esse trabalho carrega consigo um prestígio. Sem surpresa, esse prestígio deriva do poder de seleção de símbolos que são *signos distintivos*.

A programação de uma orquestra seria, assim, a seleção não apenas de obras musicais do passado, mas de obras do passado que tem conexão com grupos sociais do presente. Isso se daria pois a execução de obras, como signos distintivos, direcionariam-se a um agrupamento de pessoas de um gosto semelhante em uma afirmação de classe que, no caso dos concertos, estaria ritualizada nas práticas sinfônicas. Em outras palavras, escolher uma música em detrimento de outra seria favorecer um ou mais grupos sociais ao invés de outros.

O trabalho dos programadores, profundamente guiado por seus *gostos*, torna-se, assim, um reflexo dos seus *habitus* não como um termo absoluto, mas enquanto uma tendência. Quanto mais capital escolar e reforço social de classe os agentes diretos da programação tiverem, mais a curadoria tende a um direcionamento para essa mesma classe. Em outras palavras, se agentes diretos da programação tiverem uma formação direcionada, desde seu momento escolar, para apenas uma classe, seu gosto tende a se conectar com os agrupamentos de pessoas que o formou. Da mesma forma, quanto mais trânsito geográfico e interação com outras classes sociais um agente de programação puder ter, mais variável poderá ser seu gosto. Isso explica, em termos bourdianos, a entrada do conservadorismo nas programações a partir do gosto dos agentes diretos. Isso porque se o *habitus* faz o agente de programação operar no sentido da criação de signos distintivos, reafirmando as condições sociais de que ele seria oriundo e teria transitado, em ambientes como o de concerto, historicamente pertencentes a parcelas mais ricas da sociedade, poderia haver uma tendência à manutenção de lógicas do presente ao invés de sua reformulação. A reformulação pode ocorrer, como já vimos, no sentido de criar uma emulação de uma prática do passado inventada que se adegue mais com a leitura do passado a partir de

um presente localizado — como a necessidade de silêncio entre movimentos de uma sinfonia, sendo que no início do século XIX o público aplaudia e pedia até a repetição de movimentos antes do final das peças.

O conservadorismo, acima descrito, não indicaria uma obra necessariamente mais antiga, mas a repetição de lógicas de programação musical herdadas. A programação de obras brasileiras do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) pode ser um bom exemplo. Ainda que suas obras datem do início do século XIX, do ponto de vista social e político as peças desse compositor brasileiro têm sido recolocadas em concertos paulistas⁷¹ rompendo um conservadorismo no gosto da programação de orquestra na região. Esse rompimento se contrapõe ao conservadorismo orquestral tanto na valorização da música de concerto brasileira (em especial de períodos mais antigos) quanto na visibilização de compositores negros e racializados nesse campo — conhecidamente ocupado por pessoas brancas.

Ainda que a formação dos agentes diretos de programação possa ser diversa, uma vez que identificamos que há semelhanças e tendências em programações orquestrais, há indicativos de tendências do *habitus* dos programadores. Tanto mais semelhantes seriam as programações de distintas orquestras, mais provável que as disposições sociais (*habitus*) dos programadores se entrelacem. Por consequência, diferentes diretores artísticos que partilham um mesmo *habitus* podem propor programações semelhantes. Tal constatação é um caminho para compreender a pesquisa *Factors that influence programming decisions of US symphony orchestras* (TAMBURRI, POMPE, MUNN, 2011), na qual os autores indicam que a atuação de regentes e diretores artísticos seria menos importante para compreender níveis de convencionalidade, sendo mais relevante um foco no tipo de financiamento da orquestra ou no nível de desemprego da região (como já comentado). Isso também porque, naquele contexto, regentes titulares se ausentam frequentemente das orquestras, e o trabalho de curadoria acaba dividido e capilarizado (idem, p. 176), o que também pode ocorrer em orquestras brasileiras.

Outros tipos específicos de agentes diretos da programação podem ser os solistas convidados e suas agências. Como debatido no subcapítulo anterior, muitas vezes solistas convidados executam obras dispostas de um “cardápio” limitado de opções. Esse cardápio, também guiado pelo gosto, gera uma submissão dos *habitus* locais para as dos solistas convidados. Assim, a disposição social dos solistas se torna relevante diretamente para a

⁷¹ Houve, por exemplo, concertos da OSUSP ou da Orquestra de Indaiatuba com a *Abertura em Ré* em 2021 (INDAIATUBA, 2021; CONCERTO; 2021).

programação orquestral: a biografia dos solistas — e de seus agentes — tendem a se relacionar com seus “cardápios”. No cenário orquestral atual, como solistas em geral são instrumentistas com educação musical formal, há então uma valorização nesse sentido do *habitus* construído em escolas e conservatórios europeus — refletida no repertório.

A questão do gosto em relação com o repertório tocado se expande, também, para o corpo de instrumentistas e regentes (em cenários em que esses não compõem diretamente a curadoria). Numa condição combinada de artistas e funcionários, de técnicos e criadores, os músicos de orquestra têm tanto seus gostos individuais quanto coletivos. As predileções pessoais dos músicos sobre determinadas peças podem influenciar o jogo político da programação, já que a forma com que cada instrumentista em especial e em conjunto executa cada obra musical orquestral é a faceta artística pública das instituições.

Quando as disposições pessoais dos músicos e musicistas das orquestras confluem, é possível que haja mais pressão para tendências de curadoria. Em geral, tais questionamentos endereçam tanto as épocas das obras e territorialidade de seus compositores como obras em específico, revelando por vezes que há uma resistência no *habitus* dos músicos de orquestra para a execução de obras contemporâneas. Tal colocação de barreiras se relaciona diretamente com a perspectiva, vista em Bourdieu, que o senso estético deriva do capital escolar (BOURDIEU, 2007, p. 19). Assim, basta notar como o cânone pedagógico⁷² das e dos instrumentistas tende a uma música se assemelha ao repertório executado coletivamente. Essa aproximação entre as músicas ensinadas em conservatórios e escolas de música e as salas de concerto não seria um espelhamento absoluto e completo, mas uma proximidade estética entre morfologias composicionais que acaba manifesta no repertório como uma ação conservadora.

A questão da forma das músicas, já debatida aqui, deixa essa questão mais evidente. Se formas musicais específicas como a sinfonia de quatro movimentos são reiteradamente ensinadas por meio da execução de excertos, de pedagogias de regência ou práticas em conjunto de conservatórios, os músicos tendem a reproduzir esse sistema cultural no seu senso estético.

O gosto do público é também ponto crucial para a programação das orquestras. Isso porque, já que a fruição artística orquestral se completa na escuta de obras, o público tem local

⁷² O conceito de *cânone pedagógico* usado aqui é referenciado em Weber (2001, p. 339-340). Debateremos os tipos de cânone no **Capítulo 2**, mas por hora cabe dizer que o *cânone pedagógico* refere-se às obras executadas em um contexto pedagógico, e não necessariamente em salas de concerto.

de destaque para um controle (não consciente, em muitos casos) das práticas e rituais de concerto.

Em uma primeira perspectiva, cabe notar que é o público que legitima ou não os símbolos da já comentada *orquestralidade*, já que a construção desse signo depende de uma convencionalidade entre a orquestra (regente, funcionários, músicos etc.) e a plateia. Nessa via, o *habitus* do público condiciona e (re)convenciona as práticas artísticas orquestrais, montando tanto ações de conservação (que seriam as confluências dos *habitus* dos ouvintes do presente e do passado) quanto de oposições entre disposições novas e antigas. A questão da legitimação do ritual de concerto e da *orquestralidade* não seria um reflexo do gosto, mas tangencia esse tópico. Isso porque o gosto é construído, como já visto em Bourdieu, a partir dessa disposição social das plateias que frequentam ou visitam concertos.

É central para a compreensão da ação da curadoria orquestral o gosto do público sob cada uma das obras programadas. Em obras aclamadas pela plateia, os concertos tendem a estar mais cheios. Em peças que não caem na graça do público, os eventos podem estar mais esvaziados. O medidor primário do gosto da plateia pode ser, portanto, o comparecimento nas salas de concerto.

Mas o gosto dentro das salas de concerto também é de extrema relevância, uma vez que condiciona a fidelização que aquele determinado público tem com as orquestras. Em contextos orquestrais como o brasileiro ou o paulista do início do século XXI, a fidelização do público pode ser de vital importância para a sobrevivência financeira da orquestra. Como muitos modelos de financiamento contam com a necessidade de venda de ingressos em “pacotes promocionais”, o gosto se torna reflexo das vendas a partir do seguinte questionamento: quão disposto esse público está para ouvir esse conjunto de obras nessa temporada?

E que público é esse? Ainda que escassas, pesquisas de perfil de público de música de concerto ajudam a compreender quais as disposições sociais dos ouvintes arquetípicos da orquestra. Um bom exemplo é a pesquisa quantitativa de Neuhoff⁷³ (2008) acerca dos perfis de gosto de ouvintes de Berlim nos anos 2000. Nessa investigação, o pesquisador alemão indica que o público berlinense da música clássica⁷⁴ estava majoritariamente na faixa etária de 50-70

⁷³ Sobre essa pesquisa, cabe ressaltar ao mesmo tempo como ela reflete apenas o *locus* específico da Alemanha berlinense, se relacionando com outras pesquisas como *O Público de Ópera Está Morrendo?* (REUBAND, 2004).

⁷⁴ Ainda que nesta pesquisa preferimos o termo “música de concerto”, na pesquisa de Neuhoff (2008), a terminologia “música clássica” é empregada e separada da ópera e da dita “música contemporânea/de vanguarda”.

anos, com alto nível de escolarização (NEUHOFF, 2008, p. 5). Tal perspectiva pode indicar o estigma social empírico de que a música de concerto é uma música “erudita”, e isso pode fazer com que obras que reafirmam esteticamente essa erudição prevaleçam no repertório. Em termos de Bourdieu, o *habitus* do público de concerto berlinense seria rico, mais velho e escolarizado, o que faria com que a música daquele local se relacione com essa condicionalidade — não em um caminho de mão única, mas numa relação dialógica de condicionalidade social: a orquestra guiada por seus públicos ao mesmo tempo que os guia.⁷⁵

Por fim, a questão do gosto também toca outros trabalhadores da orquestra — a disposição para o trabalho influencia o ambiente orquestral de forma indireta, e a falta de identificação com obras do repertório pode resultar em impactos indiretos não tanto na programação, mas em sua execução. Essa ação não influenciaria a programação, mas a vida da orquestra, que pode impactar a programação futuramente. Como na divulgação dos eventos, por exemplo. Em concertos em que a equipe de comunicação em mídias está comprometida, pode haver mais postagens, ou postagens mais criativas, sobre o evento. Nesse caso, a orquestra poderia conseguir mais acessos e futuramente mais verba para novas ações de programação. Cabe notar, porém, que o *habitus* dos funcionários não necessariamente é parecido com o da plateia, de tal forma que suas ações não estejam necessariamente alinhadas.

O gosto perpassa, assim, diversas camadas da orquestra: públicos, artistas, diretores e outros funcionários. Alguns, de forma mais direta. Outros, menos. E, em cada caso, com uma conexão diferente com a programação. Enquanto para diretores e equipes de curadoria o gosto age diretamente na programação, em relação aos músicos e ao público, essa relação é mediada e filtrada: tanto mais a curadoria escuta e se permite influenciar por esses gostos, mais ela se alterará — ou se manterá.

1.3.2 As temporadas e a programação: o ano de concerto e suas efemérides

Como a música de concerto executada pelas orquestras é uma mistura entre obras criadas em um presente (ou passado recente) e peças compostas em épocas mais antigas, uma programação de orquestra é também uma miscelânea de retalhos de manifestações do presente e tributos a recortes delimitados do passado.

⁷⁵ Outro bom exemplo seria a pesquisa de Harry Price (1990) sobre 34 orquestras estadunidenses e canadenses entre 1982 e 1987. Na pesquisa — também quantitativa — há um olhar para o repertório para delimitar o gosto dos programadores.

A programação, cabe dizer, não é feita sem cálculo (o que já ficou evidente no debate sobre orçamentos): a grandeza (não de mérito, de tamanho) das instituições orquestrais demanda ações com antecedência, como a compra de passagens aéreas ou equipamentos. Da mesma forma, em geral os concertos não são programados de forma autônoma e localizada. Buscando um equilíbrio para frequentadores mais assíduos, as programações de orquestra frequentemente estão agrupadas em *temporadas*.

Ao invés de desenhar apenas um concerto, uma programação anual — a *temporada* — é apresentada simultaneamente ao final de cada ano de trabalho. Essa característica, comum no Brasil, Europa e Estados Unidos, permite com que pesquisas como os relatórios da *League of American Orchestras* (DEEMER, MEALS, 2022) sejam possíveis. Nessa pesquisa, temporadas de quase uma centena de orquestras são anualmente compiladas, analisando-se tendências do repertório em perspectivas de gênero, idade, raça e territorialidade.

As temporadas colocam um recorte temporal específico para a programação: a anualidade. Ainda que a quantidade de concertos de uma orquestra anualmente varie⁷⁶, há na construção de uma temporada o desenho de um equilíbrio inviável para concertos únicos. A temporada pode abarcar temáticas de concerto diversas, obras de diferentes épocas, perspectivas estéticas distintas e obras de muitos tipos. Isso por uma razão simples: a possibilidade de programação de um número maior de obras.

O equilíbrio da programação na anualidade é um parâmetro a partir do qual é possível entender qual a faceta pública da curadoria, ou seja, quais escolhas estéticas são representativas para cada orquestra. Nesse sentido, a colocação do dito equilíbrio aqui debatido se baseia na ideia de que em uma temporada cada concerto é a representação de uma peça que monta um conjunto estético calculado. O desenho desse equilíbrio se coaduna com o ensejo, visto em entrevistas de regentes dos EUA (cf. SMITH, 2004, p.16), para que haja variedade no repertório que programam por razões diversas (educar o público, criar uma formação para músicos de orquestras menores conseguirem empregos etc.). Tal variedade, vale dizer, é relativa, já que regentes dessa mesma entrevista dizem que gostam de programar obras desconhecidas, mas de compositores conhecidos e renomados: “é sempre interessante fazer uma peça menos conhecida de um compositor bem conhecido. O seu objetivo geral se torna fazer com que uma música

⁷⁶ Na OSESP da década de 2000, por exemplo, há cerca de 30 concertos diferentes por ano, enquanto em outras orquestras menores pode haver apenas um concerto por mês.

velha se torne fresca e nova e que uma música nova soe velha, em algum sentido” (SMITH, 2004, p. 17).⁷⁷

Há, porém, circunstâncias que irrompem o desenho de um equilíbrio da programação. É o caso das datas comemorativas, homenagens e efemérides diversas, que debateremos agora.

Como que paralelamente a uma “programação regular”, os concertos comemorativos podem ser especiais e circunstanciais, mas são bastante comuns em orquestras de diferentes portes. É, inclusive, incomum encontrar uma temporada que não conte com alguma homenagem, comemoração ou evento sazonal em sua programação. Isso porque as datas comemorativas são também utilizadas como recurso de *marketing* e venda de uma imagem pública da orquestra, já que esses concertos trazem consigo uma narrativa mais bem delimitada. Tamburri, Pompe e Nunn (2015) colocam a questão das efemérides, inclusive, como um dos fatores centrais para a tendência de repertório, mostrando que “em adição a questões de financiamento, decisões de programação são influenciadas por eventos que ocorrem particularmente no ano, como o aniversário de um compositor ou sua popularidade” (TAMBURRI, POMPE, NUNN, 2015, p. 106).⁷⁸ Exemplos de eventos comemorativos já foram citados aqui, como o concerto em homenagem ao poeta Paulo Leminski da Orquestra Sinfônica do Paraná ou o concerto “Guerra e Paz” da Orquestra de Ribeirão Preto. Em ambos os exemplos, notava-se que a orquestra desenhava concertos com uma vontade de aproximar o público geral da sala de concerto, angariando amantes de literatura ou pessoas sensibilizadas pela guerra. A ação da orquestra com as homenagens também conta com a tentativa de sensibilização social da plateia para questões atuais consideradas relevantes para o público local, como já debatido.

Mas para debater essas circunstâncias, parece necessário entender os diferentes tipos de eventos comemorativos. A seguir, debateremos o que chamamos aqui de 1) efemérides e eventos sazonais; e 2) eventos-homenagem de outras naturezas.

Tal qual os astros têm uma temporalidade cíclica de retorno para o céu terrestre, a acumulação de anos de eventos históricos é também rememorada pela sociedade ocidental europeia e — em consequência — brasileira. Por isso, assim como na astronomia, é

⁷⁷ *It's always interesting to do a lesser-known piece by a well-known composer. Your general goal is to make old music sound fresh and new, and to make new music sound old, in a sense* (tradução nossa).

⁷⁸ *In addition to funding sources, programming decisions are influenced by events that occur in a particular year such as an anniversary for a composer or the popularity of a composer* (tradução nossa).

frequentemente utilizado o termo “efeméride” para representar o retorno de um assunto histórico com data definida. Isso é, quando um evento histórico valorizado socialmente por algum grupo social completa cem anos, por exemplo, essa parcela da sociedade tende a rememorar tal momento, debatendo sua atualidade. Isso ocorre com datas históricas, como finais de guerras. No Brasil e em outros países do mundo, a rememoração de efemérides históricas se manifesta até no calendário anual, com feriados nacionais nos dias de independência ou de finais de guerras civis. Tais movimentos de recordação do passado são também formas de recuperação da história a partir das quais se instauram no presente novas narrativas de como ocorreu esse próprio passado. Essas novas formas de contar a história, vale dizer, funcionam como um símbolo que age diretamente no presente, reafirmando discursos das classes que dominam os discursos a partir de seus *habitus*. Em Bourdieu, é interessante notar, nesse sentido, como a dominação simbólica é também uma dominação por meio do tempo, manifesta na posse de itens antigos ou na ação sobre calendários:

As maneiras legítimas ficam devendo seu valor ao fato de que elas manifestam as mais raras condições de aquisição, ou seja, *um poder sobre o tempo* reconhecido, tacitamente, como a forma, por excelência, da excelência: possuir algo "antigo", ou seja, as coisas presentes que são do passado, da história acumulada, entesourada, cristalizada (BOURDIEU, 2007, p. 70)

As efemérides das programações de orquestras são bastante comuns nas salas de concerto. Um primeiro caso é a frequente homenagem ao nascimento ou a morte de compositores que integram o cânone orquestral.

Em 2019, por exemplo, a música de Beethoven foi bastante projetada no cenário orquestral brasileiro. Isso porque o compositor completaria, no ano seguinte, 250 anos. A partir desse pretexto, orquestras brasileiras diversas passaram a programar homenagens ao compositor alemão, prevendo a execução de várias de suas obras. A Orquestra Sinfônica de Porto Alegre iria executar a *Abertura Coriolano*, Op. 62, e o *Concerto para Piano N° 3*, Op. 37 (RIO GRANDE DO SUL, 2020); a OSESP abriu um concurso para novos solistas; a Orquestra Petrobras Sinfônica programou três sinfonias do compositor; a OSLI — Orquestra de Limeira — fez também uma série denominada “Beethoven 250 Anos” (G1, 2020), na qual dedicou diversos concertos à obra do compositor... Poucas orquestras ficaram de fora no contexto brasileiro. Com o advento da pandemia de Covid-19, essa efeméride tornou-se um anticlímax e as homenagens tiveram que ser à distância. Mas até fora das salas de concerto, rádios produziram conteúdo sobre o assunto: a Rádio MEC, por exemplo, reproduziu 24 horas ininterruptas de música e falas de Beethoven (EBC, 2020).

A comoção pela obra de Beethoven e a arbitrária data de comemoração de 250 anos de seu nascimento deixa evidente que as efemérides não são, como poderiam ser na astronomia, fenômenos únicos de um calendário natural. Por outro lado, as efemérides culturais de obras de concerto são ciclicidades fabricadas para favorecer uma disposição social. Aqui, a relação entre a criação das efemérides com a escolha das obras é evidente. Em ambos os casos, há uma operação do *gosto* a partir de um *habitus* para a criação de uma legitimidade discursiva.

Um segundo caso de aparecimento das efemérides é o de concertos que aparecem com uma sazonalidade relativa a datas religiosas ou de estações. É o caso de concertos de Natal, de ano novo, de chegada da primavera ou de Páscoa. Nesse tipo de concerto, é comum que se busquem obras de subgêneros musicais inventados arbitrariamente. As músicas natalinas para orquestra, por exemplo, se consolidam como um repertório bastante executado, ainda que a criação desse gênero não tenha uma determinação histórica definida: podem ser executadas — num mesmo concerto⁷⁹ — obras do século XVIII, como o *Messias* (1741) de G. F. Handel ou o *Oratório de Natal* (1734) de J. S. Bach, até obras do século XX, como adaptações para orquestra da canção *War is Over*, de John Lennon⁸⁰.

A reafirmação de datas religiosas em um calendário de concerto confirma a predominância do ambiente de concerto como local da readaptação de música sacra católica ou protestante. Isso ocorre sobretudo em contextos, como o brasileiro, no qual o Natal e a Páscoa são socialmente postos como integrantes da cultura cotidiana, ainda que não representem parte significativa dos credos da população. Nesse sentido, nota-se então como a religiosidade local impacta indiretamente a curadoria de orquestras.

Os já comentados eventos-homenagem dizem respeito a demandas específicas que surgem nos entornos da orquestra e que irrompem de forma calculada o “equilíbrio” da programação regular. Aqui, estamos falando de eventos *in memoriam* da recente morte de músicos, políticos ou personalidades relevantes para cada determinada orquestra, ou até de concertos que tematizam conflitos geopolíticos — como já comentado. Nesses casos, é evidente

⁷⁹ Um bom exemplo é o concerto de Natal de 2019 da Orquestra de Campinas, que continha “no repertório, obras de Arthur Sullivan, Johann Strauss, Puccini, Leonard Cohen, Agustin Laram Franz Lehár, John Lennon, entre outros” (CAMPINAS, 2019).

⁸⁰ Outro fenômeno interessante na programação é a colocação de adaptações orquestrais de obras de reconhecimento público no contexto da música popular. Essa proposição de um ecletismo por um lado torna o repertório mais diverso e, por outro, tem por vezes a intenção de remediar o não-enraizamento da música de concerto em territórios específicos utilizando obras musicais de outros gêneros já enraizadas naqueles contextos. Em um concerto de Natal, por exemplo, é possível inserir no contexto brasileiro canções como *Anoiteceu*, de Assis Valente, localmente reconhecida como um “clássico” natalino, mas desconhecida no gênero fora do Brasil.

que cada seleção também é uma determinação do gosto e da condição/disposição social dos responsáveis pela programação, que reafirmam seu *habitus* em sua condição de agentes de seleção de *signos distintivos*.

1.3.3 O discurso e a programação: autoimagem e funções sociais

Os discursos que as orquestras constroem sobre suas ações e entornos e sua função social/política adentram diretamente o debate da programação, seja no uso da seleção de obras como símbolos para construção de um léxico além de falas e textos institucionais, seja no descompasso entre as manifestações públicas e os repertórios de concerto. Aqui, debateremos esses entrelaçamentos.

A dimensão, a idade e o local de gênese da instituição orquestral fazem com que, hoje em dia, montar uma nova orquestra seja um empreendimento robusto — ainda que em orquestras comunitárias ou de estudantes. Além da grande quantidade de funcionários, o grupo precisa de um espaço para ensaios e de uma sala de concertos para realizar suas apresentações — sejam elas públicas ou não. Como já debatemos, todos esses fatores geram demandas orçamentárias altas e de difícil manutenção. Nesse sentido, iniciar uma orquestra nova envolve dois desafios financeiros: um aporte inicial e uma renda constante para a continuidade do grupo.

No contexto brasileiro e no paulistano, é notável que esse obstáculo financeiro dificulta a ação de instituições orquestrais. Como visto na pesquisa de Camila Bomfim (2017), tem ocorrido, num passado recente, um declínio no número de orquestras subvencionadas pelo estado na região metropolitana de São Paulo. A pesquisadora atribui, como algumas possíveis razões para esse declínio, a dissolução de valores culturais que sustentam uma relação popular com a orquestra (BOMFIM, 2017, p. 301) ou a dificuldade de colocação de novas orquestras no mercado fonográfico já tomado por instituições de grande porte (idem, p. 315).

É possível intuir, então, que haja vista a distância das práticas orquestrais da fonografia, o baixo enraizamento da cultura orquestral na sociedade e o afastamento público dos valores de “alta cultura” emanados pelos símbolos orquestrais, já levantados por Bomfim, que o nascimento de uma orquestra é um fenômeno raramente orgânico para um contexto brasileiro. Isso não quer dizer que ele não ocorra, mas, colocando em termos semióticos, há uma lacuna na convencionalidade do universo simbólico da orquestra: muitos setores da sociedade não conhecem ou participam de práticas de concerto, de tal forma que os signos dessa cultura estão distanciados do cotidiano brasileiro.

Como debatido por Bourdieu, em concordância com uma perspectiva semiótica, os símbolos agem como instrumentos de “integração social” (BOURDIEU, 1989, p. 10), já que esses são signos que dependem de uma convencionalidade — de um acordo social.⁸¹ Porém, a convencionalidade não é construída nem a partir de uma paridade entre as classes. Pelo contrário, os símbolos têm ao mesmo tempo uma função social e uma função política a partir da qual são ferramentas de uma dominação, de uma hierarquização entre as classes (ibidem).

Desenhar funções sociais de orquestras seria um empreendimento complexo demais para esta pesquisa — que envolveria inúmeras teias relacionais, cada qual única por sua disposição geográfica e política —, mas cabe tentar debater, aqui, a função social do repertório das orquestras no sentido da construção de uma faceta pública para os repertórios. Em outras palavras, buscaremos debater, agora, qual seria o impacto dos discursos que as orquestras constroem sobre si mesmas nos repertórios que elas executam.

Um primeiro ponto nesse sentido, recordando o conceito de interpretabilidade do signo disposto no início do capítulo, seria a compreensão, como faz Santaella (2013), de que o som tende a produzir signos *remáticos*, e não *discentes* e *argumentais*. Isso não quer dizer que as obras musicais não sejam símbolos, mas que há um potencial de resiliência simbólica alta em produções artísticas musicais, diferente de textos verbais, que seriam mais diretos. A ação simbólica opera um poder político em um outro nível, para além de interpretações mais fugidias — há uma dimensão simbólica em cada peça musical, na qual é possível identificar não apenas pelo seu som, mas também e muito pelos comentários que dela derivam, parâmetros de territorialidade (que indicam de onde a música vem), de raça, de gênero e de condições socioeconômicas. Isso porque, por mais que o som tenha um caráter efêmero, sua existência (ou quase pura temporalidade) acoplada de signos visuais (como a forma e materiais dos instrumentos), produz indicadores sociais e culturais.

Em outras palavras, é possível e provável que cada ouvinte de um concerto construa uma rede de significações e *semioses* distintas, associando a música ouvida a suas experiências colaterais⁸². Para alguns do público, as obras podem lembrar desilusões amorosas, para outros,

⁸¹ Ou, como coloca Bourdieu, “os *sistemas simbólicos*, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados” (BOURDIEU, 1989, p. 9).

⁸² Experiência colateral, ou observação colateral, seria o compósito de vivências que um intérprete tem sobre signos que tangem o fundamento e o objeto interpretado. Ou, nas palavras de Peirce, “por observação colateral, refiro-me à intimidade prévia com aquilo que o signo denota. Então, no caso do Signo ser a sentença ‘Hamlet era louco’, então, para que este Signo possa ser entendido, deve-se saber que os homens às vezes ficam neste estranho estado; deve-se ter visto ou lido sobre homens enlouquecidos; e será tanto melhor se a pessoa conhecesse (e não

rememorar questões políticas. Isso não deve ser interpretado como uma falha semiótica, mas como uma característica da *semiose* sonora — cujos interpretantes são antes hipóteses que argumentos. Mas é também possível e provável que as instituições orquestrais tragam um direcionamento de sentido para guiar uma interpretação dos concertos, seja por meio de um programa de concerto que procura indicar “o que o compositor estava pensando”, seja pelas gestualidades que a ou o regente tem no centro do palco, seja na ordem do repertório, seja no horário do concerto, seja num eventual título atribuído à temporada. Esse conjunto de signos, direcionando simbolicamente a rede de hipóteses — *rhemas* — produz possivelmente a construção social de que há um sentido *correto* para as músicas ali postas, enquanto o que há seria um sentido *atribuído*.

Em um outro lado, complementar a essa guia interpretativa da instituição orquestral, está a escolha de obras no sentido da sustentação de um discurso político que a orquestra almeja agregar para si. A tentativa de atualização do ambiente orquestral se encaixa nessa perspectiva, operando simultaneamente mudanças na prática instrumental e/ou a construção de um discurso “contemporâneo” para a orquestra. Porém, é notável que as mudanças de repertório dificilmente modificam os rituais orquestrais, tampouco as lógicas excludentes da orquestra — como a venda de ingressos caros.⁸³ Ainda assim, a mudança de repertórios não deve ser menosprezada. Nesse sentido, a pesquisa de Ting (2019) sobre orquestras estadunidenses demonstra como a função da orquestra pode interferir em repertórios: a pesquisadora notou que há uma diferença significativa entre o repertório de orquestras universitárias e profissionais dos EUA. As orquestras universitárias tendem a tocar mais música nacional, e as profissionais se aproximam mais do cânone europeu (TING, 2019, p. 9-10).

A manifestação pública da orquestra sobre assuntos da ordem do dia se manifesta, assim, nos repertórios, que funcionam como uma segunda (ou primeira) camada discursiva da instituição, para além dos textos institucionais e depoimentos públicos. O uso dessa camada simbólica parte de demandas da sociedade e até de críticas ao mundo orquestral.

A questão de gênero, raça e condição socioeconômica dos compositores e compositoras que têm suas obras programadas vem sendo tematizada em pesquisas recentes (como alguns

precisasse, assim, de presumir) especificamente qual seria a noção de insanidade de Shakespeare. Tudo isso é observação colateral e não faz parte do Interpretante” (CP 8.179).

⁸³ O preço elevado dos ingressos não é exclusivo de orquestras. Em movimento semelhante a concertos de atrações internacionais, os ingressos mais caros funcionam ao mesmo tempo como um atestado do valor do artista que se apresenta e uma chancela para uma distinção de classe.

entre muitos exemplos, OSUSP, 2020; DOESER, 2016; CITRON, 2007; MARCHO, 2020; DEEMER, MEALS, 2022; MCCLARY, 1991; WOPHIL, 2017), e já há reflexos desse debate em repertórios orquestrais em algumas localidades do mundo, como nota-se no relatório de Deemer e Meals (2022), haja visto um aumento de 1050% (de 0,4% para 4,6%) de obras de compositoras vivas entre 2015 e 2022. Esse aumento, ainda que significativo, expõe como o repertório conta ainda com poucas obras de compositoras no contexto estadunidense.

A “autoimagem” da orquestra e a imagem pública expressa pelo repertório e outras manifestações simbólicas adentram a escolha de obras de forma direta, já que na construção de discursos sobre os eventos, é necessário que haja uma redundância discursiva com lastro na realidade. Ou seja, não basta apenas um concerto, as orquestras estão instigadas a, cada vez mais, demonstrar em todos seus concertos como seus discursos se relacionam com os seus valores. Aqui, há então uma função social enunciada pela orquestra, ainda que, estruturalmente, essas instituições possam servir para operações paradigmáticas mais amplas.

Para finalizar esse capítulo, retomaremos de forma breve como esse complexo compósito de signos organiza lógicas da programação musical de orquestra. Como já enunciado, separamos fatores que determinam e influenciam a programação de orquestra em três tipos: 1) *orquestralidade*; 2) elementos de materialidade; 3) fatores simbólicos.

A *orquestralidade* se manifesta em todas as obras orquestrais e, como signo em atualização, transforma o que é *ser orquestra* a cada execução. Apesar de funcionar como signo de um conservadorismo, a *orquestralidade* é também o que permite a atualidade da orquestra — na medida em que ela consiga se conectar com seus ambientes. Nesse sentido, ela muito se conecta com os discursos institucionais a partir da questão: como fazer funcionar uma orquestra *hoje* — sem que ela deixe de *ser orquestra*?

Os elementos de materialidade funcionam, como vimos, mais como um limite para o gosto e o jogo simbólico do que como um ambiente de deliberação de *terceiridade*. Os trabalhos, orçamentos e demandas do contexto são como uma fôrma para a ação do discurso da orquestra a partir da qual há uma tentativa de criar uma identidade orquestral na união do possível, do provável, do viável e do acessível em cada local ou época.

E o gosto, por fim, estabelece como o jogo simbólico da seleção de obras tem raízes inconscientes e opera aspectos de disposição social que se relacionam, de forma mais ou menos

direta, à dominação das classes — sobretudo em ambientes ocupados historicamente por classes mais ricas, brancas, com ritos europeus e predominância masculina.

Esses conceitos que desenvolvemos comporiam um prisma que, reunido, montaria as programações no dia a dia de muitas orquestras. Mas, evidentemente, outras influências que não indicamos podem impactar casos específicos de orquestras. Propomos essa arquitetura conceitual para os signos que influenciam a programação inclusive para abarcar eventos e signos que não citamos aqui. Outros elementos da *orquestralidade* não foram citados, como técnicas específicas de execução de instrumentos. E também limites materiais, como: a chuva intensa em certo dia pode impedir a ocorrência de um evento. E até barreiras simbólicas, como a dificuldade de acesso a obras cantadas ou catalogadas em línguas estrangeiras.

O ponto que desenvolvemos a seguir, que começou a ser debatido com o tema de *orquestralidade*, é a relação das práticas do presente com as tradições de concerto. A conservação de tradições nesse universo tem relação com o cânone, termo que tematiza o próximo capítulo. Essa discussão extrapola em parte a questão da programação, expondo uma trajetória histórica e a relação dessas práticas orquestrais com seus contextos. Ainda assim, como se nota nesse capítulo, as leituras históricas e geográficas, e por conseguinte o cânone, estão presentes nos mais diversos fatores que determinam a escolha de repertório: seja no gosto, na precificação, na *orquestralidade*, entre outros.

Capítulo 2

O cânone e a programação: outra escuta para um debate em curso

É comum que termos como “obras-primas”, “grandes mestres do passado” ou “gênios incompreendidos em suas épocas” estejam atrelados, num senso comum, ao ambiente de concerto. A recuperação do passado musical adquire, nesse contexto, uma perspectiva de valor: tornou-se comum o retorno ao presente, nos programas de concerto, de obras que são consideradas socialmente dignas e valorosas. A perspectiva atual sobre essas obras e seus compositores compõe um mecanismo social que pode ser chamado de *cânone*. Neste capítulo debateremos como se estabelecem essas recuperações do passado musical de concerto em contextos europeus e brasileiros. Aqui, buscamos entender o que seria o cânone na complexidade desse conceito.

Neste capítulo, abordaremos então o conceito de cânone musical e sua conexão com a programação de concertos. Faremos isso em três etapas, que têm espelho nos outros capítulos desta tese. Em primeiro lugar (no **Subcapítulo 2.1**), há o debate sobre características semióticas da música em relação com o conceito de cânone, em uma discussão preliminar, mais especulativa. Esse primeiro trecho tem um teor heurístico, ou seja, ele foi construído a partir da “lógica da descoberta”⁸⁴, em uma metodologia guiada pelo objeto analisado. Por isso, há nele a tentativa de tomar alguns conceitos de fora do universo musical (como *repetição*, *tradição* e *ritual*) para tatear, de forma ainda livre, uma base para o debate do cânone. Assim estão dispostos pontos que podem ser levados em conta para uma discussão musicológica mais interdisciplinar. Em seguida, no **Subcapítulo 2.2** está a construção de um estado da arte do tópico, tentando estabelecer quais as principais considerações a respeito do cânone no ambiente musicológico europeu e estadunidense de concerto dos últimos setenta anos. No **Subcapítulo 2.3** há uma discussão sobre os limites encontrados nos conceitos de cânone trabalhados na literatura em um contexto externo ao europeu, bem como proposições sobre o assunto a partir de uma perspectiva brasileira.

⁸⁴ A noção de heurística como “lógica da descoberta” é baseada em Peirce e associada à *primeiridade* (IBRI, 2020, p. 138). Isto é, utilizaremos uma lógica textual mais livre, baseada nas qualidades do som, para compreender o cânone como processo histórico.

Este capítulo tem como intenção endereçar a algumas perguntas (sem, é evidente, respondê-las categoricamente, haja vista sua complexidade). Como a seleção de músicas do passado pode transformar as práticas orquestrais e de concerto do presente? Como e por que as obras musicais podem ser consideradas “melhores” ou mais relevantes que outras? O que seria o cânone? Ele é um conceito ou está presente na sociedade? Qual sua relevância crítica para o ambiente de concerto recente? Como o cânone se manifesta? Como o cânone, enquanto força da tradição ou conceito desenvolvido e criticado na Europa apresenta limites em um território além-mar, que foi colonizado e que não tem a música de concerto como prática enraizada? Uma orquestra como a OSESP manifesta o cânone a partir de que modalidades? Que efeitos o cânone estabelece em territórios como o brasileiro? As críticas do cânone estabelecidas pela musicologia europeia e estadunidense tocam a questão relativa a problemas e questões brasileiras, como o histórico de colonialidade? Há um “cânone brasileiro”?

2.1 O cânone musical e a semiótica da música: fundamentos, repetição, tradição

O fundamento sígnico da música é o som. E o som tem, como uma de suas características semióticas centrais, a efemeridade. Ou melhor, como já citado de Santaella, o som tem um caráter evanescente total, tornando-se uma “simples imediaticidade qualitativa, presença pura” (SANTAELLA, 2013, p. 105). A temporalidade do som é totalmente atual — ele *ocorre* enquanto onda, energia em perturbação do meio, mas não *existe* enquanto matéria. Quando percebemos o som, ele já se foi, ele já está diferente. Ouvir é um ato de atualização contínua, pois mesmo a repetição do som se apresenta como diferença: se uma fonte sonora produzir, por exemplo, dois sons idênticos, eles não são o mesmo som — são dois sons parecidos, já que os meios de transmissão e os ambientes estão em perpétua mudança.

A música, como um jogo dos sons, é uma atividade.⁸⁵ Assim como o som, que é sua base, ela acontece e para de acontecer em algum lugar, com elementos que extrapolam a própria sonoridade. Quando as vozes param de cantar, os instrumentos param de soar ou a caixa de som é desligada, a música cessa. O pensamento e os sentimentos sobre a música, contudo, permanecem para as pessoas que viveram aquela experiência. Seja em imagens mentais que a música pode evocar, na sensação física que os corpos vivem ouvindo e dançando música, o

⁸⁵ Por isso, como visto em Small (1998) talvez nem seja tão apropriado falar sobre música, mas falar sobre “musicar” (*Musicking*).

resultado da experiência é a lembrança — a memória, mais ou menos elaborada, dos ouvintes, músicos, trabalhadores... Daqueles que testemunham um momento musical.

A memória pode ser mental, como uma narrativa simbólica (*legi-sígnica simbólica*) ou imagens icônicas que operam na mente dos experienciados pela música, mas ela também pode ter traços físicos. No meio da dança, alguém pode tropeçar, machucando o joelho. Esses hematomas são também signos da memória da música, pois são *índices* de seu ritual. Assim como nesse machucado, a memória está na sujeira do chão da casa de festas, no programa de concerto esquecido na plateia e no sono que alguém pode sentir saindo de uma apresentação. A música — ainda que evanescente — deixa vestígios (*sin-signos indiciais*).

A possibilidade de reaccessar a música por meio de sua performance e de seus vestígios trouxe, para suas práticas, a possibilidade de retomada. Para tocar uma música mais do que uma vez, é preciso repetir algo que primordialmente está na memória (individual ou mediada, grafada). Isso é, rememorar a música para montar um ritual semelhante. Essa retomada da música se dá, em cada tipo de *musicar*, em sua modalidade. Há rememorações individuais (nas quais a pessoa “decora” o que ocorreu e toca de novo depois), a possibilidade de uma memorização mediada pela oralidade ou, até, pela escritura musical.

Os códigos⁸⁶ sonoros de cada gênero musical podem facilitar essa mediação, já que um léxico comum a uma conformação cultural pode permear diversas músicas distintas – como as terminações de frase semelhantes no choro, as tópicas da música europeia do século XVII e XVIII⁸⁷ ou a repetição de harmonias em temas de jazz. A convencionalidade de códigos é, ao mesmo tempo, um facilitador das repetições e um sistema reiterativo na sedimentação de gêneros musicais. Em processos históricos mais ou menos longos, a repetição dos rituais e novas informações consolidam mais ou menos as práticas musicais. Assim um ritual seria “um ato que usa a linguagem gestual para explorar, afirmar e celebrar os conceitos próprios de relacionamentos ideais” (SMALL, 1998, p. 98)⁸⁸ e, na sua capacidade de reproduzir relações sociais ideais, ele promoveria a repetição de modelos sociais convencionalizados — símbolos

⁸⁶ Aqui utilizamos o conceito de código de Pignatari (1993): “é um sistema de símbolos que, por convenção preestabelecida, se destina a representar e transmitir uma mensagem entre a fonte e o ponto de destino” (PIGNATARI, 1993, p. 18).

⁸⁷ Cf. Mirka (2014).

⁸⁸ *An act that uses the language of gesture to explore, affirm, and celebrate one's concepts of ideal relationships* (tradução nossa).

que, estruturados se tornam estruturantes⁸⁹, e funcionam como agentes de dominação e de “integração social” (BOURDIEU, 1989, p.10).⁹⁰

Cada novo ritual musical é ao mesmo tempo, adaptado e conservado em relação às práticas do passado. A partir do compartilhamento de um conjunto de signos convencionados, que não são só sonoros, há uma conformação sociocultural das práticas musicais. E as práticas vão mudando com o tempo: hoje não batemos palmas entre movimentos de uma sinfonia — mas nem sempre foi assim. Como uma *lei* no sentido peirceano, a ação do *legi-signo simbólico* do ritual é sua reatualização.

O ato de rememoração da música, seja na repetição de rituais ou no deslocamento deles para outros ambientes — que Small (1998, p. 98-99) chama respectivamente de “interpretação sagrada” e “interpretação secular” — tem em sua estrutura a recuperação do passado. É, nesse sentido, um movimento de conservação dos símbolos rememorados (das relações ideais) — ante movimentos de improviso e invenção presentes na cultura de cada localidade. Mas há também a invenção que é “fantasiada” de rememoração. Isso é, uma invenção de regras rituais baseadas em um passado imaginário, projetado. O exemplo das palmas entre movimentos de uma sinfonia parece apropriado: se hoje em dia parece um afronte à “memória” da história da música aplaudir um movimento emocionante de uma sinfonia, isso é antes uma fantasia de rememoração que algo com lastro no passado. Sabe-se que em Paris de 1820, a plateia emitia sons e pedia até a repetição de movimentos no meio da *performance* (cf. SMALL, 1998, p. 76). Mas alguma rememoração musical consegue de fato capturar o som em sua plena imediaticidade? Não seriam todas rememorações atos de reinvenção do passado, notando que os tempos e espaços se atualizam, bem como os agentes históricos?

Essa rememoração, ou “reiteração” de práticas musicais funciona como uma força tradicional, no sentido de trazer, para o presente, músicas do passado. Ou, em outras palavras, como uma força de recriação do passado musical por meio da (parcial ou total) fantasia de sua repetição. Mas há particularidades a serem definidas em cada uma dessas manifestações reiterativas/rememorativas. Discutiremos a seguir duas delas, a escritura musical e o uso de textos verbais para o comentário sobre a arte sonora.

⁸⁹ Como já citado de Bourdieu (1989, p. 9).

⁹⁰ A noção de “integração social” colocada por Bourdieu pode ser compreendida como a ideia de que os símbolos operam na chave da convencionalidade social, dependendo assim da relação entre indivíduos. A convenção é como um “combinado”, um acordo social (geralmente inconsciente) que toca questões cotidianas diversas: o significado das palavras, seus sons e grafias, conduta gestual etc.

Um tipo de escritura musical, a notação “tradicional” (com signos nas linhas paralelas de uma pauta) nasce num contexto de necessidade reiterativa para expansão e conservação de práticas artísticas litúrgicas, o que já conota sua capacitação para um controle social.⁹¹ O uso da escritura, desde então, variou a partir de cada contexto, mas foi tomado pelos compositores e instrumentistas do ambiente europeu num movimento de antecipação: essas músicas passaram a ser escritas para serem repetidas em diversos locais — o que, do ponto de escuta semiótico, já indica uma novidade, que é o deslocamento da prática convencionada para fora da evanescência do som.⁹² Não é como se não houvesse *leis* de conduta fora da escritura da música, mas a prática da escrituração é uma expansão (talvez a negação) do caráter mais primordial do fundamento do signo musical — sua imediaticidade. A convencionalidade do sistema de escrita musical possibilita, assim, a permanência de práticas sonoras e seu deslocamento em uma dimensão semiótica diferente da pré-existente. Ou seja, a música passa a *existir* enquanto índice de seu projeto, além de sua *ocorrência*. Ainda havia e há inúmeros trânsitos da música sem as partituras, sobretudo em práticas fora da Europa — mas a partitura possibilita um controle da prática sonora à distância. A colocação da música em partituras — e o mito de que essa escrita compreenderia toda a prática musical e sonora — podem ser vistos, nesse sentido, como agentes de conservação, ou forças do tradicionalismo. Por outro lado, pode-se notar também que a escritura em partitura possibilita um outro tipo de organização e quantificação do tempo e do material musical, dando a possibilidade para outros tipos de criação.

Na oralidade, a música é atualizada por sua prática. Via escritura, a música é mediada por determinações simbólicas impressas em outro código. Não é por menos que em sua proposição “contracolônia”⁹³, Antonio Bispo dos Santos, o Nego Bispo, indica que a oralidade — prática que conectada com comunidades e grupos como os quilombolas e povos originários — está sendo progressivamente rebaixada socialmente, dando lugar a uma sociedade mais pautada na escrituração (BISPO, 2023, p. 12). A oralidade, frequentemente encarada como inferior à escrituração, demonstra, no argumento semiótico que estamos construindo, uma outra relação com as práticas de conservação, já que em uma relação com o passado mais enraizada

⁹¹ Como afirmado por Mauceri: “*music has power to control behaviour, and those who wished to conquer the world sought to harness its power. Music is dangerous because it possesses an invisible force that can represent emotions and create tribal affinities*” (MAUCERI, 2022, p. 5).

⁹² A escrita faz também com que, paradoxalmente, as práticas musicais talvez tenham que ser menos repetidas para serem conservadas. Assim, ainda que as músicas sejam escritas já com a possibilidade de sua repetição, a escritura também propicia uma menor necessidade de repetição. Vale notar, também, que essa mudança nas práticas é também uma mudança nas funções de composição e interpretação, fazendo com que os trabalhos que envolvem essas músicas tenham se transformado.

⁹³ Esse termo é cunhado por Bispo (2023).

no presente. Não cabe à delimitação temática desta tese uma investigação acerca das tradições orais e escritas da música, mas é relevante perceber como ambas foram fundamentais para a (re)produção de música em diversos contextos.

A rememoração musical tem, fora das práticas de reexecução, mais uma manifestação recorrente. É a escrita sobre música em texto verbal, que serviu para a crítica musical, a história da música, a musicologia e outras modalidades que contam com a produção de conhecimento sobre música em uma codificação sígnica adversa àquela original. Nessa tradução intersemiótica⁹⁴ há potencialidades que aparecem, bem como limites.

Nesse processo de tradução, deve-se reconhecer que a mudança de linguagem também retira da música seu caráter evanescente⁹⁵, dando-lhe uma perenidade que não é característica: os textos sobre música estão disponíveis a qualquer hora (para quem tenha acesso a eles), mas as apresentações musicais ocorrem em momentos definidos. Essa simples diferença incorre em uma pontuação mais complexa: a escrita sobre música pode fazer — e faz — elementos musicais serem reiterados. Isso ocorre, é evidente, em diferentes níveis, alguns mais conscientes, outros mais inconscientes.

A esse ponto, não parece exagero inferir que a noção de repetição musical é signo das forças da tradição que incorrem sobre as atividades musicais. Mas não se pode entender isso como algo somente pejorativo. A tradicionalidade está presente em todas as práticas musicais e culturais, no sentido da colocação/atualização das forças do passado. Seria um delírio imaginar uma prática musical que não repetisse nada que já foi feito. Como visto em *Mundos da Arte* de Becker (2011), a cadeia de agentes envolvida nas práticas artísticas é grande, e o mundo da arte se desenvolve como uma rede de implicações múltiplas e consecutivas, e não tão somente em revoluções de paradigmas.

A noção de tradição, em cada conformação social, é estabelecida a partir de um tipo diferente de relação com o passado. E, a partir dessa relação com o passado, as forças do tradicionalismo são mais ou menos respeitadas. Um paralelo longínquo, mas breve e possível se dá com o embate entre os conceitos de *tradição* e *traição* vistos em Bonder (1998). Para o autor, que focaliza em seu texto uma pesquisa sobre a questão da moralidade na liturgia de

⁹⁴ Como visto em Plaza (2003), esse tipo de tradução, indicada inicialmente por Jakobson (2015), significaria a tradução entre modalidades de signos distintas.

⁹⁵ Mesmo que indique uma “perda” desse caráter, há novas potências que o universo textual propicia. Isso porque processo tradutório, como visto em teóricos da área da tradução intersemiótica (PLAZA, 2003; CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975) é um processo de criação, de reinvenção do objeto traduzido.

diversas religiões, enquanto a tradição seria o princípio de preservação de estruturas e contratos sociais, pautando-se numa moralidade estabelecida culturalmente, a traição tem um aspecto transgressor dessa força de preservação, o que lhe confere um caráter transcendental (BONDER, 1998, p. 18). O autor defende, ainda, que a tradição e a traição são um conjunto conceitual interdependente, a partir do qual se desenrola a produção moral na sociedade, como se a tradição intentasse a sua violação social: “da mesma forma que a tradição precisa da traição, que a preservação precisa da evolução, que o acerto de hoje dependeu do erro de ontem, o contrário também é verdadeiro” (idem, p. 20).

Na música sinfônica, por exemplo, a relação de cada orquestra com uma *orquestralidade*, um modelo de prática ritualizada de orquestra, produz uma ação dialética entre a tradição de concerto e a traição desses princípios. Pode ser que em uma orquestra se opte por manter os músicos de fraque e vestidos longos, mas que o repertório executado seja menos tradicional. Pode ser que a orquestra siga todos os preceitos de uma tradição criada, buscando inclusive uma performance historicamente localizada, com instrumentos “de época” e vestuário — mas quem garante que o público se vestirá de acordo? Talvez a restrição de vestimentas (proibição de *shorts*, bermudas e sandálias) na OSESP na década de 2000, uma de muitas ações tradicionalistas mesmo em uma orquestra reestruturada, atualizada, tenha conexão com isso. Assim, a revogação dessa política na orquestra indicaria uma transgressão à *orquestralidade* ali colocada, ainda que em uma adequação ao uso de vestimentas no verão paulistano mais atual.

Mas e o cânone, como ele se relaciona com tudo isso? O cânone é um mecanismo de repetição. No senso comum, é a reunião de obras tidas como de valor elevado. No ambiente musicológico, o cânone pode ser essa reunião de obras, modelos de prática e composição, um mecanismo de manutenção do *status quo* ou até uma ideia para a replicação de repertórios. Enquanto técnica composicional, esse é inclusive um nome dado para uma forma de composição baseada em imitações musicais defasadas no tempo. Em busca de uma definição mais apropriada do que seria o cânone, iremos, a seguir, demonstrar como há um vivo debate musicológico acerca de sua conceituação.

2.2 O cânone musical em pauta: embates musicológicos

O conceito do cânone musical já foi debatido na literatura musicológica em diversas abordagens, nos últimos sessenta anos, sobretudo a partir de textos de Carl Dahlhaus acerca do julgamento de valor no ambiente musical (DAHLHAUS, 1983) e da proposição de musicologia

crítica de Joseph Kerman (1983, 1987). Para sustentar um debate que esta tese tenta instaurar a respeito dos limites e potências desse conceito em territórios não-europeus e não-estadunidenses, estabelecemos antes um estado da arte selecionado desse conceito no ambiente musicológico da Europa e Estados Unidos.

A discussão sobre o cânone está presente em diversas áreas de pesquisa artística e se desdobra em tópicos como o valor social das obras e a capacidade de permanência de repertórios na história⁹⁶, assuntos que tangem pesquisas musicológicas diversas. A problematização do cânone musical se originou no contexto de concerto, na compreensão de seus mecanismos e na colocação de sua historicidade, e se desdobrou em um debate mais amplo.⁹⁷ Aqui, teremos como delimitação do estado da arte o contexto da música de concerto, ainda que, em momentos pontuais, seja necessário se projetar para fora desse ambiente na discussão. Procuramos, ainda, demonstrar como o debate sobre o cânone está vivo no ambiente acadêmico, sendo que muitos dos textos consultados propõem um diálogo entre si, estabelecendo elos próprios para a defesa de suas teses — como pode ser visto no artigo *Culture Wars, Canonicity, and "A Basic Music Library"* (KOMARA, 2007, p. 238-241).

Apontamentos de Carl Dahlhaus, em 1977, em *Foundations of Music History* (1983) indicavam o início de um debate musicológico em um sentido crítico citado até hoje. O autor tinha como intuito estabelecer proposições para leituras da história da música, estabelecendo como, para desenvolver uma leitura analítica, deveria se estabelecer um foco nas obras musicais e em seus significados, em detrimento de leituras históricas a partir de biografias de compositores ou da aplicação de teorias sociais extramusicais. A questão do cânone aparece sobretudo no Capítulo 7 do livro, em um ensaio sobre julgamentos de valor e história da música (DAHLHAUS, 1983, p.85-107). O autor apresenta⁹⁸ o conceito de “cânone de obras musicais”,

⁹⁶ Ainda que aqui estejamos focalizando a questão do cânone em uma abordagem musical, esse debate já foi instaurado de forma profunda também por outras áreas. No campo da literatura, por exemplo, há classificações estabelecidas por Fowler (1979) e ampliadas por Harris (1991) de dez tipos de cânone (potencial, acessível, oficial, pessoal, crítico, seletivo, fechado, pedagógico, diacrônico e atual), cada qual com sua especificidade.

⁹⁷ Pesquisas mais recentes tratam, por exemplo, de processos de canonização e canonicidade em gêneros de música popular, como é apresentado no estado da arte estabelecido por Anne Desler (2013) em seu artigo acerca do conceito de cânone nesse contexto. Nesse texto, a autora argumenta, utilizando a banda Queen como estudo de caso, que não há um conceito de cânone popular aceito em massa, mas que a construção social de um cânone da música popular utiliza dos mesmos conceitos da música de concerto: importância histórica, valor inerente das obras e durabilidade no tempo (DESLER, 2013, p. 387).

⁹⁸ Dahlhaus apresenta esse conceito, mas seu uso público é muito mais antigo, haja vista a longa história da palavra *cânone* e de suas aplicações em outras áreas.

propondo que sua eleição se relacionaria mais com a forma presente que grupos sociais entendem obras musicais do que com a ideia de que as obras representariam todo o passado:

A história da música lida com um cânone de obras musicais que historiadores concebem como “pertencentes a história”, não em um sentido fraco de meramente ter uma vez existido e exercido uma influência, mas em um sentido forte de se elevar sobre os escombros deixados para trás pelo passado. Essa “História” que cada obra pode ou não pertencer não é meramente a soma total de tudo que já existiu ou ocorreu (...). Pelo contrário, é uma destilação daquela parte da tradição que o presente considera relevante ou essencial para si mesmo, seja pela curiosidade sobre o seu próprio passado ou pelo desejo oposto de obter o auto-desligamento através da assimilação do estranho e remoto (DAHLHAUS, 1983, p. 92).⁹⁹

Essa proposição musicológica define, em primeiro lugar, o cânone como uma reunião de obras musicais tidas como mais valorosas, conceito que é inclusive próximo do uso da palavra *cânone* no senso comum. Indo além dessa definição corriqueira, o autor investiga o que gera esse valor, entendendo como o cânone é um fenômeno histórico e relacional, ao contrário de um senso comum que poderia apontar esse conceito como um conjunto de obras que tem um valor elevado intrínseco a sua existência. Assim, para Dahlhaus, o cânone é manifesto por meio das tradições, de tal forma que os historiadores não o compilam, mas o descobrem (idem, p. 97).

O autor propõe, ainda, que a descrição dos cânones pode ser mutável a partir de predileções pessoais dos historiadores, mas que o processo de “canonização” ocorre em circunstâncias mais gerais. Nas palavras do autor, a “História” pode alterar um cânone a partir de proposições de normas alternativas ou “desenterrando fatos históricos que obstruem ou prejudiquem as premissas daquele cânone” (DAHLHAUS, 1983, p. 99).¹⁰⁰ Assim, a transformação dos cânones (vale notar que o autor admite a mutabilidade do conceito, podendo tratá-lo no plural) é constante, já que “a História modifica a tradição da qual ela depende” (ibidem).¹⁰¹

O cânone musical em Dahlhaus seria, como sintetizado por Shreffler (2013), uma força de gênese europeia legitimada culturalmente que exerce uma autoridade baseada na tradição

⁹⁹ *Music history deals with a canon of musical works which historians concede as “belonging to history”, not in a weak sense of merely having once existed and exercised an influence, but in the Strong sense of towering above the debris otherwise left behind by the past. This “History” which a work may or may not belong to is not merely the sum total of everything that has ever existed or taken place (...). Rather it is a distillation of that part of tradition which the present considers relevant or essential to itself, whether from curiosity about its own past or from the opposing urge to gain self-detachment by assimilating the alien and remote* (tradução nossa).

¹⁰⁰ *Unearthing historical facts that obstruct or undermine the premises of that canon* (tradução nossa).

¹⁰¹ *History modifies the tradition it depends upon* (tradução nossa).

(SHREFFLER, 2013, p. 3-4).¹⁰² Assim, em Dahlhaus, o cânone seria um processo histórico amplo, pouco impactado pelo gosto e por preferências localizadas.

Datado de 1983, o texto de Joseph Kerman, intitulado *A Few Canonic Variations* (KERMAN, 1983), promoveu, também com pioneirismo, um desenvolvimento do debate do cânone no ambiente musicológico. Um dos pontos principais do autor foi a diferenciação entre o cânone (enquanto ideia) e repertório, como materialização do ideal. Ou, na formulação do autor, “o cânone é uma ideia, um repertório é um programa de ação” (KERMAN, 1983, p. 177).

A “ideia” de cânone musical levantada por Kerman suscita o caráter semiótico fundamental desse mecanismo, que é sua natureza imaterial. Em termos semióticos, o cânone como *legi-signo simbólico*¹⁰³ que se replica em *sin-signos indiciais*¹⁰⁴ — os repertórios. A palavra *cânone*, enquanto conjunto normativo — lei, *legi-signo* — conta aqui com uma significação apropriada, visto que “norma” e “lei” são inclusive acepções antigas utilizadas desse termo — do grego *kanon*, que significaria “regra” ou “medida” (KOMARA, 2007, p. 232). Kerman reforça, então, o caráter de convencionalidade do cânone, defendendo, como Dahlhaus, sua íntima relação com os processos históricos.

A percepção de que o cânone é uma “ideia” dissociou desse conceito a materialidade que ele encontra no senso comum, ainda que, para Kerman, sua criação seja direcionada pela crítica. Como uma máxima no texto do musicólogo, repetida duas vezes em seu artigo, é posto que “repertórios são determinados pelos *performers*, cânones pelos críticos” (KERMAN, 1983, p. 182).¹⁰⁵ Propondo a arbitrariedade de colocação de valor em obras musicais, para o musicólogo o desenvolvimento do cânone está mais nas construções simbólicas sobre as obras e suas execuções do que nas *performances* em si. Nessa proposição, Kerman aproximou o cânone da prática da crítica e da pesquisa sobre música, colocando-o como um símbolo —

¹⁰² Essa tradição em Dahlhaus, nas palavras da autora: “a tradição, neste sentido, não é simplesmente uma coleção de práticas que são transmitidas de uma geração para outra, mas incorpora uma espécie de autoridade cultural” (SHREFFLER, 2013, p. 4, tradução nossa).

¹⁰³ Um signo de generalidade, um *legi-signo* é um signo que é uma lei (no sentido peirceano). Esse geral tem uma relação com seu objeto em modalidade simbólica — isso é, não por conexão com ele, mas por convencionalidade. O cânone, enquanto lei, se replica em várias de suas atuações, para Kerman, seus repertórios.

¹⁰⁴ *Sin-signos* seriam existentes que são signos. Ou, em outras palavras, os signos que operam em universo material, não simbólico, distante da convencionalidade. Nesse sentido, os *sin-signos* produzem apenas *indices* ou até *ícones*. No caso da relação dos repertórios com os cânones, cada repertório seria um índice que reporta à lei — o cânone.

¹⁰⁵ *Repertoires are determined by performers, canons by critics* (tradução nossa).

perene — e as execuções de música como efêmeras. O fenômeno do cânone estaria, então, distante da prática musical, mas regendo-a, tal qual a *orquestralidade* vista no capítulo anterior.

A concepção de cânone de Kerman coloca, então, o conceito enquanto uma lógica menos ampla que em Dahlhaus: o cânone seria aqui fundado por pessoas, em processos culturais mais localizados, passíveis de transformação mais célere identificáveis contextualmente.

A pesquisa de William Weber, em seus artigos como *The History of the Musical Canon* (2001), *The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon* (1989) ou *The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England* (1994); ou no seu livro *La gran transformación en el gusto musical* (2011), apresenta fortes contribuições para esse debate musicológico. As proposições do autor vão em direção de uma historicização embasada em dados históricos e estatísticos que compõem um panorama do assunto.

Weber coloca, como um dos pontos primeiros na sua compreensão sobre o cânone, uma discordância explícita com o conceito de construção do cânone de Kerman. Se para esse o cânone era construído pela crítica sobre música, para aquele a formação do cânone vem de um processo cultural que conta com “uma complexa variedade de forças, ideias e rituais sociais que crescem na cultura musical” (WEBER, 1989, p. 6).¹⁰⁶ Reconhecendo que a crítica da música participa da formação do cânone, mas não é nem única nem fundamental para sua formação, o autor propõe que o processo de canonização na música é lento, gradual e não óbvio (idem, p. 17), de tal forma que “a mudança do passado veio através da continuidade com o passado” (ibidem).¹⁰⁷ Crítica semelhante é estabelecida por Marcia Citron, que defende que a abordagem do agenciamento do cânone de Kerman em cânone/repertório é simplista, e que “a dinâmica de formação cultural é muito fluida e complexa para uma categorização tão polar” (CITRON, 1993, p. 17)¹⁰⁸.

O processo gradual do cânone, para Weber, resultou na ascensão de obras do passado europeu em um momento definido. Para complexificar a discussão sobre canonicidade, o autor

¹⁰⁶ *A complex variety of forces, ideas and social rituals that grew out of musical culture* (tradução nossa).

¹⁰⁷ *Change from the past came through continuity with the past* (tradução nossa).

¹⁰⁸ *The dynamics of cultural formation are much too fluid and complex for such a polar categorization* (tradução nossa).

estadunidense propõe que há três tipos diferentes de cânone: o pedagógico, o performático e o acadêmico¹⁰⁹ (WEBER, 2001, p. 339-340; 1994, p. 489-491). Explicaremos os três a seguir:

O cânone acadêmico seria o estudo da música a partir de tratados e teorizações. Segundo o autor, esse cânone, embora antigo — já que engloba teorias musicais desde a antiguidade — esteve desconectado do fazer pedagógico e da prática performática até o final do século XVIII, quando novas teorias de harmonia aproximaram esse cânone da performance (WEBER, 2001, p. 339).

O cânone pedagógico seria o segundo tipo de cânone. Com a materialização da disciplinarização da música, esse modelo canônico estaria nas práticas de ensino, aprendizado e reprodução de modelos pedagógicos da música. Essa forma canônica, para o autor, estaria conectada com práticas sacras e com a polifonia do século XVI e XVII, já que nesse período “o sentido mais importante de um passado musical foi incorporado na prática composicional de emular obras, na maioria das vezes em estilo polifônico, dos mestres compositores da geração anterior” (WEBER, 1994, p. 490).¹¹⁰

O último tipo seria o cânone performado ou performático.¹¹¹ O autor define esse conceito de forma sucinta: “[o cânone performático] envolve a apresentação de obras antigas organizadas como repertórios e definidas como fontes de autoridade no que diz respeito ao gosto musical” (WEBER, 2001, p. 340).¹¹² Essa tipologia seria a que mais se aproxima do sentido de cânone mais utilizado no ambiente acadêmico — o cânone como ideia que rege um conjunto de obras às quais foi atribuído valor e autoridade num contexto musical.

Utilizando esses três conceitos de cânone, o autor propõe uma história do cânone iniciada no século XVI até final do século XX (WEBER, 2001, p. 341). Nessa leitura, Weber compõe seis momentos do cânone na história: 1) 1520-1700: um momento de força do cânone pedagógico associado a polifonia; 2) 1700-1800: aparecimento tímido de cânones performáticos na Bretanha e França; 3) 1800-1870: a ascensão de um cânone integrado na

¹⁰⁹ Nas palavras do autor: “*the scholarly, the pedagogical, and the performed*” (WEBER, 1994, p. 489).

¹¹⁰ *The most important sense of a musical past was embodied in the compositional practice of emulating works, most often in polyphonic style, by the master composers of the previous generation* (tradução nossa).

¹¹¹ Em artigos diferentes, o autor dá duas nomeações para esse conceito: “*performed*” (WEBER, 1994, p. 489) e “*performing*” (WEBER, 2001, p. 340). Ambos os termos parecem apropriados para a tradução, ainda que indiquem significações ligeiramente diferentes. “Performado” associa esse cânone a um passado de execuções, enquanto “performático” traz uma acepção relativa a obras que tendem a estar em performance constantemente.

¹¹² *Involves the presentation of old works organized as repertoires and defined as sources of authority with regard to musical taste* (tradução nossa).

Europa, que tomou o centro da vida musical¹¹³; 4) 1870-1945: um momento de divisão de repertório e música contemporânea nos concertos; 5) 1945-1980: uma sobreposição intolerante de obras antigas sobre contemporâneas; e 6) 1980- (até 1999, data da escrita do artigo): uma emergência limitada mas significativa de gosto por novas obras, guiada sobretudo por círculos artísticos distantes de salas de concerto e palcos de ópera.

Nessa sintética proposição do autor, ao quarto período é dada especial relevância: o nascimento, no século XIX, de um cânone performático central na vida musical europeia, integrado, inclusive, com um cânone acadêmico e pedagógico. Sobre isso, o autor baseia a tese central de seu livro, no qual defende que houve, nesse período, uma “grande transformação do gosto musical” (WEBER, 2011). Essa transformação teria ocorrido no sentido do afastamento das práticas musicais do presente das salas de concerto, criando-se, simultaneamente com uma autonomia da música enquanto linguagem, um circuito de alta cultura e a separação de práticas populares das eruditas. Para desenvolver essa pesquisa, o autor utilizou centenas de concertos de cidades europeias e estadunidenses. Essa elaboração engendrou em uma história da música baseada em fatos que corroboram a tese da transformação do contexto europeu num ambiente de escuta de compositores mortos — o que se intensificaria durante o século XX. No contexto orquestral, os concertos migravam cada vez mais para a música instrumental, deixando “miscelâneas” (que comentamos no capítulo anterior) de lado (WEBER, 2011, p. 19).

A tese de Weber, deve se notar, aponta para esse processo como uma transformação histórica composta por muitos fatores e interrelacionada com questões políticas, de outras áreas artísticas, filosóficas etc. que adentraram o fazer musical. A transformação do cânone no século XIX seria, nesse sentido, um reflexo da transformação do *gosto*. Esse seria um ponto de confluência da teoria de Weber com o gosto como visto em Bourdieu¹¹⁴, analisada no **Capítulo 1**, na medida em que, já que o gosto seria uma “fórmula gerativa que está no princípio do estilo de vida” (BOURDIEU, 1976, p. 83). O desenvolvimento do gosto implicaria numa consolidação de símbolos das práticas musicais, que são novas pela inédita transformação da música de compositores mortos em algo valoroso naquele presente e velhas pela repetição de práticas no intuito da cristalização de tradições.

¹¹³ Esse movimento também já era aventado por Kerman (1983, p. 181).

¹¹⁴ Mais uma vez, cabe ressaltar que essa teoria foi feita analisando um contexto específico — a França da década de 1970.

Utilizando dados de Weber e partindo de sua pesquisa, J.P. Burkholder (1983) investiga o período histórico subsequente (o final do século XIX e o século XX), notando como as salas de concerto e as músicas do momento contemporâneo (à época) se associavam pouco a práticas do presente e mais a uma lógica de “museu”. Ainda que reconhecendo a virada do século XIX para o XX como um dos períodos de maior efervescência cultural na Europa musicalmente, as salas de concerto teriam se transformado em uma espécie de museu, aceitando apenas obras antigas que eram reverenciadas ou peças novas que serviam a essa mesma função (BURKHOLDER, 1983, p. 119). Nesse caminho, o autor defende, ainda, que havia uma conformação de novos compositores em repetir modelos pretensamente aceitos nesses ambientes ao mesmo tempo que faziam novos signos que pudessem adentrar essa tradição (idem, p. 120). Essa proposição, além de bastante generalista, trata o universo da composição de concerto mundial como homogêneo e estanque e não elucida como há uma complexidade na relação de compositores como o cânone pedagógico e acadêmico. Isso é, por exemplo, a criação de novos modelos composicionais no início do século XX também contava com a repetição de modelos do passado¹¹⁵, ao mesmo tempo que a apresentação de signos novos, seja no antagonismo à prática canônica ou na colocação de elementos exóticos àquele contexto.¹¹⁶

Uma perspectiva histórica mais geolocalizada sobre a ausência de música contemporânea nos concertos após 1945, bem como a não-inserção de novas obras no cânone, está em *The War on Music* (2022) de John Mauceri. O autor traz a perspectiva de que o uso da música de concerto se deslocou nos momentos das três guerras do século XX, estagnando-se um repertório utilizado a partir da “percepção de estilos e gêneros musicais como único legado cultural e orgulho das nações” (MAUCERI, 2022, p. 7). A música “clássica” se tornou, assim, um dano colateral das guerras, e esse uso teria impermeabilizado o ambiente de concerto para a escuta de novidades. Ao mesmo tempo, músicas experimentais se aproximavam de fazeres artísticos de outras áreas, mesmo sem adentrar um cânone performático das salas de concerto. Pode-se debater que ainda que haja uma valorização acadêmica e crítica — talvez até pedagógica, em cursos de composição europeus e brasileiros — de obras de compositores como Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez ou, no Brasil, Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto

¹¹⁵ Sobre isso e a fim de exemplo, cabe um breve comentário sobre a criação do dodecafonismo de Schoenberg e da “Segunda Escola de Viena” (Alban Berg, Anton Webern). Ainda que o dodecafonismo fosse uma inversão de valores tonais como a consonância e a reiteração harmônica, sua prática manteve lógicas composicionais na música de Schoenberg, Berg e Webern, cada um à sua forma. Em outras palavras, é como se a sombra do tonalismo demonstrasse esse paradigma em sua negação.

¹¹⁶ Como a música de Claude Debussy em seu uso de escalas hexafônicas ou elementos sonoros que derivam do gamelão japonês.

Mendes, essa música de concerto não se enraizou nas localidades que buscou se inserir, já que o ambiente de concerto seguiu como um contexto de escuta de autores dos séculos XVIII, XIX e início do século XX. Um deslocamento colocado pelo autor seria em direção ao cinema, tanto pela migração de compositores europeus para próximo de Hollywood como também pela instauração e permanência de sonoridades sinfônicas como trilhas sonoras de filmes.

Katherine Bergeron, em seu *Prólogo* do livro *Disciplining Music: Musicology and its canons* (1992), trata, anos antes, da dimensão política do cânone e sua ação social. Em uma acepção sociológica do cânone, a autora associa o conceito à questão da disciplinarização da música — tanto em um sentido foucaultiano, de controle social, como num sentido escolar, da divisão da área modelarmente. O conceito de cânone da autora é, como em Kerman, associado a uma dimensão simbólica que se materializa em repertórios, como um “ideal de ordem feito material, físico, visível” (BERGERON, 1992, p. 2).¹¹⁷ Esse ideal de ordem se associa com o conceito de disciplina no sentido da criação de um controle dos processos musicais a partir de um mecanismo pelo qual as próprias obras canonizadas exerceriam uma autoridade mediada por agentes de sua programação ou performance. Como no panóptico foucaultiano, não seriam apenas os regentes ou figuras de poder como diretores que manteriam a “ordem” nas orquestras e práticas de concerto — mas também o cânone (idem, p. 4), gerando assim uma “harmonia social” (idem, p. 3).

A orquestra sinfônica, enquanto grupo com uma quantidade elevada de integrantes, opera a partir dessa disciplinarização, manifestando uma hierarquia social canônica. Como já vimos, desde Small (1998), a orquestra é um local de reprodução de práticas inventadas de um passado imaginário, o que demonstra que a disciplinarização discutida por Bergeron seja precisamente uma ação de controle social de uma prática do presente a partir de uma leitura idealizada do passado, como colocado desde Dahlhaus. O cânone musical seria, então, não apenas um conjunto de obras, mas uma forma de contar a história da música conveniente ao presente.

Nesse mesmo livro, organizado por Bergeron, Robert Morgan apresenta, em seu ensaio *Repensar a cultura musical: reformulações canônicas na era pós-tonal* (2017) uma reiteração de uma das características primordiais do cânone: a ideia de repetição. Fazendo um paralelo entre o cânone como técnica composicional de criação de imitação temática desde a música vocal polifônica, o autor propõe que o mecanismo do cânone é fundamentado na repetição do

¹¹⁷ *The canon is, in this sense, an ideal of order made material, physical, visible* (tradução nossa).

passado. Tal repetição — debatida também por Small, Bergeron, Dahlhaus e outros — seria, para Morgan, uma prática comum na preservação da música de concerto, enquanto um conceito quase atemporal. Curiosamente, o autor defende uma posição contrária aos historiadores já citados nessa tese, propondo que os mecanismos de manutenção da prática musical sempre existiram, de tal forma que o cânone também teria, em algum sentido (MORGAN, 2017, p. 21). A postulação de Morgan é no sentido de que a autoridade canônica estaria dispersa sobretudo no ambiente contemporâneo, tornando-se imperativo o uso de um novo conceito de cultura menos centralizante. O autor defende, então, o alargamento do cânone a partir da percepção de que há “cânones múltiplos” em ação na cultura contemporânea.

Já citada no primeiro capítulo desta tese, Lydia Goehr propõe que o cânone seria um conceito autoritário de formação social (GOEHR, 2002, p. 307). Para a autora, houve, além de uma transformação no gosto apontada por Weber (2011), uma mudança de paradigma do conceito de obra de arte no final do século XVIII e no início do século XIX. Só a partir dessa mudança o cânone tornou-se dominante, discute a autora:

O cânone se tornou uma formação cultural dominante quando a música se tornou autônoma, historicizada e disciplinada em conjunto com a ascensão do conceito da obra e da música absoluta. Este foi também o início da era burguesa nas salas de concerto públicas e das encomendas de obras, com novos papéis definidos para compositores, intérpretes, público e críticos (GOEHR, 2002, p. 307).¹¹⁸

Essa mudança cultural estrutural seria também estruturante, ou seja, a mudança das práticas musicais fez com que se estabelecesse um novo uso político-econômico da prática cultural, conveniente para a conservação do poder e das instituições burguesas emergentes à época — como as nações. Goehr também expõe que o cânone seria como um mecanismo de reescrita constante da história de acordo com pretextos e vontades do presente relacionado aos nacionalismos e autoridades de grupos particulares (GOEHR, 2002, p. 314) — o cânone seria como uma sombra de um processo complexo de embates nacionais. O processo de canonização seria não uma leitura do passado, mas uma alienação dele para a criação de obras transcendentais adaptadas a uma lógica contemporânea, em atualização constante:

Uma forma de trazer a música do passado para o presente, e depois para a esfera da atemporalidade, era retirar dela seus significados originais, locais e extramusicais. Ao cortar todas essas conexões, era possível considerá-la agora como sem função. Bastava impor a essa música significados apropriados a uma nova estética. Muitos músicos passaram, portanto, a conceber a música do passado no termo romântico de

¹¹⁸ *The canon became a dominant cultural formation when music became autonomous, historical, and disciplined in tandem with the rise of the work's concept and absolute music. This was also the start of the bourgeois age of public concert halls and commissioned works, with new roles defined for composers, performers, audiences, and critics* (tradução nossa).

obra. A canonização de compositores falecidos e a formação de um repertório musical de obras-primas transcendentais foi o resultado almejado e alcançado (GOEHR, 2007, p. 246-247).¹¹⁹

Essa citação de Goehr levanta algumas características do processo de canonização que podem ser relevantes para a conceitualização aqui definida: a colocação do repertório canônico como transcendental; a imposição de valores estéticos externos às obras; e a criação de “atemporalidade” nas obras canonizadas. Ao mesmo tempo que compor o cânone seria criar uma forma de contar a história, esse processo seria, contraditoriamente, a eleição de obras para a atemporalidade. O sentido atribuído às obras seria, assim, volátil, variável de acordo com cada conformação social e momento histórico. Pode-se complementar a essa perspectiva um argumento semiótico, o da dimensão *remática* da obra musical debatida no primeiro capítulo. Como o fundamento da música seria o som, que em sua capacidade sígnica não produz *dicentes* e *argumentos*, mas *rhemas* (hipóteses), a música seria um signo particularmente propício para ser despido de seus sentidos “originais”. Isso porque, semioticamente, eles não existem senão como hipóteses dessa realidade efêmera, fora da convencionalidade. É evidente que a convencionalidade — a *simbolicidade* — também opera nos signos, bem como a *indicialidade* — que deveriam ter seus sentidos retirados. Mas como visto também na primeira parte deste capítulo, a dimensão simbólica e a indicial do signo musical residem na fragilidade do som (sem a palavra) para a produção de sentidos específicos.

Uma leitura confluyente à de Goehr é a de Bruce Haynes (2007), que defende que o cânone é um advento do início do século XIX¹²⁰, colocando as sinfonias de Beethoven como seu núcleo. O autor defende, ainda, que, para além da transcendentalidade apontada por Goehr, outras características aparecem frequentemente nos valores do cânone da música de concerto. Seriam elas: um grande respeito por compositores, representados pelo culto aos gênios e à originalidade; o temor quase bíblico das “obras” musicais; uma obsessão pelas intenções originais do compositor; a prática de ouvir música como ritual¹²¹; o costume de repetidas

¹¹⁹ *One way to bring music of the past to the present, and then into the sphere of timelessness, was to strip it of its original, local and extra-musical meanings. By severing all such connections, it was possible to think of it now as functionless. All one had to do was impose upon the music meanings appropriate for the new aesthetic. Many musicians proceeded, therefore, to conceive of past music in the romantic terms of works. The canonization of dead composers and the formation of a musical repertoire of transcendent masterpieces was the result both sought and achieved* (tradução nossa).

¹²⁰ Nesse sentido, podemos notar, entre outras transformações e fatores musicais sociais e políticos, que esse período, na Europa, corresponde ao nascimento de uma maior autonomia dos músicos e compositores, ao advento do piano e a criação de (um monopólio de) editoras em um contexto pós-revolução francesa.

¹²¹ A noção de “ritual” apresentada pelo autor parece limitada se comparada à já vista em Small (1998), que considera a escuta de música um ritual mais amplo.

audiências de um número limitado de obras (HAYNES, 2007, p. 6).¹²² Em uma via, essa listagem é pertinente no sentido de elencar valores de época que sustentam a repetição do repertório, demonstrando como essa valorização dos compositores e *virtuoses* atuaria transformando as obras musicais em objetos sacralizados (ou melhor, canonizados). Por outro lado, nesse conceito de cânone está desenhado um mecanismo funcional para a música “clássica”, não entendendo a força do tradicionalismo como um mecanismo mais amplo.

Um contraponto à tese de Goehr é posto por Harry White, em seu artigo *If It's Baroque, Don't Fix It* (1997). Para o autor, por mais relevante que seja o conceito de obra no universo artístico e cultural, a sua mudança já era prenunciada no período “barroco”. Mas o cânone, aqui, não seria (como em Goehr), um mecanismo de conformação social manifesto em um *corpus* de obras. Para White, a composição musical e os compositores desenvolviam, desde antes, essa autoridade na criação de símbolos. Sobre essa querela, cabe concordar com o comentário de Erauw: os dois autores usam conceitos distintos de cânone e se focam em lógicas distintas (ENAUW, 1998, p. 112). Goehr, mais integrada com a tendência musicológica de compreender a música como fenômeno social, tem um conceito de obra e cânone que leva em conta questões simbólicas, históricas, sociais e políticas além das sonoras. White desenha um cânone mais qualitativo, no qual “para terem valor, as obras teriam de ser compostas a partir de uma certa tradição composicional” (ibidem).

A perspectiva histórica de Goehr, Dahlhaus e a noção de autoridade disciplinar do cânone de Bergeron são de alguma forma corroboradas por Derek Scott em *Postmodernism and music* (2011). Nesse texto, o autor complementa a discussão fazendo uma crítica a um “paradigma linear” que o cânone, enquanto mecanismo de manipulação do passado, produz. Esse paradigma de linearidade seria como uma forma de contar a história da música a partir de pretextos específicos. O cânone, nesse sentido, seria como uma forma de narrar a história, e as generalizações produzidas por esse mecanismo seriam antes um sistema de exclusão de compositores que uma valorização de culturas locais. O autor ainda explora a questão da não-colocação de novas obras nos cânones após o “modernismo”, o que ele associa a falta de uma “prática comum” — que poderíamos chamar, como em outros momentos desta tese, de baixo nível de enraizamento cultural. Nas palavras de Scott:

¹²² *Great respect for composers, represented by the cults of genius and originality; the almost scriptural awe of musical “works”; an obsession with the original intentions of the composer; the practice of listening to music as ritual, the custom of repeated hearings of a limited number of works* (tradução nossa).

O paradigma linear funciona para criar figuras canônicas e marginalizar outras. Os cânones implicam um desenvolvimento cultural autónomo, e aqueles que não participam nesse desenvolvimento específico, ou que procuram alternativas, são marginalizados, como o foram Korngold e Eisler por rejeitarem o modernismo. O paradigma linear é um meio de defender uma cultura única e autêntica, mas isso requer uma prática comum e o modernismo não conseguiu estabelecer uma (SCOTT, 2011, n.p.).¹²³

A noção de um paradigma linear levantada por Scott está presente não só nos comentários críticos sobre concertos e obras, mas em todo o cânone pedagógico (se usarmos o conceito de Weber). Cabe especular como esse paradigma linear adentra muitas facetas do ensino musical e de sua prática. Em aulas de música a história é muitas vezes explicada enquanto uma sequência de períodos (eras ou movimentos, talvez) causalmente consecutivos (barroco, seguido de clássico, seguido de romântico, seguido de moderno, seguido de pós-moderno). Será que os compositores que fugiam de um enquadramento nas linhas típicas de cada uma dessas “eras” não podem ter sido deixados de lado pela baixa conveniência de sua inserção no cânone?

Marcia Citron, em *Gender and the musical canon* (1993), encontra no cânone um processo histórico não-individualizado, mas agenciado por pessoas reais. O processo de formação do cânone (aqui destrinchado como desdobramento de um *corpus* de obras) seria uma longa jornada histórica que envolve muitas variáveis culturais (CITRON, 1993, p.19). O resultado seria um mecanismo que “simultaneamente reflete, instiga e perpetua valores sistêmicos. Ele codifica ideologias que são ainda mais legitimadas por serem canonizadas” (ibidem).¹²⁴ A autora coloca, ainda, que embora seja desenhado como universal, neutro e imutável, características descritas como “mitos”, o cânone seria particular (se referindo mais a certos grupos sociais que outros), parcial (no sentido do discurso, defendendo valores de um certo grupo) e mutável (mudando de acordo com a conformação histórica) (idem, p. 21-22).

Citron separa os cânones musicais em dois tipos: de repertório e de disciplina (CITRON, 1993, p. 22; 2007, p. 210). O primeiro seria o *corpus* de obras que monta o repertório.¹²⁵ O segundo seria a forma como a musicologia se organiza como disciplina. Um paralelo entre essa

¹²³ *The linear paradigm works to create canonic figures and marginalize others. Canons imply autonomous cultural development, and those who fail to participate in that particular development, or who seek alternatives, are marginalized, as were Korngold and Eisler for rejecting modernism. The linear paradigm is a means of defending a single authentic culture, but that requires a common practice and modernism failed to establish one* (tradução nossa).

¹²⁴ *Simultaneously reflects, instigates and perpetuates value systems. They encode ideologies that are further legitimized by being canonized* (tradução nossa).

¹²⁵ Essa proposição de categoria demonstra a discordância de Citron com a separação de cânone e repertório proposta por Kerman.

categorização e a de Weber é possível: de alguma forma, há uma similaridade entre o cânone performático (ou performado) de Weber com o cânone-repertório de Citron. O cânone acadêmico e o pedagógico são aqui aglutinados em um só: o disciplinar, que, em sentido que beira as colocações de Bergeron, estaria conectado com uma capacidade de controle e da ação do cânone como autoridade. A autora usa esses conceitos para um debate de gênero (*gender*, e não *genre*), entendendo como o processo de segregação de gênero no ambiente de concerto estaria conectado com uma questão político-social sistêmica.

A mutabilidade do cânone é um ponto apontado por outros autores, como Hooper, que defende que:

O “cânone” nunca foi tão imutável ou exclusivo como às vezes se afirma. Sempre dependeu do tempo, do lugar e das tendências individuais ou institucionais. Em segundo lugar, é evidente que os indivíduos e as instituições tendem a variar na sua abertura e tolerância aos repertórios não-canônicos (HOOPER, 2006, p. 25-26).¹²⁶

Essa dinâmica de adaptabilidade do cânone funciona, como já visto nos autores que comentamos sobre o assunto, no sentido de uma adaptação ao presente. Em Hooper e Randel, essa adaptação pode ser entendida “não para incluir uma maior diversidade de obras, mas para acomodar e dominar um número maior de obras, fazendo-as se comportar em uma forma similar” (RANDEL, 1992, p. 14).

Hooper continua seus comentários sobre o cânone categorizando abordagens musicológicas para essa questão, separando-as em três tipos (HOOPER, 2006, p. 28): 1) a “crítica revisionista”, que seria uma aceitação do cânone enquanto modelo, mas com discordâncias de quais obras e compositores deveriam integrá-lo, sem questionar seu mecanismo; 2) a concordância com a existência de um cânone, mas a discordância dos valores e critérios que regem a entrada e saída de obras e artistas de seu núcleo, o que leva por vezes à concepção de cânones múltiplos; e 3) a negação do cânone a partir da afirmação de que não há critérios justos ou objetivos para sua defesa.

O autor propõe, por fim, que talvez a academia — com revisões pós-modernas — estivesse deslocando tópicos de estudos, mas mantendo o cânone como ferramenta oculta a partir de princípios formalistas e positivistas. Isso se manifestaria na vontade de abarcar toda e qualquer música em abordagens acadêmicas (um signo do universalismo positivista), o que

¹²⁶ *The “canon” was never quite so immutable or exclusive as is sometimes claimed. It has always been dependent upon time, place and individual or institutional proclivities. Secondly, it is evident that individuals and institutions tend to vary in their openness to, and tolerance of, noncanonic repertoires* (tradução nossa).

poderia funcionar como uma manutenção de uma lógica canônica dentro da musicologia (HOOPER, 2006, p. 30). Estaríamos, como apontou Randel, abarcando mais obras para dentro do cânone para fazê-las comportar de forma mais similar?

Anne Shreffler, em *Musical Canonization and Decanonization in the Twentieth Century* (2013) também concorda com a mutabilidade do cânone, ainda que considere que essa mudança esteja defasada em relação à realidade do século XX. A autora postula o que considera três processos de importância central para o desenvolvimento mutável do cânone do ponto de vista histórico: 1) manutenção de repertórios antigos; 2) inserção de repertórios novos; 3) formação de cânones paralelos.

A contribuição da autora na proposição de “cânones paralelos” é um ponto inédito. No seu texto, Shreffler propõe que cânones paralelos são criados a partir do momento que um repertório de um determinado contexto já adquiriu um caráter *sui generis* a ponto de se desprender do cânone central/tradicional. Ainda nesse sentido, a autora faz um movimento incomum na literatura sobre o assunto: transmuta a discussão uma histórica para uma geográfica, propondo que no século XX houve um maior interesse no norte global em repertórios e práticas extra-europeias e estadunidenses.

Outra ideia arrojada é a de que, como o cânone seria uma força do tradicionalismo, ele estaria além de um *corpus* de obras, mas impresso nas práticas musicais de forma mais ampla. Assim, seria possível conceber um “cânone sem obras”. Essa proposição vem da análise da transição de mídias no século XX e XXI. É proposto que novas tecnologias de gravação e difusão intensificaram sua presença no século XX e o cânone se transformou por esse processo. Talvez seria possível conceber que há cânones de gravações, cânones de performances específicas, entre outros. Mas na prática do século XX, discute a autora, “a vida musical do século XX viu o surgimento de cânones de compositores, gêneros, performances e intérpretes, além dos cânones tradicionais compostos por obras” (SHREFFLER, 2013, p. 8).¹²⁷

A autora então propõe que há quatro indicadores que servem para identificar se uma peça está ou não no cânone do século XX. Eles seriam: 1) quantidade de performances e gravações, 2) quantidade de literatura sobre a obra; 3) permanência da obra no repertório; 4) importância histórica/social/estética da obra. Após debater estes termos, Shreffler os aplica na música do século XX, inquirindo como processos musicais como os modernismos, a relação

¹²⁷ *The twentieth-century musical life has seen the rise of canons of composers, genres, performances, and performers, in addition to the traditional canons made up of works* (tradução nossa).

com a música popular e o questionamento da noção de “obra” tiveram suas peculiaridades canônicas.

A conclusão do texto de Shreffler é justamente a de que o cânone tradicional/central permaneceu durante o século XX, mesmo que sendo constantemente questionado musicologicamente e em ações musicais diversas. Interessante notar, porém, que a autora propõe que há uma mudança entre o cânone do XIX e do XX, uma vez que esse teria, ao seu redor conjuntural, uma série de cânones paralelos descentralizados (o que se coaduna com as perspectivas colocadas por Mauceri, Burkholder sobre o cânone no pós-guerra), enquanto o cânone central ainda era concebido como um cânone único.

Como pode ser notado neste subcapítulo, o conceito de cânone já foi estudado por dezenas de autores do campo da música. Se, para Dahlhaus, o cânone é uma força tradicional manifesta de forma estrutural no desenrolar da história da música; em Kerman o cânone é palpável (ainda que seja uma ideia), é cotidiano, montado por críticos no dia a dia musical. Em Weber, o cânone musical aparece como um processo histórico mais amplo (semelhante a Dahlhaus) e o autor ainda acrescenta tipos de cânone (acadêmico, pedagógico, performático), retirando desse conceito a associação direta a apenas um *corpus* de obras transcendentais e ideais. Com Bergeron, mais uma dimensão do cânone é explicitada: seu potencial disciplinar, manifesto em uma capacidade de exercício de uma autoridade — não imposta somente pela “tradição”, mas por uma manutenção do *status quo*. Citron propõe dois tipos de cânone, o de repertório e o disciplinar. Morgan relembra a dimensão da repetição inerente ao cânone, e na contramão do pensamento musicológico corrente, entende o cânone como um fenômeno quase inerente ao fazer musical. Em outra via, Goehr propõe que, como considera que o conceito de “obra” é historicamente localizado, o cânone enquanto mecanismo de narração histórica manifesto na reunião de um *corpus* de obras e na eleição de compositores “canonizados” também o seria, apontando que sua gênese teria ocorrido no final do século XVIII e no início do século XIX. Haynes propõe um estudo do fim da música “antiga” que é confluyente com a visão de cânone de Goehr, enquanto White defende que o conceito de cânone deveria estar também focalizando as técnicas composicionais, e não sobre a reunião de obras. Um “ideal de ordem” visto em Bergeron é reiterado por Scott na sua proposição de um “paradigma linear” criado pelo mecanismo canônico, desenhado para excluir. Hooper indica a mutabilidade constante do cânone e indica as principais linhas musicológicas que endereçam esse assunto. Shreffler, também focaliza o século XX (como fazem Burkholder e Mauceri) mas propõe contribuições importantes para a questão do processo de “canonização”, indicando que novas

obras estão sempre entrando no repertório canônico e que são criados “cânones paralelos” em embate com os cânones centrais.

Nesta tese, entenderemos o cânone em duas vias que representam diversas dessas leituras, ainda que as utilizemos de forma pontual. Em um lado, cabe tratar o cânone como um *corpus* de obras, um conjunto de peças musicais às quais foi agregado um valor diferenciado, conferindo-lhes uma “autoridade” cultural. Em outra via, utilizamos também o conceito de cânone como mecanismo de manutenção da ordem musical, disciplinar, como visto em Bergeron (1992) e podendo operar sem obras, como visto em Shreffler, a partir de modelos. Cabe notar, inclusive, que o próprio conceito de *orquestralidade*, criado e desenvolvido no início da tese, seria um dos símbolos (ou modelos) que compõe esse segundo tipo de cânone.

Porém, ao final desse estado da arte, cabe notar que algumas questões ainda não foram endereçadas. Para esta pesquisa, a mais central pergunta seria: em que medida esses conceitos são apropriados para compreender a música sinfônica manifesta fora da Europa e dos Estados Unidos, tópico que não é endereçado diretamente pela literatura musicológica vigente? Mas outras perguntas também poderiam ser realizadas: como está o cânone de concerto no século XXI, com o uso totalmente integrado da internet na vida cultural da maior parte das grandes cidades? Quais teriam sido as últimas atualizações do cânone enquanto mecanismo de conservação histórica? E enquanto *corpus* de obras?

2.3 O fragmento do cânone musical no Brasil: contradições e limites do conceito

O que ocorre, no entanto, fora da Europa? O que ocorre fora dos Estados Unidos? O cânone age da mesma forma em qualquer lugar do mundo? O cânone — com a complexidade dos conceitos dispostos — funciona de forma equivalente no ambiente brasileiro, haja vista a condição de colônia que foi imposta à região latino-americana? O cânone está no Brasil?

Neste subcapítulo, há uma crítica mais especulativa acerca dos pontos levantados por uma série de autores na seção anterior. Há também a colocação de um ponto central desta tese: a inadequação dos conceitos de cânone europeu de concerto para o território brasileiro e as atividades musicais aqui operantes. Em parte, faremos agora um cotejamento dos textos em relação às lógicas do mundo de concerto, a história do Brasil e a questão da colonização. O trânsito de áreas faz com que este momento da pesquisa seja mais generalista, esboçando uma entrada musicológica no campo de estudos decolonial, pós-colonial ou contracolonial.

Os textos analisados sobre cânone apresentam a cultura de concerto como uma manifestação razoavelmente homogênea, em leituras que não consideram a dispersão territorial desse tipo de música e as implicações desse movimento. Esse apontamento é semelhante ao de Borges (2019), que busca entender a relação do cânone com a pesquisa musicológica no Brasil. O autor questiona que a dimensão geográfica não tem sido incluída na discussão sobre o cânone (BORGES, 2019, p. 150).

Uma exceção a essa não-consideração da questão geográfica em relação ao cânone é o texto de Shreffler (2013). A autora aponta, ainda que brevemente, que na música de concerto do século XX há a dificuldade do estabelecimento de uma “autoridade” cultural no cânone como havia na Alemanha do século XIX, relacionada à dispersão territorial dessa música e com a mudança de paradigmas comunicacionais:

No século XX, o número de “autoridades” potenciais e reais na vida cultural que podem influenciar a forma como a música é transmitida, recebida e valorizada multiplicou-se além da medida. Essas incluem instituições musicais como casas de ópera, intérpretes e maestros, compositores, a comunidade acadêmica, gravadoras, estações de rádio, a imprensa e (mais recentemente) a internet. Estas instâncias “autorizadas” são demasiado numerosas e demasiado dispersas geograficamente para ditarem cânones. Em vez disso, elas criam campos de força locais e temporários, da mesma forma que um ímã colocado sob um pedaço de papel fará com que pequenas lascas de metal se agrupem em torno dele (SHREFFLER, 2013, p. 14).¹²⁸

Um ponto importante trazido pela autora é a noção de que na sociedade do século XX há uma dispersão das “autoridades culturais” geograficamente, de tal forma que a ação de um “cânone central” fica dispersa. Porém, é importante notar que a visão da autora não considera, nesse comentário, a natureza dessa dispersão ou suas razões. Nesse sentido, como a dinâmica de trânsito cultural muito se relaciona com processos políticos e econômicos, a dispersão territorial é também um processo de engendramento de dominação e invisibilização de povos e comunidades não privilegiadas na dinâmica do poder simbólico, como amplamente debatido em Mignolo (2022). Esse processo se manifesta em localidades, a partir de mudanças comunicacionais, como coloca a autora, mas também opera internacionalmente. Não notando essa dinâmica mundial/global, a leitura do texto de Shreffler pode incorrer na perspectiva de que a diminuição da ação de um “cânone central” seria resultado apenas de sua dispersão, enquanto esse processo se relaciona com um deslocamento que envolve um “sistema mundial

¹²⁸ *In the twentieth century, the number of potential and actual “authorities” in cultural life who may influence how music is transmitted, received, and valued has multiplied beyond measure. These include musical institutions like opera houses, performers and conductors, composers, the scholarly community, record companies, radio stations, the press, and (more recently) the Internet. These “authoritative” instances are too numerous and too geographically dispersed to dictate canons. Rather, they create local, temporary, force fields, much as a magnet held under a piece of paper will cause small metal shavings to group around it (tradução nossa).*

colonial/moderno” (MIGNOLO, 2022) relacionado com conceitos de globalização, mundialização, civilização e cultura.¹²⁹

Só a partir desse deslocamento epistemológico proposto por Borges que é possível reconhecer uma das características mais relevantes da ação do cânone (como conjunto de obras ou mecanismo histórico-sistêmico): sua intrínseca relação com a noção de superioridade da cultura europeia. O cânone, nessa perspectiva, funciona como um mecanismo de etnocentrismo e eurocentrismo a partir do qual poderíamos desdobrar que são preconizados conjuntos de valores sociais, raciais e de gênero. Nesse caminho, poderíamos estabelecer uma analogia entre a defesa do cânone e a transmissão de heranças em famílias: a partir de um desenho social dado (mas inventado), o mecanismo de herança consiste na transmissão de riqueza visando à manutenção de um grupo na posição que ele ocupa em uma hierarquia social. O cânone musical pode ser visto como a transmissão cultural para o controle social no sentido da conservação de uma hierarquia social-geográfica da música. Isso é, uma vez que esse sistema de valores eurocêntrico opera (ou “é herdado”) e é valorizado, em alguma medida há uma ação de apagamento das culturas colonizadas e invisibilizadas pelos países que compõem o cânone de concerto.

Ainda que esta tese não tenha a ambição de entrar no rico debate sociológico acerca dos sistemas de colonização e seus impactos sociais, raciais, de gênero e políticos nos territórios e povos colonizados, haja vista a dimensão do escopo dessa discussão, cabe notar que autores como Darcy Ribeiro (1970) notam, desde a década de 1960, que o sistema colonial não seria tão somente de dominação econômica, mas também sociocultural (ou, nos termos de Bourdieu, simbólica). Isso é, os colonizadores, além de explorarem as colônias economicamente, ainda impunham sua cultura no local — na língua e em outras inúmeras práticas culturais, musicais, gastronômicas, logísticas etc. — fazendo com que os colonizados tivessem uma percepção de integração com os sistemas socioeconômico-linguísticos dos colonizadores, mas sempre com atraso:

A Europa exportava para os povos abrangidos por sua rede de dominação, toda a sua carga de conceitos, preconceitos e idiosincrasias sobre si própria e sobre o mundo,

¹²⁹ Sobre isso, Mignolo (2022) estabelece uma diferença entre esses conceitos, propondo as diferenças entre globalização e “*mundialización*” e entre civilização e cultura. Em Mignolo, globalização e civilização seriam projetos globais feitos para encenar histórias locais. Por outro lado, a “*mundialización*” e a cultura seriam “histórias locais nas quais se encenam os projetos globais, ou onde têm de ser adaptados, adotados, transformados e rearticulados” (MIGNOLO, 2022, p. 367). O autor também propõe uma diferença entre “globalização”, que significaria um processo, e a “civilização”, algo realizado (ibidem). Esses são conceitos que se relacionam com dinâmicas históricas antigas, mas que mais recentemente constituem o que Mignolo chama de “sistema mundial colonial/moderno”.

inclusive, sobre os próprios povos coloniais. Estes, além de empobrecidos pela espoliação das riquezas acumuladas secularmente e do produto do seu trabalho sob o regime colonial, eram também degradados ao assumirem como auto-imagem um reflexo da visão européia que os descrevia como racialmente inferiores, porque negros, indígenas ou mestiços e, só por isto condenados ao atraso, como uma fatalidade decorrente de suas características inatas de preguiça, de falta de ambição, de tendência à luxúria, etc. (RIBEIRO, 1970, p. 94)

Vale lembrar, neste momento da pesquisa, que o ambiente da música de concerto europeia estava em pleno desenvolvimento durante o processo colonial brasileiro. Nos séculos XVII e XVIII, período de consolidação das práticas orquestrais na Europa, o contexto colonial e escravocrata operava, no Brasil, econômica, cultural e politicamente. A partir do século XIX, com a consolidação do universo de concerto como uma prática autônoma e a transformação do conceito de “obra” como visto em Goehr (2007), é possível intuir que as lógicas de concerto europeias fossem inculcadas nos povos e comunidades dos países colonizados, compartilhando espaço com a desenvolvida música instrumental sacra e a pouca música marcial presente aqui desde os séculos anteriores. Um signo que pode ser exemplo disso é a presença do piano na cultura musical carioca do início do século XX. Como descreve Castro (2019), nos anos 1920 “o Rio era uma cidade em que os pianos pareciam fazer parte da mobília” (CASTRO, 2019, p. 57). Isso ocorria em um momento que a música sinfônica e operística — e seu cânone — estavam plenamente consolidados na Europa, mas não no Brasil. Em São Paulo, não havia nenhuma orquestra ativa no início do século XX. No Rio de Janeiro, a capital brasileira à época, a música ligeira para piano era razoavelmente presente na vida cotidiana das classes burguesas e mais ricas, mas a vida sinfônica e operística era “precária” (EGG, 2014, p. 355). Ainda assim, a capital carioca era o maior polo de produção sinfônica brasileira no século XIX e na primeira metade do século XX, principalmente com música sacra e teatral (BOMFIM, 2017, p. 103).

Como visto em José Maria Neves (1981), foi apenas na virada do século XIX para o século XX que começou a se instaurar uma efervescência cultural crítica acerca de morfologias composicionais da música de concerto brasileira. Esse debate, já prenunciado pela obra de compositores como Carlos Gomes e, posteriormente, Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno, entre outros, consolidou-se a partir do Movimento Modernista e de sua relação com Heitor Villa-Lobos, deslocando-se para textos críticos sobre o assunto, como podemos notar desde o *Ensaio sobre Música Brasileira* (1928) de Mário de Andrade, na querela das *Cartas Abertas* (décadas depois, na década de 1950) entre M. Camargo Guarnieri e H. J. Koellreutter¹³⁰, ou até

¹³⁰ Os compositores trocaram cartas criticando-se mutuamente. Guarnieri acusava Koellreutter de um “cosmopolitismo” do qual derivava uma “degenerescência do caráter nacional” (GUARNIERI *apud* KATER,

no *Manifesto Música Nova* (no final dos anos 1950). Essa efervescente cultura de concerto, todavia, com composições, críticas e uma dinâmica ativa, era (salvo raras exceções, como a ação de Villa-Lobos e seu *canto orfeônico*), restrita a um público brasileiro muito reduzido, alheia ao cotidiano musical brasileiro mais amplo.¹³¹ O reconhecimento da distância entre a música de concerto e a vida cultural fora do Rio de Janeiro, ou mesmo nessa capital, demonstra que esse tipo de música era uma atividade associada a classes mais ricas no Brasil. Por fora desse contexto, no Brasil do século XIX, ou até bem antes disso, produzia-se muita música. Para além do Rio de Janeiro, por outro lado, as práticas culturais aqui instauradas e enraizadas não derivavam de forma direta de uma relação com a música sinfônica e operística europeia. Isso é, as práticas chamadas de populares, de música cotidiana (lundu, samba, maracatu etc.) estavam se difundindo pelo território nacional, bem como as instauradas atividades musicais de igreja, que contam com uma particular história. Isso não quer dizer, também, que essas práticas musicais fossem totalmente alheias às atividades musicais europeias (é possível reconhecer cadências de música de concerto no choro, o uso de instrumentos de matriz europeia modificados, como a viola de 12 cordas na música caipira, entre outros), tornando esse assunto ainda mais complexo. Essas influências demonstram, talvez, como a relação do cânone de concerto com atividades musicais urbanas e rurais externas a ele se davam não a partir da relação direta com o cânone de concerto, mas antes por meio de uma manifestação de poder simbólico de classes dominantes brasileiras, a partir de um cânone fragmentado.

Durante o século XX, a música sinfônica e de concerto passou a ser preconizada como uma arte “elevada”, ou “boa música” em ambientes sociais e políticos brasileiros, ainda que ela não gozasse de um enraizamento social que extrapolasse as classes mais ricas paulistas e cariocas (BOMFIM, 2017, p. 303). Um exemplo disso, mais desenvolvido no capítulo seguinte, são as excursões que a OSE (que viraria OSESP) realizou ao interior na década de 1960. Nesse momento, as viagens da orquestra eram vistas como política pública para um processo de uma espécie de “melhora” da cultura do interior paulista (que tinha a prática da música caipira enraizada), ou, em outras palavras, em viagens para popularizar a cultura de concerto. Outro indício pode ser notado na associação desse ambiente de concerto com a noção de exclusividade. Podemos notar isso nos Clubes de música clássica do século XIX ou XX no Brasil. No *Clube Haydn*, por exemplo, cada membro passava por um escrutínio severo para ser

2001, p. 119). O alemão radicado no Brasil defendeu sua forma de composição argumentando que o vanguardismo tinha como fragmentação musical um princípio estético (KOELLREUTTER apud KATER, 2001, p.130).

¹³¹ Justamente por isso, a ação de Mário de Andrade no Departamento de Cultura foi no sentido de promover concertos gratuitos e outras ações que aproximassem o fazer sinfônico e operístico de outras parcelas da sociedade.

aceito: “era necessário que o candidato apresentasse, entre outros atributos, credenciais de boa reputação, posição social relevante e ser indicado por um sócio” (MINCZUK, 2014, p. 185). Após esse processo, ainda ocorria uma eleição na qual o proponente poderia ser rejeitado.

A inserção da música de concerto no Brasil, assim, ainda que tenha ocorrido como signo da colonização portuguesa, teve um uso como signo de alta-cultura local, difundido de forma localizada no início do século no Rio de Janeiro e em São Paulo. Isso pode ter uma raiz na frágil relação que Portugal tem com o cânone europeu. Como debatido no artigo *A ausência da música portuguesa no contexto europeu* (VARGAS, 2007), a música portuguesa de concerto esteve destacada do cânone musical europeu desde sua consolidação europeia, o que perdurou no século XX. O autor defende a ideia de que essa ausência se relacionaria com uma posição de apagamento português por uma posição que ele chama de periferia europeia.¹³²

As práticas sinfônicas brasileiras, reflexas desse colonialismo português, estiveram pontualmente colocadas no contexto brasileiro dos séculos XIX e do início do século XX. O “panamericanismo” do início do século XX pode ter influenciado o desenvolvimento dessas práticas, ou pelo menos a ação de compositores no sentido de sua circulação, com suas obras e identidades.¹³³ Isso pode se relacionar com o processo da música canônica “central” passar por uma espécie de filtro semiótico português para chegar no Brasil. Esse “filtro” ou “obstáculo” teria como algumas de suas características as barreiras linguísticas (haja vista que a produção de música operística não estava em português, por exemplo, ou que textos sobre música não eram tão traduzidos ou produzidos nessa língua) e de linguagem musical (o estudo e o ensino institucionalizado de música era muito pouco e geolocalizado no Brasil).

Embora concordemos que houve uma valorização social brasileira (sobretudo carioca) de um certo tipo de música de concerto (principalmente no século XX), contando inclusive com um aporte significativo do Estado nesse sentido (como visto em BOMFIM, 2017), nesse aspecto é importante ressaltar que a “auto-imagem [como] um reflexo da visão européia” vista desde

¹³² Essa terminologia empregada pelo autor pode ser justa para a descrição da posição de pouco prestígio que Portugal goza na dinâmica europeia e até a distância que a península ibérica tem dos polos culturais europeus (Paris, Berlim). Porém, em uma perspectiva global, a denominação “periferia” para a descrição de Portugal é uma extrapolação perigosa do termo, colocando um país europeu, rico e com enorme histórico colonialista em pé de igualdade até com os países por ele colonizados. O uso de teorias pós-coloniais para falar da invisibilização de um país colonialista, como fez Vargas em seu artigo, parece antes legitimar o processo de colonização, propondo uma complexidade injusta — algo no sentido de “eles foram colonizadores, mas eram também periféricos”.

¹³³ Sobre isso, o artigo de Loque Junior, *Um músico brasileiro em Nova York: o Pan-Americanismo na obra de Heitor Villa-Lobos* (2015), demonstra a dinâmica de interação cultural de Villa-Lobos nos Estados Unidos e a inserção desse compositor e de sua obra em uma discussão sobre um pensamento social sobre o Brasil a partir de sua música (camerística e sinfônica).

Ribeiro foi, no caso da música de concerto e da música sinfônica, mediada por um país com pouca cultura artística nesse ramo. Nesse sentido, é possível estabelecer a hipótese de que a colonização portuguesa tenha contribuído para o baixo enraizamento da cultura de concerto, sinfonias e óperas. Essa perspectiva que afirmamos, mais generalista, pode levar em conta, porém, que cada capítulo histórico brasileiro teve suas particularidades geográficas e sociais. Podemos notar, por exemplo, que movimentos políticos “panamericanos” do início do século XX e a imigração de europeus mais intensa em algumas regiões desde o final do século XIX tiveram também influências no ambiente de concerto, estabelecendo no Brasil um ambiente complexo e disperso no sentido da produção dessa prática musical.

O cânone europeu de concerto, visto na bibliografia vigente como uma estrutura sólida e em pleno funcionamento na Europa, chega ao Brasil durante os séculos XIX e XX de forma fragmentada e reduzida em relação ao que ocorria no eixo franco-germânico de produção e circulação musical. As consequências desse processo são diversas. Um exemplo que se pode notar, em linhas gerais, é como o mercado de editoração de partituras brasileiras esteve em condição precarizada tanto no sentido da publicação de música local, quanto na circulação de música europeia no Brasil.¹³⁴

Se, como visto em Dahlhaus, o cânone foi (e segue sendo) uma força histórica da tradição construída em um processo de sedimentação cultural estrutural, no Brasil isso ocorreu de forma mediada, fragmentada e institucionalmente esparsa. A mediação foi feita pela colonização portuguesa (e, talvez, a partir de outras imigrações e contatos culturais-políticos), também precária em sua tradição sinfônica, de concerto e ópera. A fragmentação, talvez consequência dessa mediação, está, por exemplo, na importação de partituras a partir de um número restrito de lojas e editoras. Menor ainda seria a edição de música local, como debatido por Egg (2014, p. 377).¹³⁵ A fragmentação e a dispersão da música de concerto estavam também na circulação reduzida de músicos estrangeiros nesse território. As instituições de música (conservatórios, teatros, salas de concerto etc.) eram pouquíssimas na comparação ao ambiente

¹³⁴ A falta de lógica na circulação de partituras no Brasil fez com que composições que já estivessem “canonizadas” em um ambiente de música contemporânea do século XX chegassem de forma desordenada nas lojas. Gilberto Mendes relata, por exemplo, que conheceu, na década de 1950, compositores mais recentes e experimentais, como Karlheinz Stockhausen, antes de ter em mãos obras dodecafônicas da chamada “Segunda Escola de Viena” (MENDES, 1994, p.69).

¹³⁵ Sobre isso, Egg (2014) afirma que obras de compositores como Camargo Guarnieri e Villa-Lobos nunca foram publicadas no Brasil, já que havia poucas editoras, localizadas nas capitais do Sudeste, e que eram “empresas locais [que] só atuavam no mercado de peças curtas para piano e para canto e piano” (EGG, 2014, p. 377).

europeu¹³⁶, haja vista que em São Paulo, apenas na década de 1930, instaurava-se um organismo orquestral estável, decorrência da ação de Mário de Andrade no Departamento de Cultura (cf. TONI, 1994).¹³⁷

Se em Kerman o “cânone é uma ideia” estabelecida por críticos (1983), no contexto brasileiro essa ideia e crítica não estiveram, então, difundidas de forma consolidada, mesmo que houvesse figuras como Mário de Andrade comentando concertos. A ação do cânone enquanto força disciplinadora da música — tal qual visto em Bergeron (1992) — tampouco teve efeito pedagógico, performático ou acadêmico nesse território, exceto nos poucos conservatórios, cursos e escolas de música. Assim, é também difícil intuir que há um único cânone pedagógico e acadêmico (no sentido de Weber ou até de Citron) replicado constantemente no Brasil. Em cada escola instauravam-se tendências, de acordo com modelos de instituição e o gosto de seus agentes diretos — de *mundos da arte* (como visto em Becker, 2010) localizados; o mesmo ocorria em cada orquestra. Porém, a noção de autoridade do cânone orquestral e de concerto desenvolveu-se no Brasil, ainda que sem a especificidade de um *corpus* materializado. Isso é, há ampla reverência à música de concerto como “boa arte”, mas não a sua prática histórica e constante dos pontos de vista pedagógico, acadêmico e performático.

Ao considerarmos o cânone como a recuperação de um passado musical transformado no presente, como faz Morgan (2017), um impasse lógico se apresenta no contexto brasileiro: como retomar (ou melhor, repetir) um passado que nunca ocorreu nesse território? Por um lado, não é como se a música europeia tivesse se desenvolvido de forma igual na França, Alemanha ou Itália, mas a circulação de obras orquestrais fez com que se instaurasse, na região europeia, uma cultura de concerto. Se aqui, como já comentamos, havia subculturas esparsas e desarticuladas de concerto, não é possível considerar a ação do cânone como força de um tradicionalismo amplo. Manifesta-se aqui a tradição de concerto imposta pontual e localizadamente. Isso não quer dizer, contudo, que o processo colonizatório e seus

¹³⁶ Bomfim (2017) realiza a comparação do número de teatros e instituições de música de concerto em Paris com capitais brasileiras, demonstrando que, no final do século XIX, “nenhuma cidade brasileira apresentava os números verificados em cidades europeias” (BOMFIM, 2017, p. 114).

¹³⁷ Nesse período, entre 1935 e 1938, Mário de Andrade passa a ocupar os cargos de diretor e de chefia da divisão de expansão cultural. Como tentativa de redução de aspectos elitistas e excludentes na arte, ações múltiplas de acessibilidade artística são instauradas, como a criação de bibliotecas, congressos, corais, grupos de música de câmara, concertos públicos, discotecas e encomendas de obras musicais.

desdobramentos tenham sido amenos, o que vem sendo debatido e reiterado na bibliografia decolonial, pós-colonial ou contra-colonial contemporânea.¹³⁸

Os conceitos de cânone musical como construídos no ambiente europeu e estadunidense parecem, então, encontrar um impasse para sua ação plena em ambientes que foram colonizados como o Brasil; isso porque a ação plena do cânone musical como força performática, pedagógica ou acadêmica do tradicionalismo depende, para sua disseminação, do enraizamento das atividades e rituais de concerto, além da necessidade da convencionalidade de uma tradição comum. No Brasil, pode ser que os processos da colonização tenham auxiliado no estabelecimento de um valor elevado para a cultura de concerto, embora a ação do cânone como mecanismo de manutenção da tradição no ambiente de concerto não tenha ocorrido no século XIX e durante quase todo século XX. Em outras palavras: é possível notar que a música de concerto, nesse contexto, foi imbuída de um valor de “autoridade”; o exercício dessa autoridade, contudo, acabou disperso no repertório — salvaguardadas as atividades musicais sacras.

O cânone orquestral europeu e estadunidense adquire, em relação ao Brasil, uma dimensão referida a um colonialismo moderno — reflexo do debate posto por Mignolo (2022). Por um lado, como vimos, o baixo enraizamento da cultura de concerto no ambiente brasileiro afasta a possibilidade de ação do cânone enquanto mecanismo de conservação de uma ordem cultural externa a esse próprio ambiente pelo simples fato de que ela não estava e não está desenvolvida neste território. A cultura de concerto no Brasil, no entanto, tem evidente relação com o cânone (como ideia, mecanismo de conservação ou *corpus* de obras), ainda que de forma historicamente mediada, fragmentada no acesso a obras e institucionalmente difusa. Em orquestras brasileiras ouvimos obras de Beethoven, Mozart e Haydn, e há um envolvimento social nessa escuta. A prática de concerto cativa muitos brasileiros e brasileiras, tanto no sentido de aprender instrumentos como de escutar sinfonias, concertos etc. Porém, há de se notar que esse tipo de processo musical se agrupa próximo de uma parcela específica da sociedade brasileira: não são muitos os que vão a concertos ou escutam músicas desse tipo em seus celulares. Podemos notar, também, que esse afastamento das práticas de concerto em relação à sociedade pode ser uma divisão de classe, de uma música historicamente estabelecida a partir dos signos da exclusividade, da transcendentalidade de “obras primas” europeias e do culto aos “gênios” do passado do continente europeu. Talvez seja possível propor que, em orquestras e

¹³⁸ Além de Mignolo (2022), Ribeiro (1970) e Bispo (2023), citados neste capítulo, há muitos outros teóricos importantes para a compreensão da questão da colonialidade no Brasil e no mundo, como Spivak (2010), Cesáire (2020) e Hall (2006), por exemplo.

grupos de câmara brasileiros, constitua-se, utilizando o termo de Morgan (2017) uma “subcultura” que compete com outras não necessariamente relacionadas a uma “cultura central”. Um debate acerca da descentralização da cultura musical se faz possível a partir da seguinte citação do autor:

(...) a cultura musical contemporânea está rapidamente se tornando não uma entidade única e relativamente centrada, mas uma mistura de subculturas conflitantes que interagem entre si de forma complexa enquanto ainda preservam considerável autonomia. Essas subculturas, sobretudo, não podem ser vistas simplesmente como satélites de uma cultura central; vistas coletivamente, elas estão vindo a ser, elas mesmas, a cultura (MORGAN, 2017, p. 35).

Morgan defende a ideia de “subcultura” da música de concerto ainda em um contexto europeu, a partir das transformações culturais, políticas e econômicas desenroladas no século XX. A proposição do autor tem como base uma visão de cultura fragmentada, mais caótica e instável. Como já comentado, é importante perceber que o autor conota a presença do cânone como uma força quase natural da tradição cultural, deixando de lado dinâmicas de dominação que estariam imbricadas nesse mecanismo de conservação. Porém, a noção de uma subcultura de concerto, que podemos extrair dessa leitura, denota um paradigma provável, no contexto brasileiro: a música sinfônica, operística e de câmara dividiu, aqui, espaço e tempo com outras manifestações culturais, não tendo a centralidade e nem a “autoridade” da tradição tal qual no ambiente europeu. Essa subcultura talvez lide, então, com um “subcânone”, ou “cânones paralelos” (cf. SHREFFLER, 2013) ou até “cânones múltiplos” (MORGAN, 2017).

Ao invés de um cânone (ou subcânone) europeu, no entanto, é possível considerar que se manifesta aqui um “cânone brasileiro”? Por um lado, é importante reconhecer que a autoridade do cânone, no seu sentido disciplinar, permaneceu no ambiente brasileiro, haja vista a notoriedade que a música de concerto possuiu como insígnia de erudição e também a evidente influência de práticas de concerto em atividades de música popular; ainda que isso tenha ocorrido num sentido vago de um léxico da música de concerto, manifesto num *corpus* de obras. Um exemplo disso é que políticas públicas para a produção sinfônica estiveram presentes no século XX, seja na fundação de novas orquestras ou na circulação de músicos de concerto. Essas ações, localizadas, não promoveram um enraizamento cultural significativo dessas práticas, mas sua admiração local como algo alheio ou estrangeiro. Há alguns traços de uma retomada — uma permanência — da obra de H. Villa-Lobos ou Carlos Gomes nos concertos (no caso de Villa-Lobos, até fora do Brasil). O reconhecimento público desses compositores não se manifestou, contudo, nem na edição de suas obras. Como veremos, até mesmo o hino nacional brasileiro não contava com uma edição antes da reestruturação da Sinfônica de São

Paulo e da criação da Editora OSESP. Um cânone brasileiro da música de concerto sinfônica seria, nesse contexto específico, mais frágil que o cânone central europeu, já que os concertos orquestrais do século XX tendiam mais ao repertório europeu. E, novamente, se repetiria o que propôs Ribeiro (1970) em um sistema colonial moderno e mundial: se considerarmos que existiu um cânone brasileiro, ele seria como um espelho atrasado do cânone europeu.

No final do século XX, a reestruturação da OSESP aconteceu na tentativa de instaurar uma orquestra em novo paradigma de concerto no Brasil — de fato, isso ocorreu. É interessante notar, contudo, que isso não promoveu um maior enraizamento e circulação do universo de concerto. Em uma outra via, como visto em Bomfim (2017), o número de orquestras subvencionadas pelo Estado entrou em declínio nas décadas de 2000 e 2010— ainda que orquestras de “alto impacto” tenham sido preservadas. A reestruturação da OSESP talvez tenha consolidado a tônica do século XX no ambiente de concerto: em um respiro final, insistiu-se na música sinfônica como princípio civilizatório de uma alta-cultura.

Hoje, andando nas ruas de São Paulo ou outra cidade brasileira, seria surpreendente encontrar pessoas que conhecem o cânone enquanto “autoridade” cultural manifesta num *corpus* de obras de Bach, Mozart ou Beethoven. Talvez um transeunte brasileiro possa conhecer *Die Walküre*, de Richard Wagner, por seu uso no cinema. Talvez *Für Elise*, de Beethoven, esteja no ouvido de boa parte da população por seu uso como *muzak* em elevadores e esperas de telefone. Outros vários podem conhecer *O trenzinho do caipira*, de H. Villa-Lobos, pelas aulas de música da escola primária. Um trecho do *Inverno* de Vivaldi e outro de Dvorak viralizaram como trilha sonora de um *meme* no TikTok e ganharam a atenção de um outro público. Os centros urbanos brasileiros se relacionam com a música de concerto de forma cotidiana — seja nos edifícios com nomes de compositores ou em trechos de música retirados das salas de concerto. Mas não só um cânone no Brasil não se desenvolveu no modelo visto na Europa, como talvez a cultura de concerto tem até se distanciado de seu *status* de signo de alta-cultura, considerando-se o declínio de orquestras apontado por Bomfim (2017). O ritual de concerto não se atualizou nesses séculos de presença além-mar, tampouco se deslocou em direção a uma integração com as práticas locais; houve antes a pretensa reprodução de valores “originais”, em uma retomada fantasiosa de tradições emprestadas — ou melhor, impostas.

PARTE 2

UMA REESTRUTURAÇÃO DA OESP E SUAS PROGRAMAÇÕES

Capítulo 3

A OSESP em mais uma reestruturação: impactos na programação

A OSESP é uma orquestra, e como orquestra é única, apesar de repetir modelos que também estão presentes em outras orquestras. O mesmo vale para seu repertório, suas programações. Orquestras partem de estruturas modelares, símbolos de *orquestralidade*. Mas cada manifestação da *orquestralidade* é um índice — um existente, único —, não mais o símbolo; em outras palavras, cada manifestação orquestral é única. Na OSESP, como em outros conjuntos brasileiros, as tradições (relativas a perspectivas pessoais ou compartilhadas) importadas de outro continente se mantêm e atualizam. E assim o cânone — a força do tradicionalismo europeu — pode aparecer e se instalar dentro e fora da curadoria.

Nesta parte do trabalho estudamos ainda a questão da programação, mas focalizando a reestruturação da OSESP do final da década de 1990 como um estudo de caso. Aqui, aplicamos os conceitos desenvolvidos no capítulo anterior, entendendo como, em três diferentes vias, a reestruturação teve (ou não) impactos na programação orquestral — seja na qualidade¹³⁹ sonora derivada da *orquestralidade*, na infraestrutura ou na relação da orquestra com seu entorno.

Este capítulo conta, para tanto, com a seguinte trajetória: em um primeiro momento, é apresentada uma discussão do estado da arte da OSESP e suas programações, debatendo os principais textos estudados sobre o assunto. Em seguida, no **Subcapítulo 3.0**, há um apanhado breve da história da programação da OSESP antes da reestruturação. No **Subcapítulo 3.1**, há o debate do conceito de *orquestralidade* em relação à reestruturação, entendendo como a construção da Sala São Paulo e outras medidas de políticas públicas estabelecidas são reflexo de uma perspectiva musical e ritualística de um modelo orquestral “internacional” que gerou impactos diretos na curadoria. No **Subcapítulo 3.2**, aplicamos as discussões acerca da materialidade da programação orquestral na OSESP, entendendo influências da reestruturação na programação via lógicas de trabalho, orçamento, ensaio etc. No **Subcapítulo 3.3**, há uma discussão de como a reestruturação parte também de um discurso político de utilização da

¹³⁹ Vale reiterar que, aqui, a palavra qualidade não está apresentada como “valor”, mas como um conceito semiótico peirceano de *primeiridade*, já descrito.

orquestra — e seu repertório — como signo para a salvação de uma região de vulnerabilidade urbana, a dita “cracolândia”.

A OSESP (bem como suas reestruturações) já foi pauta de diversas pesquisas do cenário musicológico, antropológico e histórico brasileiro (TEPERMAN, 2016; DONLEY, 2021; MINCZUK, 2005; DISSENHA, 2017; VILLALBA, 2016). Neste capítulo, utilizaremos a leitura desses trabalhos, que contextualizamos a seguir, para a construção de uma crítica da programação da OSESP em sua reestruturação. Falaremos sobre cinco das principais¹⁴⁰ fontes de pesquisa utilizadas neste capítulo para então entrarmos no debate aqui posto.

Um texto central para a compreensão da reestruturação da OSESP é o livro *Música Mundana* (2009), de John Neschling. Esse texto, que não tem nenhum viés ou pretensão de pesquisa musicológica ou acadêmica, funciona para esta tese como um atestado simbólico dos preceitos musicais e do gosto do regente que guiou essa reestruturação. Nesse livro, que citaremos com frequência, opiniões pessoais, anedotas e desilusões do diretor artístico expõem como ele desenhava um modelo de *orquestralidade* que analisaremos.

Algumas teses e dissertações são de grande valor para a compreensão da reestruturação e suas programações enquanto processo histórico complexo, com meandros. É o caso do texto de Minczuk, que aborda todo o desenvolvimento da instituição orquestral, em *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo: Uma visão de sua história e concepção* (2005). Essa dissertação retrata historicamente a formação da orquestra e suas reestruturações até o ano de 2005, o que perpassa inclusive a focalização aqui posta.¹⁴¹ A metodologia de pesquisa desse trabalho se utilizou de entrevistas que também são aqui aproveitadas. Arcádio Minczuk, além de ser oboísta da orquestra durante a reestruturação, é também irmão de Roberto Minczuk, que trabalhou como regente assistente nesse período — o que provê uma perspectiva interna para o assunto.

A tese *Os trompetistas e o repertório da Osesp nas temporadas de concerto de 1977 a 1980*, de Fernando Dissenha (2017), apesar de contar com título que remete a um período bem definido, aborda com alguma profundidade as programações de concerto desde a formação da orquestra em 1953 até o final da “era Eleazar de Carvalho”. Na tese, são utilizados dados

¹⁴⁰ Também utilizamos artigos e matérias de jornal que serão citados ao longo do capítulo.

¹⁴¹ A tese, do mesmo autor, *O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas no Brasil* (MINCZUK, 2014) serviu ao mesmo propósito, ainda que sua delimitação temática, mais abrangente, não focalize sempre a OSESP.

quantitativos tabulados que serão aqui postos, já que esta pesquisa também busca entender tendências curatoriais. Dissenha, vale dizer, é também trompetista da orquestra, o que nos confere uma outra perspectiva interna sobre o assunto.

A reestruturação da OSESP, sua história e dilemas são colocados, em sua complexidade, na tese *Concerto e Desconcerto: Um estudo antropológico sobre a OSESP na inauguração da Sala São Paulo*, de Ricardo Teperman (2016). Nesse trabalho, a reestruturação é pautada em abordagem antropológica e sociológica, e a programação executada na inauguração da Sala São Paulo é analisada enquanto símbolo, bem como os discursos e escritos de John Neschling.

Na recente dissertação de Julia Donley, intitulada “*La qualité garantit la stabilité*”: *Précarité de travail et d’emploi des musiciens interprètes d’un orchestre brésilien* (2021), a pesquisadora analisa as relações de trabalho da OSESP após sua reestruturação, debatendo em uma chave sociológica as relações de trabalho dentro da orquestra e a transformação dos tipos de financiamento e gestão de políticas públicas. A reestruturação é, aqui, analisada em seu embate com direitos e questões trabalhistas.

A presente tese não tem intuito historiográfico e, por isso, ao comentar documentos históricos e programações antigas da OSESP — ou da OSE, sua primeira formação — frequentemente remeterá a essas teses e dissertações.

3.0¹⁴² Antecedentes dessa reestruturação da OSESP: a programação entre intermitências, ascensões e quedas

A história da OSESP já foi pautada por textos mais ou menos recentes no cenário musical (TEPERMAN, 2016; MINCZUK, 2005; NESCHLING, 2009; DISSENHA, 2017; ARRUDA, 2010). Por essa razão, encontramos neste momento de pesquisa a necessidade da construção de uma historiografia da programação de obras dessa orquestra, entendendo, em linhas gerais, como cada momento histórico condicionou o repertório em uma direção diferente.

¹⁴² Utilizamos novamente a incomum numeração 3.0, para este subcapítulo, a fim de estabelecer uma coerência com as três categorias semióticas vistas no **Capítulo 1**. Assim, os subcapítulos subsequentes terão seus correspondentes nos capítulos anteriores. O **Subcapítulo 3.1** tem como tema a *orquestralidade*, assim como o **Subcapítulo 1.1**, e assim por diante.

A fundação da OSESP, em 1953 e 1954¹⁴³, pode ser caracterizada como um “quase início”. Isso porque a orquestra — à época denominada Orquestra Sinfônica Estadual (OSE) — passou por uma série de interrupções já em suas atividades iniciais. O regente que coordenava o conjunto era João Souza Lima, que sustentou essa experiência orquestral com financiamento de um mês. Houve um único concerto da orquestra, regido por Souza Lima, com Alexander Brailowsky como pianista solista, no dia 18 de julho de 1953. Ainda que concordemos parcialmente com Dissenha (2017, p. 68) que esse único concerto não constitua um *corpus* para uma análise desse momento da orquestra enquanto uma “era” de programação, cabe notar que o programa de quatro peças executadas nessa ocasião continha apenas obras europeias¹⁴⁴ de compositores do século XIX.

O retorno da OSE ocorreu administrativamente em 1963, e o retorno da orquestra aos palcos se deu apenas em 1964. Nesse ano, foram realizados oito concertos com repertório operístico. A recorrência de excertos de ópera nos programas dessa orquestra tem muito a ver com o gosto musical — e o *habitus* — do novo regente da orquestra, Bruno Roccella¹⁴⁵, que viria a ser efetivado em 1965 e regeu cinco dos oito concertos daquele ano (DISSENHA, 2017, p. 69).

O período de Roccella como liderança artística da OSE tem como pano de fundo um processo de aculturação¹⁴⁶ que, utilizando a orquestra como símbolo, promovia eventos fora da cidade de São Paulo para divulgar a cultura de concerto. Essas viagens tinham o intuito de “popularizar” essa prática, partindo do pressuposto de que a música de concerto seria a “boa música”.¹⁴⁷ Nesse enleio, há uma transformação das programações da orquestra a partir desse contexto político. Ainda que as obras mais executadas desse período sejam aberturas de óperas, que ocuparam, entre 1964-1967, 55% do repertório (idem, p. 75), há nesse período uma maior inserção do cânone performático europeu de concertos nas programações, que passou a contar

¹⁴³ Como relata Luiz Marques no *site* da OSESP: “embora já estivesse em funcionamento desde 1953, sua certidão de nascimento foi lavrada pela Lei no 2733 e promulgada pelo governador Lucas Nogueira Garcez em 13 de setembro de 1954” (MARQUES, 2014, s.p.).

¹⁴⁴ Foram executadas: *Sinfonia n° 4* de F. Mendelssohn-Bartholdy, *Concerto n° 5* de L. Beethoven, *Prelúdio e Allegro* de Paganini e o *Concerto em Mi Menor* de F. Chopin.

¹⁴⁵ Filho de um regente italiano, Giovanni Roccella, Bruno teve formação relacionada a práticas musicais italo-brasileiras. É possível inferir que seu *habitus* e, por consequência, seu gosto, tem relação com essa tradição musical.

¹⁴⁶ O termo aculturação, aqui, é empregado enquanto tentativa de influência cultural de um território sobre outro, funcionando por vezes como um agente de invisibilização de culturas locais.

¹⁴⁷ Como visto na tese de Dissenha (2017, p. 73), no contexto político, figuras como o governador Laudo Natel referiam-se à atuação da orquestra dessa forma.

com obras de Mendelssohn e Beethoven. Esses programas de concerto contaram com 38 obras, muitas delas brasileiras, como trechos do *Il Guarany* de Carlos Gomes ou o *Batuque* de Lorenzo Fernandez. Essas escolhas foram potencialmente impulsionadas por um nacionalismo da comunidade orquestral da OSE e de seu contexto histórico e local. Esse repertório também se conecta com uma limitação da quantidade de músicos, como descrito por Minczuk:

Em que pese toda a disposição do maestro Roccella, a Orquestra não foi completada. “Praticamente eram uns 57, 60 elementos” (S.3, p. 3). Esse é um número insuficiente para a composição de uma orquestra que atenda à instrumentação habitualmente utilizada no repertório sinfônico a partir da segunda metade do século XIX, a qual exige aproximadamente oitenta músicos. Essa condição limitava a escolha do repertório e, se mesmo assim se apresentasse uma obra desse período, seria com certo desfalque nos naipes das cordas (MINCZUK, 2005, p. 19).

A ação da OSE na década de 1960 foi, assim, quase como na década anterior, uma aparição breve: em três anos, a orquestra fez poucos concertos e não montou nenhuma temporada, apenas excursões ao interior paulista para a divulgação pública da música sinfônica. A orquestra não tinha local apropriado para ensaio e apresentação, passava por dificuldades de financiamento e não se enraizou no contexto paulista ou paulistano, o que culminou na sua interrupção em 1967.

Em 1972 e 1973, iniciava-se a terceira “era” da orquestra. Esse período tem conexão direta com a figura do regente Eleazar de Carvalho, que já tinha renome dentro e fora do Brasil na época e foi convidado para dirigir a orquestra. Assim como ocorreria na década de 1990, o discurso político em relação à orquestra era, nesse período, no sentido de uma recriação. Nesses anos de reinvenção, houve uma mudança no nome da orquestra — ocorrida em 1978, já com a orquestra consolidada, que passou a se chamar Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

A ação de Eleazar à frente da OSE e da OSESP durou 23 anos, encerrando-se com a morte do regente em 1996 e criando o período que seria mais longo da orquestra até então. Não faremos aqui uma descrição de todas as intempéries e momentos de bonança que a orquestra viveu nesse período (como está bem descrito por Minczuk, 2005, 2014), mas cabe observarmos — sem fugir do tema desta tese — quais programações a orquestra executava nesse período.

A partir da organização das programações entre 1973 e 1980, realizada por Dissenha (2017), é perceptível que houve dois momentos no início da atuação de Eleazar de Carvalho na OSESP. Entre 1973 e 1976, a orquestra apresentou uma quantidade significativa de obras (oitenta), se comparado com o período sob direção de Roccella. Entre 1977 e 1980, porém, o número de obras executadas disparou para 283, demonstrando nas programações a perene busca

por uma estabilidade institucional múltipla: a possibilidade de atuar em uma sede, com músicos contratados e ensaios regulares.

Em 1973, inaugurou-se na OSESP um pensamento de temporadas com um desenho mais organizado e planejado. O projeto das temporadas possibilitou eventos como, em 1974, os *Encontros com Bach*, uma série de sete concertos no mês de abril dedicados à obra de J. S. Bach. Esses eventos revelam um embrião de uma característica das programações dessa época da OSESP: a criação de ciclos de obras de compositores.

Os ciclos de obras de compositores, prenunciados em 1974 mas colocados em prática a partir de 1977, foram uma marca das programações da OSESP regidas por Eleazar de Carvalho. Esses ciclos tinham uma proposição artística e um caráter pedagógico em dois sentidos: em relação ao público e à própria orquestra. Em relação ao público, a organização de obras de um mesmo compositor foi apontada, à época, como uma possibilidade pedagógica, já que o público teria a possibilidade de comparar obras de um mesmo compositor, entendendo seu estilo e os meandros de sua obra.¹⁴⁸ A ação pedagógica de Eleazar tinha uma ligação direta com a orquestra, que o considerava um regente didático (DISSENHA, 2017, p. 184). Nesse segundo sentido, houve inclusive uma progressão de época e dificuldade¹⁴⁹ das obras executadas pela orquestra, notando-se que a criação dos ciclos de compositores tinha como intuito um incremento na proficiência dos músicos e musicistas da orquestra. Em 1977, foi executado o ciclo de L. van Beethoven, seguido pelo ciclo das sinfonias de Schubert em 1978 e, em 1979, a reunião de diversos excertos das óperas de R. Wagner. Por fim, em 1980, completando esse paradigma, foi executado um ciclo de sinfonias de Gustav Mahler, consideradas difíceis pelos instrumentistas da orquestra.

Cabe perceber a abertura de Eleazar de Carvalho para a música sinfônica do século XX, notando que o gosto musical do regente trouxe ao repertório, ainda que de forma tímida, obras de compositores como B. Bartók e I. Stravinsky. Nota-se, nesse sentido, que esse movimento, até então inédito na orquestra, promoveu inclusive a execução da obra *Santos Football Music*

¹⁴⁸ Essa perspectiva pode ser lida na fala do Secretário de Cultura da época, Pedro Padilha, que considerava que o público teria, nos Encontros com J. S. Bach, “oportunidade rara de ouvir durante um mês, considerável número de composições que poderão ser comparadas, dentro de um princípio pedagógico, numa comunhão de ideias altamente cultural” (PADILHA, 1974 *apud* DISSENHA, 2017, p. 82).

¹⁴⁹ No decorrer do século XIX, houve um desenvolvimento das obras em termos de um aumento da demanda por virtuosismo de solistas e das orquestras, o que acabou reflexo nesses repertórios (cf. HOUTCHENS, 1986, p. 175-177).

(1969) de Gilberto Mendes, no Theatro Municipal de São Paulo, obra experimental que contava com interação da plateia.

Na década de 1980, inicia-se um longo período de relativa decadência da orquestra, que transforma diretamente a executabilidade das obras, a condição dos ensaios e, por consequência, as possibilidades de programação. Essas mudanças se deram por um conjunto de transformações administrativas de financiamento que impactaram no dia a dia do conjunto. Em 1986, por exemplo, a orquestra teve de sair do Teatro Cultura Artística, onde ensaiava e se apresentava, e se mudou para a Sala Copan. Essa mudança significou, para a orquestra, a troca de um ambiente razoavelmente apropriado para a música sinfônica por um local improvisado, no qual a música de orquestra ressoaria de forma diferente do esperado.

Esse movimento de colocação da OSESP distante de uma *orquestralidade* ocorreu concomitantemente ao afastamento de Eleazar de Carvalho da posição de liderança. O maestro passou, à época, a reger e dar aulas fora do Brasil, o que de alguma forma tangia tanto a decadência de financiamento e infraestrutura da Orquestra como também a predileção do regente pela colocação de solistas convidados na programação e músicos estrangeiros no corpo da orquestra. Isso, além de impactar o repertório, fez com que o regente fosse criticado por setores culturais orquestrais (cf. MINCZUK, 2005, p. 30).

Pouco a pouco, músicos migraram para outras orquestras, e a OSESP entrou em um momento crítico na década de 1990. Eleazar estava doente e as condições infraestruturais estavam precárias. A orquestra utilizava o Memorial da América Latina e frequentemente tinha que ensaiar próximo ao restaurante, em espaços improvisados. A morte do regente, em 1996, marcou o final de um ciclo duradouro de 23 anos de atividade.

A substituição de Eleazar de Carvalho, após muita discussão política e musical, traria John Neschling para o cargo. O regente carioca apresentara para o secretário de cultura do Estado de São Paulo uma série de condições para uma criar uma “nova OSESP”. Os termos da reestruturação da orquestra pautavam desde sua colocação em uma nova sede como mudança no contingente da orquestra, recontração de músicos e outros investimentos.

A alcunha “nova OSESP”, frequentemente proferida por Neschling em suas falas públicas e em seu livro (por exemplo, em NESCHLING, 2009, p.131, p.143), reafirma uma ruptura com o passado recente da orquestra, tratando a situação precária como uma etapa a ser superada. Nesse sentido, como propõe Ricardo Teperman em sua tese, Neschling pretende

apresentar uma ruptura com parte do passado da orquestra, ao mesmo tempo que estabeleceria uma valorização de sua história (TEPERMAN, 2016, p. 52-54). O nome “nova OSESP”, cabe notar, escuta a OSESP regida por Eleazar apenas com ouvidos que ressoassem sua decadência e precariedade, ainda que a orquestra tenha vivido períodos de prestígio com esse regente. E, cabe notar, esse mesmo movimento (a negação de uma gestão anterior) tinha sido realizado por Eleazar de Carvalho havia vinte anos.

A reestruturação da OSESP se realizou, assim, no final da década de 1990, culminando na inserção de uma orquestra diferente na década de 2000. Como debateremos a seguir, essa reestruturação tocou pontos relevantes para a recriação da programação da orquestra, o que resultou nas temporadas de concerto que analisamos nesta tese.

3.1 A reestruturação da *orquestralidade*: uma sala de concerto e seu corpo orquestral

A reestruturação da OSESP foi uma ação diversificada dessa instituição orquestral. Esse processo contou com o restabelecimento e a construção da sede da orquestra, aumento de salário dos e das instrumentistas, recontratação de músicos, mudanças de gestão, reformas de arquivo, entre outras ações que, até então, eram raras para o contexto orquestral brasileiro. Esse desenho de reestruturação e sua implementação se deu em um contexto de dificuldades de outros tipos de orquestras brasileiras, como as orquestras paulistas de menor porte subvencionadas pelo Estado, como se nota em pesquisas recentes sobre esse cenário das décadas de 1990 e 2000 (MINCZUK, 2014; BOMFIM, 2017).

Ainda que contasse com essa ação diversificada, a reestruturação da OSESP era baseada em dois alicerces: a construção de uma sede para a orquestra e a mudança da política de contratação de musicistas. Isso é explicitado pelo então novo regente titular e diretor artístico, John Neschling: “os pilares que sustentariam a reestruturação da OSESP seriam, portanto, a construção de uma sede própria e a adequação dos salários em níveis competitivos com as orquestras internacionais” (NESCHLING, 2009, p. 127).

O signo que mais guiou a reestruturação da OSESP já aparece nessa citação: a colocação da orquestra em um dito “nível internacional” (idem, p. 59). Essa terminologia, utilizada por Neschling e outros (podemos ver exemplos em MARQUES, 2014, MINCZUK, 2014) indica um modelo orquestral europeu ou estadunidense exportado internacionalmente. As orquestras “internacionais” passam a ser reconhecidas em um circuito seletivo de uma internacionalidade

limitada — pois há a necessidade da chancela da crítica europeia e estadunidense para adquirir essa insígnia invisível de prestígio.

A reestruturação para adequação a esse padrão imaginado por Neschling permearia a orquestra como um todo, impactando seu funcionamento e programação de forma visceral — musicalmente, materialmente (no orçamento e na infraestrutura) e simbolicamente (na imagem pública da orquestra em seu contexto local e no ambiente orquestral internacional).

Em uma faceta musical, a ser debatida agora, uma sala de concerto com acústica semelhante a lógicas europeias e estadunidenses se fazia imperativa para esse intuito (além da mudança de músicos da orquestra). Neschling colocou esse ponto como central para o restabelecimento da orquestra, e cogitou a reforma de diversos espaços da cidade de São Paulo, até se aventar como possibilidade a Estação Júlio Prestes. Buscando o signo da *orquestralidade* “internacional” Neschling chamou a Artec, empresa especializada em projetos de acústica e design de teatros, atuante desde 1970. A firma já havia realizado obras na sala de Birmingham em 1991 e de Dallas em 1989 e representava, no contexto orquestral, uma chancela técnica — de que a sala estaria apropriada para ensaios e apresentações de forma plena — e simbólica, colocando o nome da OSESP ao lado de orquestras com sedes de um mesmo padrão de *orquestralidade*: Nova Iorque, Dallas, Birmingham, Lucerna e Singapura.

Após consultoria técnica que descartou outras possibilidades, a Estação Júlio Prestes foi escolhida para a construção de uma nova sala de concerto, que seria denominada Sala São Paulo. A escolha dessa sede teria conexão tanto com preceitos musicais, levantados a seguir, como com justificativas político-simbólicas que debateremos no final deste capítulo. Para Chris Blair, o técnico da Artec, segundo Neschling, o local era modelarmente apropriado para uma sala de concerto canônica europeia e estadunidense:

(...) o espaço interior da estação Júlio Prestes apresentava: a forma de caixa de sapato, ideal para música sinfônica, vide Musikverein, Concertgebouw, Boston Symphony Hall e tantas outras, as medidas ideais de comprimento e largura, comparáveis mais uma vez a essas míticas salas europeias e americanas. A cubagem do ar era perfeita, uma vez que o teto poderia ser construído a qualquer altura. Enfim, havíamos achado o espaço ideal (NESCHLING, 2009, p.107).

O projeto teve a consultoria da Artec e foi executado por uma equipe de arquitetos que tiveram que negociar o embate de demandas acústicas, arquitetônicas e de patrimônio, como revela o arquiteto responsável pelo restauro e readequação da Sala São Paulo:

A sugestão [da Artec] do forro móvel, que permitia dar flexibilidade acústica à sala, parecia-nos também garantir uma completa visibilidade do espaço arquitetônico. Entretanto, havia conceitos questionáveis, como o total recobrimento da parte inferior

da sala por um balcão corrido e painéis acústicos, que em absoluto garantiam a valorização daquele patrimônio (DUPRÉ, s.d.).

A colocação de um forro móvel tornou o empreendimento da Sala São Paulo ainda mais chamativo do ponto de vista arquitetônico e ainda mais “flexível” na acústica sinfônica. O forro móvel, que desce deixando o teto mais baixo, foi colocado para a sala poder mudar de altura, podendo promover tanto uma aproximação acústica das lógicas de orquestras mais antigas (que tocavam em salões menores) quanto das grandes salas de concerto modernas. Assim, essa nova tecnologia aparecia para poder também aproximar essa sala de um passado sinfônico longínquo, o que é diretamente relacionado com a programação de repertório ali colocada. Essa relação com a programação é conotada na fala de José Augusto Nepomuceno, consultor acústico que trabalhou na época:

O projeto de salas de concerto, principalmente na segunda metade do século XX, tem procurado atender adequadamente a uma ampla gama do repertório sinfônico. Assim, embora seja possível construir uma sala de concertos de sucesso com uma “assinatura acústica fixa” e tamanho único, o estado-da-arte nesse campo vem sendo o de projeto de salas que podem ser alteradas de maneira a atender a demanda acústica de espetáculos diferentes. Estas variações podem ser obtidas via eletrônica ou com mudanças na arquitetura da sala. Uma sala de referência, como deveria ser a Sala São Paulo requeria um projeto no estado-da-arte; assim, optou-se pela arquitetura variável e pela acústica ajustável (NEPOMUCENO, s.d.).

O teto variável (forro móvel) permite, assim, a transformação da sala para condições acústicas que emulem salões nos quais eram executadas obras de formações menores, como de orquestras de câmara ou de orquestras barrocas. A OSESP poderia, dessa forma, programar um repertório variado sem se afastar de parte dos signos sonoros de uma *orquestralidade*, isso é, de um modelo cultural de orquestra importado do cânone europeu.¹⁵⁰

Como debatido no primeiro capítulo, a *orquestralidade*, como modelo de orquestra direcionado, se manifesta no universo qualitativo — não apenas sonoro, mas também visual e ritualístico. Além dos concertos, a troca dos ensaios no restaurante do Memorial da América Latina pela Sala São Paulo (passando por um período no Teatro São Pedro) representam, assim, um avanço em direção não só ao modelo de orquestra internacional almejado por Neschling, mas também da capacidade de programar obras e fazê-las ressoar como no estrangeiro. Essa mudança acústica era também, assim, de prestígio, saindo de um ambiente improvisado de ensaio para uma sede recém-construída.

Para fazer as obras executadas serem identificadas como de uma orquestra internacional, não bastava o ajuste acústico. Era necessária também uma adaptação na forma de tocar as

¹⁵⁰ Além de possibilitar a execução de música de câmara e outras práticas mais “intimistas”.

músicas, isso é, na lógica de produção musical. A proficiência como limite da programação, como visto no **Capítulo 1**, transforma-se aqui em *orquestralidade*.¹⁵¹

As opiniões de Neschling apontavam frequentemente para a necessidade de reavaliar todos os músicos, afastando instrumentistas que não fossem tidos como de um patamar elevado de proficiência técnica musical (NESCHLING, 2009, p. 128). Neschling se colocava de forma distinta ao caráter pedagógico de Eleazar de Carvalho, propondo que músicos deveriam ser afastados caso não estivessem (no que ele considerava) na qualidade necessária para a orquestra:

Por mais queridos que sejam alguns músicos na orquestra, por mais 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, embora haja alguns naipes nos quais a forma física é mais fundamental do que nos outros (NESCHLING, 2009, p. 116).

Realizadas as avaliações, cerca de metade dos instrumentistas seguiu na orquestra.¹⁵² Esse número é considerado, por músicos como Arcádio Minczuk, que passaram pela OSESP, relativamente alto (MINCZUK, 2005, p. 48). Ainda assim, cabe perceber que metade dos instrumentistas não seguiram na OSESP, seguindo outros planos ou passando a integrar a Sinfonia Cultura — criada para amenizar conflitos trabalhistas de músicos contratados como CLT.

O paradigma de avaliação de instrumentistas para gerar um time de músicos e musicistas de dito “alto nível” (idem, p. 53) foi inspirado também em orquestras estrangeiras, o que se coaduna com a fala de Neschling em um texto intitulado *A nova OSESP e a Legião Estrangeira*:

Não nos daríamos por satisfeitos com a velha medida de que “para São Paulo está bom...” Se estava bom para São Paulo, teria que estar bom para Berlim ou Filadélfia. Se não estivesse bom para Zurique ou Cleveland, também não poderia estar bom para nós (NESCHLING, 2009, p. 131).

A busca do regente carioca era, como perceptível na citação acima, um espelhamento para a OSESP dos modelos musicais de concerto europeus e estadunidenses. A forma de tocar dos músicos deveria se assemelhar à estrangeira, o que revela que a busca, nesse momento, era

¹⁵¹ Partindo dessa percepção, não estabelecemos esse debate sobre a reavaliação dos músicos no **Subcapítulo 3.2**, relativo à *secundidade* peirceana, mas neste Subcapítulo que tange a *primeiridade*. Isso é, como o corpo orquestral deixou de apresentar limites para a *orquestralidade*, podendo executar obras do cânone performático, aqui debatemos a *orquestralidade* — o símbolo do modelo de orquestra — e não os limites infraestruturais apresentados.

¹⁵² A condição de reavaliação dos músicos contratados e a informação de que a nova estrutura musical traria dois ensaios por dia fez com que muitos instrumentistas não participassem das reavaliações, já que eles por vezes acumulavam trabalhos em outras orquestras.

muito mais técnica do que identitária. Como demonstrado na dissertação de Minczuk (2005, p. 42-45), o próprio processo de seleção dos músicos foi espelhado de orquestras estrangeiras, além da banca frequentemente ser composta por instrumentistas europeus que atuavam fora do Brasil.¹⁵³

Os testes não estavam buscando músicos e musicistas que tivessem conexão com São Paulo em sua multiculturalidade, estavam buscando músicos tão bons quanto os de orquestras internacionais. Neschling passou a realizar audições para montar um contingente orquestral em São Paulo, e posteriormente foram realizadas provas nos Estados Unidos e no leste europeu. Não surpreendentemente, possivelmente devido ao pouco enraizamento na cultura paulistana, muitos músicos retornaram para seus países natais após pouco tempo na orquestra. Outros continuaram e a OSESP tem, até hoje, músicos de mais de uma dezena desses países.

A realização dos testes e a contratação de músicos revelam uma abertura de possibilidades para a programação. A reestruturação trouxe à OSESP um contingente orquestral fixo adequado para a execução de obras que compõe o cânone performático do contexto das orquestras “*world class*”.¹⁵⁴ Além do contingente possível, os instrumentistas da orquestra estavam também prontos para enfrentar repertórios virtuosísticos do final do século XIX e repertórios modernos do século XX com alguma rapidez, ou seja, sem muitos ensaios. A vontade de Neschling de produzir um repertório com poucas repetições de obra manifestava-se, então, no desenho dessa “nova” orquestra.

A reestruturação foi, pois, uma ação que direcionava a uma liberdade maior dos agentes diretos da programação. Quando se referia à programação da fase anterior da OSESP, no final da vida de Eleazar de Carvalho, Neschling apontava que a deficiente infraestrutura da orquestra fazia com que a programação colapsasse e, num “efeito dominó”, também o público:

Os concertos no Memorial da América eram pouquíssimo frequentados, a qualidade apresentada era o máximo sofrível, os programas repetiam incansavelmente obras

¹⁵³ Como visto em Neschling (2009, p. 132), notando-se seu orgulho na associação da OSESP com figuras de um contexto europeu: “para formar a comissão julgadora, convidamos um painel de jurados acima de qualquer suspeita. Dele faziam parte além dos brasileiros Roberto Minczuk, já naquela altura meu assistente, Antonio Meneses para os violoncelos, Isaac Duarte, solista da Tonhalle Orchester de Zurique, e Afonso Venturieri, primeiro fagote da Orchestre de la Suisse, Romande de Genebra para as madeiras, Jean-Louis Steuerman para os pianos. Além destes, um grupo seletivo de grandes instrumentistas provindos de grandes orquestras como a Chicago Symphony, a Gewandhausorchester de Leipzig, a Filarmônica de Viena dentre outras”.

¹⁵⁴ Um outro nome para as orquestras (ditas ou autoproclamadas) de nível internacional. Essa terminologia é repetidamente utilizada no contexto orquestral (como em MINCZUK, 2014, p. 258) para distinguir determinadas orquestras, atribuindo-lhes renome e prestígio.

batidas do repertório e neles havia pouquíssimas surpresas que pudessem atrair um público curioso (NESCHLING, 2009, p. 125).

Em um ambiente acústico controlado e espelhado nos símbolos europeus, com uma equipe musical tecnicamente preparada para executar os cânones de base europeia até o século XX, a reestruturação teve um forte empreendimento em sua faceta musical. Nota-se que muitas das medidas executadas e pagas com dinheiro público tinham, pois, pretextos unicamente estéticos, sonoros e musicais: como os repetidos testes para músicos de cordas. Outras medidas, como o forro móvel, funcionaram ao mesmo tempo como potencial para a programação de obras e sua pretensa adequação estética como para a percepção pública de que a OSESP e a Sala São Paulo. Mesmo executando música sinfônica – atribuída socialmente como antiga e elitista — a OSESP e sua sede estavam adequadas a tecnologias contemporâneas da acústica. O público, além de ouvir a música de novos instrumentistas estrangeiros, também queria ver o teto que mudava de altura.

3.2 A reestruturação na materialidade: infraestrutura e condições de trabalho

O aumento vertiginoso dos salários dos músicos da OSESP foi o segundo ponto mais impactante da reestruturação. Para o regente John Neschling, os salários deveriam ser competitivos não num nível nacional, mas internacional, de forma que músicos e musicistas de fora do Brasil tivessem interesse em participar da orquestra (cf. NESCHLING, 2009, p. 127).

Os salários mais altos, que foram quase triplicados na reestruturação em comparação ao regime anterior, não vinham sem um acréscimo de trabalho: a orquestra passaria a ensaiar duas vezes por dia e a realizar, além de cerca de trinta programas diferentes de concerto por ano, turnês internacionais e gravação de CDs. Somado a essa rotina intensa, músicos da OSESP passavam também a dar aulas na Academia OSESP.

O trabalho de Julia Donley (2021) propõe uma problematização da questão trabalhista dos músicos nesse contexto da reestruturação da OSESP, afirmando que a troca de empregos com seguridade por maiores salários produz uma onda de precarização¹⁵⁵ do trabalho. Essa dita precarização tem relação com a instabilidade de trabalho dos artistas trabalhadores, que poderiam perder seus cargos mais facilmente. Isso porque os músicos e musicistas da orquestra

¹⁵⁵ A autora utiliza o conceito de precarização de Paugam (2000), que não tem a ver com a geração de riqueza no trabalho, mas com sua estabilidade relativa. Quanto mais instável, isso é, quanto mais a pessoa estiver trabalhando em caráter temporário, sem renovação, em maior estado de precarização ela estaria.

passaram a ter, entre 1997 e 2005, contratos temporários, e não contratações com seguridade social. Assim, ainda que houvesse um maior salário, havia a chance de finalização do trabalho mais iminente, o que fazia com que os instrumentistas estivessem constantemente numa demonstração de suas competências, bem como em uma estrutura de exploração.

A desregulamentação do trabalho em reestruturações institucionais como a da OSESP revela que, ao mesmo tempo que o desejo de implementar no Brasil uma orquestra “internacional” tenha componentes acústicos e musicais, esse movimento também importa formas globais de instabilidade trabalhista. Em sua pesquisa sobre orquestras brasileiras em relação com o mundo do trabalho, Liliana Segnini defende que o espelhamento de práticas artísticas estrangeiras também fortalece localmente lógicas capitalistas oriundas de outros territórios:

A mundialização da produção contribuiu para a desregulamentação das formas de proteção social relacionadas com o trabalho. Fazer mais por menos passou a ser um dogma a ser respeitado nas relações de trabalho na função pública. Os artistas, de forma singular, expressam essas mudanças, tanto no trabalho considerado formal como no trabalho intermitente, sem vínculos formais (SEGNINI, 2014, p.77).

O alto salário da OSESP funcionava então como um mecanismo para a perda da autonomia dos artistas trabalhadores, fazendo com que a figura do regente tivesse uma centralidade decisória. A reclamação de músicos sobre condições de ensaios poderia ser punida com o afastamento da orquestra, como ocorreu em 2001¹⁵⁶, algo reiterado continuamente nos ensaios e pelo regente em seu livro de 2009. A relação ríspida não só é apontada por comentaristas do assunto (DONLEY, 2021, p. 117; VILLALBA, 2016, p.75), como pelos próprios instrumentistas: a APOSESP publicou uma carta, assinada por 71 dos oitenta músicos, na qual o trato de ambos os regentes — Minczuk e Neschling — é descrito a partir de uma “acentuada percepção de baixa tolerância e aspereza” (PERPÉTUO, 2001).

A temporada intensa de concertos caminhava ao mesmo tempo sob o signo da novidade e da tradicionalidade. Do lado da novidade estava a Sala São Paulo equipada com tecnologia de ponta, as práticas neoliberais de contratação de instrumentistas e a formação orquestral completa com músicos de algumas partes do mundo. Do lado da tradicionalidade, a figura do regente com centralidade diretiva e o repertório canônico executado. Nesse contexto, a

¹⁵⁶ Nesse caso, envolvendo Roberto Minczuk, regente assistente, e John Neschling, músicos que se queixaram da forma como os ensaios estavam sendo desenvolvidos, nos termos da hostilidade que os regentes tratavam a orquestra, foram afastados. Neschling (2009, p. 153) retrata esse caso como signo de uma “orquestra adolescente”. Para outros autores, citados a seguir no corpo do texto, fica evidente como a figura de poder dos regentes manifestou abusos que têm, além de circunstâncias locais — como a biografia de Neschling e a estrutura administrativa da OSESP —, bases históricas que já foram comentadas nesta tese.

precarização do trabalho não influenciava em nada a possibilidade de programação — a não ser na virtude de dar poder para Neschling escolher qual música gostaria de reger em cada temporada, em uma reafirmação contemporânea da figura histórica do “maestro” como centralizador de decisões na orquestra. Tomando o poder decisório das lógicas de ensaio, dos planejamentos e sobretudo da programação, é possível notar a OSESP como um empreendimento público atrelado ao funcionamento pessoal do regente, como defende Villalba:

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 (VILLALBA, 2016, p. 75).

Em 2005, com a criação da Fundação OSESP, o Estado de São Paulo concessionou a OSESP para um modelo de Organização Social (O.S.). Esse modelo, em linhas gerais, direciona as verbas públicas para organizações sem fins lucrativos que pretensamente¹⁵⁷ agem de forma mais célere e produtiva, uma vez que não estão amarradas a demandas burocráticas estatais. O modelo das O.S. se espalhou pelo estado paulista, ocupando também o Theatro Municipal de São Paulo, a Universidade Livre de Música e a Escola Municipal de Música.

A criação da Fundação OSESP representou um avanço trabalhista para os artistas-trabalhadores, que passaram a ser contratados em regime CLT, com mais seguridade social e menos instabilidade de emprego. Ou, nos termos que prefere Donley (2021), com menos precariedade. Simultaneamente, o poder social de Neschling foi dividido — ao mesmo tempo em que o regente agora tinha que estar alinhado com um conselho para decisões administrativas, seu poder em relação à orquestra foi mantido. Por outro lado, foram criados ou intensificaram-se desgastes com os músicos, o conselho e a imagem social da orquestra, culminando no desligamento de Neschling, em 2008. Dessa forma, o ano de 2009 conta com a última temporada com programação ativa de Neschling, marcando o final de uma quarta “era” da orquestra.

¹⁵⁷ Há um amplo debate sobre o assunto que não cabe a esta tese. Por um lado, há a crítica de que o modelo de O.S. promoveria uma diminuição estatal que pode dificultar um processo de averiguação de gastos (*accountability*) de verba pública (NETTO, BITTENCOURT, MALAFAIA, 2012, p.10). Em outro lado, Arruda (2010, p. 19), propõe uma leitura enfaticamente liberal do modelo de O.S.: “podemos dizer sem medo de errar que após quase cinco anos de trabalho intenso, a Fundação Osesp foi a solução definitiva para antigos problemas enfrentados no dia-a-dia de uma instituição que requer eficiência e agilidade para execução de uma atividade especial e específica, qual seja a administração de uma orquestra sinfônica, uma sala de concertos e uma vasta gama de projetos conexos”.

Como o foco desta tese é a questão da programação nesse período (2000-2009), cabe notar que a mudança de funcionamento administrativo da OSESP, da gestão diretamente estatal para a Fundação OSESP não representou um impacto significativo na programação. Não há, nos textos de Neschling, nenhuma colocação de que a dinâmica administrativa impactava na programação. Um dado importante, que talvez seja a chave para entender a desconexão entre a Fundação e a programação, é que o Conselho da OSESP não tinha músicos entre seus membros. Neschling deixa implícito que a programação era tópico do Conselho, mas que, por ele, o processo de programação poderia seguir como estava:

Ouvi queixas de que não havia no conselho alguém que entendesse realmente de música e que seria bom se um especialista fosse convidado para participar dele. Achei a ideia perfeitamente legítima e cheguei a mencionar alguns nomes que achava que pudessem servir a essa necessidade. Disse que me sentiria privilegiado se pudesse discutir minhas ideias de programação com um colega credenciado, e que se essa fosse uma imposição da Secretaria de Cultura teria prazer em ajudar a colocá-la em prática (NESCHLING, 2009, p. 169).

O processo da reestruturação até a saída do regente titular é marcado pela possibilidade de junção de músicos e musicistas brasileiros e estrangeiros — atraídos pelos altos salários, profundamente proficientes na música de concerto canônica e moderna, atendendo os anseios públicos de uma orquestra que pudesse montar obras do passado e do presente. Essa reunião de artistas trabalhadores veio junto com uma precarização do trabalho e com um afastamento da figura dos instrumentistas e de seus gostos dos signos da programação e da administração da orquestra. A gestão estatal, e depois a Fundação OSESP, permitiram que o regente titular, que acumulava o cargo de diretor artístico, tivesse ampla gama de liberdade para a curadoria de obras. Isso permitiu tanto a programação canônica como a brasileira e outras predileções pessoais do regente analisadas no capítulo seguinte.

Importante notar que, do ponto de escuta financeiro e material, a mudança de salários e regimes empregatícios não foi a única ação da orquestra no sentido de atualização de sua estrutura. Houve um aprimoramento significativo do arquivo e a criação de uma editora e, em 2006, da Academia de Música da OSESP. Debateremos esses três pontos a seguir, entendendo como cada um deles impactou a programação da orquestra.

A qualificação do arquivo da OSESP tem conexão com a fundação do Centro de Documentação Musical Maestro Eleazar de Carvalho, departamento criado em 2000 que ainda é responsável

pelo arquivo musical, pelo registro daquilo que é realizado pela Fundação OSESP, pela sistematização de tais acervos e por um trabalho de resgate do repertório brasileiro que contribui para a preservação de nossa memória musical, tornando-a

acessível a músicos e pesquisadores. O Centro de Documentação Musical é subdividido em três áreas: o Arquivo Musical, a Editora da OSESP e a Mediateca (OSESP, s.d.).

Essas três subdivisões transformaram esse departamento num polo exemplar de conservação, pesquisa e estudo arquivístico. Em vista do robusto histórico da orquestra, com figuras relevantes da história da música brasileira como Souza Lima e Eleazar de Carvalho, é compreensível que nesse arquivo encontrem-se não apenas partituras de obras, mas também documentos de importância musicológica ímpar.

O trabalho do arquivo usical na OSESP, após a sua reestruturação, passou a se tornar um facilitador para a programação de concertos, e não um fator limitante, como ocorre em outras orquestras, o que foi debatido no capítulo anterior. Isso porque o arquivo, após a reestruturação, tem também a intenção de acelerar os processos de ensaio, revisando partituras e repassando arcadas e articulações marcadas pelo *spalla* e demais chefes de naipe para os outros instrumentistas (OSESP, s.d.).

A Editora da OSESP tem atuação conectada diretamente com a programação. Percebendo a reduzida editoração, circulação e conseqüente execução de música brasileira, a Editora — chamada de Criadores do Brasil — atua para ampliar o acesso à música brasileira de concerto. A primeira ação desse setor da orquestra foi a edição do Hino Nacional, seguido por um catálogo de 45 obras — todas de música brasileira. Cabe notar, a partir da reflexão de Teperman (TEPERMAN, 2016, p. 197), que o fato de o Hino Nacional não ter uma edição revisada até 2002 revela sobretudo a precariedade do estado do meio editorial de música escrita brasileira.

As partituras de música de concerto de compositores e compositoras de países da América Latina são raras, espalhadas e dispostas no mercado de forma desordenada, se comparadas ao cânone da música de concerto. É possível estabelecer a hipótese de que o mercado de editoração pode ser guiado pelas obras do *corpus* canônico, havendo uma conexão entre o cânone performático e sua impressão. Nesse caminho, a tendência de a música europeia canônica ser editada e reeditada é mais provável que a inserção de novidades extra-europeias nesse contexto. A editoração de música brasileira, por si só, já é uma ação de questionamento do “colonialismo moderno”, visto no capítulo anterior, de países como os Estados Unidos, Alemanha e França. A Editora da OSESP proporciona, assim, a valorização de uma cultura invisibilizada e um rompimento de lógicas canônicas, ainda que editando, principalmente, compositores de um passado brasileiro longínquo.

Sobre a Mediateca da OSESP, cabe comentar que o registro de programas de concerto da orquestra, sua organização e disponibilização de forma transparente foi o que possibilitou esta pesquisa de doutorado. Num período de pandemia, eram poucas as possibilidades de visita de arquivo, e todos os programas da OSESP desde sua reestruturação estavam disponíveis *online*. Esse setor da orquestra ainda armazena programas de concerto desde a era de Eleazar de Carvalho.

Outra importante ação da orquestra foi a criação da Academia da OSESP, uma instituição de ensino de música interligada com as ações da orquestra, com seus instrumentistas atuando como professores.¹⁵⁸ Essa iniciativa promove uma contrapartida social de formação técnica conjuntamente aos instrumentistas da orquestra, ao mesmo tempo que facilita o acesso a faixas etárias mais jovens e auxilia no processo de enraizamento da cultura de concerto na sociedade. Esse baixo enraizamento seria um ponto central segundo Bomfim (2017), que considera que há uma separação social severa mantida por elites paulistanas na cultura sinfônica do século XX. Para a autora, classes paulistas mais abastadas promoveram historicamente o uso de recursos públicos para um fortalecimento social próprio, deixando de lado populações locais, salvo raras exceções, como a ação de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura, entre 1935 e 1938.¹⁵⁹

A possível influência da Academia da OSESP na programação da orquestra é indireta. Por um lado, a instituição de ensino progressivamente passou a produzir programações paralelas, mais focadas num cânone pedagógico, dissociando a orquestra de um imperativo pedagógico — bem como de suas programações. Isso se deu com a formação da Orquestra Acadêmica da OSESP e do Coro Acadêmico, por exemplo, movimentando a agenda cultural da Sala São Paulo. Por outro, a programação da OSESP seguiu de forma relativamente independente dessa ação, ainda focada numa projeção internacional da orquestra.

A construção da Sala São Paulo, a mudança dos salários e da relativa proficiência dos músicos, o investimento em arquivo, a criação da Editora da OSESP e da Academia de Música: a reestruturação, muito mais que discursiva, foi material. Com a injeção de alto aporte

¹⁵⁸ A Academia da OSESP, por esse lado, como já foi posto, gerou um acúmulo de funções para os artistas-trabalhadores, influenciando numa carga horária alta descrita por membros da orquestra, como visto em entrevistas realizadas por Segnini (2014), demonstrando dificuldades familiares a partir do emprego: “mas, a pressão maior está na necessidade de estudar muito, participar de gravações, de grupos de câmara, sobretudo de turnês fora do país. Nesse momento é muito sofrido. Nesse momento eu gostaria de ter mais tempo para meu filho. Não só eu: pergunte para todas, elas também sentem isso!” (*apud* SEGNINI, 2014, p. 82).

¹⁵⁹ Cf. BOMFIM, 2017, p. 317.

financeiro, a liberdade de programação foi expandida em muitas facetas. Se antes a orquestra tinha dificuldade para executar um repertório variado, seja pelo aluguel de partituras ou pela parca quantidade de obras brasileiras disponíveis, na virada do milênio esses obstáculos para a curadoria foram enfrentados. Naquele momento, obras mais antigas puderam passar a ser editadas, a orquestra passou a realizar encomendas anuais e o repertório brasileiro — predileção político-estética do regente titular e baluarte do discurso da reestruturação — pôde ressoar de forma específica nesse contexto paulistano (como debateremos no capítulo seguinte).

A OSESP, após sua reestruturação, aproximou sua curadoria dos seus agentes diretos de programação — sobretudo de seu regente titular — afastando-se de limites materiais impostos a muitas orquestras paulistas e brasileiras. Esse processo não significa, porém, que essa programação se desvincilhou do baixo enraizamento público da cultura de concerto e nem que o ambiente de concerto se tornou mais acessível e democrático.

3.3. A reestruturação simbólica-política: um projeto para a Luz

Para compreender essa faceta de política pública da reestruturação da OSESP e de suas programações, debateremos agora a dimensão política dessa mudança de paradigma orquestral. Procuramos, assim, intuir respostas a perguntas valiosas para a compreensão do processo de distinção de obras musicais na OSESP, como: a que público essa reestruturação se direcionou? Como ela endereçou questões latentes da região da Sala São Paulo? O que justificou, politicamente, o imenso aporte financeiro injetado nesse projeto? Sobretudo: como a programação colocada se relacionou com o discurso político instaurado?

A construção da Sala São Paulo, embora tenha sido em parte guiada por uma *orquestralidade* estabelecida por Neschling, tornou-se uma realidade não apenas a partir de um desejo de uma política pública sinfônica de “nível internacional”. De fato, como relata Neschling (2009, p. 121), havia uma “constelação política e econômica” ideal: a possibilidade de um aporte financeiro alto para ações culturais relativas a orquestras sinfônicas, com disponibilidade e intento do poder público. Daí surgiu a possibilidade da construção de uma sala de concerto em meio a uma região de extrema vulnerabilidade urbana.

A região onde se localiza a Estação Júlio Prestes e a Sala São Paulo, nos bairros da Luz e dos Campos Elíseos, foi, no início do século XX, local de habitação dos grupos sociais ricos da capital paulistana. Com casarões amplos e ruas pacatas, o local era ocupado pelo baronato cafeeiro. Sua localização era privilegiada, ficava relativamente próxima do centro da cidade e

sua ocupação, no final do século XIX, ainda era nula. A partir no século XX, o local primeiramente se constituiu como um reduto da elite cafeeira para, a partir da década de 1930, ver uma transformação habitacional e cultural. Por razões diversas, os grupos sociais ricos que lá habitavam passaram a ocupar outros territórios da cidade.¹⁶⁰

No decorrer das décadas seguintes, essa região se configurou a partir de uma complexidade territorial: cada vez mais marginal à lei e à ordem estatal, o local passou a ser ocupado por cortiços. Em regiões bem próximas, como o bairro de Santa Ifigênia, no vácuo habitacional se instalaram empresas cinematográficas grandes e pequenas, gerando um território apelidado de “Boca do Lixo”, polo de produção cinematográfica alternativa, de onde saíram filmes de diretores como Rogério Sganzerla e Carlos Reichenbach. Esse contexto cinematográfico tem conexão com a Rua Santa Ifigênia e o signo pelo qual esse bairro ainda é conhecido: a venda (majoritariamente informal) de equipamentos eletrônicos. No Bom Retiro, separado da Estação Júlio Prestes apenas pelo pontilhão do trem, a imigração desde o final do século XIX criou um bairro multicultural de imigrantes judeus, coreanos, italianos e bolivianos, entre outros. O comércio local, influenciado por práticas migratórias e demandas econômicas da conjuntura paulistana, direcionava-se para outro setor — o de tecidos.

Ainda que esses polos comerciais se instalassem na região, é importante perceber que as práticas locais de comércio, serviços e moradia operaram durante esse longo período do século XX, a partir da informalidade e da marginalidade — ou seja, à parte da legalidade. Nesse território disseminou-se o uso do *crack* — droga que surgia em São Paulo, no início da década de 1990 — em cenas de consumo a céu aberto.

A tentativa de trazer equipamentos culturais para a região não nasceu com a reestruturação da OSESP e nem terminou com ela. Na década de 1980, o governo estadual de Franco Montoro apresentou o “Luz Cultural”, um projeto que, segundo Pedro Arantes (2008, p. 16), tinha como foco a valorização imobiliária da região e a mudança de sua imagem. Esse projeto apenas iniciaria uma profusão de medidas que viriam nas décadas seguintes, como a instalação de diversos equipamentos culturais na região, que seriam, além da construção da Sala São Paulo: a fundação da Universidade Livre de Música (atual EMESP); a transferência da sede

¹⁶⁰ A cultura cafeeira paulista enfrentava dificuldades, e grupos sociais ricos da cidade passaram a ocupar outras regiões urbanas, como a região da Av. Paulista ou Higienópolis, influenciando a debandada dos habitantes ricos do bairro. Isso pode ser associado a muitos fatores de desenho urbano, como a construção da rodoviária da cidade no bairro, retirando do território o signo da “exclusividade” associado às elites; ou a troca de modelos político-econômicos paulista, engendrando uma nova cultura de moradia.

da Secretaria de Cultura para o edifício da Estação Júlio Prestes; a reforma da Pinacoteca do Estado; a adaptação do Parque da Luz em Jardim das Esculturas; a restauração do museu de Arte Sacra; a conversão do antigo DOPS no Memorial da Resistência; e a utilização de parte da estação da Luz para o Museu da Língua Brasileira (ARANTES, 2008, p. 16). Esses projetos agiriam como “âncoras culturais” para a região, que seriam “equipamentos capazes de atrair grande público, [e que] destinam-se à valorização imobiliária do entorno com uma aparência de ação apolítica, universal e essencialmente benéfica” (ALVES, PEREIRA, 2021, s.p.).

A perspectiva da política pública de que essas “âncoras culturais” melhorariam a região tinha como intento principal a valorização imobiliária, não endereçando de forma direta a desigualdade social ali manifesta. A urbanista Raquel Rolnik estabelece essa crítica propondo que esse conjunto de implementações culturais seriam uma anti-“acupuntura urbana”¹⁶¹:

Eles elegem aquilo primeiro porque tem esta história de terem feito a sala São Paulo, a Pinacoteca, pensando a partir da teoria do Jaime Lerner de “acupuntura urbana”. Mas está errado. Qual é o conceito da acupuntura? O conceito é realmente fazer fluir a vida que tem dentro de você, mexer no ponto onde está bloqueada a vida para ela voltar, reativar o fluxo do corpo, mas o fluxo existe, está no corpo, não é um elemento externo que você coloca com uma injeção, assim mais parece Matrix, algo externo que você quer enfiar. (...). Fizeram a Sala São Paulo, a Pinacoteca e continuou tudo igual, aquela muvuca de sempre em volta, então vem a história de que eu vou pegar e interferir, porque imagina todo mundo chiquézimo indo para a Sala São Paulo (ROLNIK, 2008, p. 35).

A urbanista aponta, no final dessa entrevista, para mais uma questão importante para a construção da Sala São Paulo e a reestruturação da OSESP como política pública. Seja em 2008, data da entrevista, ou hoje, no início de 2024, no momento em que reviso esta tese, o número de pessoas em situação de rua na região da Luz, Santa Ifigênia e Campos Elíseos aumentou¹⁶², demonstrando a ineficácia das “âncoras culturais” para uma “acupuntura urbana” da região e a ainda maior ineficácia de ações policiais na região.

Contrariando essas leituras urbanísticas e estatísticas, prefeitos e governadores já anunciaram mais de uma vez que a “Cracolândia” teria tido um final definitivo, como visto na reportagem de Márcio Pinho (2017). Essas falas têm muito que ver com o desenho da face pública de ações policiais¹⁶³ realizadas pelo governo do estado na região. Essas intervenções

¹⁶¹ Esse conceito de Jaime Lerner propõe que mudanças pontuais na cidade podem funcionar para um processo de aumento da urbanidade regional.

¹⁶² Pesquisas como a do POLOS-UFMG, a partir do CadÚnico, demonstra que a população em situação de rua aumentou de “3.842 registros em 2012 para os atuais 52.226” (DIAS *apud* LEITE, 2023, s.p.).

¹⁶³ Como visto na mesma reportagem e em diversas outras (BARRETO FILHO, 2023; MELLO, 2017 etc.), em quase todas as gestões estaduais e municipais houve ações policiais na região, com o intuito de dispersar o “fluxo” (termo que denomina o conjunto de pessoas que permanece na região por intuítos diversos — uso de *crack*, álcool

policiais, porém, também não solucionaram a questão de vulnerabilidade urbana do território, que segue na situação complexa já descrita.

Aos olhos de funcionários da própria OSESP, como o superintendente da Fundação OSESP Fausto Arruda (2010), a perspectiva é, por outro lado, positiva. Em artigo no qual defende a Fundação OSESP como modelo a ser seguido pelo setor cultural, o superintendente enxerga a região como transformada e melhorada. Em suas palavras:

Decorridos alguns anos e com diversos equipamentos culturais de referência (Sala São Paulo, Pinacoteca do Estado, Estação Pinacoteca, Museu da Língua Portuguesa, Centro Cultural Tom Jobim etc.) a região da Luz está muito melhor do que há 20 (vinte) anos. Podemos dizer que com os contínuos investimentos e a opção por transformar essa região central degradada num polo cultural, o Governo do Estado de São Paulo está conseguindo recuperar uma das áreas mais perigosas e degradadas da cidade (ARRUDA, 2010, p. 5).

Cabe notar como, no artigo citado, há uma percepção (talvez até institucional) de que o território de vulnerabilidade que cerca a Estação Júlio Prestes não influencia as atividades da Fundação OSESP e de seus setores. A intensificação do número de pessoas em situação de rua e as diversas ações policiais na região da Sala São Paulo, que funciona no mesmo prédio da Secretaria da Cultura, não são encaradas pelo autor como um signo de falibilidade de um projeto de política pública, mas deixadas de lado em favor do foco na eficiência do modelo de gestão da Organização Social.

A partir desse breve panorama, é perceptível uma discordância entre dois tipos de discurso. De um lado, os pronunciamentos políticos diversos e a defesa da Fundação OSESP enquanto política pública modelar para a transformação do território da Luz. Do outro, dados estatísticos e pesquisas urbanísticas desmentem os vários “fins” da “Cracolândia”, demonstrando como esse discurso demonstra uma vontade de mudança da região a partir de interesses de imagem pública e questões imobiliárias.

O embate entre as políticas públicas aplicadas na região e sua falibilidade na melhora das problemáticas ali inseridas pode parecer distante da programação orquestral. Porém, como debatido no primeiro capítulo, a programação opera como faceta pública da orquestra, demonstrando, em parte e simultaneamente, os gostos e predileções de seus agentes, sua função social e como ela transforma ou interage com seu entorno. Pode-se frisar que essa demonstração

e outras drogas, questões de moradia, contrabando etc.) e inibir o tráfico de drogas local. Essas ações acabaram por dispersar esse grupo de pessoas por outras regiões, fazendo com que esse conjunto humano estivesse sempre em itinerância. Daí nasce, também, o próprio nome “fluxo” — um conjunto diverso, não estático, que perpassa diversas regiões do território central.

é parcial, já que a ação de uma orquestra é múltipla — ao mesmo tempo que um repertório poderia ser considerado conservador ou canônico, ações sociais de tal instituição poderiam contradizer tal curadoria.

A questão da programação após a reestruturação na OSESP passou a ultrapassar limites materiais de arquivo, editoração e orçamento inéditos em território brasileiro. A programação passou a ser, então, mais propriamente um espelhamento do gosto de seus agentes diretos — sobretudo de John Neschling, seu regente titular. A análise de algumas falas do regente torna-se um caminho possível para a compreensão da questão do gosto e de como o projeto da programação da orquestra se relacionava com seu sensível entorno.

Um primeiro comentário de Neschling, ao relatar a tentativa de convencer o governador Mário Covas a construir a Sala São Paulo, é que a transformação do bairro da Luz seria iminente. Se o projeto fosse levado adiante,

acentuava[-se] muito mais a importância simbólica de templos culturais na vida e no cotidiano de uma cidade. Argumentei que os teatros e centros culturais no mundo contemporâneo estão para as cidades como as igrejas na Idade Média, que transformavam acampamentos militares em comunidades produtoras de conhecimento e tecnologia. E que, hoje em dia, a transformação de centros e bairros degradados das cidades em lugares de grande irradiação cultural é uma tendência das grandes cidades modernas (NESCHLING, 2009, p. 120).

Tal comentário expõe um evidente alinhamento de Neschling com a política de “âncoras culturais”, colocando para a região uma promessa de melhora a partir da aproximação da sala de concerto. Outro ponto relevante colocado na fala do regente é a perspectiva da Sala São Paulo como “templo cultural” com “importância simbólica”. Em um ponto de vista semiótico, a reprodução simbólica — uma vez que deriva da já comentada convencionalidade — opera uma repetição dos símbolos de formas singulares. Isso significa que a “importância simbólica” dos templos propõe um espelhamento de suas práticas e valores no território que estão inseridos. Assim como a colocação de uma igreja na Idade Média influenciava num projeto de catequização permanente dos povos, aqui, a Sala São Paulo também é apresentada por Neschling como um símbolo a ser replicado na região. Em outras palavras, há aqui a defesa da influência dos valores implícitos e explícitos nas práticas de concerto na região, como uma proposta de salvação pela via cultural.

Em uma outra passagem, mais direcionada à programação, uma opinião divergente a essa primeira é apresentada, na medida em que Neschling defende que a popularidade da música de concerto é limitada, mesmo em grandes metrópoles: “hoje em dia, independentemente da metrópole cultural ou província de que se trate, o público de concerto é sempre limitado”

(NESCHLING, 2009, p. 140-141). Ou, até, que “a música clássica não é e nunca será música popular” (ibidem), criando uma distinção evidente entre os universos popular e erudito.

O reconhecimento do limite de acesso à música de concerto a um público limitado e o afastamento das práticas orquestrais da música popular afirmados por Neschling podem ter relação com o público da Sala São Paulo. Ao invés de mobilizar um público da região e de bairros vizinhos, a plateia vinha de bairros mais abastados. Isso pode ser ilustrado pelas pesquisas de satisfação organizadas pela Fundação OSESP a partir de 2005 (FUNDAÇÃO OSESP, 2006). Ainda que não seja o intuito central desta pesquisa a compreensão do gosto da plateia da OSESP, a observação de dados demográficos expostos delimita o *habitus* dos ouvintes e sua relação com capitais culturais, financeiros e sociais — usando os termos de Bourdieu demonstrados no **Capítulo 1** —, um fator de influência para a construção de programações.

A *Pesquisa de Satisfação* da OSESP, realizada pela Ibope Solution em 2006, por exemplo, demonstrou que naquele momento o público assinante¹⁶⁴ era de 60% do sexo masculino e 40% do feminino; 68% dos assinantes tinham mais que 40 anos; 62% dos não-assinantes eram menores de 40 anos; 91% tinham ensino superior completo e 8% tinham ensino superior incompleto, totalizando 99% do público; e 96% do público pertencia às classes A ou B, isso é, que ganhavam, respectivamente, mais que 20 ou 10 salários mínimos. As pesquisas de 2007, 2008 e 2009, realizadas pela Ibope Inteligência (FUNDAÇÃO OSESP, 2007, 2008, 2009) apresentam variações leves em relação aos dados de 2006, de tal modo que é possível afirmar que o público da OSESP desse período era composto majoritariamente por pessoas escolarizadas, de classes sociais A e B e maiores de quarenta anos de idade.

A Sala São Paulo, enquanto “templo” ou “âncora” cultural, cativou mais ouvintes de um *habitus* ligado a classes mais abastadas e escolarizadas, fortalecendo, na região da Luz, um signo já reconhecido no continente europeu: o ambiente de concerto apropriado por elites de grandes cidades. Seria possível, assim, fazer paralelos diversos entre esses dados demográficos do público da OSESP com pesquisas europeias como a de Neuhoff (2008), que notou um público de concerto, em Berlim, de faixa etária semelhante; ou até de Bourdieu (2007), que estabeleceu uma conexão, no contexto francês da década de 1970, entre conhecimentos sobre música de concerto e o nível de escolaridade. Ainda que essas aproximações quantitativas sejam

¹⁶⁴ O público assinante, na OSESP, é aquele que compra com antecedência um conjunto de ingressos de concerto da temporada antes de seu início.

incipientes e relativas a parâmetros aqui não analisados, a soma delas com a percepção de que Neschling almejava uma orquestra de “nível internacional” levanta múltiplas questões (que não investigaremos nesta tese), como: será que, na vontade de tornar a OSESP “internacional”, o público da orquestra tornou-se demograficamente semelhante ao de orquestras europeias? E de que forma são guiados os ritos orquestrais estabelecidos na OSESP? Pelo seu público, ou por essa *orquestralidade*?

A Sala São Paulo — com seus concertos da OSESP — tornou-se, dessa forma, um local de frequente visita de classes A e B em meio a um território degradado, marginalizado e estigmatizado socialmente como um dos maiores problemas de São Paulo. Como marca da desigualdade social no centro da cidade, a Sala São Paulo seria, para uns, um símbolo do elitismo das práticas de concerto¹⁶⁵, ainda que, para outros, pudesse ser “um milagre”¹⁶⁶, acessado por caminhos tortuosos onde a população de rua é vista como obstáculo e perigo de assalto.

Chamar a Sala São Paulo de “milagre” remete também, de forma indireta, ao concerto de abertura desse espaço cultural no dia 9 de julho de 1999. Nessa ocasião, foi executada a *Sinfonia n° 2 em Dó Menor* (1894) de G. Mahler, também chamada de *Sinfonia da Ressurreição*. É uma peça épica e grandiloquente. A grandeza musical é manifesta tanto na duração extensa da peça (cinco movimentos, que somam 80 a 90 minutos) e na utilização de um contingente grande da orquestra, quanto também na proposição de grande variação dinâmica entre os movimentos.¹⁶⁷ A noção simbólica de uma ressurreição tomava, aqui, no mínimo duas conotações, como analisa de forma aprofundada a tese de Teperman (2016). Por um lado, esse momento representaria um renascimento da OSESP, apresentada (como já comentado) como uma “nova” instituição. Em uma via complementar, a escolha dessa peça foi interpretada como o signo de uma “ressurreição” do centro de São Paulo, que estaria se desvencilhando de problemas como a “Cracolândia”. Esse discurso, como visto em diversos exemplos na tese de

¹⁶⁵ Entre outras leituras críticas já citadas, é possível lembrar também do texto da *Revista Piauí* sobre Neschling, logo antes de sua saída: “No governo [estadual], se critica o elitismo da OSESP, que não faz apresentações em áreas carentes e, embora seja sustentada pelo dinheiro dos 645 municípios de São Paulo, prefere apresentar-se na Europa a tocar em cidades do estado” (KAZ, 2008).

¹⁶⁶ Em reportagem da *Revista Exame* (DIÓGENES, 2016), frequentadores descrevem a sala, inclusive chamando-a de “milagre”, e seu entorno, sempre apontando o território como sujo, perigoso e mal gerido.

¹⁶⁷ Como discutido por Henry Raynor, as três sinfonias de Mahler: “*are the most grandiloquent of his works, demanding huge orchestras with enlarged percussion sections and written at considerable length*” (RAYNOR, 1978, p. 160).

Teperman, foi repetido na imprensa, revelando que a inauguração da Sala São Paulo indicaria, para esses grupos, um passo no sentido da (dita) revitalização do centro.

A Sala São Paulo, chamada por Neschling de “templo”, teria sido um “milagre” onde estaria acontecendo uma “ressurreição”. A associação de termos religiosos a esse evento e à construção do recinto podem ter relação com a noção de transcendentalidade associada a obras canônicas, como visto no **Capítulo 2**. As obras que integram o cânone são, por vezes, consideradas atemporais — transcendentais e à parte da história —, o que impossibilitaria sua crítica, em alguns sentidos. Essa sinfonia de Mahler, além de integrar o cânone de concerto europeu, ainda carrega em sua gênese uma relação com esse símbolo transcendental, tendo sido construída primordialmente a partir de um poema sinfônico sobre a vida e a morte. Havia a “crença” pública, manifesta nos editoriais e artigos citados por Teperman (2016), que “soluções” para o momento da OSESP e do bairro da Luz estariam por vir. No caso da OSESP, isso ocorreu, mas não em seu entorno, como debatemos neste capítulo.

O público da orquestra, assíduo e relativamente disposto à escuta das obras colocadas, não apresentou empecilhos para a programação dos anos subsequentes a essa abertura em 1999. Em uma demonstração parcial de alinhamento do gosto do público com o do regente titular, durante os anos 2000 a OSESP viveu um prestígio inédito até então para a própria instituição e para uma orquestra brasileira. Não é possível afirmar que a assiduidade do público seria uma concordância total com o gosto musical do regente, mas é possível expor que não houve, pela parte do público, resistência às programações postas — ainda que se possa especular que alguns ouvintes pudessem estar mais animados em ver a nova sala de concerto da cidade, com seu teto móvel em uma antiga estação de trem, do que em ouvir obras ali programadas.

Retornando à programação da OSESP, é importante notar que Neschling não relata nem que o gosto do público ou a delicada situação do entorno da sede tenham sido essenciais para suas escolhas de programação — com exceção do concerto de abertura, que poderia conotar uma “ressurreição” da área. Posicionando a OSESP e a Sala São Paulo como uma esfera autônoma de seu entorno, a programação funcionou também com autonomia em relação ao seu contexto. Isso é, não é que necessariamente o poder público e a sociedade civil, em diferentes forças políticas, tenham ficado em silêncio sem propor eventos e repertório para a orquestra. A figura do regente titular — o diretor artístico — tomou aqui uma centralidade acentuada, mas não incomum, no universo de concerto, escrutinando a programação a partir de seu senso

estético, ético e político. Ou, em outras palavras, a partir de seu gosto — mas qual era o gosto de John Neschling?

O gosto de Neschling pode ser lido, por um viés baseado em Bourdieu, a partir de sua condição familiar, contextual e acadêmica (ou seja, seu *habitus*). Não faremos aqui uma biografia de Neschling, mas é importante reconhecer como parte de seu gosto se conecta com o cânone europeu. O regente carioca teve uma formação bastante direcionada à música de concerto, além de íntima relação com o universo europeu, desde criança, já que falava alemão como língua primeira e tinha pais imigrantes. A formação, também com professores estrangeiros e brasileiros, fortaleceu esse *habitus* com signos musicais canônicos, suas crenças e ritos. Essa formação tradicional, arejada pela circulação do regente no continente europeu com suas práticas orquestrais contemporâneas, montou um projeto de OSESP que, ainda que valorizasse obras brasileiras em sua editoração e (até certo ponto) nas programações, ainda era embebido de tradicionalismos e se ancorava no signo do “nível internacional”. O gosto do regente é também o mecanismo a partir do qual é construída sua perspectiva pessoal da *orquestralidade*, sua forma de conceber o que é uma orquestra e como ela deve funcionar.

Os anseios pessoais escritos por Neschling para o repertório da OSESP perpassam esferas musicais que podemos organizar da seguinte maneira: 1) o ecletismo; 2) a valorização da música sinfônica brasileira; 3) a colocação de obras inéditas e estreias. Essas características, que Neschling aponta como centrais para sua programação (NESCHLING, 2009, p. 141-142), serão debatidas, no capítulo seguinte, não mais a partir dos textos do autor, mas de uma análise estatística da programação em si.

A reestruturação da OSESP, em sua indicialidade, transformou a possibilidade de programação da orquestra drasticamente: em uma constelação de infraestrutura inédita no Brasil, a orquestra pode focar na música que gostaria de tocar. E se não houvesse essa música disponível, ela poderia ser editada para ser executada em breve. Havia proficiência dos músicos, que tinham sido cuidadosamente selecionados a partir de seu conhecimento do cânone europeu e do mundo orquestral. Havia tempo de ensaio. Havia verba para o convite de solistas e regentes convidados. Uma “constelação” política deixava a orquestra livre e com verba para escolher seus caminhos. Afinal de contas, que música foi tocada pela OSESP depois de sua reestruturação?

Capítulo 4

A OSESP em números: análise quantitativa das temporadas 2000-2009

A reestruturação da OSESP promoveu um investimento inédito no território brasileiro. A OSESP passou a ter uma sede, uma editora, um novo Arquivo Musical, novos instrumentistas, salários mais altos, uma Academia de Música e verba, tanto para solistas e regentes convidados, quanto para aluguel e compra de partituras, entre outras iniciativas. A programação se aproximou, nesse sentido, cada vez mais do gosto musical de seu agente direto — John Neschling — não sendo bloqueada por limites de orçamento, ensaio etc. Mas qual foi a música que foi programada como resultado de todas essas ações de reestruturação?

Tendo essa questão como norte, a presente investigação resolveu adotar como estágio de sua metodologia a realização de uma pesquisa quantitativa a partir do acervo *on-line* da OSESP. Neste capítulo, apresentamos os dados recolhidos por meio de diferentes recursos de visualização, ao mesmo tempo que procedemos à análise crítica dos resultados da pesquisa. Aqui, analisamos todo o período pós-reestruturação da OSESP (começando na primeira temporada de 2000) até a saída de John Neschling (temporada de 2009, inclusive).

Essa etapa metodológica tem, como princípio, o entendimento de tendências curatoriais da orquestra em relação ao cânone musical. Um dos lados dessa equação é, portanto, entender as programações da orquestra com uma visão tão panorâmica quanto específica. Reiterando, em outras palavras: trata-se da compreensão de qual repertório aquela orquestra toca ou deixa de lado. Assim, torna-se possível entender quais tendências são permanentes no repertório (derivadas do gosto musical ou de condições materiais da orquestra) e quais obras e compositores figuram nos concertos extraordinariamente.

4.1 A pesquisa quantitativa como ferramenta musicológica

Algumas pesquisas recentes do meio musicológico se utilizam da produção de mapeamentos quantitativos como ponto de partida para uma discussão acerca do cânone performático de concerto.¹⁶⁸ Neste capítulo procuramos empregar a mesma metodologia.

Três trabalhos em específico que traçaram o caminho da pesquisa quantitativa como um primeiro mapeamento das tendências de um repertório foram: o de William Weber em *La gran transformación en el gusto musical* (2011); o de O'Bannon em *The Orchestra Season By The Numbers* (2014-2016); e o de Tamburri, Munn e Pompe (2011) em *Repertoire Conventuality in Major US Symphony Orchestras: Factors Influencing Management's Programming Choices*. No primeiro, a pesquisa quantitativa ajudou a demonstrar que, durante os séculos XVIII e XIX, houve uma progressiva mudança no gosto musical europeu de concerto, de modo que a música daquele presente foi sendo gradativamente deixada de lado, favorecendo compositores já falecidos. A pesquisa de Weber acaba, nesse sentido, indicando que o cânone, enquanto mecanismo, também é historicamente localizado.

Em O'Bannon (2014, 2015, 2016), a pesquisa quantitativa capturou uma fotografia de o que é tocado pelas orquestras nos EUA hoje em dia, questionando, de forma bastante atual, a escassez de diversidade regional, de gênero e de épocas de composição. Em 2015, a pesquisa chegou a compilar dados de 89 orquestras diferentes, indicando tendências da curadoria orquestral dos EUA de forma ampla. Por motivos que não conhecemos, essa pesquisa foi retirada do *site* em que estava hospedada, provavelmente em 2023, mas ainda assim segue relevante, haja vista seus impactos em outros artigos (TING, 2019; MÁS-AROCAS, 2016).

A pesquisa de Tamburri, Munn e Pompe (2011) utilizou dados semelhantes aos de O'Bannon para uma análise quantitativa de um nível de “convencionalidade” dos repertórios de orquestras dos EUA. O nível de “convencionalidade” seria medido a partir da presença de obras de compositores inseridos no cânone musical europeu, e esses dados foram cruzados com os tipos de financiamento das orquestras. Os pesquisadores puderam inferir, assim, que havia uma relação entre o tipo de orquestra (a partir de seu financiamento) e seu nível de “convencionalidade”.

¹⁶⁸ Podemos citar, entre outras, O'BANNON, 2014-2017; PRICE, 2010; DOWD, LIDDLE, LUPO, BORDEN, 2002; TING, 2019; WOPHIL, 2018; DORIN, 2017; TAMBURRI, POMPE, MUNN, 2011, 2015.

Utilizando esse referencial teórico-metodológico como base para a presente investigação, a pesquisa quantitativa aqui exposta se transpõe para o contexto orquestral brasileiro, focalizando a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo logo após sua reestruturação e a inauguração da Sala São Paulo.

Antes de iniciar esse trabalho, parece prudente anunciar que a metodologia quantitativa propicia uma leitura da realidade; porém, como toda leitura geral, ela é também uma redução da realidade. Um único programa de concerto já seria um universo hiper-complexo a partir do qual haveria a chance de análises muito profundas. Ouvir os dados com distanciamento lhes tira as nuances. Além disso, é importante notar que há uma distância material e semiótica entre uma base de dados e a prática musical. Em outras palavras, por mais que tabelas e gráficos possam representar concertos, aqueles extraem desses outras de suas dimensões. Mesmo assim, as pesquisas quantitativas podem servir para análises de tendências sociais em séries históricas, como é o caso desta tese.

4.2 Delimitação e escopo

A presente pesquisa tem como foco a OSESP na série histórica 2000-2009, período em que John Neschling esteve à frente da orquestra e que as temporadas completas da OSESP com esse regente estavam em sua nova sede, a Sala São Paulo. A orquestra realizou concertos em 1999 na Sala São Paulo, mas não houve uma temporada completa nesse ambiente orquestral, além desses eventos não constarem no acervo *on-line* da orquestra. A saída do regente ocorreu em 2008, mas a temporada do ano seguinte já estava, segundo Neschling (2009, p. 170), quase que inteiramente estabelecida. Assim, o ano de 2009 foi incluído nesta delimitação.

Foram contabilizados 835 concertos com 336 diferentes programas e 2410 execuções de obras, compreendendo todos os concertos presentes nessa série histórica colocados no acervo *on-line*.

Como delimitação foram contabilizados apenas concertos da orquestra referentes a seu contingente instrumental completo, seja na temporada oficial ou em concertos extras.¹⁶⁹ É

¹⁶⁹ No ano de 2002, por exemplo, há programas orquestrais indexados no acervo *on-line* como “extras”. Por sua natureza orquestral, os mesmos foram incluídos. Esses concertos extras eram, muitas vezes, compilados de uma certa quantidade de obras (como pode-se notar em concertos de outubro de 2002 e 2003). Para não aparentar para esta pesquisa que esses eram programas novos, optamos por indexar concertos extras que contavam integralmente com obras repetidas em menos de um mês como repetições de outros concertos (fazendo, é evidente, ajustes matemáticos de ponderação).

costumeiro para orquestras no Brasil a realização de concertos com uma quantidade reduzida de músicos ou outras formações (como quartetos de cordas ou quintetos de sopros) e nomear esses concertos como orquestrais. Para esta pesquisa, concertos como esses foram excluídos da análise, ainda que peças de câmara que integrassem concertos com programação orquestral tenham sido incluídas nos dados aqui dispostos, já que essas obras estiveram em um contexto orquestral. Essa escolha também tem conexão com a abertura para eventuais concertos “miscelâneas”, como visto em Weber (2011), que estão comentados neste texto. Essa delimitação tem como finalidade uma focalização no universo orquestral, entendendo que a música para coro ou de câmara tem características específicas que influenciam diretamente em suas programações.

Essa delimitação foi assim estabelecida a fim de aproximar os dados a uma noção social de *orquestralidade*: foram contabilizados apenas concertos em que a OSESP se apresentou como orquestra sinfônica. O acervo *on-line* consultado apresentou ótima organização, ainda que possa estar sendo atualizado constantemente e — por seu vínculo institucional e o histórico de excelência do trabalho de arquivo da OSESP — pode ser considerado uma fonte confiável. É necessário contar, no entanto, com a forte possibilidade de haver discrepâncias entre as obras presentes nesse arquivo *on-line* e o que foi de fato executado — como no caso de *encores* (bis) de solistas convidados ou de mudanças de última hora no concerto, que geralmente não aparecem nos programas e, conseqüentemente, nem nesta pesquisa.¹⁷⁰

4.3 Procedimentos metodológicos

A metodologia adotada nesta etapa da pesquisa foi construída adaptando-se os procedimentos empregados pelos autores e autoras aqui citados, norteados da discussão acerca do cânone musical e sua manifestação orquestral na OSESP. Nos casos de William Weber (2011, 2001); Price (2010), Tamburri, Munn e Pompe (2011); e de O’Bannon (2014-2016), foram estabelecidas investigações que esmiuçam o panorama da produção de música de concerto dos locais e épocas estudados, agrupando uma quantidade significativa de dados e analisando-os *a posteriori*. Cabe dizer também que, numa comunicação de Palácios (2012), houve iniciativa semelhante à nossa, ao analisar a produção própria da OSESP no que se refere à presença de música brasileira em dados quantitativos; contudo, por conta de diferenças de delimitação

¹⁷⁰ Em um caso específico encontrado, por exemplo, dois concertos da OSESP com a Banda Mantiqueira em 2002 que não estão no mesmo mês que no *site* e aparecem em reportagens da mídia (PERPETUO, 2002). O concerto com a Banda está, no acervo, colocado em outubro, não em agosto.

temática, escopo e metodologia, os dados apresentados naquela comunicação não são de todo semelhantes aos produzidos aqui.¹⁷¹

Esta parte quantitativa da pesquisa foi dividida em cinco etapas, a saber: 1) criação de um banco de dados; 2) pesquisa de datas de composição; 3) pesquisa das nacionalidades dos compositores; 4) ajustes para construção de médias ponderadas; 5) extração de metadados relevantes em formato gráfico/tabelado. A seguir discutiremos essas etapas e apresentaremos os resultados obtidos.

4.3.1 Criação do banco de dados

O primeiro passo desta pesquisa foi a criação de um banco de dados de obras e compositores a partir do acervo *on-line* da OSESP, com última revisão no início de 2024. Para essa etapa, foram tabulados todos os concertos realizados pela orquestra na Sala São Paulo, nas temporadas de 2000 a 2009. A seguir, os concertos foram tabulados extraindo-lhes, em um primeiro momento, seis diferentes informações: 1) o número do concerto, para indexação na pesquisa; 2) a quantidade de repetições que cada obra teve em diferentes datas; 3 e 4) o dia e o mês em que o concerto foi realizado, também para indexação; 5) o nome do compositor da obra; 6) o nome da composição performada. Um exemplo de tabulação, para três concertos de 2001, está a seguir:

Tabela 1

Exemplo de tabulação parcial (pesquisa quantitativa sobre programação da OSESP)

Nº	Vezes	1º dia	Mês	Ano	Compositor	Nome da obra
1	3	8	março	2001	Johann Sebastian BACH	Missa em si Menor, BWV 232
2	2	15	março	2001	Ludwig van BEETHOVEN	Concerto para Violino em Ré Maior, Op.61
2	2			2001	Franz SCHUBERT	Sinfonia em Dó Maior, D 944 - Grande
3	2	22	março	2001	Johannes BRAHMS	Abertura Trágica, Op.81
3	2			2001	Sergei KOUSSEVITZKY	Concerto Para Contrabaixo em Fá Sustenido Menor, Op.3
3	2			2001	Johannes BRAHMS	Sinfonia nº 4 em Mi Menor, Op.98

Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo *on-line* da OSESP

¹⁷¹ Um exemplo é o uso, aqui, de valores ponderados pela duração das obras e sua repetição.

Para suscitar novas investigações, a base de dados construída está no apêndice desta tese¹⁷², podendo ser consultada e utilizada por novas pesquisas acerca das programações orquestrais brasileiras, seus limites e potências.

4.3.2 Pesquisa de datas de composição

Uma vez tabulados todos os concertos, foi adicionada, para cada obra, a data de sua composição. Para descobrir o ano de composição de cada uma das obras, direcionamo-nos primeiramente ao *site* do *International Music Score Library Project* (IMSLP), no qual constam edições e dados sobre quantidade considerável de composições de concerto. Para as peças que não foram encontradas nesse *site* ou no caso de inconsistências¹⁷³ foi realizada uma breve pesquisa em biografias, currículos, catálogos de obras ou até mesmo, no caso de compositores vivos, nos *sites* dos próprios artistas.¹⁷⁴

Para fins de indexação, foi considerado como o ano de composição apenas a data de finalização da obra. Há obras que contam com períodos longos de composição, e estabelecemos como regra para esta pesquisa a data de composição, e não a de estreia, de publicação ou a revisão. O motivo central é o fato de que as datas de composição são o parâmetro mais recorrente para acesso. Isso é, não é possível encontrar a data de estreia de todas as obras analisadas, além de que nem todas as obras têm revisões. Ademais, também não foi possível saber com precisão quais foram as edições escolhidas pela OSESP em seus concertos, de tal forma que o uso da “revisão” como parâmetro ficaria instável.

É preciso, aqui, reconhecer o limite dessa metodologia: uma obra de arte, como visto em Howard Becker (2010, p. 27), é mais um processo de uma enorme rede de agentes do que um produto finalizado em um único ano. Sendo assim, considerando apenas um ano de composição, estamos deixando de fora o caráter de “processo” das obras, arranjos e orquestrações. Assim como a execução de uma obra também é sua atualização, sua revisão ou rearranjo também seria. Ainda assim, essa delimitação parece mais justa e objetiva para os princípios desta pesquisa, uma vez que estamos buscando uma estimativa e a fotografia panorâmica de um momento dessa orquestra.

¹⁷² O apêndice da tese contém a base de dados separada por temporadas. A cada temporada foi designada uma cor que está tanto nos gráficos como no apêndice.

¹⁷³ Algumas obras têm, nesse site, datas diferentes nas suas listagens e em suas páginas próprias.

¹⁷⁴ Como foram consultadas as datas de composição de cerca de mil obras, não apresentaremos toda essa bibliografia aqui, já que são fatos de conhecimento notório.

Sobre algumas obras, a data de composição pareceu um parâmetro incerto, sobretudo quando se tratava de obras de música popular arranjadas para orquestra. Essas obras foram analisadas caso a caso e foi utilizado, no limite, uma estimativa a partir do lançamento da música ou sua estreia. Em um caso específico, da obra *Ladainha de Nossa Senhora* do compositor Faustino Xavier do Prado (executada dia 12 de abril de 2001), não encontramos a data exata de composição nem de estreia. Para solucionar esse impasse, encontramos em pesquisas musicológicas (TALAMONE, 2002) um período aproximado da composição dessa obra.

4.3.3 Pesquisa da nacionalidade do compositor de cada obra

A terceira etapa desta pesquisa quantitativa foi a descoberta e a tabulação das nacionalidades dos compositores executados pela OSESP. Escolhemos realizar esta parte da pesquisa inspirados em Palácios (2012) e O'Bannon (2013-2015), notando que esse último utiliza dados semelhantes para confirmar uma esmagadora maioria de obras europeias no contexto estadunidense. Utilizando esse método, foi possível mapear a presença de música europeia na OSESP abrindo uma porta para a discussão do cânone musical não apenas em relação a épocas, mas também, em paralelo, à história brasileira e às especificidades regionais e nacionais do início do século XXI.

A investigação da nacionalidade dos compositores carrega consigo uma problemática: como arguir que determinado compositor “representa” sua nacionalidade? Um compositor nascido no Brasil faz sempre “música brasileira”? Ainda que possa haver elementos da música da região nativa à pessoa compositora em obras de concerto, muitas vezes quem compõe se utiliza de signos e cacoetes que remetem a outros lugares e regiões distantes de suas cidades natais. O caso do compositor Carlos Gomes, por exemplo, é emblemático: ainda que o compositor trouxesse em suas óperas elementos presentes em uma visão de Brasil de sua época, colocando como personagens indígenas e portugueses, Carlos Gomes é apontado como um compositor com fortes traços do operismo italiano (cf. NEVES, 1981, p.16-17). Seguindo o exemplo: seria Carlos Gomes um compositor brasileiro, ainda que boa parte de sua técnica composicional remeta à ópera italiana? A história da composição orquestral complexifica ainda mais esse questionamento, uma vez que, em primeiro lugar, uma série de compositores se radicaram em países distintos de suas localidades natais e, em segundo, nos mais de trezentos anos de músicas executadas pela orquestra, há uma série de reestruturações geopolíticas de

fronteiras. Dessa forma, a tentativa de simplificação da obra de algum compositor como signo de sua nacionalidade parece um procedimento reducionista e generalista, ainda que necessário para uma quantificação e uma visão panorâmica.

Aprofundando tal problemática no contexto orquestral brasileiro, poderíamos questionar se existiria de fato um compósito de signos de “brasilidade” musical que poderíamos identificar nas obras executadas pela OSESP. Mas, sendo brasileiro, “reler” e refazer as práticas europeias de outra forma não é um signo da brasilidade? Teríamos que negar os elementos culturais europeus colonizadores como se eles não fizessem parte de nossa cultura? Entendendo que a compreensão da “brasilidade” está então conectada à heterogeneidade de elementos presentes no país, cabe concordar com Mário de Andrade no seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* (2020), no sentido que “si (sic) a gente aceita como um brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo *que é exótico até pra nós*” (ANDRADE, 1972, p. 27, grifo do autor). A “brasilidade” advém então de uma multiplicidade de fatores e pode abarcar, em um mesmo balaio, universos díspares. Para além desse “excessivo característico”, a cultura das várias regiões do Brasil se manifesta também nas formas como os compositores locais releem, reinventam ou reproduzem modelos europeus.

A questão da identidade dos países se torna ainda mais complexa quando são levados em conta os processos do nacionalismo em cada região. Em alguns países, como a Chéquia, houve, no século XIX, um desenvolvimento composicional em direção a uma música nacionalista que se utilizasse de elementos musicais da música “folclórica” — isso é, da música que estava enraizada naquele contexto, mas até então fora das salas de concerto. No Brasil, esse movimento se desenrolou na primeira metade do século XX a partir de textos de Mário de Andrade e, posteriormente, obras de compositores como Camargo Guarnieri. Instaure-se, assim, um panorama hiper complexo a partir do qual surgem ainda mais perguntas. Utilizando o Brasil como exemplo: as músicas brasileiras com elementos sonoros apoiados na música “tradicional” seriam “mais brasileiras”? O uso nacionalista *a posteriori* de obras como *O Guarany*, de Carlos Gomes, torna essas peças musicais identitariamente mais brasileiras que outras? Haja vista a diversidade de territórios, culturas, biomas, dialetos e misturas existentes no território nacional, a noção do nacionalismo como um conjunto de denominadores culturais comuns é frágil. Até por isso existe não um, mas muitos nacionalismos. O nacionalismo é, como posiciona Antonio Candido, “uma palavra instável” (CANDIDO, 2004), utilizada tanto em forças conservadoras e ufanistas como na consciência da identidade a partir de um contato entre culturas, sem ignorar as raízes europeias (CANDIDO, 2004, p. 225).

Compreendendo que esta parte da pesquisa não iria conseguir prosseguir abarcando toda essa complexidade histórica e geográfica, optamos por uma simplificação que, para os fins aqui postos, pareceu suficiente. Utilizamos, em primeiro lugar, a configuração político-geográfica atual como estrutura base dessa etapa para pesquisa, adaptando nacionalidades hoje inexistentes para o nome de suas localidades atuais (exemplo: regiões da Prússia foram indexadas como alemães). Essa simplificação, ainda que aparentemente problemática, possibilitou paralelos relevantes entre diferentes tempos, percebendo-se como restritas regiões da Europa são responsáveis por uma larga quantidade de obras musicais, de diversas épocas, executadas na OSESP, por exemplo. Em segundo, optamos por utilizar como nacionalidade principal dos e das compositores o local de sua radicação mais longa e relevante para as obras, respeitando e pontuando o trânsito geográfico de compositores caso a caso.

4.3.4 Ajustes para construção de médias ponderadas

Atribuídas as datas e nacionalidades para as obras dos concertos indexados, o próximo estágio metodológico desta pesquisa foi a colocação de valores ponderados para cada concerto.¹⁷⁵ O processo de ponderação foi operado em duas etapas: a transformação de valores absolutos em ponderados de acordo com o número de obras em cada concerto e a multiplicação do “valor concerto/obra” pela quantidade de repetições do concerto. Discutiremos e explicaremos os porquês desses dois processos a seguir.

A fim de compreender quais músicas foram mais (ou menos) tocadas e entender a real presença de repertórios nos concertos da OSESP nas temporadas estudadas, surge uma questão: uma obra de sessenta minutos que ocupa um concerto inteiro deve “valer” para esta pesquisa o mesmo que uma miniatura de dois minutos, que divide espaço com outras dez peças em um concerto? Como lidar, nesta pesquisa quantitativa, com a duração das obras e suas repetições?

Percebendo que concertos de obras curtas poderiam distorcer os resultados da pesquisa, fazendo aparentar que certas épocas estavam mais ou menos presentes que outras, o caminho da construção de médias ponderadas pareceu mais apropriado do que o uso de valores absolutos. Assim, obras mais curtas “valem” menos para esta pesquisa que obras que ocupam todo o concerto. Explicaremos este procedimento a seguir.

¹⁷⁵ Uma média ponderada é similar a uma média aritmética comum, com uma diferença. Na média ponderada, elementos diferentes da pesquisa têm pesos distintos de acordo com algum fator de ponderação.

Considerando que os concertos têm, de modo geral, um tempo de duração semelhante (cerca de uma hora e meia) instaurado a partir da *orquestralidade*, colocamos em cada concerto um peso “1”. Esse valor foi dividido pelo número de obras do programa, chegando em uma fração (se havia uma obra, peso 1; se havia duas, peso 0,5 para cada; se havia três, 0,333 etc). Esse número resultante, que aqui chamaremos de “valor nº obras/concerto” (ou “c”), significa, então, quanto cada obra “vale” dentro da pesquisa. Ainda que essa aproximação represente uma generalização e equipare peças de tamanhos discrepantes (o mesmo que ocorreria numa média aritmética), esse pareceu um método simples para solucionar o mascaramento de dados advindo dos valores absolutos.

Para finalizar esse processo, tentando notar que muitas vezes os concertos tiveram número desigual de repetições, decidimos multiplicar o “c” pelo número de vezes que cada obra foi repetida. Nesse caminho, adquirimos um valor para cada obra que fosse proporcional tanto à sua duração aproximada como à quantidade de repetições que ela obteve. Um exemplo de um trecho dessa indexação abaixo:

Tabela 2

Exemplo de tabulação parcial com ponderação pelo tempo e repetição de obras
(pesquisa quantitativa sobre programações da OSESP)

Nº	Repetições	1º dia	Mês	Ano	Compositor	Nome da obra	c	Valor final (Repetições)
1	3	8	março	2001	Johann Sebastian BACH	Missa Brevis em Si Menor, BWV 232	1	3
2	2	15	março	2001	Ludwig van BEETHOVEN	Concerto Para Violino em Ré Maior, Op.61	0,5	1
2	2			2001	Franz SCHUBERT	Sinfonia em Dó Maior, D 944 - Grande	0,5	1
3	2	22	março	2001	Johannes BRAHMS	Abertura Trágica, Op.81	0,3333	0,6666
3	2			2001	Sergei KOUSSEVITZKY	Concerto Para Contrabaixo em Fá Sustenido Menor, Op.3	0,3333	0,6666
3	2			2001	Johannes BRAHMS	Sinfonia nº 4 em Mi Menor, Op.98	0,3333	0,6666

Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Os dados ponderados demonstram com mais transparência tendências do repertório, pois sinalizam ocupações de programa de maneira mais fidedigna. Porém, em alguns momentos

da apresentação da pesquisa, colocaremos metadados e gráficos de dados absolutos¹⁷⁶ já que esses também demonstram uma parcela importante do universo decupado e estudado.¹⁷⁷

4.3.5 Extração de dados e metadados

A última etapa metodológica desta pesquisa foi a extração de metadados desse banco de dados completo. Tendo como foco a programação dos concertos da OSESP após sua reestruturação em um olhar de épocas e territórios, utilizamos os valores de ano de composição e a nacionalidade dos compositores como baliza para extração de metadados.

No que diz respeito às épocas, separamos todas as peças executadas nesse período em décadas levando em conta o “c” e o multiplicando por repetição de concertos. Após isso, extraímos percentuais de execução por década, século e meio-século. Após essa etapa da pesquisa, produzimos uma comparação dos dados das duas temporadas aqui focalizadas, procurando entender se há uma tendência de estabilidade ou transformação curatorial entre as temporadas. No quesito da nacionalidade, o processo foi semelhante, agrupando nacionalidades em blocos.

Optamos por apresentar, a seguir, a pesquisa por meio de gráficos e textos explicativos, comentando algumas tendências aparentes em uma representação visual da pesquisa criada. Começaremos por uma visão panorâmica de toda série histórica e partiremos, a seguir, para um aprofundamento ano a ano. Por fim, utilizaremos os dados para discutir a questão do cânone aventada nos capítulos anteriores.

4.4 As programações da OSESP de 2000 a 2009: primeiros achados

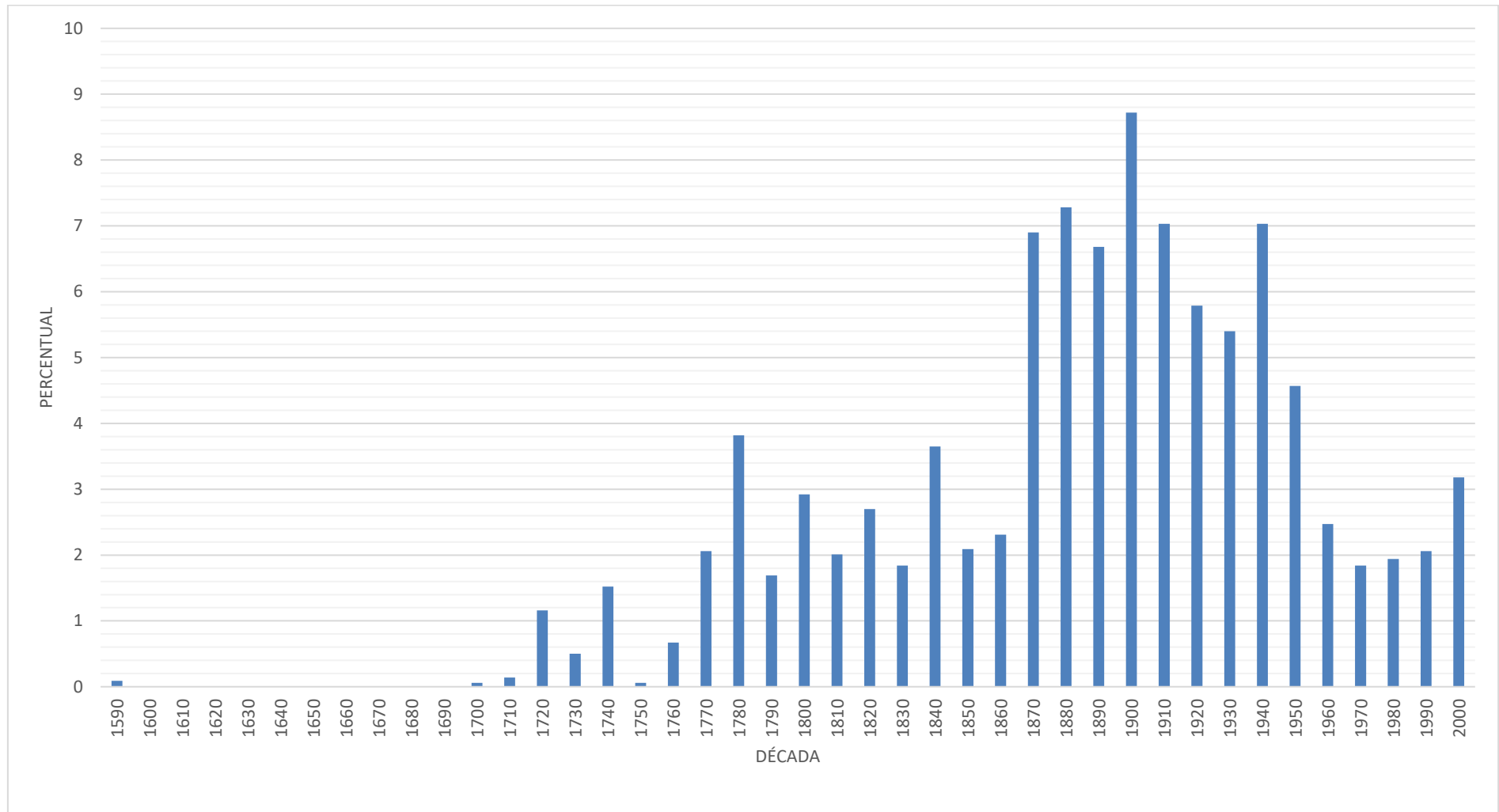
Nas dez temporadas analisadas por esta pesquisa, foram programadas obras de épocas e nacionalidades bastante variadas. Essa gama de compositores e compositoras se manifestou no período estudado de forma bastante heterogênea, como pretendemos demonstrar neste subcapítulo.

¹⁷⁶ Absolutos, aqui, significa médias obtidas sem ponderação, isto é, em um processo básico de média aritmética.

¹⁷⁷ Isso porque a diversidade exposta em valores não ponderados não deve ser ignorada, mas reconhecida como uma variação parcial.

Gráfico 1

Distribuição percentual de obras executadas pela OSESP entre 2000 e 2009 pela década de suas composições (com ponderação)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

4.4.1 Variação na série histórica pela época das composições

Agrupando as dez temporadas estudadas, notamos que foram executadas obras desde 1590 até 2009, em uma distribuição percentual bastante heterogênea. Como podemos observar no **Gráfico 1**, ainda que haja forte discrepância de percentuais entre diferentes décadas, alguns períodos podem ser agrupados para indicar tendências da orquestra de modo geral.

Mesmo que a consolidação da orquestra, enquanto instituição nos moldes que a conhecemos hoje, remeta aos séculos XVIII, XIX e XX, há um plural grupo de obras para grandes conjuntos desde o século XVI.¹⁷⁸ Frequentemente, uma série de orquestras dedica uma parcela de sua programação para essa música “antiga”¹⁷⁹, adaptando uma orquestra para uma morfologia distinta. O repertório dos séculos subsequentes, contudo, compreende um salto adaptativo menos drástico, já que a OSESP, após sua reestruturação, contava com amplo contingente de instrumentos e atendia as necessidades técnicas necessárias para a execução de obras.

Um primeiro ponto notável nesse sentido é o da percepção da diminuta presença de música dos séculos XVI e XVII, muito provavelmente justificada pela não-consolidação de práticas orquestrais nesse período, como mencionamos anteriormente, bem como pela diferença de instrumentação dessa época, que exigiria um contingente de instrumentos, como alaúdes, *violones* e teorbis, entre outros. Esse número baixo também pode ter relação com a instauração de grupos paralelos ao conjunto principal, como a Orquestra de Câmara da OSESP. Como as práticas desse período são, muitas vezes, associadas ao contexto camerístico, é possível que os grupos e concertos paralelos compreendam outras épocas que não estamos focalizando aqui.

Observando ainda o **Gráfico 1** acima, percebe-se que as obras do século XVIII executadas têm relativo aumento de presença nas programações ao se aproximarem do final desse século. Assim, entre as décadas de 1770 e 1780, há um notável pico de obras derivado de uma predileção da orquestra pelas composições de W. A. Mozart (que teve 42 obras executadas, contabilizando 132 execuções) e J. Haydn (com 19 obras e 53 execuções). Apenas esses dois compositores tiveram, juntos, um total de 8% de todas as obras executadas pela orquestra e mais de 90% de todas as obras executadas compostas na segunda metade do século XVIII.

¹⁷⁸ Cf. SPITZER e ZASLAW, 2004.

¹⁷⁹ Já debatemos mais essa terminologia no **Capítulo 2**, na medida em que ela se associa a um “paradigma linear” da arte questionado pela literatura musicológica que toca o cânone musical.

Ainda no mesmo **Gráfico 1**, notamos uma regular presença de músicas da primeira metade do século XIX nas programações dessas dez temporadas, variando irregularmente entre 1,5% e 3% nas obras datadas entre 1800 e 1860. O final do século XIX tem considerável quantidade de obras — em média o dobro do período anterior —, valor esse que se sustenta década por década até o final da primeira metade do século XX. Dessa forma, o período com mais obras executadas pela OSESP foi entre 1870 e 1950: nesse intervalo de 80 anos estão 54,8% da presença ponderada de obras executadas. A produção da virada do século, porém, não é passível de ser colocada em um único balaio, já que abarca uma série de universos composicionais distintos. Além de uma multiplicidade de diferentes “modernidades” europeias¹⁸⁰ e de seus desdobramentos na música de outras localidades do mundo há, nesse período, mais presença da produção sinfônica brasileira.

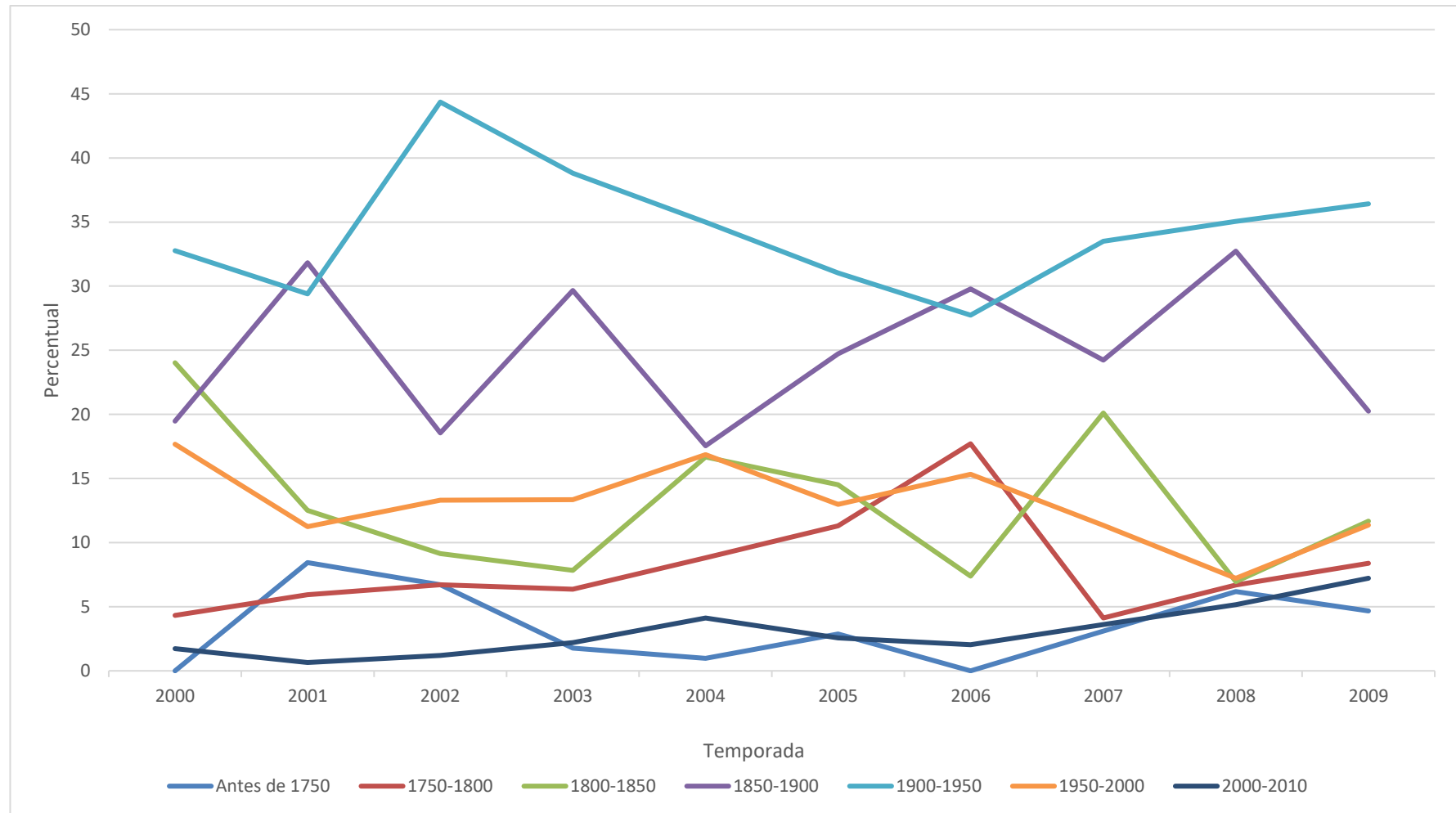
Encerrando a leitura do **Gráfico 1**, é perceptível que o período mais próximo da atualidade teve frequência de execução mais tímida do que a observada de obras da virada do século XIX para o XX. Um paralelo possível é a constatação de que a orquestra tocou, com a mesma frequência, tanto música do início do século XIX quanto música da segunda metade do século XX. Como vimos no **Capítulo 2**, sobre cânone musical, isso não quer dizer que não haja música sinfônica sendo produzida nessa época mais recente, mas que sua representação é diminuída talvez por uma associação do ambiente orquestral com períodos mais remotos. Ainda assim, cabe notar que a produção sinfônica executada pertencente à década de 2000 é maior do que a produzida no final do século XX, o que pode ser explicado pela política, adotada pela orquestra no final da série histórica estudada, de produção de estreias e encomendas de obras originais a compositores e compositoras brasileiros.

Ainda que esses dados já suscitem uma série de discussões relevantes acerca do cânone musical e da predileção por determinadas épocas, decidimos apresentar essa mesma delimitação da base de dados em dois outros formatos, como dispostos a seguir: a distribuição percentual na série histórica 2000-2009, por meio-de-século, em médias ponderadas e não ponderadas (**Gráficos 2 e 3**); e a distribuição percentual, na mesma série histórica, por século, no mesmo formato (**Gráficos 4 e 5**).

¹⁸⁰ Griffiths (1987) separa a música dessa época em diferentes períodos e tendências, perpassando: um romantismo tardio (como visto em G. Mahler), reinvenções formais, harmônicas e rítmicas, até o serialismo (A. Schoenberg) e seus desenvolvimentos (A. Webern, A. Berg etc.), neoclassicismo (R. Strauss), relações com a música do oriente (C. Debussy), surgimento da música eletrônica (P. Henry), inserção da noção de acaso e aleatoriedade na música de concerto (J. Cage), relação da música com teatro, entre outros.

Gráfico 2

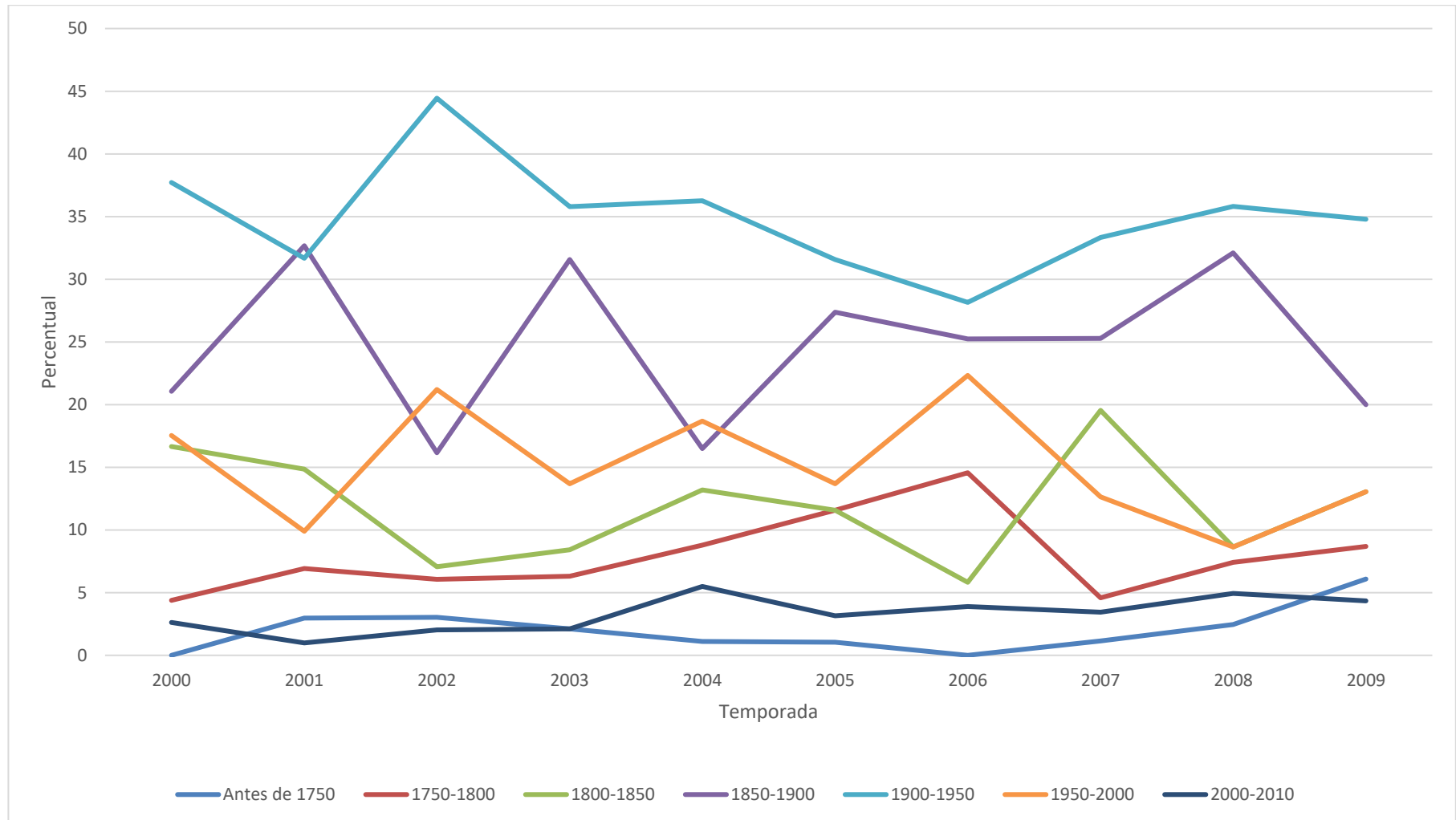
Variação histórica (por meio de século) das épocas das obras tocadas pela OSESP entre 2000-2009 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Gráfico 3

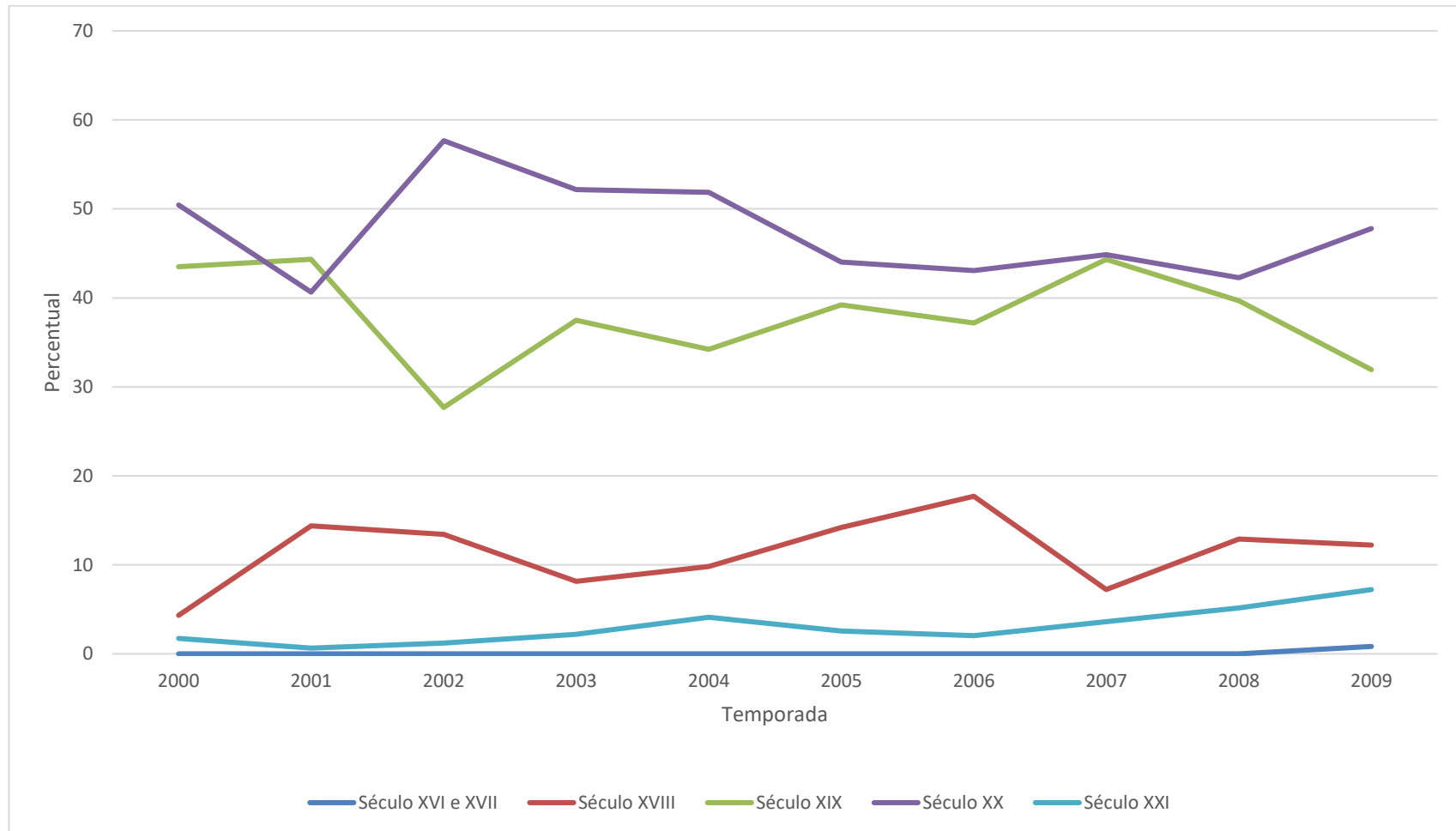
Variação histórica (por meio de século) das épocas das obras tocadas pela OSESP entre 2000-2009 - Médias não ponderadas



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Gráfico 4

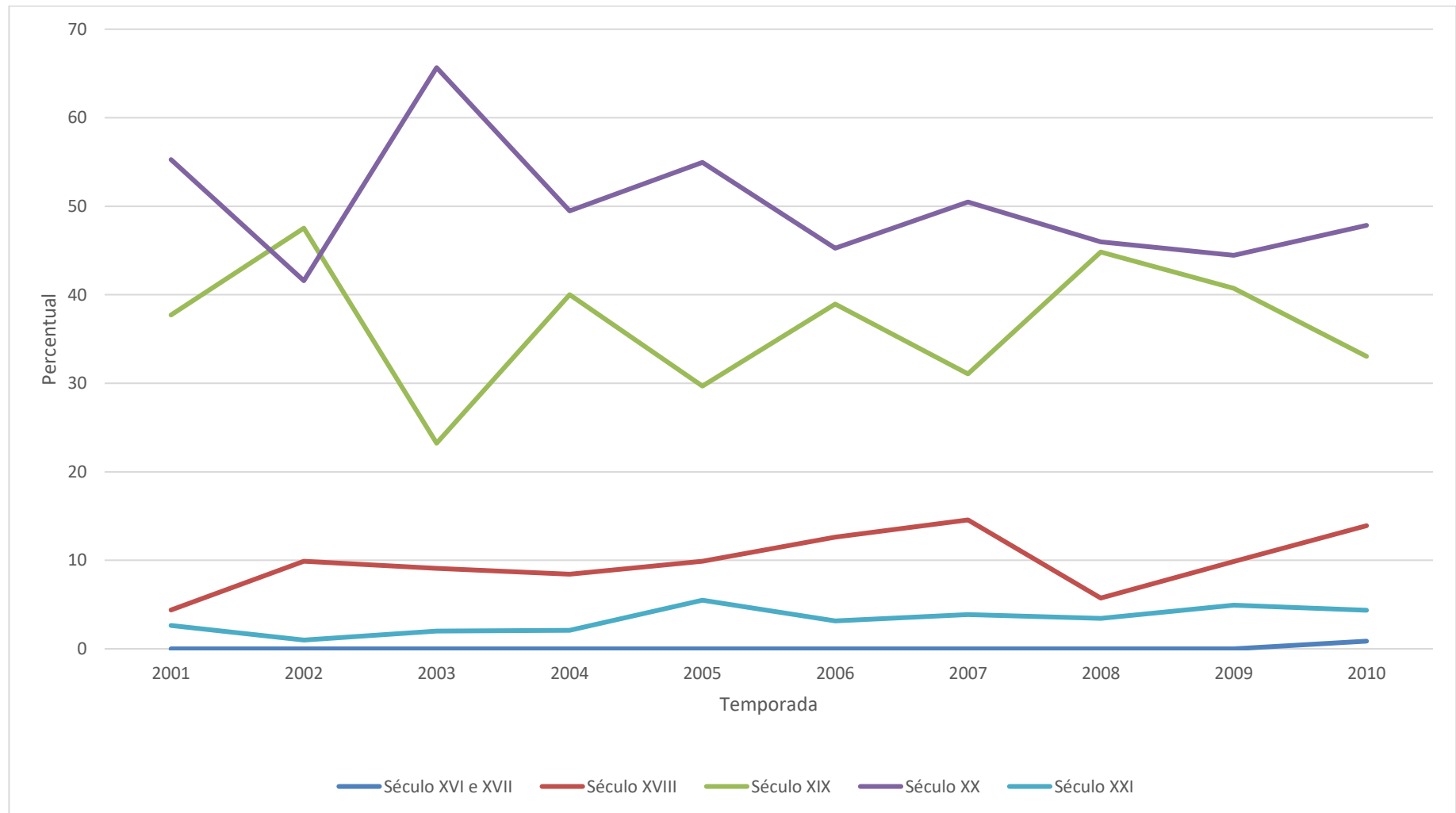
Varição histórica (por século) das épocas das obras tocadas pela OSESP entre 2000-2009 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Gráfico 5

Variação histórica (por século) das épocas das obras tocadas pela OSESP entre 2000-2009 em médias não ponderadas



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

A série de gráficos apresentada acima é um desdobramento dos dados encontrados no **Gráfico 1**. Ao invés de apresentarmos as quantidades de obras de forma somada, todavia, as porcentagens estão associadas a uma série histórica, o que possibilita a leitura de eventuais transformações curatoriais da orquestra no período focalizado. Esses mesmos dados serão analisados com mais esmero no **Subcapítulo 4.5**, onde está a análise ano-a-ano da curadoria da orquestra.

Como disposto na seção sobre metodologia deste capítulo, aqui escolhemos apresentar os gráficos em dois formatos, quais sejam: 1) utilizando técnicas de ponderação nas médias e 2) utilizando números absolutos. Por conta dessa metodologia os gráficos divergem, em alguns pontos, já que são dados valores distintos para obras de acordo com a quantidade de peças em cada concerto e suas repetições.

A escolha de ponderação em comparação com os números absolutos possibilita, por exemplo, a percepção de novas informações ocultas a uma primeira leitura dos dados visualizados. Se compararmos, por exemplo, nos gráficos de meio-de-século (**Gráficos 2 e 3**), a linha referente a obras do período 1950-2000 executadas no ano de 2006, percebemos que há uma variação entre as médias ponderadas e a média de números absolutos, em uma discrepância de cerca de 7%. Isso indica que há uma quantidade de obras desse período que não foram muito repetidas, ou que dividiram os concertos com uma quantidade maior de obras de outros períodos. Seguindo o exemplo, é possível ainda que as obras de 1950-2000 executadas pela OSESP no ano de 2006 possuam menor duração, uma vez que a repetição dos concertos tende a apresentar alguma constância.

Em uma primeira leitura desses gráficos, nota-se que há, das linhas que se referem ao final do século XIX e início do século XX, um destaque em relação às demais, demonstrando que as obras do período da virada de século mantiveram presença constante na programação da orquestra, ainda que com leves variações. No ano de 2003, por exemplo, podemos observar um favorecimento de músicas do início do século XX em detrimento a obras do final do século XIX. Isso pode ser derivado de uma considerável programação de obras de Heitor Villa-Lobos, que esteve presente em 8,4% das músicas do repertório dessa temporada, ou da soma de obras de D. Shostakovich e B. Bartók (5,6%).

Em um segundo bloco de linhas, percebemos que a música dos séculos XVIII (ou anterior) e XXI tem uma presença diminuta em relação à música dos séculos XIX e XX. Investigando-se o **Gráfico 4** com mais afinco, contudo, percebe-se que há uma presença

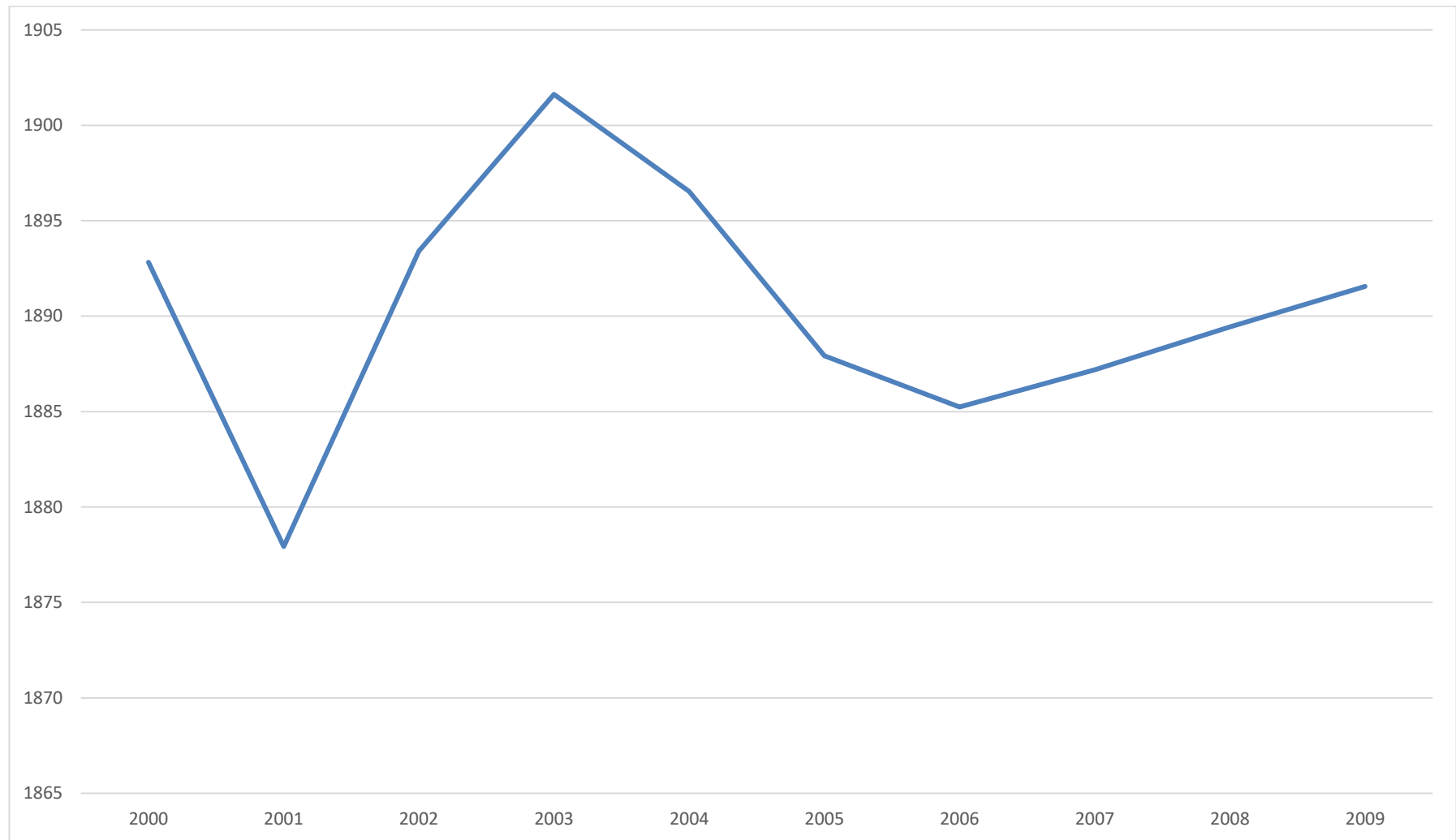
razoavelmente semelhante entre as obras do final do século XVIII e do início do século XIX. Uma variação interessante, nesse sentido, ocorre no ano de 2007, em que a orquestra executou um número extraordinariamente elevado de obras de compositores do início do século XIX, como L. van Beethoven, R. Schumann e C. M. von Weber.

A música da segunda metade do século XX compartilhou uma quantidade semelhante de presença de obras com as peças do século XVIII. De 2006 para 2008, porém, as porcentagens de execução de obras datadas entre 1950-2000 minguaram de 15,3% (2006) para 7,2% (2008), demonstrando que, nos quatro últimos anos estudados por esta pesquisa, houve uma relativa diminuição de músicas de um passado recente. É possível notar que essas obras tenham sido talvez “substituídas” por estreias e encomendas do século XXI, já que peças da década de 2000 aumentaram em 3%, mais que duplicando sua presença ponderada.

Essa tendência de “envelhecimento” do repertório da OSESP na série histórica estudada fica explícita nos **Gráficos 6 e 7**, dispostos a seguir, em que desenhamos uma linha média do ano de composição mais favorecido em cada temporada. Uma ressalva, porém, se faz necessária: muito embora a visualização em gráfico nos forneça um prisma sob o qual é possível enxergar a questão do envelhecimento das obras programadas, da mesma maneira, isso pode levar a uma redução bastante simplificadora do universo tabulado e estudado; isso porque situações distintas podem gerar resultados semelhantes desse mesmo algoritmo. Se, por exemplo, houver uma grande quantidade de obras do século XVIII e do século XX, o resultado poderia ser o mesmo do que se houvesse apenas uma esmagadora maioria do século XIX. Assim, os gráficos a seguir podem servir para indicar tendências de envelhecimento ou rejuvenescimento do repertório, mas não vão servir para entendermos em que época as obras executadas de fato foram escritas.

Gráfico 6

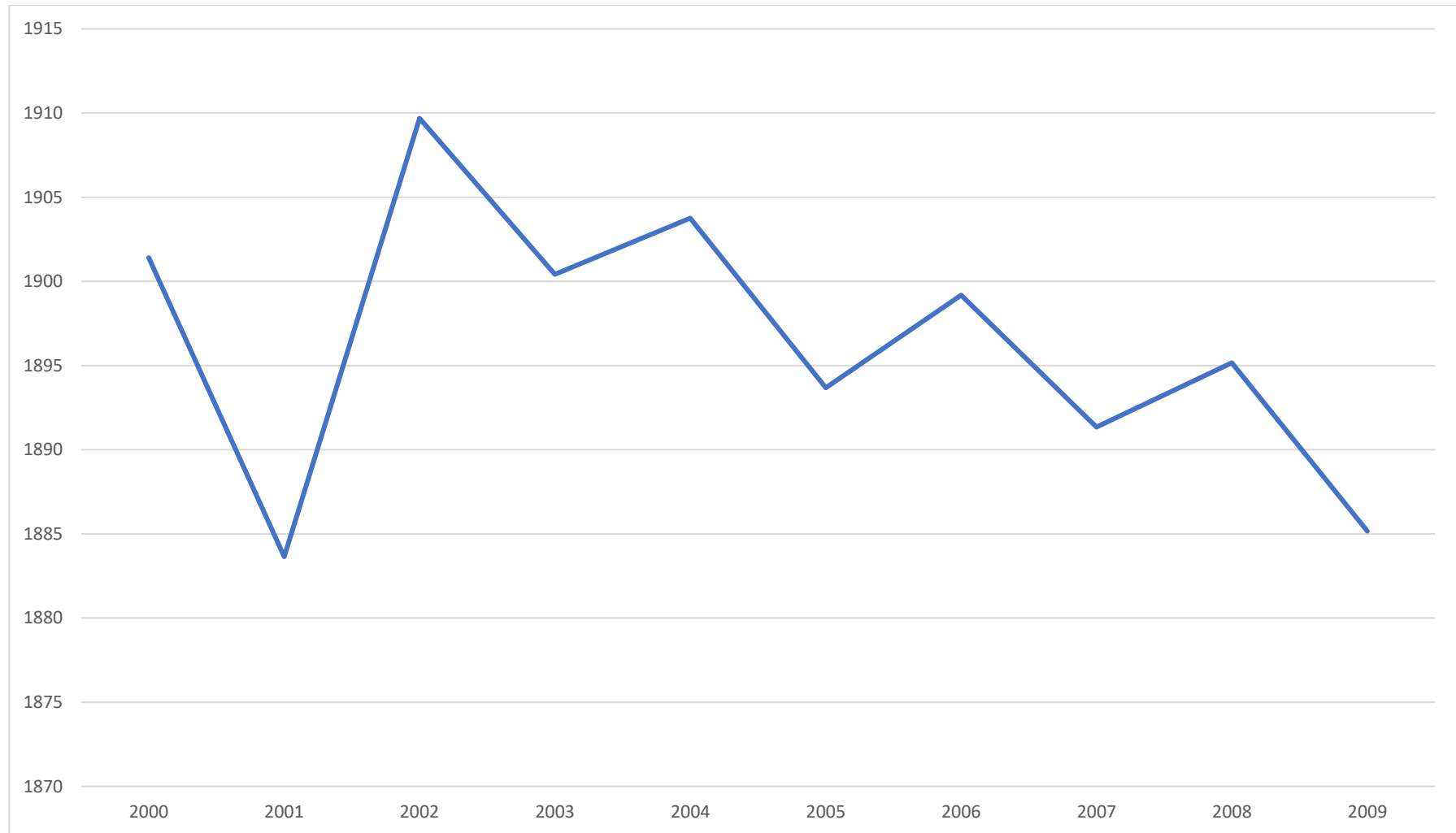
Média de anos de composição das obras da OSESP - 2000-2009 - Médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Gráfico 7

Média de anos de composição das obras da OSESP - 2000-2009 - Média não ponderada



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Nos gráficos acima, notamos que há diferenças nos resultados das análises com e sem ponderação. Em um cenário analítico ponderado, encontramos uma tendência de envelhecimento das programações no ano de 2001, um pico de repertório mais novo em 2002 (que se dá em ambos os casos) e uma estabilidade em seguida. Já em um cenário de números absolutos, há uma tendência de envelhecimento do repertório entre 2002 e 2009, com a média decaindo de ano a ano. Essa diferença de valores significa, provavelmente, que execuções de obras mais recentes (ou menos antigas) foram mais repetidas, ou tiveram mais tempo de concerto.

Somando-se isso ao que foi observado nos gráficos anteriores, é possível desdobrar um panorama mais completo: conseguimos compreender, por exemplo, que desde 2002 houve um favorecimento de músicas do final do século XIX e que essas obras ocupavam, em termos de duração, grande parcela dos concertos.

4.4.2 Variação na série histórica pela nacionalidade dos compositores

Adicionando um perfil geográfico/político para a percepção das épocas de obras executadas pela OSESP, na série histórica estudada, dispomos os resultados de nossa pesquisa quantitativa, nesse momento, no que tange às nacionalidades dos compositores e compositoras que tiveram obras executadas.

A orquestra executou, entre 2000 e 2009, obras de 29 diferentes países, em distribuição relativamente heterogênea. Estiveram presentes nessas temporadas obras de quase todos os países europeus, a saber: Alemanha, Rússia, Áustria, França, Chéquia, Inglaterra, Itália, Hungria, Polônia, Finlândia, Espanha, Suíça, Dinamarca, Armênia, Bélgica, Noruega, Suécia, Escócia, Romênia, Ucrânia e Estônia. Houve também peças musicais de três países asiáticos (China, Japão e Líbano), de alguns países da América Latina (Brasil, Argentina, México e Peru) e dos Estados Unidos.

Nos dez anos de programação, não contabilizamos nenhuma obra de compositores de países africanos que foi executada.

Assim, se observarmos a distribuição percentual dos países que tiveram peças musicais de seus compositores executadas (ignorando, por ora, quantas vezes cada obra foi tocada), descobriremos que 83,8% são de países europeus, 12,7% de países da América Latina, 2,4% dos Estados Unidos e 0,9% da Ásia.

A simples programação (ou sua ausência) no repertório de uma orquestra por si só já suscita uma série de reflexões, o que fez com que aprofundássemos esta pesquisa nesse sentido. Construímos então um grupo de dados extraídos de nossa base que destaca não apenas se um país teve algum compositor com obras tocadas, mas também a frequência de obras executadas pela nacionalidade de seus compositores, em médias ponderadas (levando em conta o tamanho aproximado das obras, como visto na seção sobre metodologia deste capítulo).

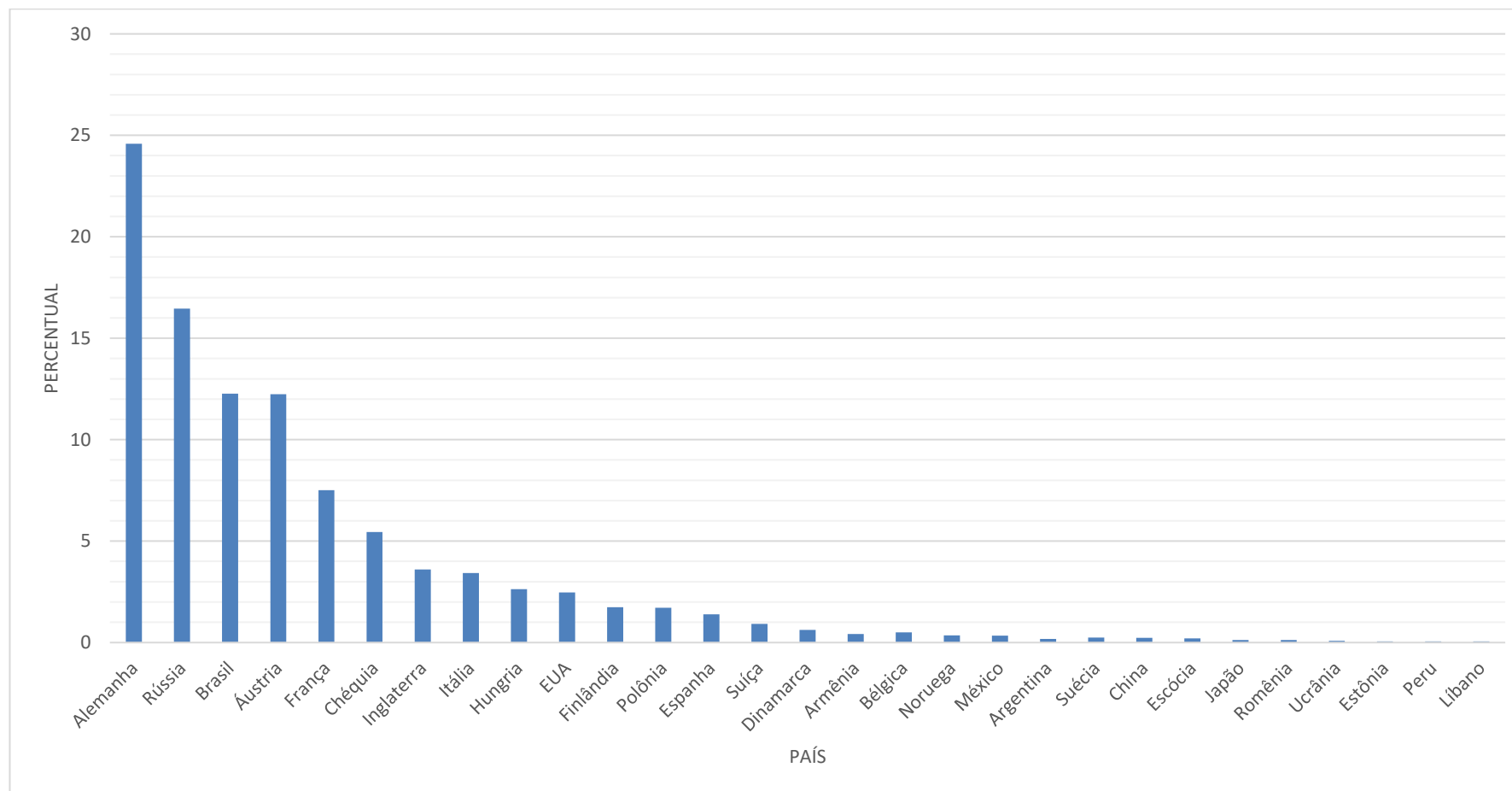
Com a representação visual nos **Gráfico 8 e 9**, é possível compreender que, se levarmos em conta as médias ponderadas, há uma presença consideravelmente maior de música alemã em relação a outras localidades. A valorização de obras de compositores alemães que integram o cânone musical de concerto, como L. van Beethoven e J. Brahms, entre outros, explica essa tendência. Países que se avizinham da Alemanha também figuram consideravelmente no repertório analisado, de tal forma que a música europeia tem quantidade de obras executadas bastante elevada em comparação com outras regiões do globo.

A presença ponderada de música brasileira no repertório foi 12,2%, um número que, apesar de aparentemente tímido, pode suscitar uma discussão interessante em paralelo com outras pesquisas de fora do Brasil. Em O'Bannon (2015), os dados acerca de toda a temporada de 2014-2015 de 21 orquestras estadunidenses apresentaram uma similaridade notável entre o percentual de obras europeias e de obras nacionais (naquele caso, estadunidenses) executadas. A diferença, porém, mora na época das composições: se nas orquestras desse passado recente estadunidense as obras executadas são de compositores vivos, as peças brasileiras executadas pela OSESP entre 2000-2009 têm relação com 1) a composição brasileira do início do século XX (com destaque para obras de Villa-Lobos e, mais especificamente, suas *Bachianas*, sobretudo a *Bachianas Brasileiras n° 4* — que foi uma das músicas mais executada de toda a série histórica selecionada para esta tese, contabilizada em 11 concertos), ou 2) com obras mais recentes de expoentes contemporâneos da música de concerto.

Ainda sobre a música brasileira, se apresentarmos os dados encontrados em seu formato absoluto, é possível ainda estabelecer outra conexão que discutiremos a seguir:

Gráfico 8

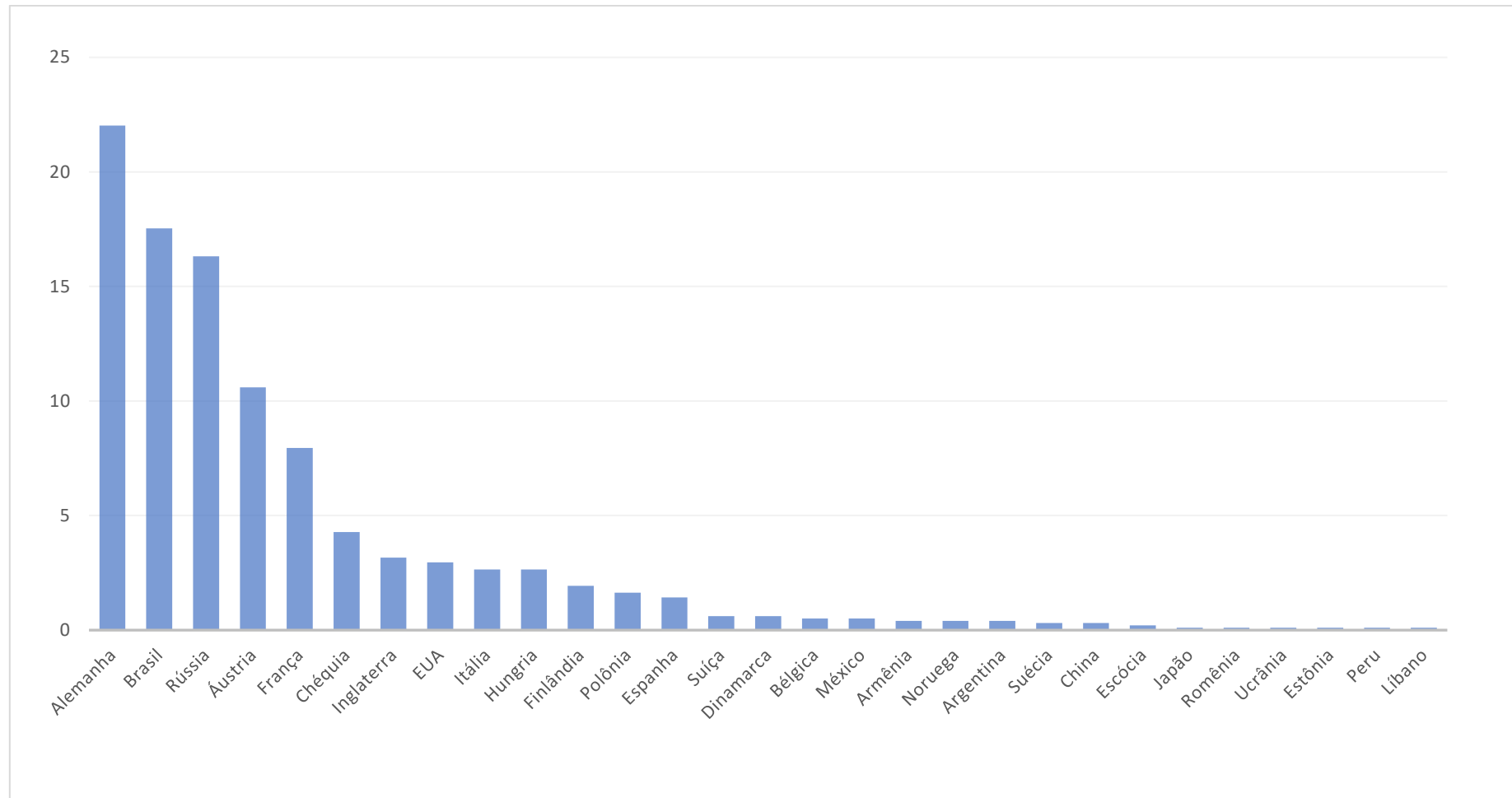
Distribuição porcentual de obras executadas pela OSESP pela nacionalidade de seus compositores (2000-2009)
em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Gráfico 9

Distribuição porcentual de obras executadas pela OSESP pela nacionalidade de seus compositores (2000-2009) - Média não ponderada



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Se na média ponderada o Brasil ocupava a terceira posição do *ranking* de obras executadas, aqui, em termos absolutos, ele ocupa o segundo, ultrapassando a música russa com 1% de incremento. Como e por que isso acontece e o que isso significa? Como nosso sistema de criação de médias ponderadas corrige distorções causadas pela equiparação de durações de obras e suas repetições, uma divergência entre estes gráficos significa uma diferença entre as durações e repetições de obras brasileiras e aquelas de outras localidades. Assim, a música brasileira tende a ser mais breve ou menos repetida nos concertos em que está inserida.¹⁸¹

Uma mudança também se dá na música alemã, mas de modo inverso, já que há um decréscimo de 2% entre a média ponderada e a média aritmética simples, no quesito nacionalidade das composições. Isso significa que, além da música desse país ocupar o primeiro lugar do *ranking*, tendo a maior presença em concertos, ela tem também uma tendência a ocupar tempos mais longos de concerto, com obras mais longas.¹⁸² A média aritmética do ano de composição das obras alemãs (1856) indica um caminho de compreensão para esse fenômeno. Essa data, aproximadamente cinquenta anos menor do que as médias aritméticas de ano de composição de toda a temporada, demonstra que a música alemã executada tende a ser menos recente que o restante do repertório. Nesse caso, faz sentido estabelecer uma relação entre o fato de a maior parte das obras alemãs executadas datar do século XIX e a tendência de as obras apresentadas estarem na forma de sinfonias e concertos, o que (de modo geral) já indica uma temporalidade mais estendida do que miniaturas, aberturas e arranjos de música popular.

Apresentaremos, agora, a variação histórica dos percentuais de nacionalidade de compositores na OSESP. Dessa forma, poderemos compreender estabilidades, variações e efemérides em contato com as dinâmicas de escolha de repertório. Iniciamos por uma disposição por macrorregiões, dividindo as obras pelos continentes de seus países (Europa, América Latina¹⁸³, América Inglesa e Ásia).

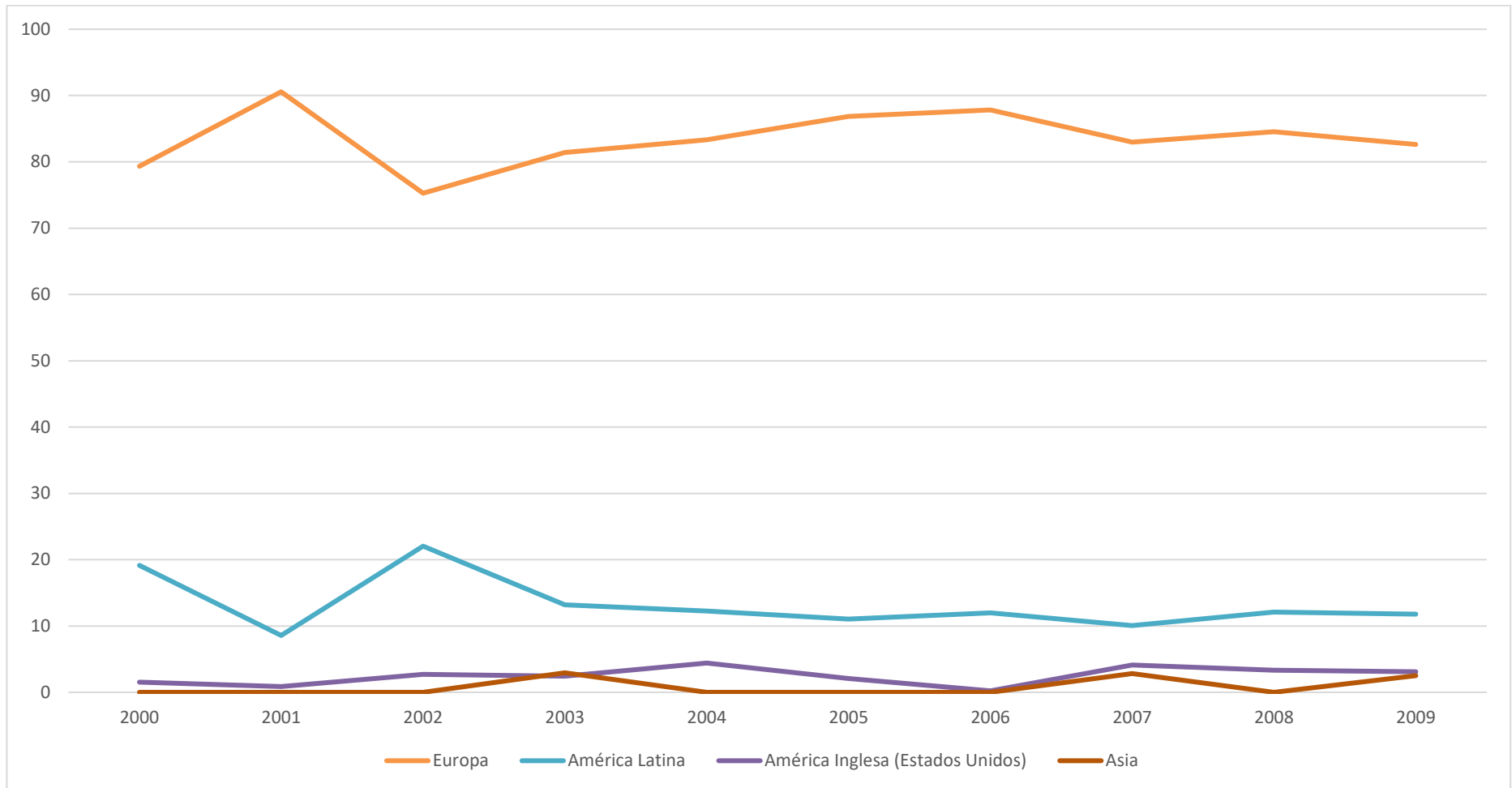
¹⁸¹ Isso não significa que obras brasileiras são categoricamente mais curtas que as europeias e nem que não existam obras brasileiras longas que foram executadas pela orquestra, mas antes que há uma tendência de execução de peças musicais brasileiras mais curtas do que as europeias nesta orquestra e nesse período em específico.

¹⁸² Isso não significa, também, que não há obras curtas de origem alemã no concerto. Reiteramos que os dados aqui apresentados tocam tendências do repertório, não representando sua totalidade.

¹⁸³ Optamos por separar a América Latina e a América Inglesa reconhecendo que há, entre essas duas regiões, significativas discrepâncias socioculturais derivadas tanto de um longo processo distinto de colonização — no sentido econômico, político, religioso etc. — como pela diferenciada posição de potência imperialista que os Estados Unidos ocupam hoje no cenário geopolítico. Da mesma forma, por mais que haja diferenças entre a colonização espanhola e a portuguesa, há uma conexão cultural em diversos níveis entre os países das Américas do Sul e Central, além de uma posição semelhante entre diversos deles em um cenário geopolítico (como Argentina e Brasil).

Gráfico 10

Varição histórica percentual da presença de obras executadas pela OSESP (2000-2009) por macrorregião em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

A música europeia apresentou uma execução evidentemente maior de obras em todos os anos, ainda que com breves variações. O ano de 2000, provavelmente impulsionado pelo projeto de reestruturação da OSESP e pela efeméride dos 500 anos do “descobrimento do Brasil”, apresenta uma parcela relativamente menor de música europeia, com 79%.¹⁸⁴ Já os anos de 2001 e 2002 foram atípicos, e por razões distintas, ainda que consecutivos. 2001 conteve uma enorme quantidade de obras europeias, com 90,5% de música desse continente, mesmo que sem nenhuma efeméride que justificasse essa enorme presença, tornando-se assim a temporada com mais música europeia dos anos estudados. No ano de 2002 o cenário se inverteu consideravelmente, recuando em cerca de 15% o número de obras europeias e estabelecendo a temporada com mais música latino-brasileira no período estudado. De 2002 a 2006 houve um progressivo aumento no número de músicas europeias, o que refletiu em uma diminuição progressiva da música brasileira. Esse aumento de música europeia se relaciona diretamente com a diminuição da média do ano de composição vista no subcapítulo anterior, já que as obras executadas desse continente são, majoritariamente, dos séculos XVIII, XIX e do início do século XX.

Assim, a música da América Latina, majoritariamente brasileira, é reflexo direto e interdependente da presença de música europeia, montando um espelho da linha analisada do gráfico acima. Se um dos lados aumenta, o outro decai.

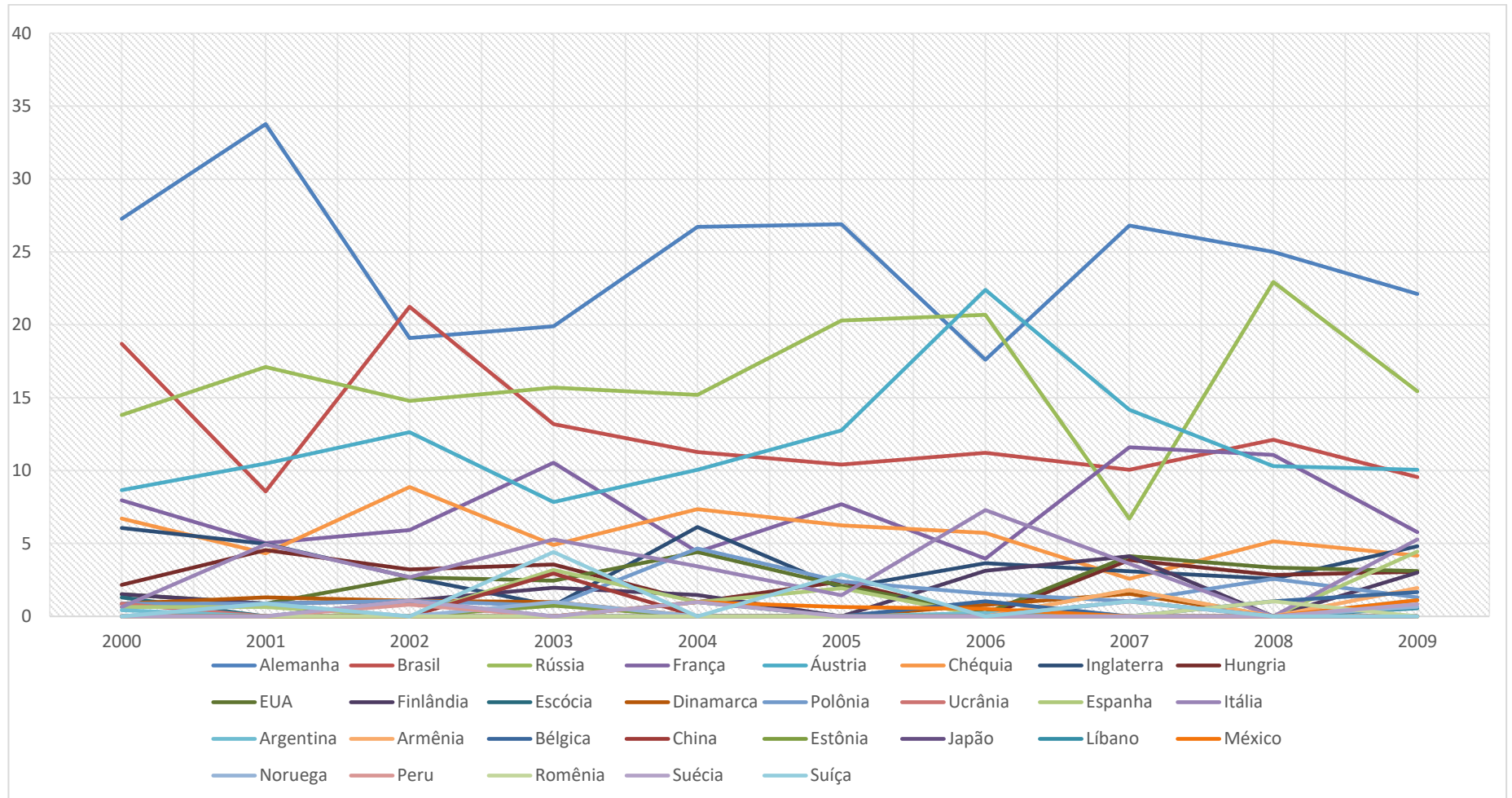
Em 2000 e 2002, comemorações (primeira temporada completa da OSESP, aniversário do início da colonização portuguesa, Semana Modernista de 1922), agendas de gravações e repertórios de turnês impulsionaram a presença de música brasileira. Fora dessas efemérides (ou na ausência de escolha de novas datas comemorativas), entre 2003 e 2007, houve, como já comentado, uma diminuição progressiva da música brasileira nos concertos, chegando a quase 10% em 2007.

A música brasileira, situada dentro de outras séries históricas, é pautada nos concertos de forma inconstante. Discutiremos brevemente essa presença com mais afinco no subcapítulo seguinte; é cabível situarmo-nos na série histórica, por ora, a partir da série de gráficos a seguir:

¹⁸⁴ Apesar desse número parecer elevado, essa é a segunda média mais baixa encontrada na série histórica.

Gráfico 11

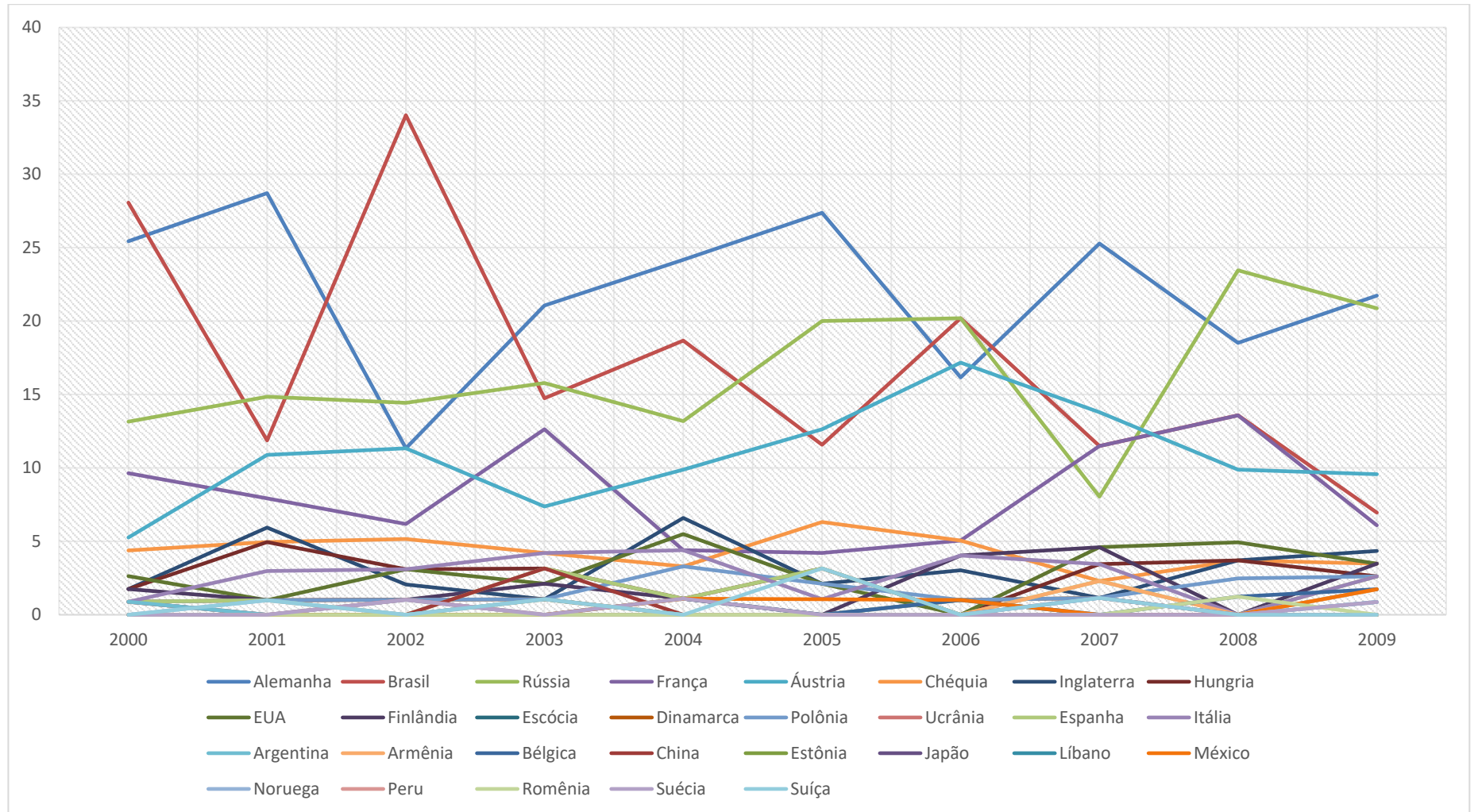
Variação histórica do percentual de obras executadas da OSESP pela nacionalidade de seus compositores (2000-2009) em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Gráfico 12

Variação histórica do percentual de obras executadas da OSESP pela nacionalidade de seus compositores (2000-2009) - médias não ponderadas



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Os gráficos acima distribuem todas as nacionalidades dos compositores que tiveram suas obras executadas pela OSESP entre 2000 e 2009, e demonstram como houve, nessa série histórica, tendências de permanência, mudança e instabilidade curatorial.

Como vislumbramos nos gráficos divididos por macrorregiões, a música alemã e a música brasileira são, quase sempre, grandezas inversamente proporcionais para o repertório da orquestra, nesse período. Cabe frisar ainda que isso se dá exclusivamente com a música alemã. Se analisarmos a linha de presença de obras russas ou francesas, por outro lado, percebemos que essas não dialogam de forma proporcional, direta ou inversamente, à música alemã ou brasileira (e tampouco entre si). Essa série de dados indica, observando o panorama da dessa série histórica, que há uma disputa de protagonismo entre a música alemã e brasileira, ainda que a música russa se sobreponha à brasileira em quase todos os anos — em 2006, como exceção, houve até mais música russa do que alemã executada pela orquestra.

A execução de música brasileira pela OSESP se deu, de início, de forma instável — como já comentamos. Em seguida, houve uma progressiva diminuição desse tipo de música, em um processo de envelhecimento e europeização do repertório, entre 2003 e 2009.

A lacuna deixada pela música brasileira, foi ocupada, nos concertos, por composições de outras nacionalidades europeias. A música francesa ascendeu em 2007 e 2008; a música checa ocupou boas partes de concertos em 2005 e 2006; e a música russa, o mesmo, em 2005, 2006 e 2008. Assim, ainda que a música brasileira não tenha figurado como grandeza inversamente proporcional a essas outras localidades europeias, o esvaziamento de obras latino-brasileiras também propiciou, nessa série histórica, a ascensão daquele repertório.

Os países com obras menos tocadas coincidem com locais que são distantes da Europa (países asiáticos ou das Américas), que ocupam uma posição periférica dentro do continente europeu (caso da Romênia). Essas localidades, cabe dizer, não obtiveram quantidades consideráveis de execução, de tal forma que a programação não permitiu que se “furasse a bolha” do cânone. Assim, nesses dez anos de programação, a música de países como o Líbano ou o Peru apareceu, se tanto, em lampejos — vale dizer, ainda, com obras que não se repetiram em outros programas. Discutiremos os significados dessas segregações geográficas no subcapítulo final desta tese. Por ora, há ainda aspectos importantes de nossa pesquisa quantitativa que carecem de consideração.

Para compreendermos a questão das épocas das composições e das nacionalidades dos compositores, à luz das efemérides e especificidades anuais, passemos então ao **Subcapítulo 4.5**, no qual observamos como esses processos se deram ano a ano.

4.5 Temporadas da OSESP 2000-2009: ano a ano

A montagem de uma programação de concerto, como discutido no **Capítulo 1**, é um acordo de forças sociais e limites materiais. Algumas dessas forças, como a situação de arquivo da orquestra, podem menos suscetíveis a um calendário anual (a não ser que haja reformulações financeiras, demissões e contratações etc.). Outras dessas forças operam em um calendário mais fugidío, mudando de ano a ano, e produzindo em alinhamento ao que é comumente chamado de “efemérides”: ocasiões efêmeras que são comemoradas em temporalidades diversas, anual (centenários de morte ou nascimento de compositores) ou mensalmente (setembro amarelo, outubro rosa etc.).

Sendo assim, passaremos a compreensão de como o projeto da OSESP reformada se deslocou de ano a ano, desde a primeira temporada completa após a reestruturação e a inauguração da Sala São Paulo, até a saída de John Neschling.

4.5.1 A temporada de 2000

No ano de 2000, a OSESP apresentou sua primeira temporada completa após a reestruturação. Nesta pesquisa quantitativa, notou-se que 113 diferentes obras foram executadas pelo contingente total da orquestra em 77 concertos, com 36 programas, contabilizando 231 execuções de peças. Essa temporada de inauguração pode ter elo com a efeméride dos quinhentos anos do “descobrimento do Brasil”, o que influenciou na presença de música brasileira nos concertos. Por ser a primeira temporada completa da orquestra reestruturada, cabe notar, foi um ano de grande visibilidade para o conjunto e sua programação.

A distribuição das obras por séculos e décadas de suas composições se deu da seguinte forma:

Tabela 3

Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2000

Século XVIII		Século XIX		Século XX e XXI	
Década	Percentual	Década	Percentual	Década	Percentual
1700	0	1800	7,36	1900	10,05
1710	0	1810	3,04	1910	7,15
1720	0	1820	10,61	1920	4,14
1730	0	1830	0,87	1930	4,09
1740	0	1840	2,17	1940	7,36
1750	0,65	1850	2,6	1950	2,39
1760	0,87	1860	0,65	1960	8,32
1770	0	1870	3,96	1970	3,47
1780	2,82	1880	4,77	1980	0,19
1790	0	1890	7,52	1990	3,34
Total	4,34	Total	43,55	2000	1,74
				Total	52,24

Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

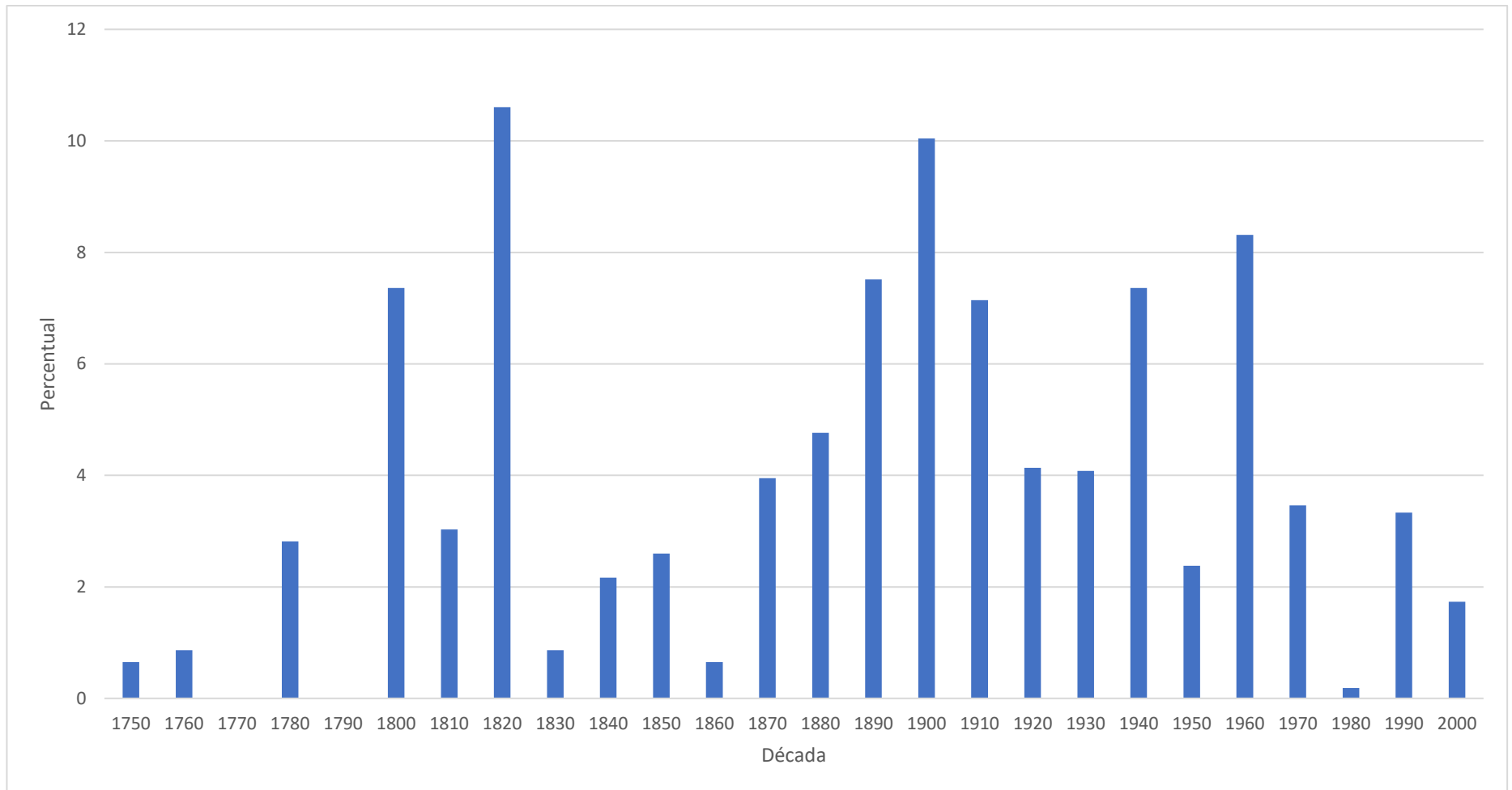
No **Gráfico 13**, oferecemos uma apresentação visual desses mesmos dados: Também utilizaremos, para a discussão a seguir, dados de nacionalidade dos compositores, como apresentados no **Gráfico 14**, em que é possível aferir certas tendências curatoriais da orquestra para este ano de inauguração:

A seguir, apresentamos algumas considerações, ilustrações e discussões sobre os dados expostos, a fim de entendê-los em sua complexidade.

Os dados indicam uma distribuição desigual das obras entre as décadas de composição e nacionalidades dos compositores, provavelmente por conta da predominância de períodos de atividade de nomes que integram o cânone musical de concerto. A maior parte das obras executadas advém da música europeia dos séculos XIX e XX, ainda que a decupagem interna de cada século seja desigual. São perceptíveis alguns picos em algumas décadas e, da mesma forma, outras décadas com obras menos executadas.

Gráfico 13

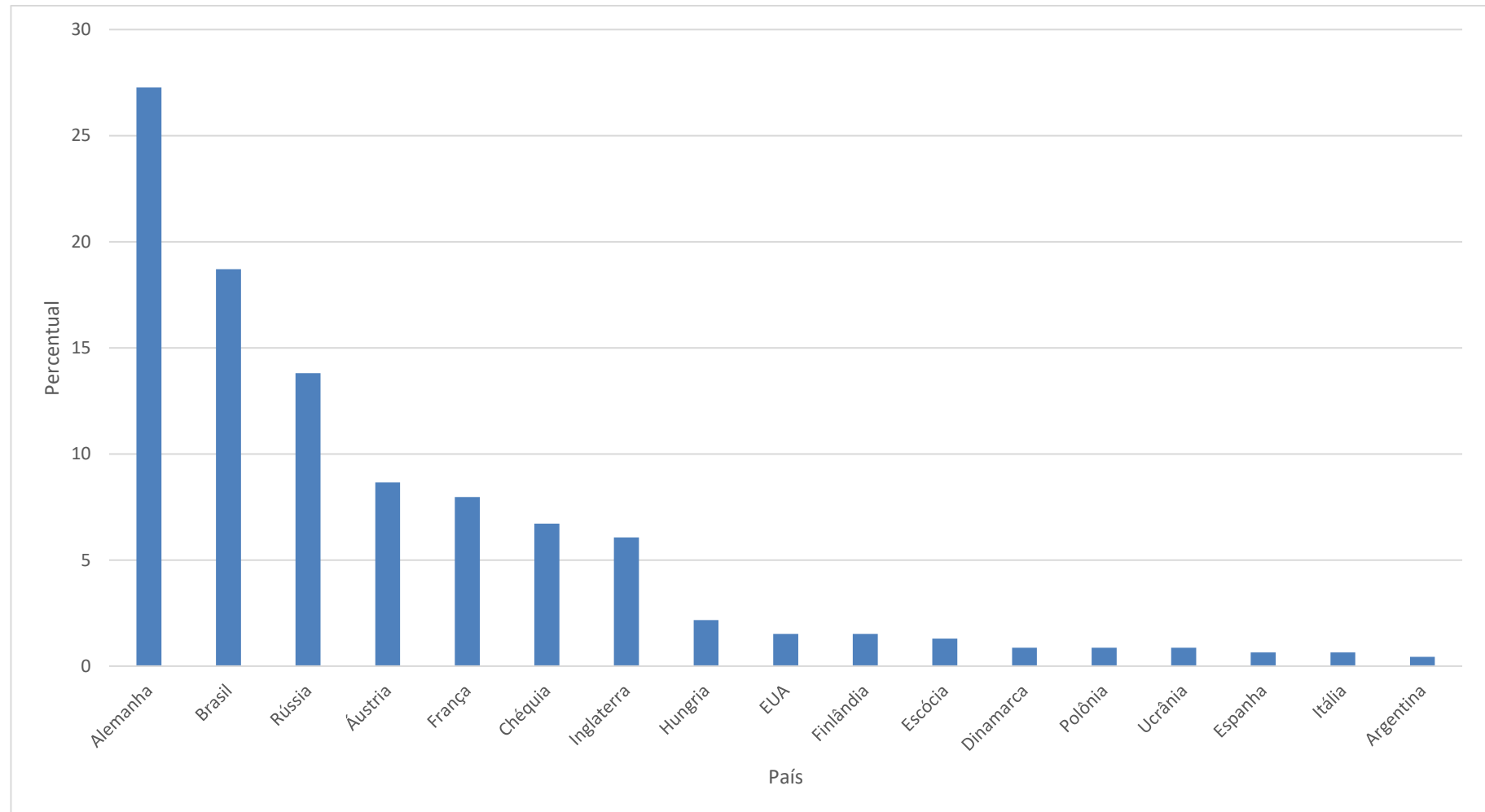
Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2000 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Gráfico 14

Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2000 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

É notável, em primeiro lugar, a presença tímida de músicas do século XVIII no repertório desse ano. Contando com apenas cinco obras diferentes, o período compreende 4,3% do total executado na temporada. Dessas cinco, duas são do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (*Sinfonia n° 41 em Dó Maior – Júpiter*, K. 551, e *Concerto n° 24 para Piano em Dó Menor*, K. 491); uma de Joseph Haydn (*Sinfonia n° 31 em Ré maior – Hornsignal*); uma da fase inicial de composição de Ludwig van Beethoven (*Concerto n° 2 Para Piano em Si Bemol Maior*, Op. 19); e, por fim, uma última obra anônima e datada de 1759, um Recitativo-e-Ária (também conhecido como *Cantata Baiana*), considerado uma das mais antigas obras brasileiras de música de concerto. Como veremos adiante, a presença de peças de Beethoven foi muito maior do que esse recorte na temporada, já que boa parte das obras mais afamadas desse compositor foram escritas no início do século XIX.

É perceptível, portanto, uma seleção pequena e pouco diversa do repertório do século XVIII, no que se refere a quantidade de compositores e ao local de sua composição, contando apenas com obras de nomes consagrados desse período (Mozart e Haydn, basicamente); até por isso, notamos uma concentração de obras mais para o final do século, na iminência do XIX. Uma última percepção relevante é que, nessa temporada, não foi programada nenhuma obra de Johann Sebastian Bach, provavelmente um dos compositores mais renomados da história da música de concerto; o que se transforma nas temporadas subsequentes.

O século XIX, por outro lado, é um período com concentração de obras executadas nessa temporada. É importante notar, porém, que a distribuição dessas obras pela época de sua composição se dá de forma desigual, já que os períodos de início (1800-1829) e final (1870-1899) contaram com uma produção muito mais presente que o meio do século (1830-1869).

A presença de músicas do início do século se dá, principalmente, pela forte predileção por obras de L. van Beethoven no repertório. Além do *Concerto n° 2*, de 1789, foram executadas, na temporada de 2000, outras nove obras do compositor alemão (o dobro da produção do século anterior, do qual ele já fazia parte). Merecem destaque os dados sobre a execução de sua *Sinfonia n° 9 em Ré Menor*, Op. 125. A obra é provavelmente uma das peças de concerto mais famosas da história e, no ano de 2000, foi tocada em quatro concertos, tornando-se, junto com *War Requiem* de Benjamin Britten, a música mais tocada da temporada. No total, foram quatro execuções da *Nona Sinfonia* apenas naquele ano. Ainda do começo do século XIX, foram tocadas obras de Schubert, Haydn (reiterando que esse compositor já tinha uma obra executada, ainda que do século XVIII) e C. M. von Weber.

O meio do século XIX teve pouca presença no repertório, contando com algumas peças programadas esparsamente. É interessante notar, no entanto, que essas poucas peças faziam parte, principalmente, da obra do compositor Richard Wagner, contando com quatro composições apresentadas na temporada, datadas entre 1850 e 1869. Houve também três peças de Felix Mendelssohn-Bartholdy, compreendendo décadas anteriores e expondo que, além desse período estar pouco representado, sua representação é também concentrada.

O final do século XIX é mais favorecido no repertório de toda a temporada. Sobre as obras executadas desse período, é possível notar uma maior variedade de compositores em comparação com as décadas anteriores. Se as obras de períodos anteriores estavam concentradas nas mãos de poucos compositores (como Mozart, no século XVIII; Beethoven, Wagner e Mendelssohn na primeira metade do XIX), no final do século XIX há uma maior variação de estilos musicais. Notamos, portanto, desde obras alemãs, como uma sinfonia de Brahms, obras orquestrais e trechos de óperas de compositores brasileiros (Francisco Braga, Carlos Gomes), peças de compositores russos (como Tchaikovsky e Mussorgsky). Isso, vale dizer, pode se conectar com o desenvolvimento das culturas musicais europeias na efervescência cultural do final do século XIX, ou até com a percepção que a *orquestralidade* dessa temporada se refere a esse período.

O início do século XX é manifesto nessa temporada com variedade semelhante àquela das décadas anteriores. A década de 1900, interessante notar, contém a segunda maior presença de peças musicais executadas pela orquestra na temporada (10%). Essa presença da primeira década do século XX se desdobrou nos anos seguintes, já que o repertório condensado na primeira metade do século XX concentra a maior parte das obras de toda a temporada: 32,7% das peças são datadas de entre 1900 e 1950. Sobre isso, nota-se que, por mais que haja eventuais repetições de compositores, há um pico de manifestação em programas no que se refere à variedade de estilos e nacionalidades representadas nas performances da OSESP nesse período. Há obras de uma modernidade musical francesa (“impressionismo” de Claude Debussy e Maurice Ravel), música russa, alemã, italiana... E alguma presença de música brasileira (em especial de Heitor Villa Lobos, com quatro obras).

A segunda metade do século XX e a década de 2000 contaram com 19,3% de obras nos concertos da temporada em questão. Sobre esse dado, é pertinente ponderar alguns detalhes: em primeiro lugar, das músicas desse período, boa parte é representada por arranjos de música popular para o contexto de concerto, vistos na apresentação de fim de temporada da orquestra

— que contou com obras de Nelson Ayres e Moacir Santos, entre outros. É possível constatar, portanto, que a presença de obras de compositores vivos na orquestra abre portas para a música popular, dividindo espaço com a música de concerto. Boa parte das obras de compositores brasileiros se concentra nesse período recente.

A temporada de 2000 contou, assim, com uma distribuição heterogênea de presença de obras na programação, favorecendo principalmente o início do século XIX, sobretudo obras de L. van Beethoven, contando ainda com uma amostragem menor, porém mais variada, de obras da modernidade musical da virada do século XIX para o XX. Notou-se, também, a esparsa presença de música brasileira de concerto e popular.

4.5.2 A temporada de 2001

Passamos então ao ano de 2001, em que a OSESP apresentou sua segunda temporada completa após a reestruturação. Nela, 101 diferentes obras foram executadas pelo contingente total da orquestra, em 76 concertos, com 36 programas, contabilizando 208 execuções de peças. Nesse ano, em sua primeira turnê internacional, a orquestra se apresentou em cidades da América Latina, atuando pela primeira vez fora do Brasil. A **Tabela 4** apresenta a distribuição das obras programadas, separadas por século, década e nacionalidade de composição:

Tabela 4

Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2001

Século XVIII		Século XIX		Século XX e XXI	
Década	Percentual	Década	Percentual	Década	Percentual
1700	0,65	1800	4,55	1900	4,42
1710	0	1810	2,6	1910	6,8
1720	0	1820	2,17	1920	2,82
1730	0	1830	0,52	1930	11,48
1740	7,8	1840	2,69	1940	3,9
1750	0	1850	2,69	1950	7,36
1760	0	1860	3,25	1960	0,87
1770	1,17	1870	9,92	1970	2,39
1780	2,17	1880	9,05	1980	0,65
1790	2,6	1890	6,93	1990	0
Total	14,39	Total	44,37	2000	0,65
				Total	41,34

Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Podemos visualizar os dados referentes à década de composição, no **Gráfico 15**, e à nacionalidade, no **Gráfico 16**; discutiremos esses números em seguida, dimensionando sua complexidade.

Uma visão panorâmica permite, de início, perceber que a temporada de 2001 também foi desigual (em comparação com 2000) no sentido da distribuição da época das obras e da nacionalidade dos compositores. Há uma predominância de obras dos séculos XIX e XX, sendo que a maior parte se concentra no final do século XIX e início do XX.

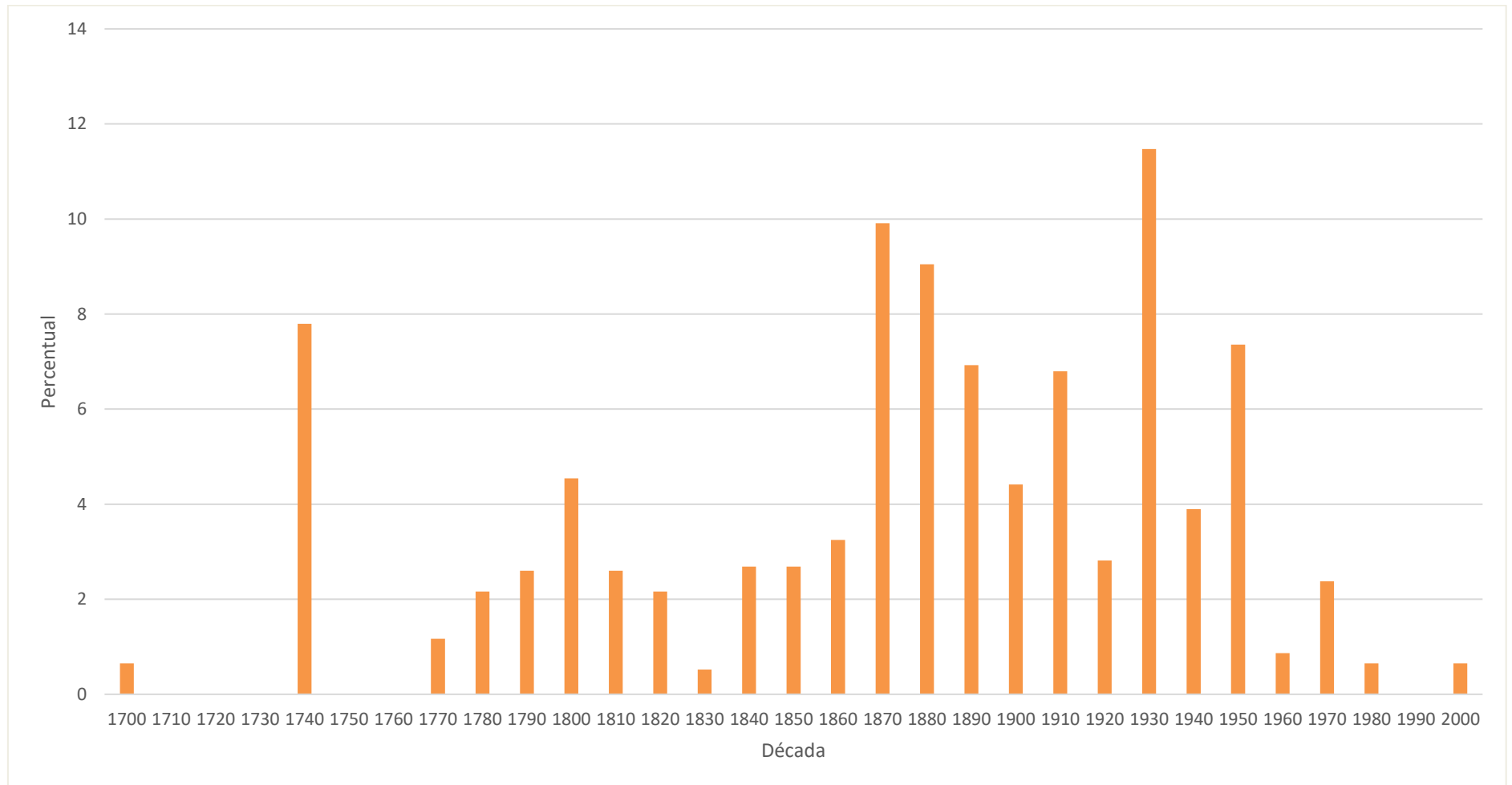
A música do século XVIII teve presença razoável nessa temporada, compreendendo 14,3% das obras executadas. A música desse século teve predominância de dois compositores: Johann Sebastian Bach e George Frideric Handel. O pico aparente na presença de obras da década de 1740 pode ser explicado por duas peças que, por conta da longa duração, ocuparam, cada uma, um concerto inteiro: o oratório *Messias*, de Handel — escrito em 1741 — e da *Missa em Si Menor* (BWV 232), de Bach — datada de 1749. Esses concertos, de apenas uma obra, foram repetidos três vezes cada um, o que levou à atribuição de grande peso na média ponderada, de acordo com a metodologia empregada na pesquisa. Cabe dizer ainda que foram, talvez não coincidentemente, o concerto de abertura e o de fechamento da temporada — posições de destaque na programação.

O final do século XVIII e o início do XIX têm presença tímida, mas relevante. A maior parte das obras desse período está representada por apenas dois compositores: Wolfgang A. Mozart (final do XVIII) e Ludwig van Beethoven (início do XIX). Foram executadas também duas obras do padre José Maurício Nunes Garcia, contudo, o que indica uma possível valorização da música brasileira escrita nessa época.

O repertório do desenrolar do século XIX escolhido para essa temporada foi mais variado do que os de períodos antecedentes, contando com certa presença de música brasileira, francesa e tcheca. Uma razoável quantidade (25,8%) tem composição datada das três décadas finais do século XIX. Observamos, ainda, predileção pela música alemã, sendo que o compositor com mais obras executadas nessa temporada foi Johannes Brahms. Destaca-se também a recorrência de obras, escritas nesse período, de Anton Dvorak, Pyotr Tchaikovsky e Carlos Gomes.

Gráfico 15

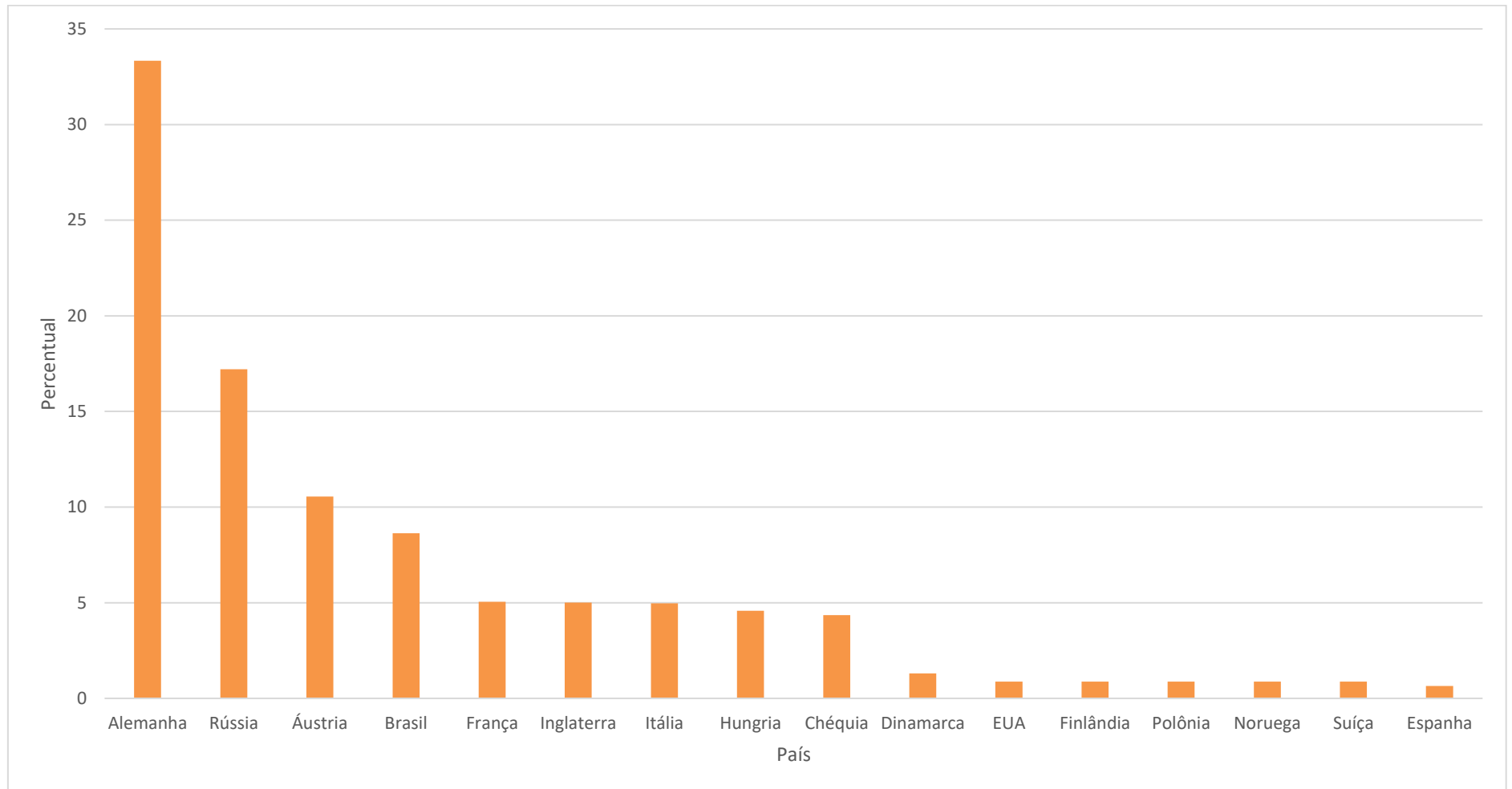
Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2001 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Gráfico 16

Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2001
em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

O início do século XX teve presença acentuada nessa temporada: 1930 foi a década com mais obras executadas em toda a temporada (a chamada *moda* estatística), dando destaque especial à música de Béla Bartók, que teve três obras executadas em dois concertos diferentes.

Houve ainda uma peça encomendada do compositor Tato Taborda, que estreou *Audiobiospectro*. A música de um passado recente, isso é, da segunda metade do século XX, não esteve significativamente presente nessa temporada.

A partir dessa breve descrição da programação, é possível apontar que as obras escolhidas para o ano de 2001 apresentam certa heterogeneidade no que se refere à época de suas composições. Ainda assim, é importante apontar que há predominância de música do final do século XIX e início do XX: a pesquisa apontou que 51% das obras datam de um período expandido da virada do século (1870-1940). Não houve nenhum arranjo de música popular para orquestra nesse período e a música brasileira foi apresentada na forma de obras operísticas (como as de Carlos Gomes), orquestrais (como de Guerra-Peixe), ou contemporâneas, como a peça citada de Tato Taborda.

A temporada de 2001, em comparação com 2000, representou uma retração de uma política curatorial mais progressista da orquestra, já que na temporada inaugural havia mais música atual, música brasileira e música popular; assim, de modo geral, podemos falar de um envelhecimento e uma europeização das programações. Isso é ilustrado por dois dados: essa temporada foi a que obteve a menor média de ano de composição entre todas da série histórica analisada (a saber: 1877); foi a única na qual a música do século XIX foi mais presente que a música do século XX; foi, ainda, o ano com maior porcentagem de música europeia (90% de todo repertório) e com maior porcentagem de música alemã (33%).

4.5.3 A temporada de 2002

Contabilizamos, no ano de 2002, um total de 92 obras tocadas em 62 concertos, com 32 programações distintas, somando 182 execuções individuais de peças. Nessa temporada, entretanto, a OSESP realizou uma turnê nos EUA, afastando-se dos palcos brasileiros por um mês e meio. Por essa razão, alguns concertos no Brasil contaram com uma indexação diferente no *site* da orquestra, o que indica, talvez, adaptações de agenda para esse *tour*. Nesse ano houve, então, concertos “extras”.

A **Tabela 5** apresenta, a seguir, a distribuição percentual por séculos, décadas e nacionalidade dos compositores, na programação de 2002:

Tabela 5

Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2002

Século	XVIII	Século	XIX	Século XX e XXI	
Década	Percentual	Década	Percentual	Década	Percentual
1700	0	1800	0,81	1900	5,92
1710	0	1810	2,16	1910	12,51
1720	6,73	1820	0	1920	6,73
1730	0	1830	0,81	1930	8,07
1740	0	1840	5,38	1940	11,16
1750	0	1850	0	1950	2,42
1760	1,08	1860	1,89	1960	3,63
1770	1,08	1870	5,65	1970	2,16
1780	2,96	1880	5,11	1980	0,95
1790	1,62	1890	5,92	1990	4,17
Total	13,47	Total	27,73	2000	1,21
				Total	58,93

Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

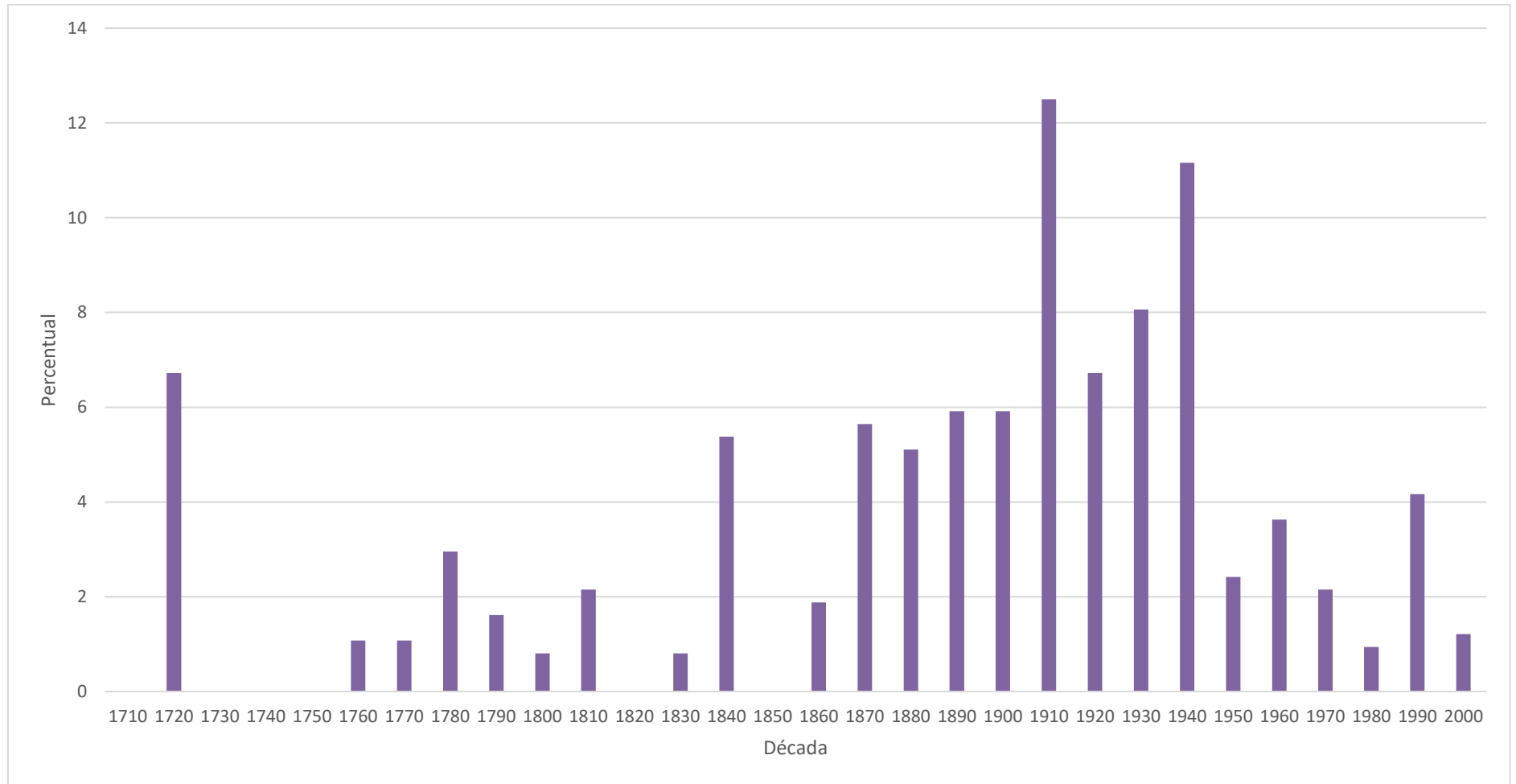
Os mesmos dados, em representação visual, constam no **Gráfico 17** (épocas de composição) e **Gráfico 18** (nacionalidades), seguidos de discussão sobre pontos relevantes.

O ano de 2002 pode ser considerado atípico dentro da série histórica analisada. A orquestra realizou uma turnê de um mês, nos Estados Unidos, com uma série de apresentações de músicas brasileiras. Possivelmente por essa *tour* e por uma agenda de gravações, a música brasileira, que foi pouco tocada no ano anterior, saltou para o primeiro lugar do *ranking* de nacionalidades executadas — mesmo considerando-se a média ponderada.

A turnê da OSESP nos EUA teve, na execução de uma variedade de obras brasileiras, um definido traço curatorial, cujo impacto direto na concepção da temporada fica evidente, por exemplo, na programação de música contemporânea (na encomenda da *Passacalha para o Novo Milênio*, de Edino Krieger ou *Olha a Lua*, de John Neschling); arranjos de música popular, em parceria com a Banda Mantiqueira (Guinga, Ari Barroso, Tom Jobim, Chico Buarque e Zequinha de Abreu); e, ainda, obras de Villa-Lobos e compositores brasileiros — como Camargo Guarnieri e Francisco Braga. Nos concertos extras direcionados para o repertório que seria executado nos EUA houve apenas três obras de compositores estrangeiros: uma peça de J. Brahms, uma de P. Tchaikovsky e uma do italiano Mario Castelnuovo-Tedesco. A turnê teve, assim, uma programação majoritariamente brasileira, como aponta Minczuk (2005, p. 175).

Gráfico 17

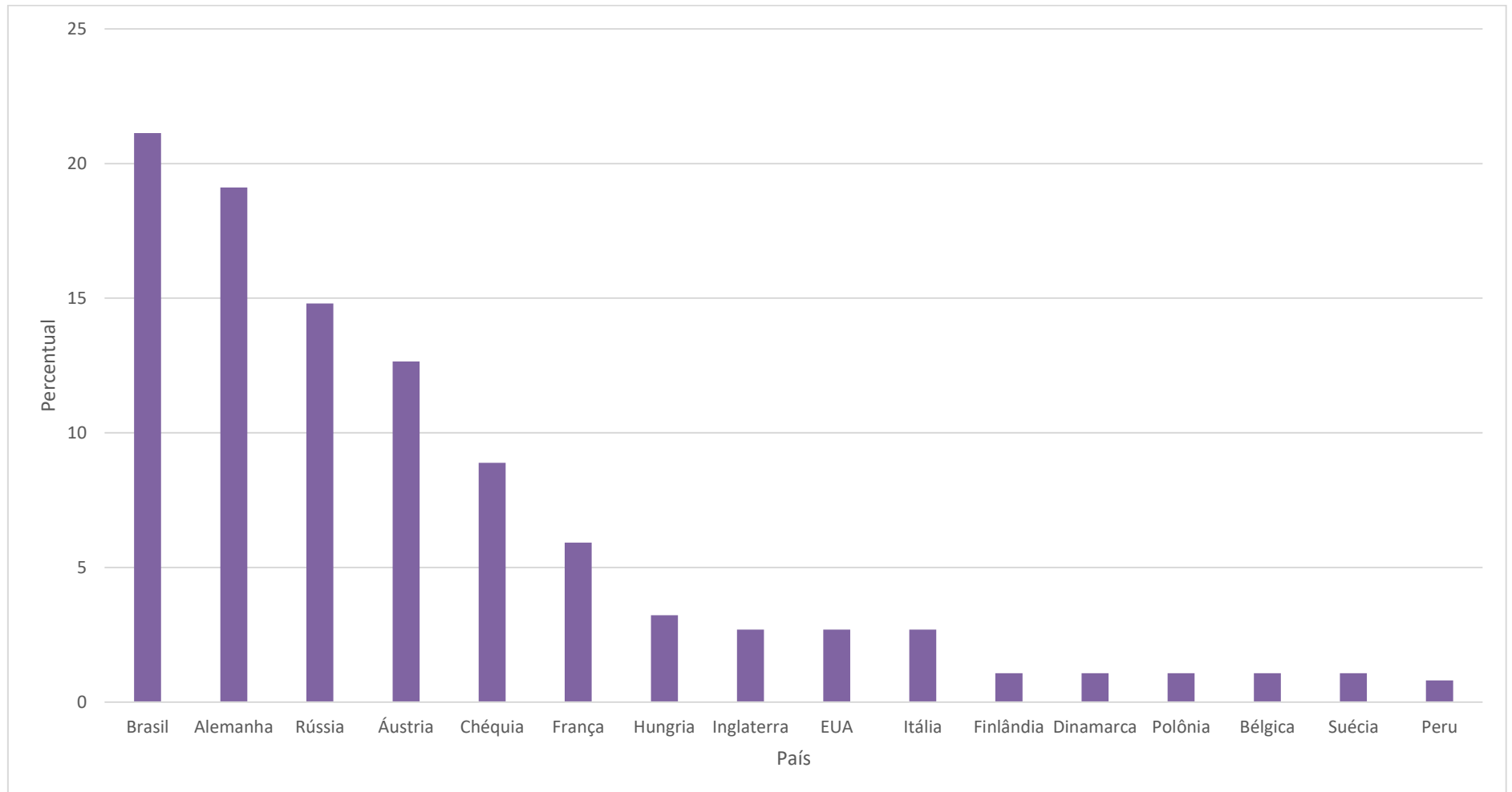
Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2002 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Gráfico 18

Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2002
em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

As apresentações da OSESP nos EUA não foram, nesse sentido, um signo do que a orquestra de fato tocava em sua sede, a Sala São Paulo. Por outro lado, nessa oportunidade, a orquestra valorizou a música brasileira e a música atual, deixando de lado o cânone europeu para reverberar sua brasilidade além das fronteiras nacionais, em um cenário oposto ao que ocorreu na Sala São Paulo.

A turnê nos EUA foi, assim, um espelho inverso da programação da OSESP, no que tange a nacionalidade das composições: se nas temporadas de 2000-2009 houve aproximadamente 83% de música europeia, na turnê (provavelmente) foram mais de 80% de música brasileira.¹⁸⁵

Analisaremos agora a temporada em si, observando como, para além dessa turnê (e incluindo ela), as épocas e nacionalidades das composições se entrelaçaram. Em uma visão panorâmica, as programações tiveram predomínio de música brasileira e de obras do século XX, contrastando diretamente com a temporada anterior em diversos pontos.

Um dos poucos pontos de confluência entre a música executada em 2001 e 2002 foi o repertório do século XVIII. Em ambos os casos as músicas desse período alcançaram entre 13% e 15% de toda a temporada. Em 2002, houve uma série de W. A. Mozart e outra de J. S. Bach, tendo esse último um concerto com duas repetições para sua *Paixão segundo São João* (BWV 245), de 1724. O repertório desse período foi, assim, pouco diverso, concentrado em apenas três compositores.

A música do início e do meio do século XIX teve presença tímida nesse ano. Em declínio em relação às temporadas anteriores, nessa programação a música de compositores como L. van Beethoven ou F. Schubert esteve presente de forma bastante esparsa. A tônica da temporada foi, então, a execução de obras do final do século XIX e do século XX.

A música do final do século XIX se materializou na temporada 2002 em distribuição razoavelmente variada de compositores europeus, com poucas repetições de regiões, compositores e obras. Houve música russa (repetida, por vezes, em obras de P. Tchaikovsky), música francesa, além de obras da Chéquia e da Bélgica.

Já em relação ao século XX, ampliou-se ainda mais a diversidade de locais, obras e estéticas. Além de uma profusão de compositores europeus, houve também obras brasileiras

¹⁸⁵ Não foi possível acessar todos os programas de concerto: esses dados são um reflexo do que está posto na dissertação de Minczuk (2005).

diversas e música de Celso Garrido-Lecca (compositor peruano), entre outras. A quantidade de obras do século XX que ocuparam as programações de 2002 excedeu 57% da temporada, fazendo com que o ano tenha sido, de toda a série histórica, o mais presente em música atual e com um repertório menos envelhecido.

Cabe dizer, por fim, que a temporada de 2002 valorizou a música nacional, ainda que com intuito de uma divulgação fora do Brasil. A orquestra teve, ainda nesse período, oportunidade de gravar algumas obras do repertório brasileiro, o que impactou diretamente a programação, como revela Minczuk (2005, p. 160): “a inclusão dessas obras seguiu um plano estratégico, pois muitas delas seriam gravadas durante os ensaios e apresentações, ou logo nos meses seguintes”. Além das diversas *Bachianas Brasileiras*, executadas dentro e fora do Brasil, houve a execução de obras bastante recentes, como a encomendada *Passacalha para o Novo Milênio* (1999) de Edino Krieger, já mencionada, e a *Tocata Sinfônica* (2000) de Ricardo Tacuchian.

A temporada de 2002 foi, então, um marco de inovação no ambiente de concerto da Sala São Paulo. Impactada por gravações e uma turnê nos EUA, a orquestra pode, ainda que executando obras do cânone musical, tocar repertórios novos para o contexto latino-americano.

4.5.4 A temporada de 2003

O ano seguinte marcou o início de uma tendência curatorial em oposição ao observado na temporada de 2002 que, como comentamos, foi um tanto mais arrojada e com repertório brasileiro.

A OSESP executou, no ano de 2003, 117 obras em 69 concertos com 32 programações, totalizando 243 execuções de 91 peças. Organizamos os dados da temporada na **Tabela 6**, a seguir:

Tabela 6

Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2003

Século XVIII		Século XIX		Século XX e XXI	
Década	Percentual	Década	Percentual	Década	Percentual
1700	0	1800	0	1900	6,13
1710	0	1810	1,97	1910	3,93
1720	0	1820	0	1920	13,98
1730	0	1830	1,72	1930	5,05
1740	0,89	1840	4,17	1940	9,74
1750	0	1850	0	1950	2,95
1760	0	1860	2,7	1960	4,91
1770	0	1870	6,62	1970	0
1780	1,97	1880	13,24	1980	1,72
1790	2,95	1890	7,11	1990	3,8
Total	5,81	Total	37,53	2000	2,21
				Total	54,42

Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

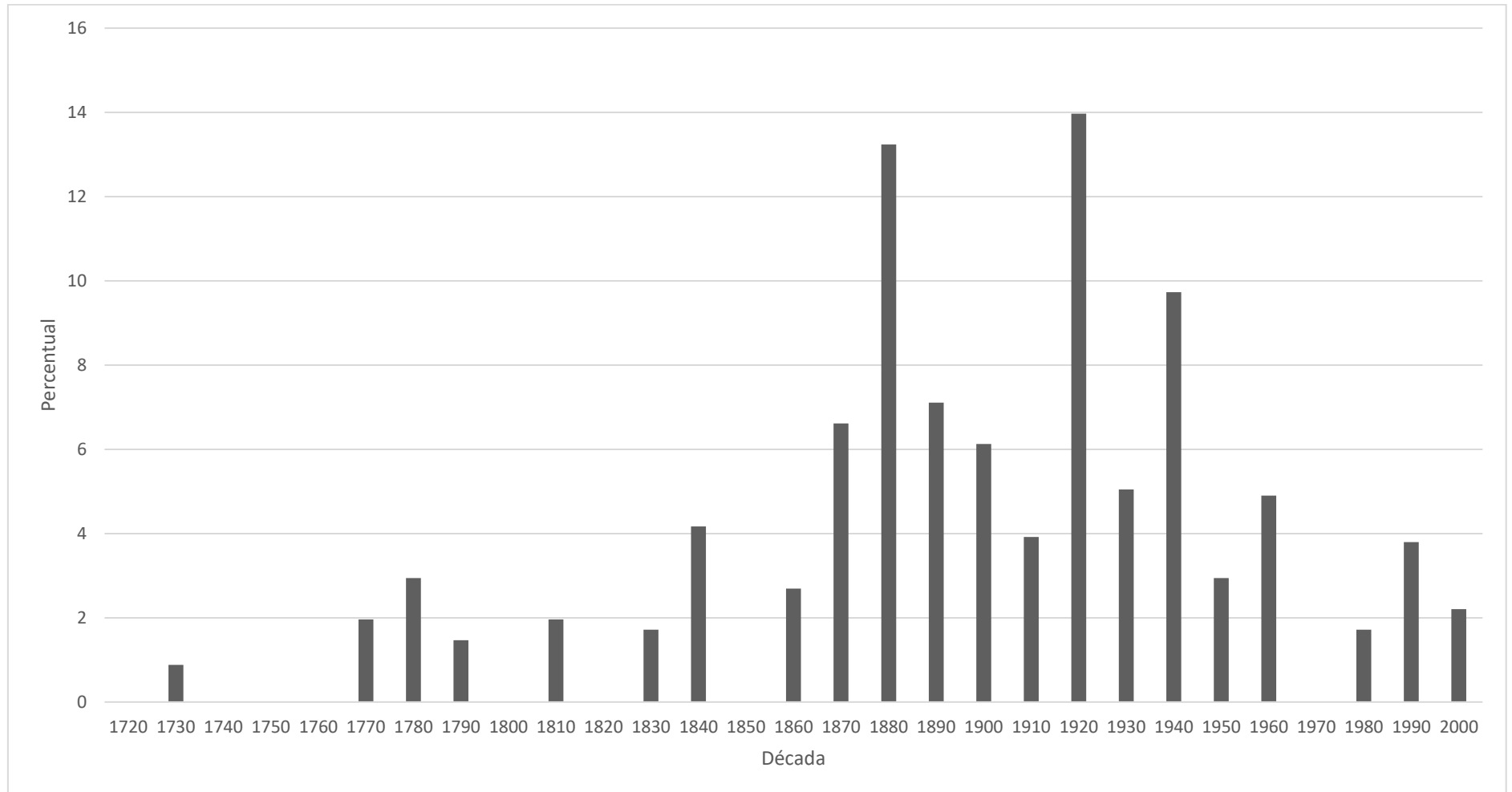
O **Gráfico 19** (data de composição) e o **Gráfico 20** (nacionalidade) oferecem uma representação visual.

No que se refere às épocas de composição, a temporada de 2003 repete tendência semelhante ao ano anterior; a ação da orquestra em outra turnê, no entanto, impactou diretamente os programas de concerto. Na Europa, em cidades da Alemanha e Suíça, ainda que tenha havido concertos com música brasileira, John Neschling (*apud* NATALI, 2003) expressou, em entrevista para a *Folha de São Paulo*, que não queria apresentar apenas música nacional. A justificativa estava na crítica de um “exotismo”:

O critério foi igual ao do ano passado nos EUA. Não quero que a orquestra seja vista com [o exotismo] de trazer um abacaxi na cabeça. Não somos uma orquestra tropical de música brasileira. Faremos Brahms na Alemanha e Bartók na Suíça (NESCHLING *apud* NATALI, 2003).

Gráfico 19

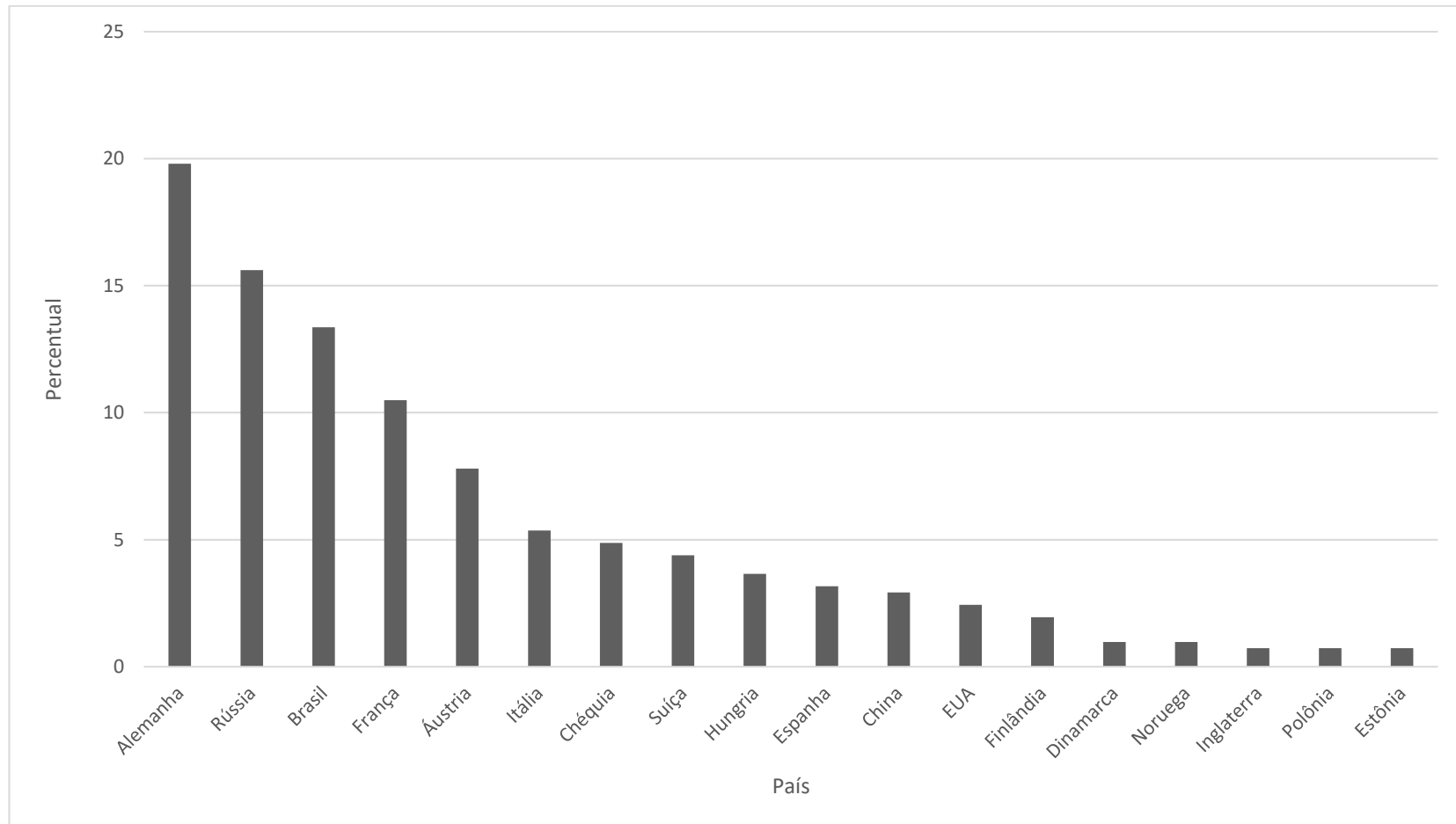
Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2003 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Gráfico 20

Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2003 - Médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

A emblemática frase “não somos uma orquestra tropical” carrega consigo certa complexidade. Por um lado, em 2002, a turnê nos EUA trouxe música popular e muitas obras de brasileiros associados a um “exotismo” sinfônico; por outro, a contemporaneidade de certas obras apresentadas afastaria, para Neschling, o signo do “exotismo”.¹⁸⁶

No que se refere a música do século XVIII, a temporada de 2003 teve quantidade consideravelmente menor (5%) do que as duas temporadas precedentes, muito embora as obras desse período continuassem concentradas nas mãos de poucos compositores: de sete peças executadas, cinco eram de W. A. Mozart e duas de J. S. Bach.

Já em relação à música do século XIX, apesar de uma variedade de músicas executadas, são desiguais as distribuições de suas épocas. Isso porque a música do início do século foi muito menos tocada do que a do final, repetindo, de maneira mais acentuada, uma tendência observada na temporada anterior. O francês Hector Berlioz foi programado a partir da efeméride do bicentenário de seu nascimento (cf. MINCZUK, 2005, p. 162), com três peças (*Sinfonia Fantástica*, Op. 14; *Les Nuits d'été*, Op. 7; e *Carnaval Romano*, Op. 9).

A música do final do século XIX e início do XX teve representação elevada na temporada; em especial, podemos observar um pico de obras das décadas de 1880 e de 1920. O ponto alto de 1880 se deve à extensa programação de compositores europeus, como J. Brahms e R. Strauss; já em relação à grande quantidade de obras do início do século XX, observamos uma notável variedade de compositores, sobretudo europeus, como B. Bartók, I. Stravinsky etc.

A música brasileira do início do século XX é representada, como de costume, pela obra de H. Villa-Lobos, com quatro de suas *Bachianas Brasileiras*. Curiosamente, no entanto, a música brasileira apareceu também na forma de algumas poucas obras de época mais recente; é o caso de *Vereda*, de Marisa Rezende, que marca a primeira obra de uma compositora em nossa série histórica.

Cabe dizer que um concerto em especial tem repertório que foge à tendência da temporada. Apresentado primeiramente no dia 19 de junho e inteiramente dedicado à música do compositor Tan Dun, marca a única presença de música chinesa em toda a série histórica analisada. Esse concerto foi regido pelo próprio compositor, indicando uma prática recorrente

¹⁸⁶ Podemos citar, nesse sentido, a discussão sobre sentido da música e exotismo em Villa-Lobos estabelecida por Heloisa Valente (2019).

da curadoria de Neschling¹⁸⁷. Com a exceção desse programa, é possível dizer que a temporada de 2003 teve evidente semelhança com sua predecessora, já que em ambas há forte presença de música do final do século XIX e início do XX.¹⁸⁸ Ainda assim, uma leve tendência conservadora se faz presente, já que a música alemã ultrapassa a brasileira e verifica-se, além disso, considerável diminuição da média de ano de composição em comparação com 2002, se observarmos os números absolutos (médias aritméticas simples). Nas médias ponderadas, a temporada, ainda que mais europeia, foi menos envelhecida. Isso se deve, provavelmente, a uma redução no número de obras do século XVIII, ou — no que constitui um dado curioso e contrário à série histórica — à tendência de as obras mais recentes desse repertório serem mais longas que as mais antigas.

¹⁸⁷ Como comenta o regente: “quando passei a programar a OSESP em suas temporadas, tive a oportunidade de pôr em prática o que sempre me havia fascinado: pude trazer à São Paulo, uma vez por ano, um compositor de notória importância, para que regesse a sua própria música” (NESCHLING, 2009, p. 139).

¹⁸⁸ No que diz respeito à época das obras, já que nas nacionalidades dos compositores há uma retração considerável em direção ao cânone, produzindo uma temporada com 74,6% de música europeia.

4.5.5 A temporada de 2004

Dando sequência à tendência, observada desde 2002, de maior envelhecimento e europeização do repertório executado — um processo que percorre toda a série histórica estudada — a temporada de 2004 foi marcada por uma turnê pelo Brasil, comemorando a efeméride do aniversário de cinquenta anos da orquestra.

Nessa quinta temporada analisada, houve um total de 91 obras divididas em 68 concertos, com 33 programas, num total de 193 execuções de peças. A **Tabela 7**, a seguir, apresenta a distribuição percentual das obras pela década de sua composição:

Tabela 7

Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2004

Século	XVIII	Século	XIX	Século XX e XXI	
Década	Percentual	Década	Percentual	Década	Percentual
1700	0	1800	2,95	1900	14,56
1710	0	1810	2,95	1910	2,95
1720	0	1820	5,15	1920	4,66
1730	0	1830	3,44	1930	5,54
1740	0,99	1840	2,21	1940	7,31
1750	0	1850	1,48	1950	3,14
1760	0	1860	0,74	1960	1,43
1770	0,74	1870	7,85	1970	5,1
1780	7,11	1880	1,57	1980	4,81
1790	0,99	1890	5,94	1990	2,41
Total	9,83	Total	34,28	2000	4,12
				Total	56,03

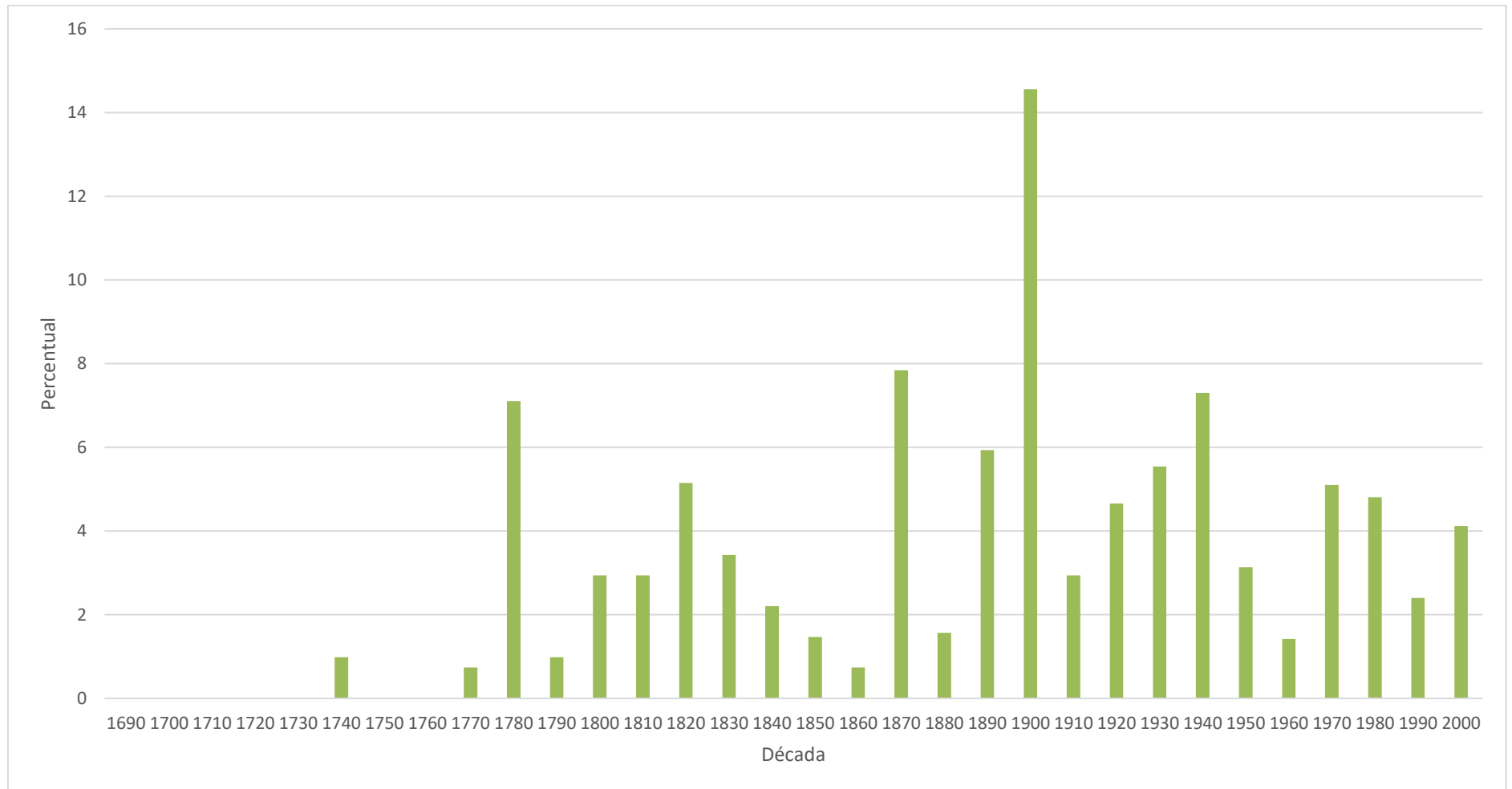
Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

O **Gráfico 21** (década de composição) e o **Gráfico 22** (nacionalidade) fornecem uma representação visual dos dados.

A temporada de 2004, de modo geral, apresenta uma série de semelhanças com sua predecessora, ainda que apresente algumas características inéditas para a OSESP pós-reestruturação.

Gráfico 21

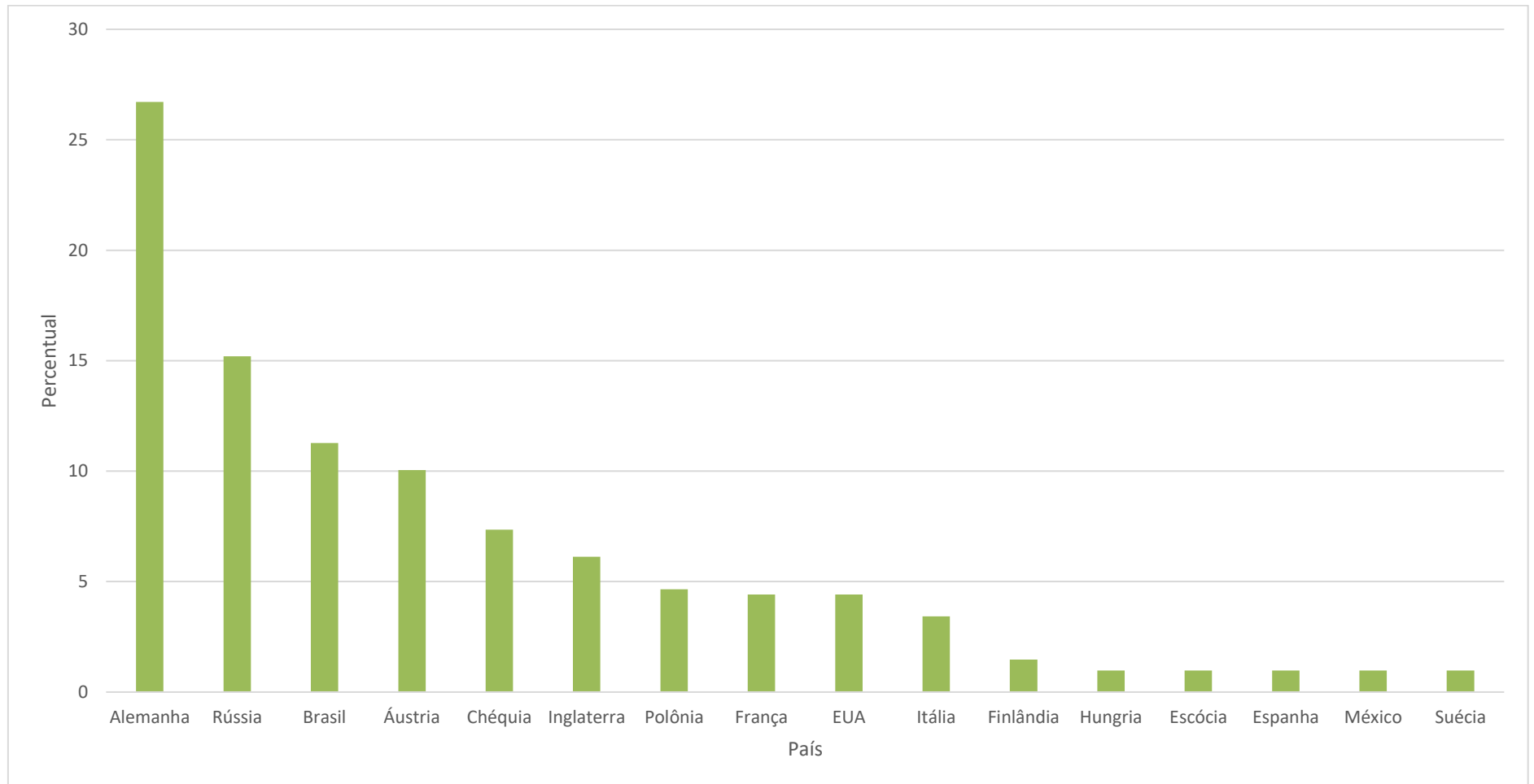
Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2004 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Gráfico 22

Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2004 em mpedias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

A presença de música do século XVIII aumentou em relação à temporada anterior, ainda que de forma bastante tímida (de 8,1% para 9,8%). Manteve-se a tendência de concentração das obras desse período em poucos compositores, com forte presença da década de 1780, em obras de W. Mozart, J. Haydn e do chamado “período clássico” de L. van Beethoven. Uma peça específica, por outro lado, chama atenção: trata-se da *Ladainha de Nossa Senhora*, de Faustino Xavier do Prado.¹⁸⁹

A música do início do século XIX teve, na temporada de 2004, um aumento significativo, na comparação ao mesmo período em temporadas anteriores, do número de obras compostas entre 1800 e 1840, com especial contribuição de L. van Beethoven: não somente em nova execução, na abertura da temporada, de sua *Nona Sinfonia*, mas também em mais duas sinfonias e a *Abertura Egmont*, Op. 2. A habitual presença de Beethoven dividiu espaço, ainda, com três obras de F. Mendelssohn-Bartholdy e algumas poucas obras de outros compositores do período. Dessa forma, apesar de haver um aumento de música do século XIX, é possível aferir que este crescimento quantitativo não resultou, nessa temporada, em ganho de diversidade de repertório.

A abertura com a *Nona Sinfonia*, além disso, confirmou uma tendência da orquestra: a utilização de obras sinfônicas com coro para marcar o início das atividades no ano. Esse movimento esteve presente desde a inauguração da Sala São Paulo ao som da *Sinfonia n.2 em Dó Menor – Ressurreição* (1898), de Gustav Mahler, como mencionamos na introdução da presente tese e no **Capítulo 3**.

As obras do final do século XIX tiveram presença mais retraída, se compararmos com as temporadas anteriores, na temporada de 2004. Ainda assim, houve uma variação entre alguns tipos de música europeia, com obras francesas, russas, alemãs e polonesas. Houve apenas um compositor mais presente nessas programações, Robert Strauss, com um concerto inteiro dedicado à sua obra.

Bem como na temporada anterior, a música do início do século XX apresenta razoável diversidade de compositores, desde brasileiros (como Oscar Lorenzo Fernandez ou H. Villa Lobos) até o mexicano José Pablo Moncayo, ou mesmo Arnold Schoenberg e Claude Debussy.

¹⁸⁹Como já citado, a datação dessa obra constitui um complexo processo musicológico, ainda em andamento; utilizamos, portanto, uma data aproximada para seu ano de composição. Um aprofundamento na questão pode ser encontrado em TALAMONE (2002).

A música polonesa teve presença mais acentuada nesta temporada (4,6% dos programas), com um concerto regido por K. Penderecki com obras de sua composição (que como citamos, faz parte de uma característica da programação da OSESP desse período), e com uma obra de Wojciech Kilar.

Quanto à música brasileira, ainda que no primeiro semestre de 2004 quase não tenha havido obras desse tipo de música, o segundo semestre desse ano foi mais diversificado no que se refere tanto à estética das músicas brasileiras executadas como a suas épocas. A temporada contou com obras de H. Villa Lobos e Lorenzo Fernandez, como já citado, mas também com duas peças de Francisco Braga (*Insônia* e *Episódio Sinfônico*) entre outros compositores brasileiros de música de concerto. Cabe citar, ainda, que nessa temporada ocorreu a estreia de uma obra de Paulo Chagas, intitulada *Radiância*.

Não obstante, o concerto final da orquestra na temporada foi integralmente de música popular brasileira realizado, como em 2002, em parceria com a Banda Mantiqueira. No programa, choros, uma peça de John Neschling e algumas canções. Sobre esse concerto, dois pontos podem ser levantados. O primeiro é que é nele que aparece a segunda composição de uma mulher desde a inauguração da orquestra, a canção *Feminina*, da cantora e compositora Joyce. Um segundo ponto é a percepção de diversas obras repetidas entre esse concerto e o concerto de encerramento da temporada 2002 (*Olha a Lua*, de John Neschling, *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo, e *Baião de Lacan*, de Guinga), demonstrando uma falta de variabilidade da música popular inserida nessas programações. Esse concerto, com dez diferentes músicas, focalizou assim uma parcela específica da música popular brasileira já recorrente dentro da Sala São Paulo: o choro em arranjos orquestrais (como os de Nair Azevedo, o “Proveta”), as canções da MPB e a *bossa nova*.

Como visto na dissertação de Minczuk (2005, p. 182), a turnê de comemoração do aniversário de 50 anos da OSESP percorreu catorze cidades e teve três diferentes programações. O repertório contava com duas peças brasileiras entre sete escolhidas, sendo que um dos programas era dedicado apenas à *Sinfonia n.º 9 em Ré Maior*, de G. Mahler. Dessa forma, nota-se que em uma turnê brasileira a orquestra tocou um repertório mais semelhante com o que costumava tocar em sua sede do que em turnês internacionais.

A temporada de 2004 se mostra, então, como uma continuação dos processos vistos em anos anteriores, embora com mais presença de música do final do século XVIII e do início,

porém não do final do século XIX. Essa mudança se deu entre obras europeias, não significando uma mudança na presença de música brasileira.

4.5.6 A temporada de 2005

A temporada de 2005 é estabelecida no mesmo ano de uma transformação institucional da OSESP: a mudança de modelo de gestão, de uma orquestra gerida como instituição pública para uma orquestra subvencionada por verbas estatais e gerida autonomamente por uma Fundação, a Fundação OSESP, como debatido no terceiro capítulo desta tese.

Essa transformação, porém, não trouxe grandes impactos imediatos para a política curatorial da orquestra (ainda que seja notável — como em DONLEY, 2021, p. 137 — que esse processo é algo mais longo, remontando a alguns anos antes).

Em 2005, 95 obras foram tocadas pela OSESP em 104 concertos com 37 programas, contabilizando 265 execuções de peças. A **Tabela 8** apresenta, a seguir, a decupagem das obras em épocas:

Tabela 8

Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2005

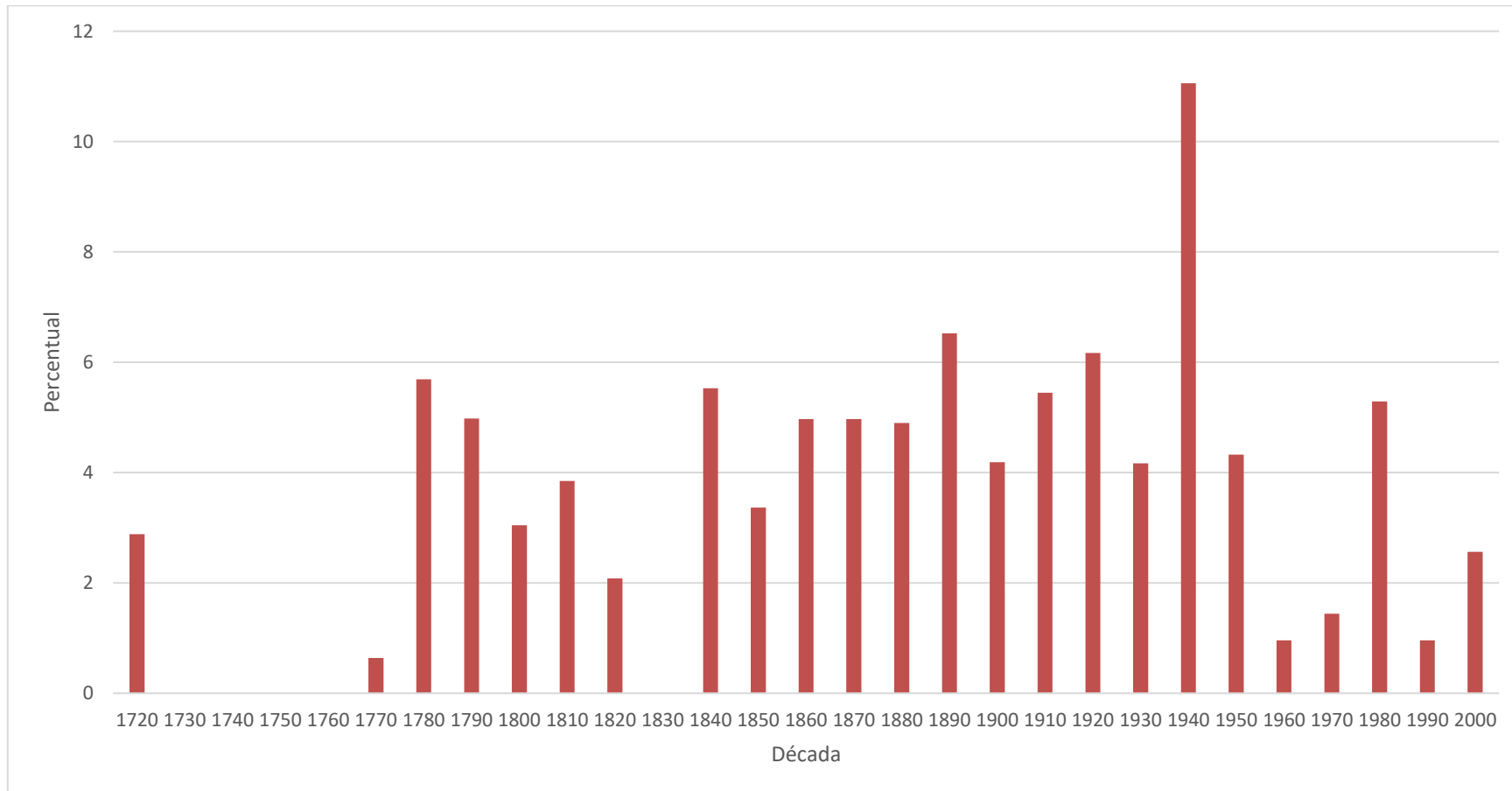
Século	XVIII	Século	XIX	Século XX e XXI	
Década	Percentual	Década	Percentual	Década	Percentual
1700	0	1800	3,05	1900	4,19
1710	0	1810	3,85	1910	5,45
1720	2,89	1820	2,09	1920	6,17
1730	0	1830	0	1930	4,17
1740	0	1840	5,53	1940	11,06
1750	0	1850	3,37	1950	4,33
1760	0	1860	4,97	1960	0,97
1770	0,65	1870	4,97	1970	1,45
1780	5,69	1880	4,9	1980	5,29
1790	4,98	1890	6,53	1990	0,97
Total	14,21	Total	39,26	2000	2,57
				Total	46,62

Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Como sempre, também em visualização gráfica (**Gráficos 23 e 24**):

Gráfico 23

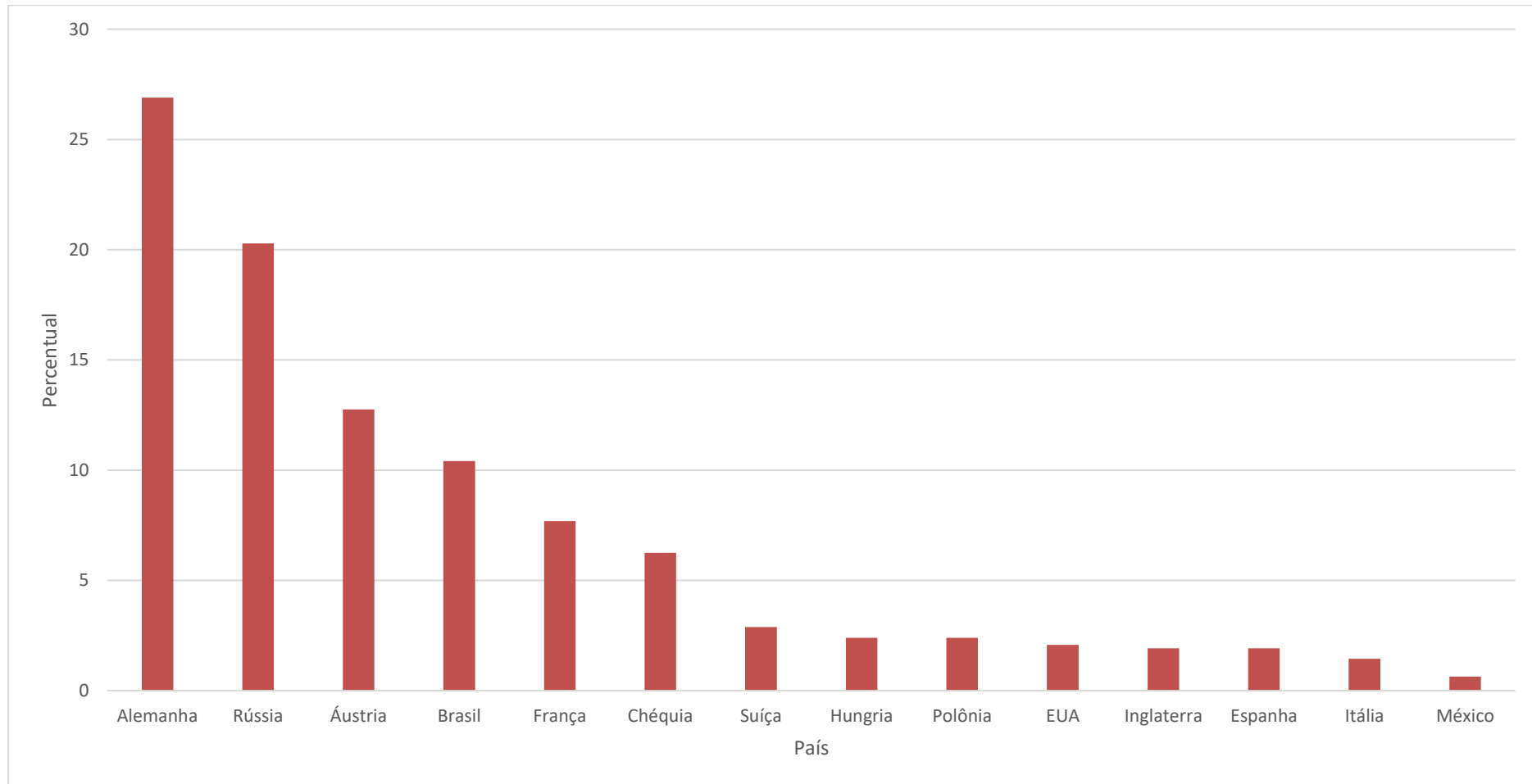
Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2005 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Gráfico 24

Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2005
em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Em linhas gerais, observamos repertório variado em termos dos séculos em que as composições foram escritas, ainda que a decupagem interna seja um tanto desigual. Porém, é interessante perceber que há, nessa temporada, uma equiparação maior entre as épocas das obras, ainda que isso indique que as obras executadas são menos atuais. Essa maior variedade, bem como a equiparação de épocas, não se desdobra, porém, numa diversidade de nacionalidades de compositores, sendo que a temporada de 2005 foi uma das mais reduzidas em número de países. Além dessa baixa diversidade, nesse ano a música brasileira teve papel coadjuvante. Discutiremos esses dados de modo mais aprofundado a seguir.

A música do século XVIII teve sólida presença, na comparação dessa temporada com suas predecessoras. Em 2005, houve 14,2% de obras desse período, o que revela uma tendência de aumento da música desse período desde 2002. Esse valor numérico mais elevado se deve, em parte, a um concerto ocorrido no dia 26 de maio no qual foi executada a *Paixão segundo São Mateus* (BWV 244), de J. S. Bach. Realizado no feriado cristão de Corpus Christi, esse concerto possivelmente adiciona uma efeméride sacra para esse evento.

Para além da obra de Bach, a música do final do século XVIII também teve presença considerável, somando em 11% de todas as obras tocadas. A maior parte dessas obras é de W. A. Mozart, com peças musicais que já tinham sido montadas pela própria orquestra desde sua reestruturação. É o caso da *Sinfonia n° 41 em Dó Maior*, K. 551 – *Júpiter*, executada anteriormente em 2000; da *Abertura de Don Giovanni*, K. 257, tocada em 2002; e do *Concerto n° 20 Para Piano em Ré Menor*, K. 466, programado em 2001.

Nesse sentido, ainda que mais presente, a música do século XVIII não apresentou mais variedade de compositores ao repertório da OSESP. Pelo contrário, a programação mais intensa desse período representou mais uma reapresentação de uma série de obras executadas nas temporadas anteriores do que uma inserção da diversidade musical desse período.

No que se refere à música do século XIX, é perceptível que, salvo exceção da década de 1830, há uma distribuição razoavelmente equilibrada de obras pelas décadas de composição. Houve distribuição das obras entre diferentes nomes do universo de concerto europeu, ainda que obras de L. van Beethoven, P. I. Tchaikovsky e A. Dvorak tenham tido destaque nesse período.

Já pautando a música do final desse período do século XIX, a diversidade de obras europeias se assemelha à de obras do início do século. Porém, é curioso que, da mesma forma

que em 2004, ocorreu um concerto integralmente dedicado a obras diversas de R. Strauss. Tal concerto não repetiu as obras do ano anterior, ainda que seu formato tenha sido o mesmo, apontando no sentido de executar o máximo possível de obras desse compositor.

O século XIX teve então, na temporada de 2005, presença de 39,2% do repertório, apresentando uma variedade de compositores europeus e uma solitária obra brasileira, de A. Carlos Gomes: a abertura de *Maria Tudor*. A obra esteve em um concerto que, ainda que mantivesse um formato bastante recorrente nas programações da orquestra — com a sequência Abertura-Concerto-Sinfonia — contou com três obras bastante díspares: a abertura de Carlos Gomes dividiu a apresentação com um concerto para piano de L. van Beethoven e a *Sinfonia dos Orixás* de Almeida Prado.

A temporada de 2005 teve sua maior parte de obras executadas no século XX, ou melhor, em sua primeira metade. Tal tendência repetia o que havia ocorrido nos dois anos anteriores, em um processo de menor presença da música atual. Curiosamente, ainda que a música da segunda metade do século XX seja pouco presente, contando apenas com algumas obras de compositores brasileiros e outros, houve um pico, nessa temporada, de obras da década de 1940. Isso porque houve a execução de duas obras de D. Shostakovich, duas obras de S. Prokofiev e de uma obra de Radamés Gnatalli. Como essas peças foram executadas em concertos com poucas obras, repetidos três vezes, a presença de música da década de 1940 foi de cerca de 11% do repertório.

A música brasileira teve presença tímida nessa temporada, tendo sido “ultrapassada” pela música austríaca e contando com cerca de 10,4% do repertório. Quase todos os compositores dessas obras remontam ao século XX e à música mais recente, reforçando a percepção de que a música brasileira não integra um cânone histórico, mas que sua importância reside em uma musicalidade mais atual, perpassando a música popular e de concerto.

A temporada de 2005 contou, então, com maior distribuição de épocas, mas com uma desvalorização da música composta desde 1950 e pouca música brasileira. Como sintoma desse afastamento, podemos lembrar ainda que essa foi uma das temporadas com mais música europeia, com mais de 86% de obras executadas daquele continente.

4.5.7 A temporada de 2006

A primeira temporada inteira após o surgimento da Fundação OSESP, que passou a gerir a orquestra, foi a de 2006. Esse ano foi, estruturalmente, bastante semelhante a seus predecessores, mesmo que, em uma investigação mais atenta, note-se que houve ali singularidades debatíveis. Nesse período, 102 obras foram executadas pela orquestra em 96 concertos com 33 programas, contabilizando 293 execuções de peças. A **Tabela 9**, a seguir, apresenta a distribuição das obras em épocas:

Tabela 9

Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2006

Século	XVIII		Século	XIX		Século XX e XXI	
Década	Percentual		Década	Percentual		Década	Percentual
1700	0		1800	4,17		1900	6,1
1710	0		1810	0		1910	8,86
1720	0		1820	0		1920	7,14
1730	0		1830	2,19		1930	3,87
1740	0		1840	1,05		1940	1,79
1750	0		1850	2,61		1950	4,1
1760	1,05		1860	2,09		1960	4,69
1770	5,99		1870	9,07		1970	2,13
1780	8,08		1880	12,19		1980	1,08
1790	2,61		1890	3,86		1990	3,35
Total	17,73		Total	37,23		2000	2,05
						Total	45,16

Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

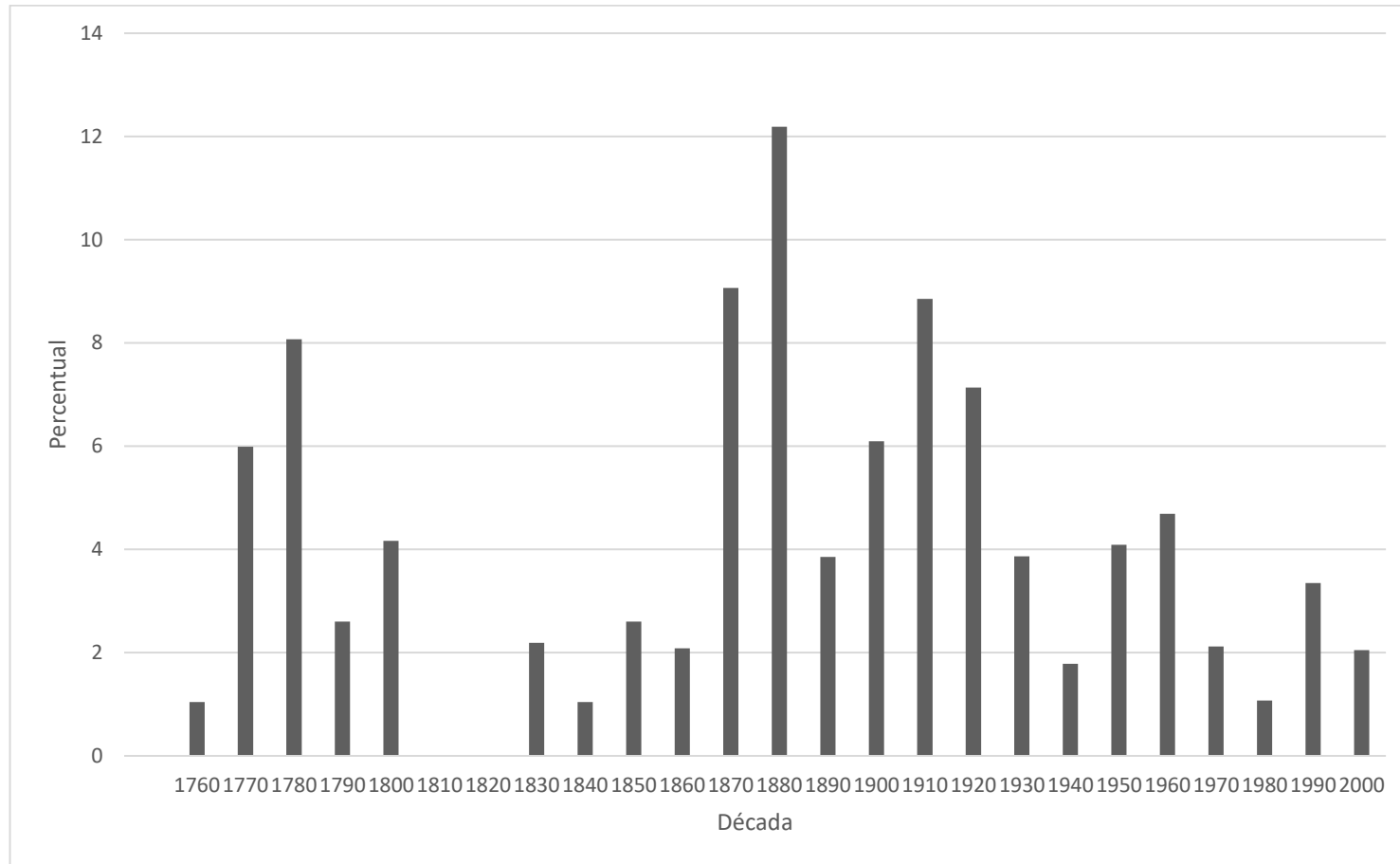
Os **Gráficos 25** e **26** mostram esses mesmos dados em termos de época e nacionalidade.

A temporada de 2006 teve similaridade com as programações que a precederam, acentuando tendências que se desenhavam havia três anos. Entre elas, o paulatino aumento da música do final do século XVIII, bem como a valorização da música do final do século XIX e do início do XX. Nessa temporada há, como distinção, uma presença alta de música austríaca e russa, com os percentuais desses países excedendo as composições alemãs e brasileiras.

A música do século XVIII teve um tímido aumento de 3% em relação à programação do ano anterior. É preciso colocar em perspectiva, porém, que esse aumento, na série histórica, é recorrente desde 2003. 2006 foi, por conseguinte, o ano com mais música (do final) do século XVIII de toda a série histórica estudada, ainda que, nessa temporada em específico, esteja representado apenas o final desse século.

Gráfico 25

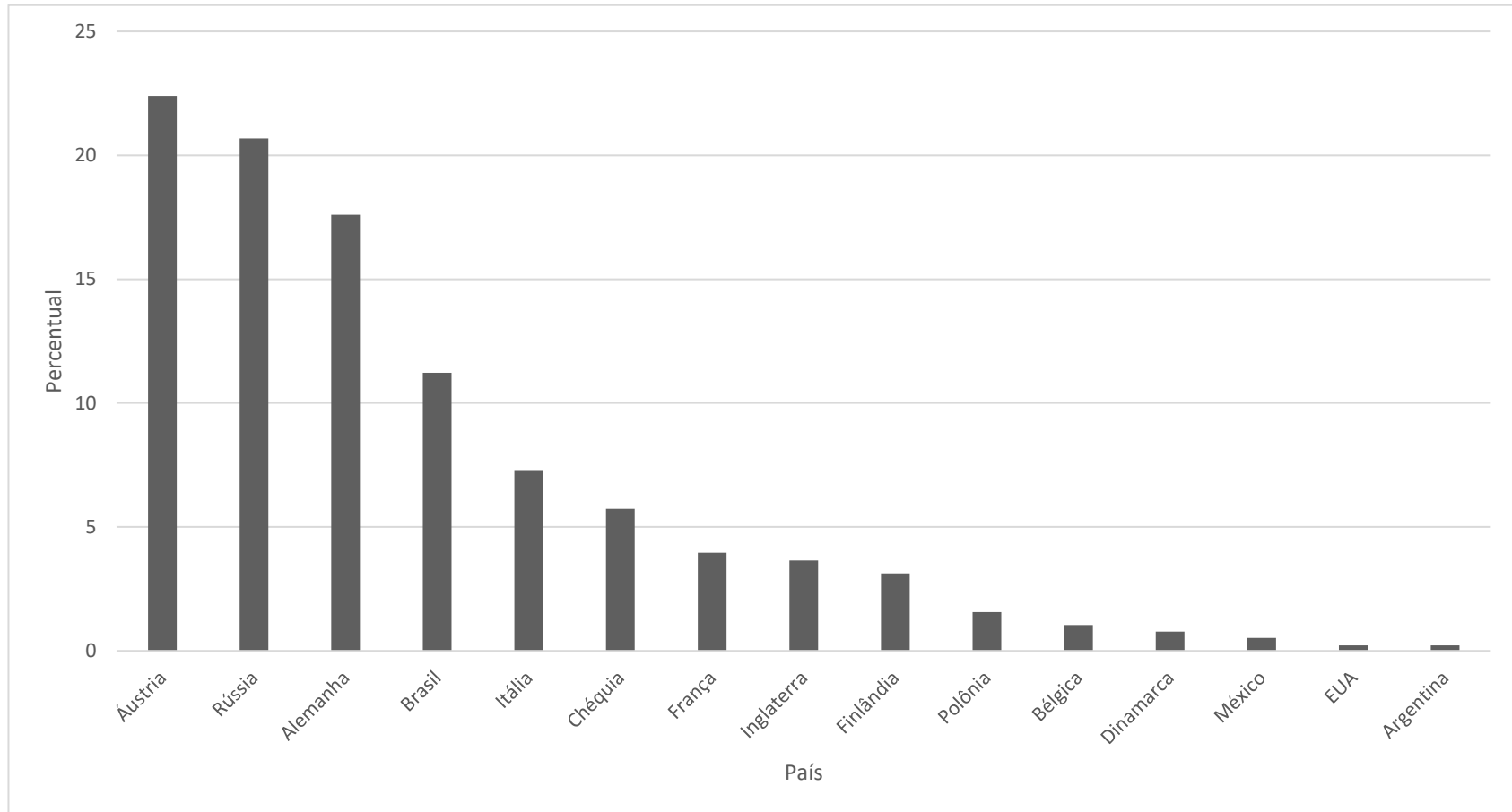
Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2006 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Gráfico 26

Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2006 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Como é constante, contudo, esse elevado número de obras do século XVIII não se converte em uma variedade de compositores desse período, nos concertos. Há obras de apenas dois compositores: quatro peças de J. Haydn e onze obras de W. A. Mozart. A concentração em obras desses dois compositores justifica, portanto, que há um favorecimento do afamado “classicismo vienense”, que se desenvolve numa forte presença de música austríaca na temporada como um todo.

Essa pouca variedade se estende ao início do século XIX que, mesmo tendo sido representado de forma intensa na temporada do ano anterior, aqui encontra seu momento de menor presença, com uma queda de oito pontos percentuais. Como desdobramento do binômio Haydn-Mozart, do início do século XIX encontramos obras de outros dois compositores, apenas: três peças de L. van Beethoven e duas obras de F. Mendelssohn-Bartholdy.

A música do século XIX encontra uma programação mais intensa apenas se consideradas as décadas de 1870 e 1880, com uma presença mais elevada de obras do russo P. I. Tchaikovski e de J. Brahms. Ainda assim, desse período, cabe citar, foi executada uma obra do compositor Henrique Oswald, sua *Romances Sans Paroles: 3. La Houle*. Esse destaque se torna ainda mais relevante na medida em que essa é a única obra apresentada desse compositor brasileiro em toda a série histórica estudada.

As obras do início do século XX tiveram presença relevante e, também em consonância com as temporadas progressas, mais variadas. Há tanto obras brasileiras (como a repetida *Bachiana n. 4*, de H. Villa-Lobos) como peças europeias francesas, um concerto inteiro de música finlandesa e uma quantidade considerável de quatro peças do russo D. Shostakovich.

Essa variedade de música do século XX não é distribuída de forma igual por todo o período, desde o ano 1900 até 2000. Há uma maior concentração de obras datadas entre 1920 e 1960. Assim, como de costume, há uma lacuna nessa temporada, no que se refere a obras mais recentes, havendo apenas quatro peças executadas do século XXI: uma de André Mehmari, uma de Gilberto Mendes, uma do compositor finlandês Leif Segerstam e uma do compositor e soprista Nailor Azevedo (“Proveta”).

Sobre essa peça de Proveta: ela integrou o último concerto da temporada, contando com uma gravação ao vivo de um disco da OSESP com a Banda Mantiqueira, idealizada e fundada pelo próprio Nailor Azevedo. Esse concerto, repleto de arranjos de música popular, contribuiu com boa parte da música brasileira apresentada pela orquestra em 2006. A relação com a Banda

Mantiqueira consolida-se, nessa temporada, como o signo da relação da OSESP com a música popular; isso porque o concerto de finalização daquele ano representou a quarta repetição da parceria entre esses dois conjuntos: sempre em finais de temporada, geralmente com obras parecidas, como o *Baião de Lacan* de Guinga.

Ainda que a música brasileira tenha sido executada em alguma variedade de arranjo de músicas populares, isso ocorreu em um concerto único, com peças curtas; em nossos critérios de ponderação, portanto, a música brasileira aparece minguada em 2006, ocupando 11% da temporada.¹⁹⁰

Houve ainda uma série de concertos temáticos nesse ano, o caso da gravação do disco com a Banda Mantiqueira, o concerto especial de música finlandesa e os concertos apenas com obras de P. Tchaikovski ou Mozart. Ainda assim, não é possível afirmar que houve uma reestruturação da política curatorial da orquestra no período, fazendo com que essa temporada se assemelhe bastante com sua predecessora em diversos níveis (forte programação de obras da virada do século XIX para o XX, presença de compositores europeus específicos etc.).

¹⁹⁰ Se observarmos os números absolutos dessa mesma delimitação da pesquisa, encontraremos que a música brasileira salta de 11% para 20%. Isso significa, de modo geral, que as músicas brasileiras foram programadas constantemente em concertos com uma grande quantidade de obras, optando-se por obras brasileiras curtas.

4.5.8 A temporada de 2007

A temporada de 2007 apresenta algumas especificidades curatoriais na composição dos seus concertos se colocada em retrospecto com as precedentes. Ainda assim, ela faz parte de um processo de afastamento da orquestra da música do presente e da música brasileira, que já se anunciava desde a passagem de 2002 para 2003.

Foram tocadas, em 2007, 87 obras em 97 concertos na Sala São Paulo, com 33 programas, totalizando 257 execuções de peças. A **Tabela 10** apresenta a distribuição das obras em épocas:

Tabela 10

Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2007

Século	XVIII	Século	XIX	Século XX e XXI	
Década	Percentual	Década	Percentual	Década	Percentual
1700	0	1800	2,07	1900	14,95
1710	0	1810	1,04	1910	5,68
1720	0	1820	7,22	1920	5,16
1730	0	1830	6,19	1930	2,84
1740	3,09	1840	3,61	1940	4,9
1750	0	1850	3,36	1950	6,19
1760	0	1860	2,07	1960	1,04
1770	2,58	1870	7,74	1970	1,04
1780	0,78	1880	9,03	1980	3,1
1790	0,78	1890	2,07	1990	0
Total	7,23	Total	44,4	2000	3,61
				Total	48,51

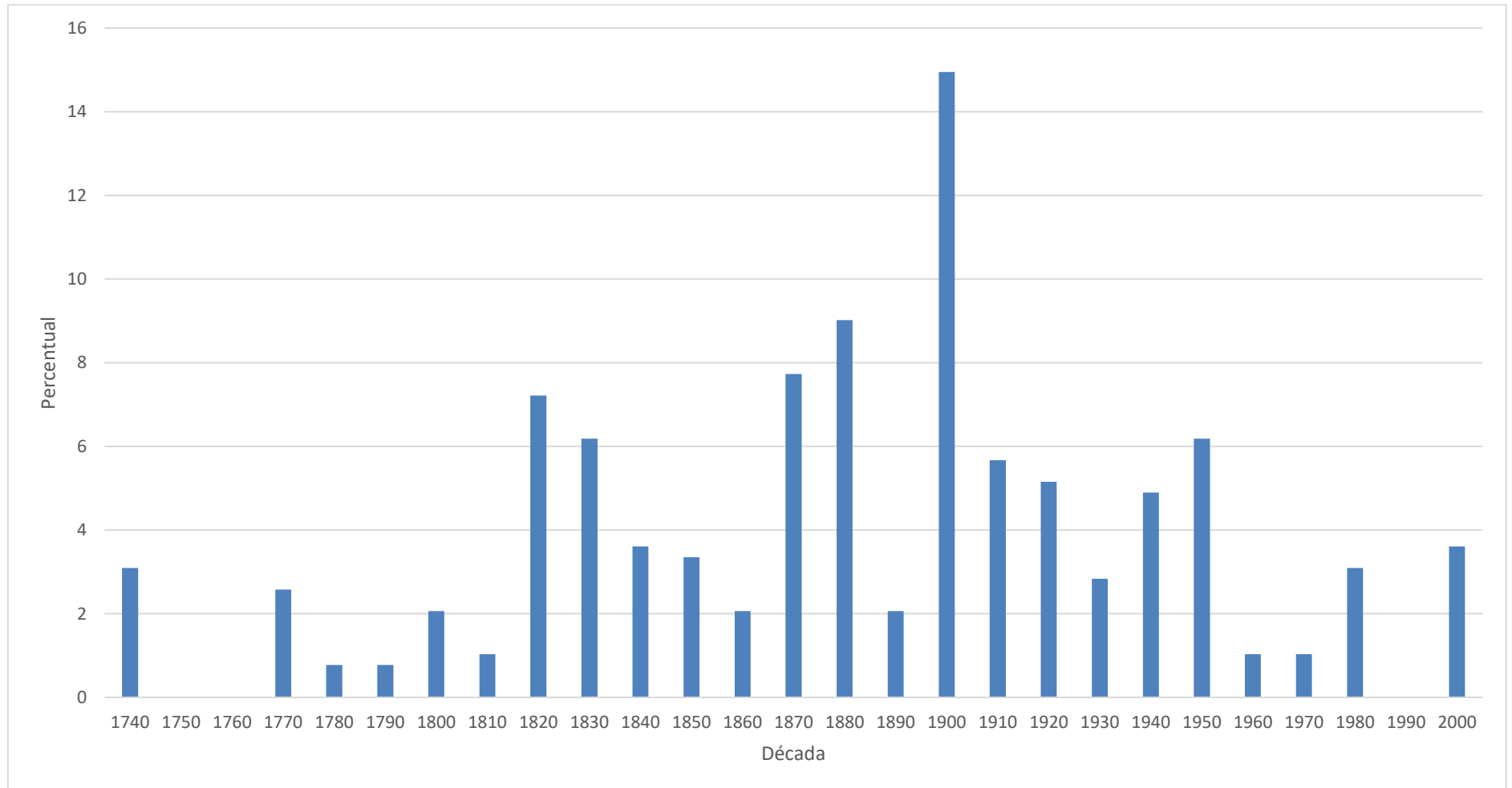
Fonte: Base de dados (disponível no apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

O **Gráfico 27** (década de composição) e **Gráfico 28** (nacionalidade) fornecem uma representação visual dos dados.

Ao mesmo tempo que a temporada de 2007 faz parte da consolidação de um processo de envelhecimento do repertório, presente desde 2003, esse procedimento é manifesto nessa temporada de uma adversa aos anos que a precederam. Isso porque há, na programação desse ano, uma diminuição do número de obras do século XVIII e um aumento significativo de peças do século XIX, como debateremos a seguir.

Gráfico 27

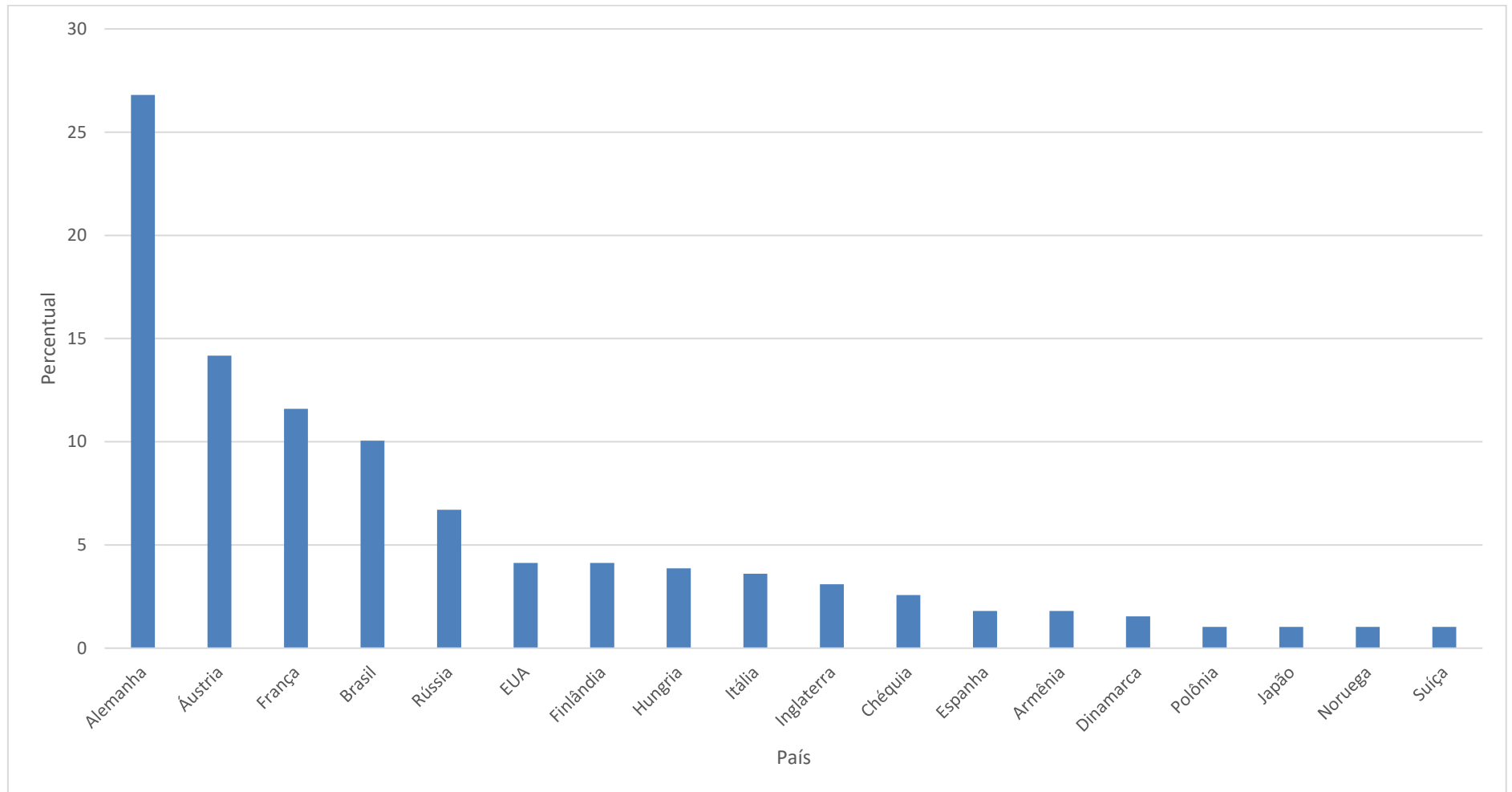
Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2007 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Gráfico 28

Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2007 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

No que se refere a música do século XVIII, a temporada de 2007 representa uma ruptura significativa com um processo que estava se desenvolvendo desde 2003. Na temporada analisada neste momento, houve uma queda significativa, de dez pontos percentuais, nas execuções de música do século XVIII. Ainda assim, houve três obras de W. A. Mozart, bem como uma peça de J. Haydn e outra de J. S. Bach. Dessa forma, há a confirmação de que, com ou sem volume de execução, não há praticamente variação da música do século XVIII executada pela OSESP na série histórica estudada, salvo raras exceções.

A queda no número de obras do século XVIII se conecta diretamente com a diminuição de música austríaca executada pela orquestra, já que os dois principais expoentes desse período (Haydn e Mozart) são dessa nacionalidade. Assim, não é de se surpreender que, com a queda de música do período “clássico”, há um retorno da música alemã como principal executada na Sala São Paulo, alcançando quase 27% do repertório de toda a temporada, número que representa mais que o dobro do segundo (França) ou do terceiro (Áustria) lugares deste *ranking*.

A lacuna deixada pelo século XVIII foi preenchida, se analisarmos em retrospecto com as temporadas anteriores, por obras europeias tanto do início quanto do fim do século XIX. As do início foram programadas de forma significativa, sendo essa a temporada que mais apresentou obras compostas entre 1800-1850 (uma soma de 20%). Desse percentual elevado, a maior parte é, ainda, de compositores alemães, como L. van Beethoven, F. Mendelssohn-Bartholdy e R. Schumann. Cabe citar, aqui, a programação, novamente, da *Sinfonia n° 9*, Op. 125, de Beethoven, contabilizando a quinta execução dessa peça em programações desde a reestruturação da OSESP. Isso significa que, desde 2000, essa obra foi executada em nada menos que dez ocasiões.

A música do final do século XIX, ainda que contasse com uma série de obras de compositores alemães (R. Wagner, J. Brahms), teve uma quantidade considerável de peças de outros compositores europeus mais ou menos costumeiros ao repertório da orquestra, fazendo com que houvesse maior variação de países europeus nesse período. São esses países: Rússia (P. I. Tchaikovski); Noruega (E. Grieg); Finlândia (J. Sibelius); Chéquia (A. Dvorak); e Hungria (F. Liszt, Karl Goldmark). Essa variação de países europeus consolidou essa temporada com uma maior variedade estética relativa, ainda que numa gama reduzida, já que esses compositores lidam com estéticas e escolas composicionais distintas.

No que se refere à música do início do século XX, é perceptível uma expansão da variedade e da quantidade de obras para outras localidades, com compositores europeus de

países ainda menos costumeiros ao repertório, como Espanha (representada na obra de M. de Falla) ou Suíça (Arthur Honegger). Além disso, obras brasileiras, de compositores como Luciano Gallet e Heitor Villa-Lobos, também figuram nesse repertório, sendo as mais antigas brasileiras executadas em 2007.

A música do final do século XX não contou, nessa temporada, com uma presença significativa. Porém, é preciso notar que houve uma valorização de obras da década da própria temporada, dos anos 2000. Isso foi manifesto pela execução do *Concerto para Flauta* do finlandês Kalevi Aho e pela execução de duas estreias: *Mariinha*, de Liduíno Pitombeira e *Crase*, de Flo Menezes, o que conota uma tentativa da orquestra de valorização da música do presente e da música brasileira, ainda que manifesta de modo tímido. Sobre a música brasileira desse repertório, é interessante perceber que essa recebeu cuidado semelhante ao de temporadas anteriores: 6,4% da presença de obras de compositores brasileiros esparsos no século XX.

2007 foi, assim, uma temporada com uma variação no sentido de valorizar a música do início do século XIX e de propiciar a escuta de obras de outras localidades europeias. Além disso, a colocação de músicas do século XXI indicam, nessa temporada, uma característica (até então) única.

4.5.9 A temporada de 2008

A temporada de 2008 foi a última temporada completa com atividade de John Neschling, sendo esse o período de saída do regente titular da orquestra. A programação não surpreende no sentido de sua curadoria, mas traz especificidades que discutiremos a seguir:

Foram executadas 81 obras em 97 concertos com 32 programas e 245 execuções de peças. A **Tabela 11** traz as obras distribuídas de acordo com a época de composição:

Tabela 11

Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2008

Século	XVIII	Século	XIX	Século XX e XXI	
Década	Percentual	Década	Percentual	Década	Percentual
1700	0	1800	1,04	1900	9,8
1710	0	1810	2,07	1910	6,45
1720	0	1820	0	1920	4,13
1730	3,1	1830	0	1930	5,68
1740	3,1	1840	3,87	1940	9,03
1750	0	1850	1,04	1950	5,68
1760	0	1860	3,1	1960	0
1770	3,36	1870	11,35	1970	0
1780	2,32	1880	7,74	1980	0
1790	1,04	1890	9,54	1990	1,55
Total	9,82	Total	39,75	2000	5,16
				Total	47,48

Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

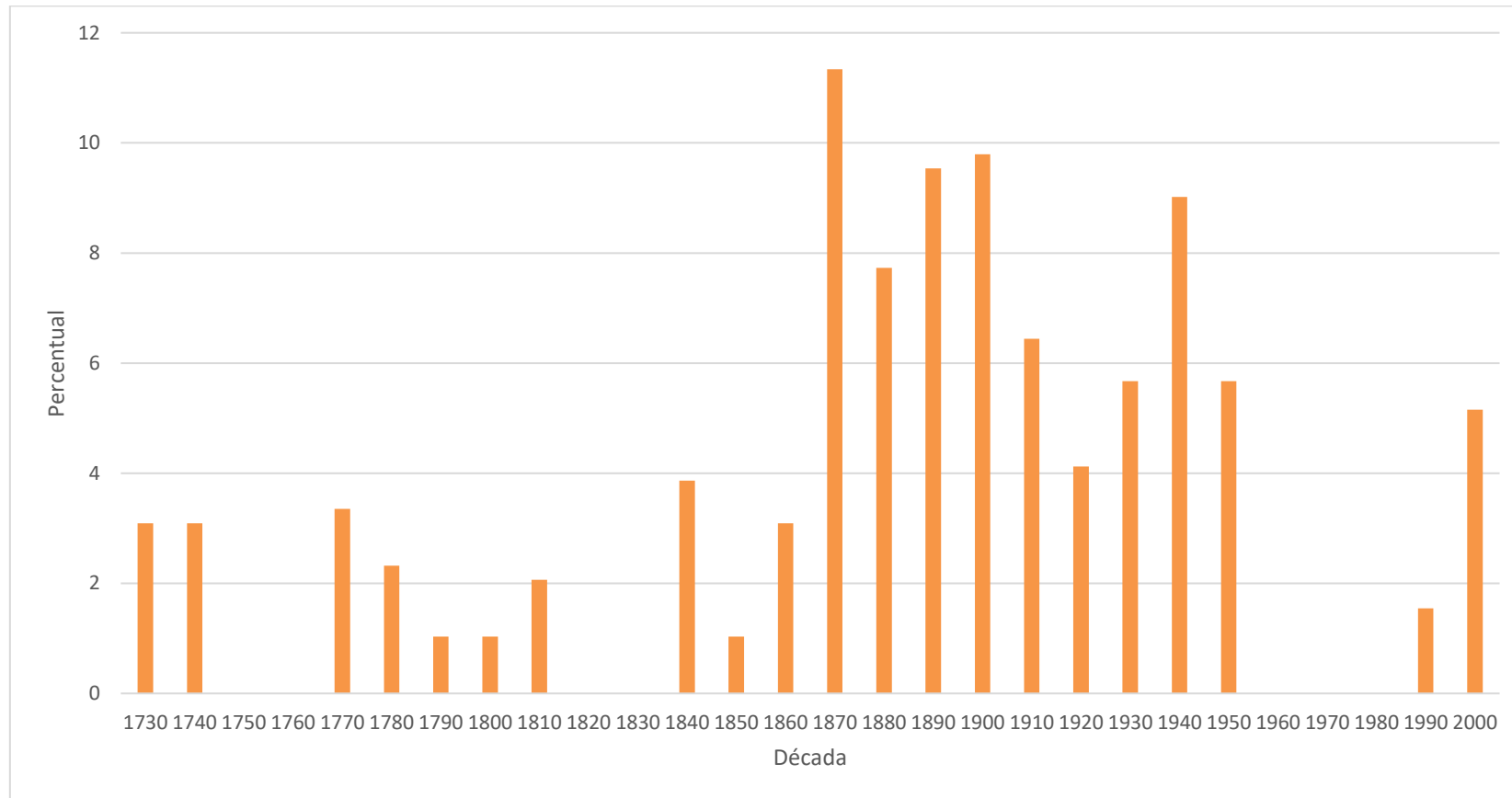
O **Gráfico 29** (época) e o **Gráfico 30** (nacionalidade) complementam os dados com uma representação visual:

Ainda que a temporada de 2008 retome algumas tendências curatoriais já vistas em programações anteriores, seu formato muito se assemelha a temporadas como 2004 ou 2006. Seu traço mais emblemático é, logo de cara, a lacuna de trinta anos sem representação no século XX.

A música do século XVIII retoma sua presença tanto com obras das décadas de 1730 e 1740 quanto com peças do final do século, contando (como de habitual) com J. Haydn e W. A. Mozart, mas também com G. Handel e J. S. Bach — esse último com o *Oratório de Natal* (BWV 248), em dezembro, o que indica, novamente, a comemoração de um feriado cristão.

Gráfico 29

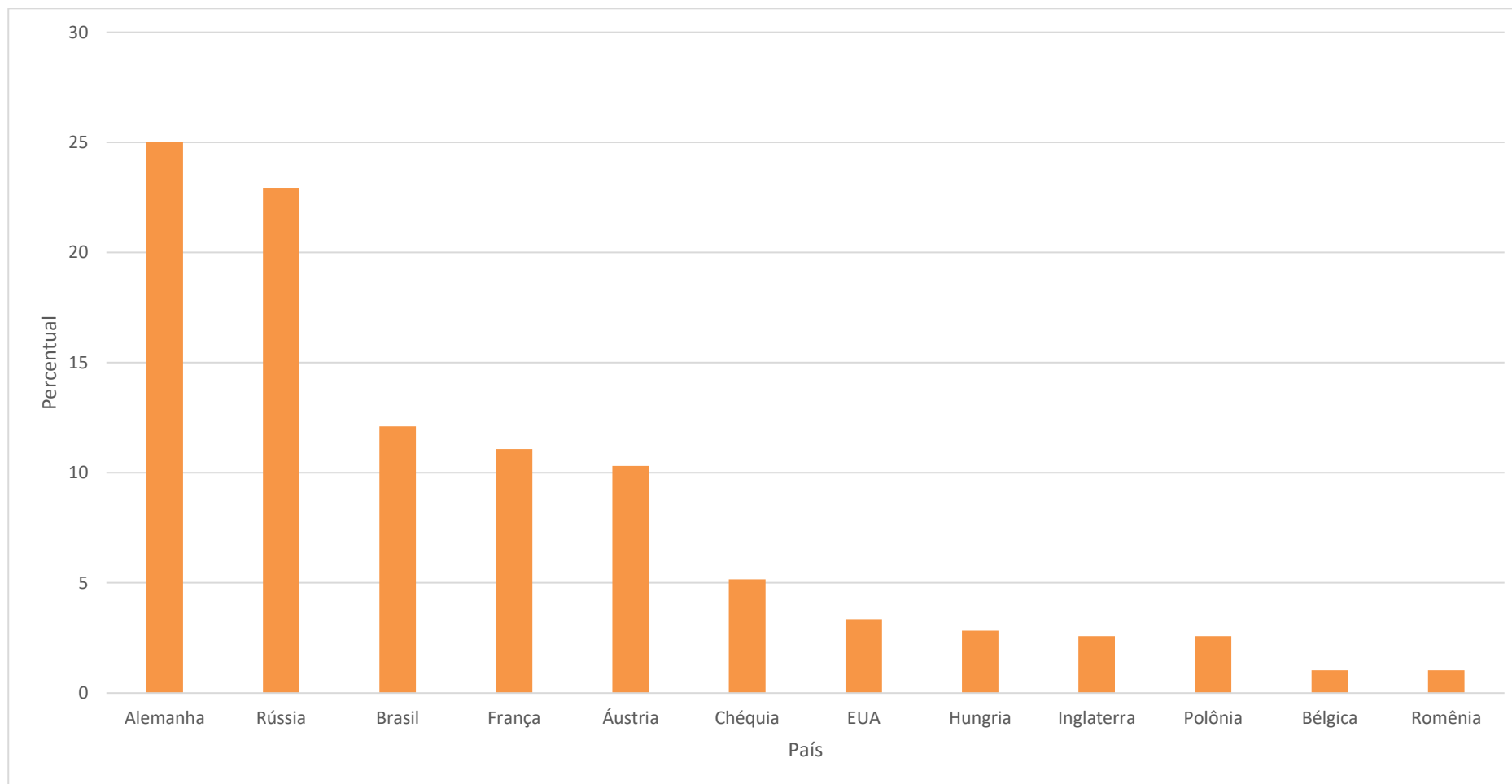
Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2008 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Gráfico 30

Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2008
em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Já no que se refere à primeira metade do século XIX, houve uma diminuição considerável no percentual de obras, fazendo com que esse período, além de pouco representado do ponto de vista estatístico, ainda tivesse pouca variedade de compositores e nacionalidades, ainda que presentes duas sinfonias de Beethoven.

A diminuição da quantidade de obras do início do século XIX se transmutou em uma hipertrofia estatística da música do final desse século, já que o período entre 1870 e 1900 teve alta quantidade de obras executadas (cerca de 28%). Houve relativa variação das obras desse período, destacando-se, de um lado, grande quantidade de obras de J. Brahms (que teve dois concertos inteiros apenas com suas obras) e, de outro, a colocação de duas peças de Alberto Nepomuceno (*Suíte Antiga* e *Sinfonia em Sol Menor*) e mais duas de Francisco Braga (*Insônia* e *Paysage*), denotando alguma presença de música brasileira do final do século XIX.

A temporada de 2008 foi iniciada com um concerto que remetia à inauguração da OSESP pós-reestruturação, quando, sob a batuta de Neschling a orquestra tocou a *Sinfonia da Ressurreição*. Afora os possíveis significados que essa execução pudesse conter, ela consagra uma temporada com forte ênfase na música da virada do século, e talvez indique a saída de Neschling com o mesmo signo de seu início na inauguração da Sala São Paulo.

No que se refere à música do século XX, há uma considerável presença de obras datadas desde 1900 até 1960. Nesse período, há uma certa variedade de obras europeias e algumas obras brasileiras, reforçando a noção de que a música dessa época merece, para esse repertório, ser demonstrada como mais variada e diversa.

A segunda metade do século XX, no entanto, apresenta-se com uma lacuna de cerca de trinta anos, dos quais não houve nenhuma música programada. Esse vazio composicional prolongado é inédito para esta pesquisa estatística e cabe notar que esse período não foi um momento de pouca produção orquestral, haja vista que em outros anos foram executadas obras de uma série de compositores brasileiros e estrangeiros dessa mesma época, como D. Shostakovich, A. Schnittke e M. Camargo Guarnieri, entre muitos outros

Seguindo exemplo da temporada anterior, houve um prosseguimento da política curatorial de colocação de duas estreias de música brasileira no repertório orquestral. Foi a vez de *Salmos Elegíacos para Miguel de Unamuno*, de Aylton Escobar, e *Desenredo*, de João Guilherme Ripper. Essa política, ainda que com pouco impacto na temporada como um todo, fez com que a música do século XXI tomasse algum local de maior destaque no conjunto de

concertos. Também nesse sentido foi apresentado, no final do ano, um concerto em conjunto com o Grupo Pau Brasil, atualizando ainda mais o repertório. Pode ser pertinente notar que se rompe aqui a tradição de realizar, de dois em dois anos, um programa com a Banda Mantiqueira.

A música brasileira presente nesse repertório contou, então, com esporádicos expoentes brasileiros do século XIX, com obras do início do século XX e com peças de concerto e de música popular do século XXI, tendo uma lacuna na segunda metade do século XX. A temporada de 2008 se consolida, assim, na semelhança com suas predecessoras e com as especificidades de sua redução da música do século XVIII, da supervalorização da música do final do século XIX e do início do XX e das duas estreias de música brasileira.

4.5.10 Temporada de 2009

A temporada de 2009 representa o final da delimitação histórica posta nesta pesquisa, já que essa foi a última temporada programada a partir da influência de John Neschling. Essa temporada marca o ápice de um processo de ênfase na música da virada do século XIX para o XX. Nesse ano, houve 113 obras em 90 concertos com 30 programas e 334 execuções de peças. A **Tabela 12** apresenta a distribuição das obras em suas datas de composição:

Tabela 12

Distribuição percentual das obras por década – Temporada 2009

Século XVIII		Século XIX		Século XX e XXI	
Década	Percentual	Década	Percentual	Década	Percentual
1700	0	1800	2,78	1900	10,85
1710	0,56	1810	0,84	1910	10,78
1720	2,73	1820	0	1920	4,31
1730	0,56	1830	2,41	1930	5,12
1740	0	1840	5,65	1940	5,39
1750	0	1850	2,34	1950	5,71
1760	3,62	1860	0,67	1960	0,56
1770	1,78	1870	1,4	1970	1,67
1780	3	1880	4,31	1980	1,12
1790	0	1890	11,56	1990	2,34
Total	9,52	Total	31,96	2000	7,23
				Total	55,08

Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

O **Gráfico 31** (épocas) e o **Gráfico 32** (nacionalidades) apresentam representações visuais desses números:

Essa temporada teve, como principal característica, a valorização máxima da música da virada do século, como já citado anteriormente. Ainda assim, houve uma certa variedade de localidades de proveniência das obras e uma quantidade elevada de obras do século XXI. Discutiremos com afincos essas tendências a seguir.

No que tange à música do século XVIII, houve, como costumeiro, uma série de seis obras de W. A. Mozart e quatro sinfonias de J. Haydn, alçando a música austríaca para 10% do repertório executado e, com poucas variações desse tema, uma peça de J. Rameau.

Além disso, destacamos uma peça que remonta a um passado musical mais distante. Ocorreu uma montagem de excertos da *Sinfonia Sacra* de A. Gabrielli, datada de 1590, única peça desse período executada em toda a série histórica analisada (muito possivelmente também por situação de inadequação de instrumentos e contingente instrumental).

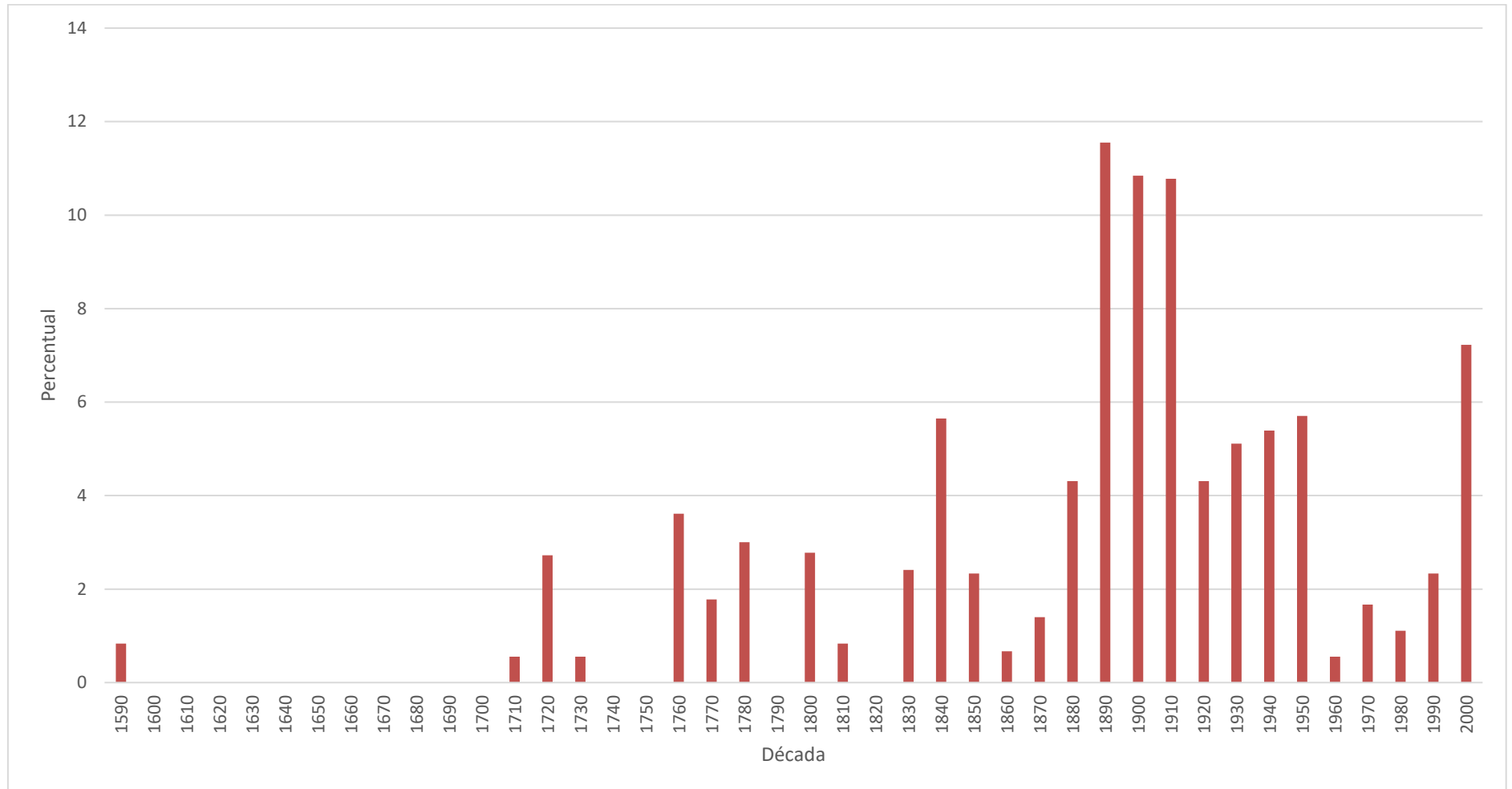
A música do início do século XIX teve presença não tão tímida, uma vez que a década de 1840 se destacou bastante no período. Há, como rotineiramente, uma forte presença da música de F. Mendelssohn-Bartholdy e de L. van Beethoven. Sobre isso, houve um evento, com peças de Beethoven, para comemorar o “Ano da França no Brasil”, com regência do francês Louis Langrée.

Da música no final do século XX há uma maior variedade, ainda que apenas entre países da Europa. Desse período, em especial, é interessante notar um concerto inteiro que ocorreu somente com música espanhola, contando com obras de Federico Chueca, Joaquín Valverde e Gerónimo Giménez. A música espanhola, portanto, fez uma aparição tanto na temporada de 2009 como em 2008. Cabe notar, ainda, a presença de um concerto com a presença de duas obras da compositora Sofia Gubaidulina.

Da mesma forma, mas em maior dispersão de nomes, o início do século XXI se desenvolve de forma bastante análoga aos anos anteriores, salvo a percepção do baixo número de obras de compositores brasileiros no repertório, ficando atrás apenas do atípico ano de 2001. Assim, é perceptível que o processo de retirada da música brasileira do repertório foi paulatino, diminuindo-se lentamente a quantidade de música desta região.

Gráfico 31

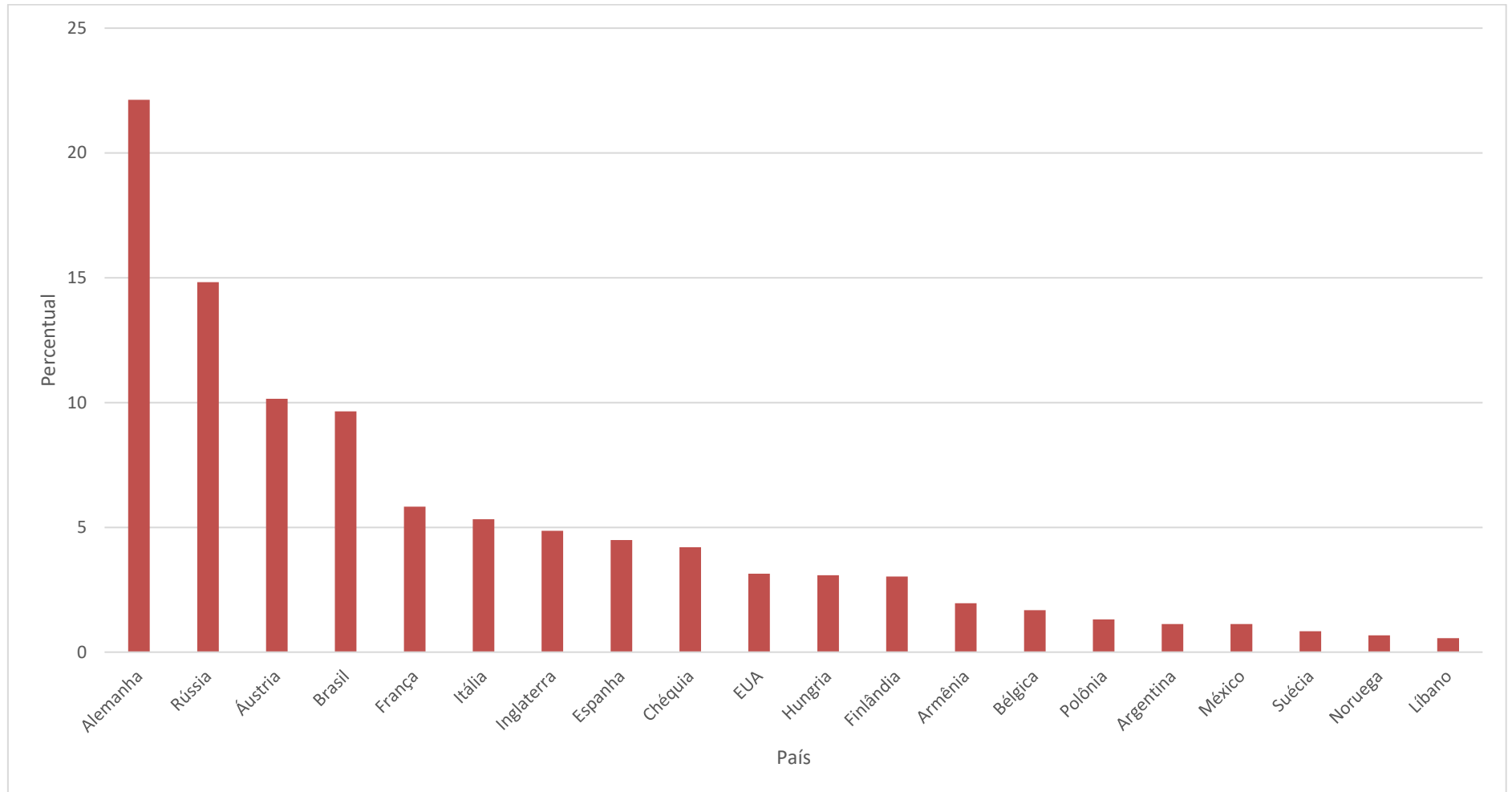
Distribuição de obras pela década de sua composição na temporada da OSESP de 2009 em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Gráfico 32

Porcentagem de obras pela nacionalidade de seus compositores na OSESP em 2009
em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

É possível dizer, porém, que houve também uma mudança de paradigma de programação no que se refere a música brasileira deste período. Ao invés de investir em obras brasileiras históricas, a OSESP passou a trazer obras de um passado bem mais recente, montando estreias e peças recém-lançadas. Foi o caso, em 2009, de três obras brasileiras: *Seis Estudos Sinfônicos* de Marcus Siqueira; *Études sur Paris – Música Para o Filme Mudo* de André Sauvage, de J. A. Almeida Prado; e o *Concerto n° 2 para Percussão e Orquestra*, de Marlos Nobre.

Esse incentivo à música do presente fez com que, ao mesmo tempo que essa temporada fosse profundamente desvinculada da música produzida no passado recente, com inúmeras lacunas dentro do século XX, houvesse uma presença relevante de música do século XXI: gerando a maior quantidade dentro da série histórica estudada.¹⁹¹ Ainda assim, o foco dessa temporada (e de todas as outras temporadas aqui analisadas), permanece o mesmo: uma ênfase na música europeia da virada do século XIX para o século XX.

4.6 O cânone nas programações da OSESP: *orquestralidade e signos da alta-cultura*

A partir desses dados, podemos passar a algumas questões caras a esta pesquisa: de que forma o cânone se manifesta nesse repertório? De que forma o *corpus* de obras canônicas se relaciona com as práticas da OSESP desse período? E o cânone como conceito mais amplo, como interage com esse contexto orquestral? Neste subcapítulo, apresentamos um paralelo entre os achados desta pesquisa quantitativa e a questão do cânone trabalhada no **Capítulo 2**.

A história das orquestras no Brasil, como já debatido nesta tese, vive os reflexos da “subcultura” do cânone. Talvez como signo da autoimagem do atraso, apontada desde Ribeiro (1970), o ambiente orquestral brasileiro se desenvolveu, sobretudo, no século XX — ainda que houvesse manifestações pontuais de grupos orquestrais e formações de câmara anteriores a isso. No entanto, não se deve considerar esse desenvolvimento como tardio no sentido de não incorrer num espelhamento diminuidor dessa cultura local — as orquestras passaram a se desenvolver no Brasil a partir de um contexto propício para tal. Havia muita música

¹⁹¹ Sobre isso, uma ressalva: é importante lembrar que, com o desenvolvimento da série histórica analisada, a presença da década de 2000 foi aumentando ano a ano, bem como a possibilidade de novos anos de composição.

acontecendo no Brasil antes, depois e durante esse processo, de forma que não havia um “vácuo cultural” a ser preenchido.

A história de orquestras no Brasil, como visto na tese de Minczuk (2014), está diretamente relacionada ao desenvolvimento econômico das cidades. Tanto maior a possibilidade da concentração de renda, maior a chance de nascer, naquele solo, uma orquestra sinfônica. O autor dá o exemplo de Ribeirão Preto, cidade do interior de São Paulo, que, por contar com forte atividade cafeeira e acesso à malha ferroviária, contou com duas Sociedades Sinfônicas na década de 1920 e uma orquestra sinfônica na década de 1930 (MINCZUK, 2014, p. 188-190).

Pode-se inferir que dois fatores foram primordiais para a fundação de orquestras brasileiras. Primeiro, a necessidade de prosperidade econômica local: montar e sustentar uma orquestra é custoso, ainda mais se essa instituição tem também ação operística. Como visto no primeiro capítulo desta tese, o custo elevado ainda é recorrente, ou seja, há um custo fixo elevado e a existência de uma sede para a orquestra é altamente conectada com a sua possibilidade de continuidade. Assim, como defende Minczuk (*idem*, p. 194), fica desvendada a razão pela qual as orquestras de maior prestígio, no Brasil, estão localizadas em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.¹⁹² Em uma segunda via está a vontade política de inserir uma instituição de música de concerto no Brasil — um ambiente de baixo consumo, historicamente, desse tipo de produto cultural. A pouca penetração do cânone europeu no Brasil, nesse sentido, faz com que o nascimento de uma orquestra raramente seja uma manifestação espontânea ou local. Fazer uma orquestra no Brasil requer projeto e mobilização social.

A história da OSESP é um signo desse processo histórico. Mesmo com um início intermitente, a orquestra foi reconhecida como uma instituição relevante para a política pública proposta na década de 1960 (cf. DISSENHA, 2017, p. 73). A primeira reestruturação, instaurada por Eleazar de Carvalho, e a atividade ininterrupta da orquestra no período de sua liderança também revelam que houve um aporte financeiro para que o conjunto passasse por períodos de relativo prestígio social (como o início da década de 1980). Em sua subsequente precarização, fica difícil saber quais dos múltiplos fatores são sintomas e quais são razões do declínio da OSESP nesse período — desde a doença de Eleazar, o envelhecimento do modelo de produção

¹⁹² A possibilidade de um aporte financeiro não é, porém, o único fator que confere prestígio a essas orquestras. Há de se notar, também, um procedimento de valorização cultural do sudeste brasileiro em detrimento de outras regiões, que são estigmatizadas a partir de rótulos fantasiosos diversos (da “preguiça” à “burrice”) para justificar o seu “subdesenvolvimento”.

orquestral, a dificuldade de encontrar uma sede, a repetição de um repertório sem novidades para o público ou um desinteresse da população paulista e de seus governantes na música de concerto.

Essa conjunção de fatores conflui para que, com a morte do regente, houvesse uma espécie de “tempestade perfeita” para outra reestruturação da OSESP, processo que esta tese procura estudar de maneira crítica, finalizando com uma discussão acerca da questão do cânone. Havia, portanto, uma disposição do poder público para uma reforma ampla nos mecanismos que regiam a orquestra, a possibilidade de um aporte financeiro alto e a vontade de um enfrentamento da questão de vulnerabilidade urbana na região da Luz. Não havia, contudo, como ainda não há, uma cultura de concerto amplamente difundida no território paulista. O projeto da “nova OSESP” foi um sucesso, mas o ambiente de concerto não se desenvolveu nesse período. Podemos repetir que houve, no período das décadas de 2000 e 2010, um declínio do número de orquestras apontado por Bomfim (2017), conotando como orquestras de “alto impacto” ocuparam o espaço da subcultura de concerto e tirando a possibilidade de desenvolvimento de outras orquestras. Enquanto política pública de enfrentamento à questão da vulnerabilidade urbana no entorno da Sala São Paulo, o aumento do número de pessoas em situação de rua no bairro demonstra que não houve a transformação esperada para o bairro da Luz. O que houve foi a instauração de uma orquestra “*world class*” que, como discutiremos a seguir, teve um repertório que mais apontava para a conservação do modelo europeu de *orquestralidade* do que para a mudança de paradigmas de composição.

Os princípios que guiavam a programação de concertos da OSESP pós-reestruturação eram a busca de uma *orquestralidade* associada uma ideia europeia de prestígio, aos limites do mercado editorial brasileiro e ao gosto musical de seu regente titular e diretor artístico. Como visto no **Capítulo 3**, John Neschling almejava que a OSESP se tornasse uma orquestra de prestígio “internacional”, desejando que três pontos fizessem parte de seu estilo de curadoria de obras musicais: o ecletismo, a valorização de música sinfônica brasileira e a colocação de obras inéditas e estreias nos concertos (NESCHLING, 2009, p. 114). Esse conjunto de desejos de fato se realizou, em alguma medida, mas é necessário debater e relativizar esses pontos. Ou, em outras palavras, muitas coisas poderiam significar “ecletismo”, por exemplo. Separamos essa análise em três breves etapas: 1) presença do *corpus* de obras do cânone europeu no repertório; 2) a presença da música brasileira nas programações; e 3) a questão da variedade no repertório.

4.6.1 *Corpus de obras do cânone europeu no repertório da OSESP*

O “ecletismo” que Neschling propunha é certamente relativo à época anterior da OSESP, em que ele alega que não haveria suficiente variedade de obras nos concertos (NESCHLING, 2009, p. 125). Ainda assim, cabe notar que o ecletismo (aqui interpretado como a soma de estilos musicais no ambiente de concerto) ocorreu de forma parcial, se considerarmos com afinco os parâmetros da época das obras e da nacionalidade dos compositores. A seguir apresentaremos alguns dados quantitativos que ilustram essas presenças canônicas.

As programações analisadas neste capítulo têm uma forte presença do cânone musical europeu, contando com um núcleo de obras apresentadas pela orquestra de forma reiterada, contabilizando-se 83,8% de música europeia no repertório. A maior parte dessas obras integra o *corpus* do cânone europeu, relacionando-se com o padrão de *orquestralidade*. Isso é, são obras de compositores como L. van Beethoven, W. Mozart, J. Haydn, P. Tchaikovsky, R. Wagner etc.

Eleazar de Carvalho realizava, em suas programações, “ciclos” de compositores (debatidos no **Capítulo 3**) que, com a mudança de gestão, são deixados de lado, ou melhor, remodelados. Como avisa Minczuk, diferente de Eleazar, Neschling “não sistematiza a programação de ciclos, preferindo a homenagem aos compositores de uma forma mais discreta e diluída” (MINCZUK, 2005, p. 112). Mas isso não significa que não haja projetos de execução de grupos de obras de compositores, como por exemplo a gravação de uma série de obras de Villa Lobos. A partir da base de dados criada em nossa pesquisa, podemos perceber que, nas dez temporadas analisadas, quase foram executadas “integrais” de alguns compositores — as sinfonias de Beethoven foram executadas, por exemplo. No mesmo caminho, foram tocadas treze das quinze sinfonias de D. Shostakovich, oito das dez sinfonias de G. Mahler, todas as quatro sinfonias de J. Brahms e uma quantidade significativa de obras sinfônicas de R. Strauss.¹⁹³

Com essa perspectiva, utilizamos os dados recolhidos em nossa pesquisa quantitativa para entender qual seria a variedade do repertório da orquestra em sua relação com o passado. Realizamos isso a partir da utilização de agrupamentos de obras de mesmos compositores como

¹⁹³ Sobre esse último exemplo, cabe notar que, havia um projeto de executar todas as obras sinfônicas desse compositor (cf. MINCZUK, 2005, p. 161).

parâmetro. Agrupando os vinte compositores mais executados da série histórica analisada, chegamos ao resultado, apresentado no **Gráfico 33**.

É perceptível, portanto, que obras de compositores que compõem o *corpus* canônico europeu têm forte presença na música da OSESP. Nota-se que a música de L. van Beethoven é a mais tocada seguida de nomes renomados como W. A. Mozart, J. Brahms, R. Strauss e P. I. Tchaikovsky. O único não-europeu presente nessa lista é H. Villa-Lobos, cujo agrupamento de obras fez com que ele fosse o sétimo compositor mais executado no repertório analisado.

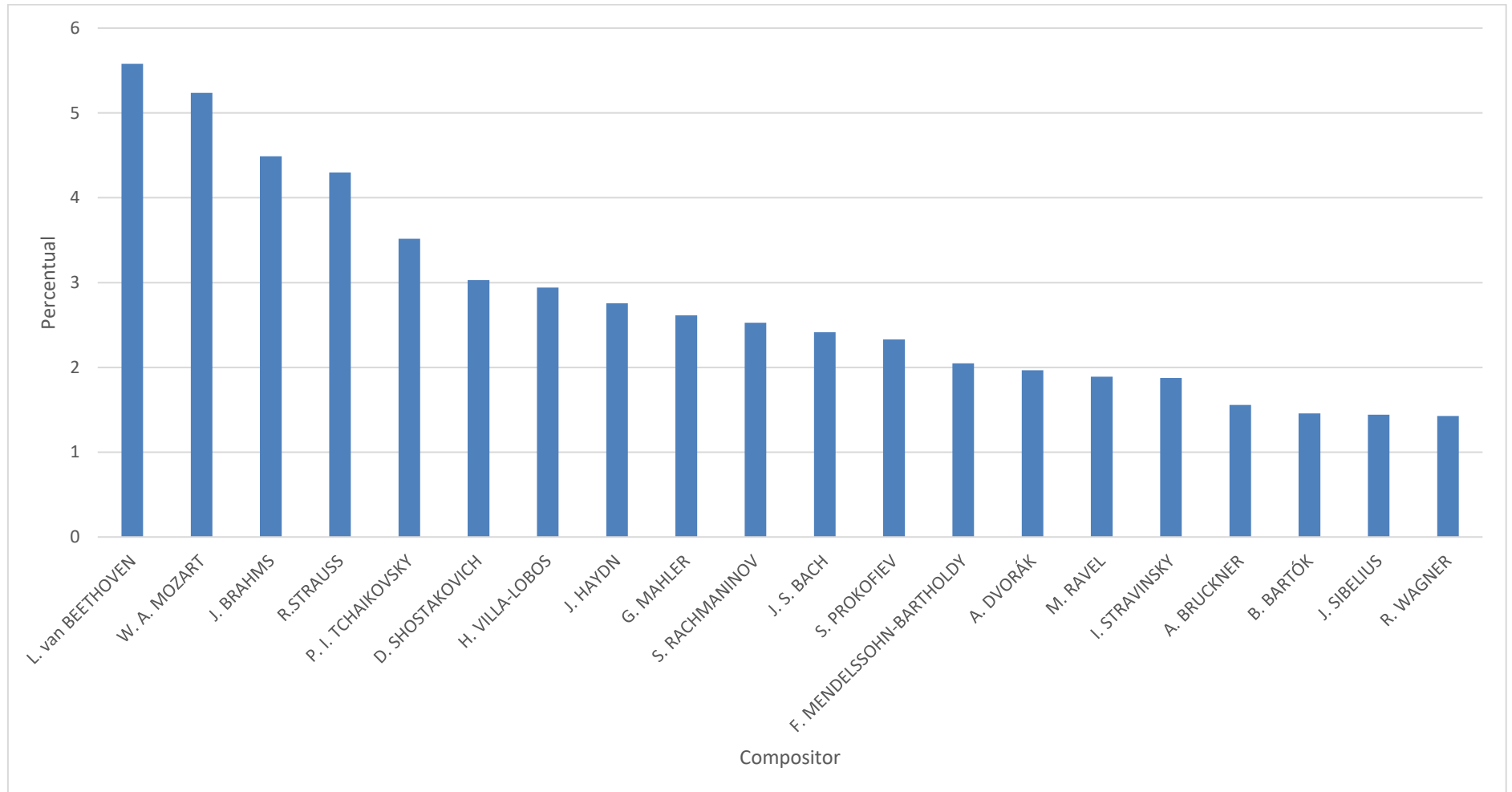
Um dos primeiros pontos que se pode mostrar é que há um paralelo evidente entre a OSESP e orquestras estadunidenses analisadas por O'Bannon (2016). O ranqueamento de 89 orquestras estadunidenses de 2016 conta com uma presença de execuções de obras quase idêntica à da orquestra paulista. Naquele caso, os cinco compositores com mais obras executadas são L. van Beethoven, W. A. Mozart, J. Brahms, P. I. Tchaikovski e S. Rachmaninov. Como pequena variação, nota-se que a OSESP executa, em número consideravelmente maior, as obras de Richard Strauss e de Dmitri Shostakovich — o que aponta para o gosto da direção artística, ainda que esses compositores integrem o cânone de concerto. Esse espelhamento indica que a programação da OSESP se assemelha, nesse período, com orquestras de países cuja cultura de concerto é mais enraizada socialmente e reverente à lógica canônica europeia, como acontece nos EUA.

Ainda analisando o **Gráfico 33**, ao se fazer o agrupamento das porcentagens de obras dos compositores mais executados, podemos notar que a maior parte das obras presentes em concertos é de um grupo reduzido de autores. Em toda a série histórica, foram executadas obras de 232 compositores diferentes (ou combinações de compositores)¹⁹⁴, mas apenas L. van Beethoven e W. Mozart contam com 5,5% e 5,2% das obras, respectivamente. Se agruparmos os cinco compositores mais executados (L. van Beethoven, W. Mozart, J. Brahms, R. Strauss e I. Stravinsky), notamos que, juntos, esses correspondem a 23% de todo o repertório. Se juntarmos, ainda, os dez mais tocados da orquestra, notamos que 36% do repertório é de obras desses compositores. Os vinte compositores mais executados da orquestra correspondem a 55% de todas as obras de concerto, enquanto os outros 210 compositores dividem menos da metade do repertório. Os cinquenta compositores mais executados correspondem a 76% do repertório, deixando 182 compositores e compositoras partilhando 24% da presença de programas.

¹⁹⁴ Em casos bastante excepcionais, parcerias de compositores foram analisadas como se fossem um único compositor distinto.

Gráfico 33

Percentual de presença dos 20 compositores mais executados nas temporadas 2000-2009 da OSESP em médias ponderadas (pelo tempo relativo de obra e repetições do programa)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Um “paradigma linear” da história da música, termo cunhado por Scott (2011), é impresso também nesse repertório, no qual períodos mais antigos são retratados, por vezes, pela obra de um grupo muito reduzido de compositores, que seriam signos ideais do que se espera daquela época. Essa linearidade seria um artifício canônico para uma organização plástica da história da música, que se relacionaria com a noção do cânone enquanto “ideal de ordem” como vista em Bergeron (1992, p.2). A seguir, comentaremos como os períodos históricos estão representados entre o século XVIII e o século XXI no repertório selecionado da orquestra.

A música de J. S. Bach nas programações da OSESP analisadas seria um desses casos, já que o compositor representa a maioria das obras executadas na primeira metade do século XVIII — 13 entre 17 obras.¹⁹⁵ Essa presença relevante da música desse período suscita a aproximação anacrônica levantada por Goehr (2007) e questionada por White (1997): mas Bach compunha “obras” no sentido em que lidamos com esse conceito, atualmente? Nota-se, portanto, que a ação canônica europeia agiu no Brasil no sentido da construção de uma *orquestralidade*. Isso é, um modelo simbólico de orquestra que reflete uma narrativa histórica específica e que não necessariamente tem lastro.

No repertório da segunda metade do século XVIII, nota-se algo semelhante: há uma presença massiva da obra de três compositores (que são também alguns dos mais tocados pela orquestra): J. Haydn, W. A. Mozart e L. van Beethoven (esse último, em obras mais para o final do século). Observando-se esse período, as únicas obras que fogem a essa regra são a presença da *Sinfonia Fúnebre* (1790), do padre José Maurício Nunes Garcia e o *Recitativo-e-Ária (Cantata Baiana)* de 1759, que não tem autoria conhecida.

É notável a presença do cânone orquestral do início do século XIX, materializada na obra de L. van Beethoven, nas programações da OSESP, de forma recorrente e relativamente diversa: além da *Sinfonia n.º 9* ter sido a obra mais executada de toda a série histórica analisada, muitas outras obras de Beethoven foram escolhidas para os concertos, como todas as outras (da primeira à oitava) sinfonias do compositor, além de diversos concertos. Esse conjunto de sinfonias, cabe lembrar, é considerado por Haynes (2007) como o núcleo do *corpus* do cânone

¹⁹⁵ Houve também execuções pontuais de obras de outros 4 compositores, G. Handel (o *Messias* foi executado duas vezes, uma em 2001 e outra em 2008), F. Couperin, J. Rameau, e F. do Prado. A contagem e o debate de obras desse período deve levar em conta que a OSESP possuía, já naquela época, grupos de câmara que tendiam a executar obras mais antigas.

européu, o que pode conotar ainda mais essa aproximação da OSESP à lógica canônica europeia.

Da primeira metade do século XIX, ainda são identificáveis repetidas execuções de obras “canonizadas” de outros compositores, como a *Sinfonia Fantástica* (1931) de H. Berlioz, que foi tocada oito vezes (em três diferentes programas), ou do *Concerto n° 1 para Piano em Sol Menor*, Op. 25 (1931), de F. Mendelssohn-Bartholdy também com oito execuções em três diferentes programas. A pouca variedade de obras dessa época executadas pela OSESP nesse período é, também, signo dessa leitura do *corpus* de obras do cânone europeu.

A música do final do século XIX e do início do século XX é mais variada, mas algumas predileções pessoais de Neschling aparecem no repertório. É o caso das obras de D. Shostakovich e R. Strauss. Ainda que ambos os compositores possuam grande prestígio social, sua presença pode ser considerada elevada no repertório da OSESP, em comparação com dados recolhidos em outras pesquisas quantitativas. Isso revelaria também o desejo de uma atualização do repertório pelo diretor artístico, ou seja, sua vontade de que a OSESP fosse uma orquestra que executa mais música recente. Sendo esse o caso, curiosamente, esse desejo de contemporaneidade gerou uma orquestra que focou mais na música do final do século XIX e do início do século XX do que na música de períodos mais recentes do século XX.

O “ecletismo” de Neschling se manifesta, assim, em um evidente paradoxo: por um lado, temos uma quantidade elevada de compositores (232) com obras executadas nos concertos da OSESP, o que conota uma programação pouco convencional e relativamente diversa — tratam-se, em média, de 22,6 compositores diferentes por temporada. Por outro lado, houve uma concentração das obras executadas no *corpus* de obras canônicas europeias, sendo que a maior parte dos compositores dividiu, em termos de tempo de concerto, uma parte muito menor que criadores europeus de renome. Esse movimento da curadoria, liderado pela direção artística, estaria totalmente de acordo com o intuito de aproximar a OSESP do símbolo de uma orquestra “internacional” (leia-se, europeia), presente nos seguintes índices: a busca do modelo europeu de *orquestralidade*; uma concentração de obras do *corpus* do cânone musical europeu; e elementos de novidade pontual que figurem no repertório, conferindo-lhe a percepção de atualidade.

4.6.2 A música brasileira e o cânone nas programações da OSESP

Um segundo ponto central para a curadoria de concertos na OSESP pós-reestruturação seria a valorização da música orquestral brasileira. Neste momento da pesquisa, analisamos de que maneira essa música foi inserida nos programas de concerto comparativamente com o *corpus* do cânone orquestral europeu previamente analisado. Um primeiro dado reconhecido, que cabe ser reiterado, é que a presença de música brasileira no repertório foi, em valores ponderados pelo tempo de concerto, de 12%, enquanto a de música europeia foi de 83%. Se não levarmos em conta o processo de ponderação, a música brasileira fica em 17%, o que demonstra que as obras brasileiras tendem a ser menos repetidas ou que elas dividem concertos com mais peças, sendo assim mais curtas. Foram identificadas obras de 78 compositores e compositoras de música brasileira, tanto de concerto quanto popular.

Para realizar esse processo analítico, agrupamos as execuções de obras brasileiras em um ranqueamento, a fim de explorar quais eram os compositores mais presentes. Esse processo foi feito a partir de dados absolutos (sem ponderação) e ponderados do número de execuções de obras; ambos os dados (com e sem ponderação) foram, então, apresentados em conjunto.¹⁹⁶ O **Gráfico 34**, a seguir, demonstra uma representação visual do número de execuções de obras dos dez compositores mais tocados.

A obra de Villa-Lobos é mais presente no repertório da OSESP, portanto, do que a de qualquer outro compositor brasileiro — como já identificado nesta tese, em outros momentos. Tratam-se de 26 obras distintas do compositor, que contaram com 81 execuções em diferentes concertos. Das dez temporadas da série histórica, nove tiveram obras de Villa-Lobos. As obras do compositor representam 23,9% de toda a música brasileira tocada no período, enquanto 77 outros compositores e compositoras dividem o restante.

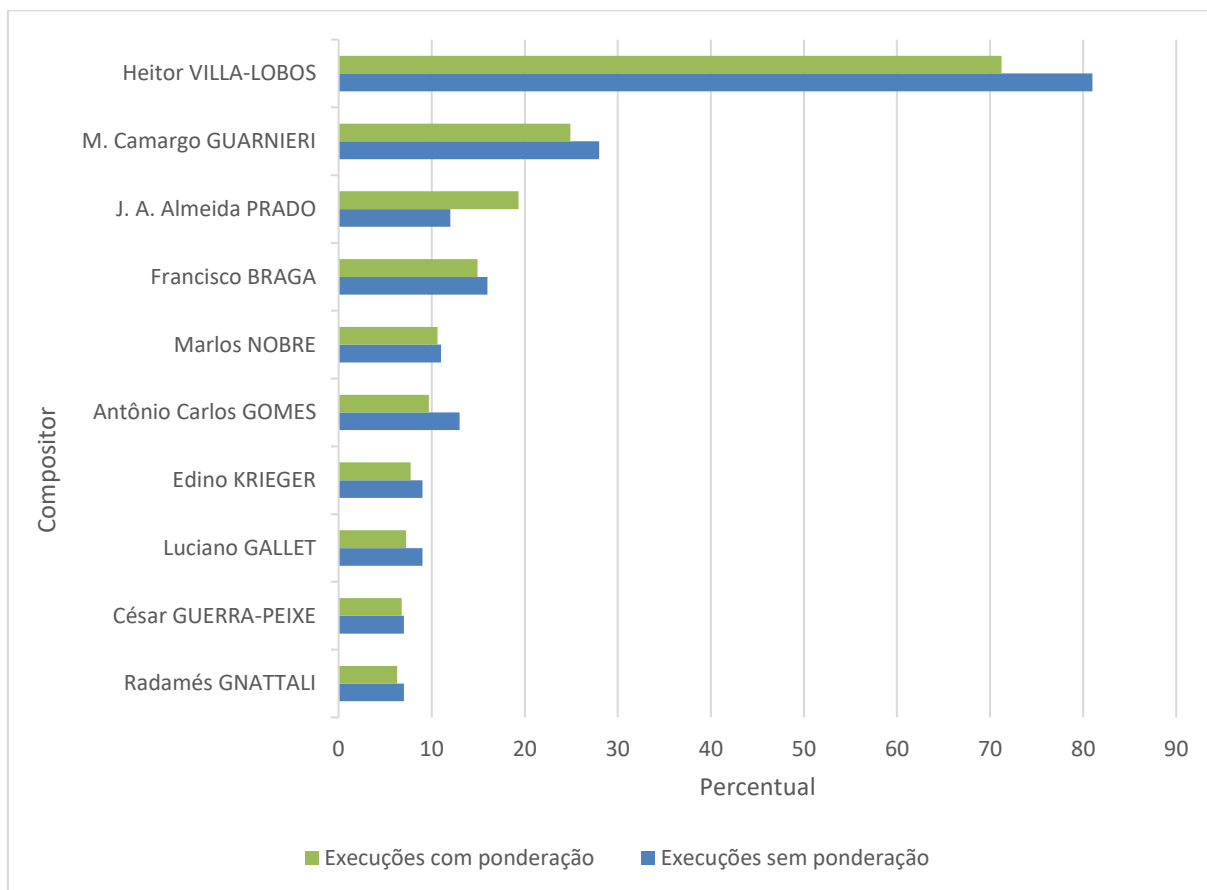
Talvez seja possível dizer que o compositor é colocado nos concertos como um bastião representativo da música de concerto brasileira. Isso é, a reiteração (de *índices*) da música de Villa-Lobos forma um *legi-signo simbólico* a partir do qual se pode compreender tanto a obra do compositor carioca — como signo da música sinfônica brasileira —, como também as peças colocadas como um baluarte da imagem da própria OSESP. Isso porque, como a OSESP se inseriu num contexto de orquestras “*world class*”, a música de Villa-Lobos apresentada nos

¹⁹⁶ O processo de ponderação do número de execuções de obras foi realizado a partir da multiplicação do valor final ponderado (*c* vezes o número de repetições do concerto) pela média de obras por concerto (2,91).

concertos é uma raridade estatística no ambiente internacional — mesmo que ela esteja presente em certos concertos fora do Brasil. A forte presença da música de Villa-Lobos conecta-se, ainda, com um esforço editorial e de arquivo que aponta para uma valorização da música sinfônica brasileira de forma mais perene.

Gráfico 34

Ranqueamento dos dez compositores brasileiros com maior presença em concertos da OSESP entre 2000-2009 (com e sem ponderação)

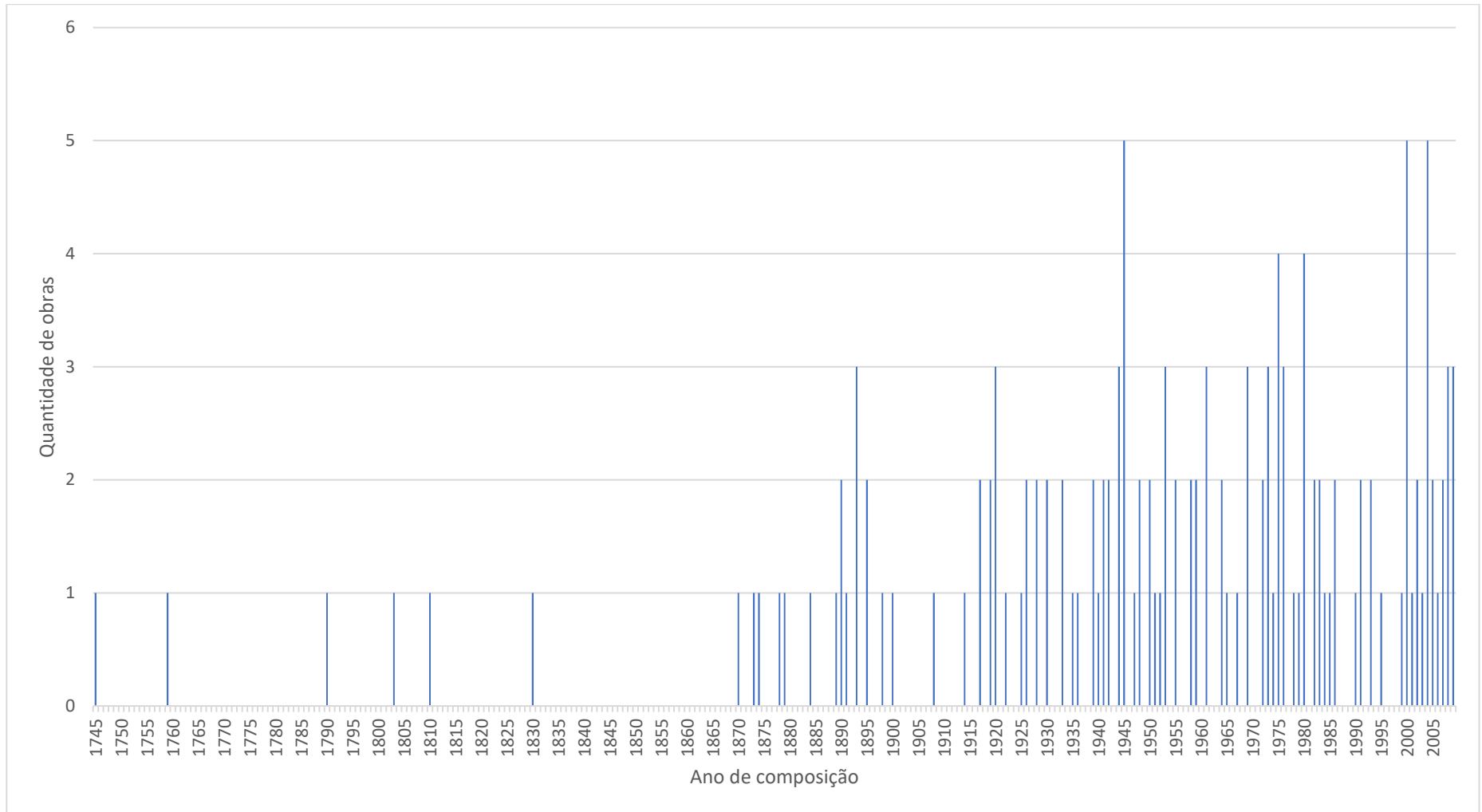


Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Não é como se a OSESP sob Neschling tivesse, nesse desenho de repertório de concerto, uma posição política na qual Villa-Lobos representasse um cânone brasileiro de concerto. A presença massiva de obras do compositor carioca aponta mais para a tentativa da adição das mesmas ao *corpus* reflexo do cânone europeu de concerto. Esse processo de adição se relacionaria com uma “crítica revisionista” do cânone, como visto em Hooper (2008, p. 28): ao invés de questionar o núcleo de obras do (sub)cânone, há aqui o procedimento de tentar aproximar obras brasileiras (no caso, de Villa-Lobos) dessa centralidade. Isso reafirma o cânone tanto como ideia quanto como conjunto de obras no sentido que essa “crítica revisionista” é conjuntural, e não estrutural.

Gráfico 35

Obras brasileiras executadas pela OSESP entre 2000-2009 em relação ao ano de sua composição



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Cabe perguntar, para além da obra de Villa-Lobos: quem são os outros compositores e compositoras brasileiros executados no repertório? A música brasileira representada nas programações analisadas da OSESP contou com uma variedade de compositores e compositoras considerável, se colocarmos ela em perspectiva com os dados gerais. Os 12% de música brasileira do repertório contam com 33% dos compositores e compositoras executados na orquestra (78 de 232). Uma primeira chave para entender quem seriam esses 77 compositores e compositoras restantes (além de Villa-Lobos) é a época de sua produção. Para isso, no **Gráfico 35**, apresentamos uma visualização em que é possível compreender as épocas de obras brasileiras executadas.

Partindo desse gráfico de dispersão, é notável que a distribuição de obras brasileiras de acordo com suas épocas se concentra principalmente no século XX, sobretudo após 1920. As obras anteriores ao século XX estão quase todas concentradas na segunda metade do século XIX, onde figuram Carlos Gomes (em geral, fragmentos de óperas), Francisco Braga e Alberto Nepomuceno. Há seis peças anteriores a esse período, quase todas relativas a um contexto sacro, como a *Ladainha de Nossa Senhora* (1745) de Faustino Xavier do Prado e a *Missa em Ré Maior* (1810) de João de Deus de Castro Lobo.

As obras de brasileiros estão distribuídas de uma forma relativamente homogênea a partir da década de 1920, mas as circunstâncias de suas programações variam. A presença de obras brasileiras no século XXI é uma decorrência da política de encomendas e estreias estabelecida pela OSESP, que contou com obras como *Crise* (2006) de Flo Menezes, estreada na temporada de 2007. As encomendas, estreias e primeiras audições eram, segundo Neschling, um ponto central para a curadoria (cf. 2009, p. 142).

Ainda que significativa dentro do escopo de música brasileira executada por essa orquestra, deve-se notar que a produção da segunda metade do século XX foi, no repertório da série histórica analisada como um todo, um período de baixa presença. Se o período entre 1950 e 2000 é representado por 12,8% das obras, (ante 33,9% da primeira metade do século XX), considerando apenas a música brasileira esse número sobe para 44%. Nota-se, a partir dessa combinação de dados, que a música europeia esteve representada por obras mais antigas, enquanto a música brasileira foi signo de mais novidades de concerto. Essa conclusão se relaciona com a produção sinfônica brasileira que, no século XX consolidou-se a partir de

movimentos composicionais nacionalistas ou que adaptassem técnicas de “vanguarda” para a lógica local.¹⁹⁷

A música popular presente nos repertórios da OSESP foi, em quase todas as ocasiões, representada por obras de compositores brasileiros. Em primeiro lugar, é importante evidenciar que há, em compositores executados, uma dificuldade de classificação do que seria música popular ou de concerto. Na música de Radamés Gnattali, Heitor Villa-Lobos e outros compositores cujas obras foram executadas diversas vezes há o uso de ritmos como o baião ou o samba, mas em um arranjo orquestral. Além disso, obras de Tom Jobim, por exemplo, são conhecidas tanto em ambientes sinfônicos como de música popular. Aqui, para nossas quantificações, consideramos que a música popular tem conexão com uma cultura urbana ou rural, que extrapola o contexto da música de concerto. Outras composições populares foram apresentadas em concertos a partir de versões de canções compostas, sobretudo, por artistas da MPB como Chico Buarque, Edu Lobo ou Joyce. Essa escolha conota uma importante discussão. Cabe notar que as músicas populares escolhidas para os concertos da OSESP analisados são composições que ainda têm circulação num contexto de alta-cultura e uma valorização da crítica especializada. Não há gêneros de música popular relativos a classes sociais mais pobres representados, como o *rap*, o *hip-hop* ou o *funk*, que já se consolidaram desde a década de 1990. Por outro lado, ritmos brasileiros em formato instrumental, apresentados por conjuntos como a Banda Mantiqueira ou o Grupo Pau-Brasil, foram programados de forma reiterada em 2000, 2002, 2004, 2006 e 2008.

Ainda assim, podemos notar que nenhum compositor de música popular está entre os brasileiros com mais presença de concerto no ranqueamento construído. Analisando os dados, cabe indicar que não é que a programação de música popular fosse muito diversa, é antes que sua apresentação era mais esporádica. Inclusive, pode-se notar que versões de música popular foram repetidas várias vezes pela orquestra. O *Baião de Lacan*, de Guinga, foi apresentado, por exemplo, em quatro temporadas diferentes (2000, 2002, 2004, 2006). A *Homenagem ao Malandro*, de Chico Buarque, esteve em três concertos em três temporadas diferentes (2000, 2002, 2006). A presença de música popular brasileira representou, ainda assim, uma parcela pequena das programações de concerto: 1%.

¹⁹⁷ Como visto na adaptação do dodecafonismo de J. Koellreutter, C. Santoro e E. Katunda no denominado *Música Viva* ou até na *Música Nova* — uma releitura da *Neue Musik* mesclada ao concretismo e aos experimentos de indeterminação estadunidenses — de Willy Corrêa e Gilberto Mendes (como exposto em BRITO CRUZ, 2017).

Um último dado relevante sobre a presença de música brasileira no repertório analisado está na relação entre os dados com e sem ponderação da pesquisa. Nota-se que os dados ponderados têm quantidade sempre menor que os números absolutos relativos à presença de música brasileira. Isso está presente no dado geral de todas as temporadas, no qual a música brasileira cai de 17% em números absolutos para 12% com ponderação. O mesmo dado se revela no ranqueamento apresentado (no **Gráfico 33**), onde nove entre dez compositores tinham o número ponderado menor que o absoluto.¹⁹⁸ Isso significa que as obras brasileiras presentes nos concertos tinham durações menores que as europeias (na música alemã, o paradigma se inverte). Em uma primeira perspectiva, poderia parecer que esse dado é consequência da presença de canções de música popular no repertório, que — por uma tendência fonográfica — tendem a uma duração média de três minutos. Porém, no ranqueamento que estabelecemos, fica evidente que isso é também presente na música de concerto brasileira representada. É possível concluir que as obras brasileiras foram, assim, mais curtas e menos repetidas que as europeias.

Esse panorama demonstra que a música brasileira — com exceção de Villa-Lobos, equiparado ao cânone europeu em uma “crítica revisionista” — foi apresentada de forma diferente do *corpus* canônico europeu nos concertos. A música europeia executada contava com ainda menos variedade de compositores e com semelhante repetição de obras em alguns casos, como o de Villa-Lobos, e ainda maior em outros.¹⁹⁹

Em síntese, cabe notar que o repertório brasileiro apresentado fugiu do paradigma do cânone em termos de 1) épocas, já que as obras brasileiras executadas se concentram entre 1950-2000, período no qual autores como Shreffler (2013), Mauceri (2023) e Burkholder (1983) indicam que obras não estariam em processo de “canonização”; 2) gêneros musicais, já que houve alguma variedade (com presenças desiguais) de música popular, dodecafônica, nacionalista e outros estilos; e 3) tipos de obras, uma vez notado que, por mais que houvesse *Sinfonias* e *Concertos* de Villa-Lobos ou Camargo Guarnieri no repertório, formas menos conectadas à *orquestralidade* estavam presentes (canções, fantasias, choros).

A manifestação de música brasileira avessa ao modelo canônico (salvaguardado o caso já analisado de Villa-Lobos) é interpretada, aqui, como um reflexo do longo processo histórico que envolve uma mediação fragmentada com a cultura orquestral europeia. É possível, então,

¹⁹⁸ A exceção foi a obra de J. Almeida Prado.

¹⁹⁹ Pode-se notar no banco de dados (apêndice) que obras de Beethoven e Mozart foram repetidas mais de uma vez nas dez temporadas.

trabalhar com a hipótese de que o baixo desenvolvimento de editoras, a circulação pequena de músicos e partituras e outros fatores já citados fizeram com que a música brasileira se manifestasse longe do cânone e da *orquestralidade*. Ainda que esse resultado derivasse da história orquestra no Brasil, a presença da música brasileira, da forma que foi realizada, pôde conferir à OSESP uma característica que era almejada: a percepção pública que nessa orquestra havia pioneirismo, ainda que se mantivesse um respeito à tradicionalidade. Ou, nos termos que estamos utilizando nesta tese, a OSESP manteve uma relação com a *orquestralidade* em seu repertório e conseguiu superficialmente pontuar novidades que lhe conferiam o símbolo relativo (talvez fantasioso) de pioneirismo.

4.6.3 A variedade relativa no repertório da OSESP

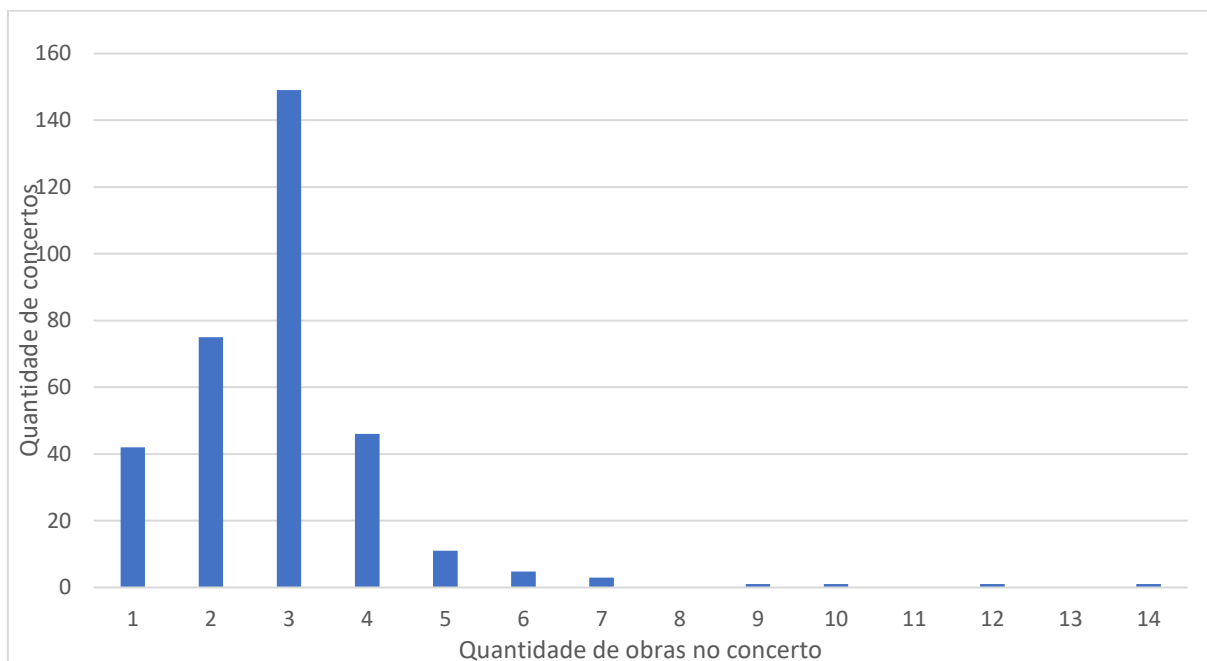
Como visto no primeiro capítulo, a programação de uma orquestra é diretamente conectada com o modelo simbólico do que cada grupo social entende como uma orquestra. Esse modelo, que chamamos de *orquestralidade*, é profundamente conectado com a noção de cânone enquanto mecanismo simbólico de manutenção de uma ordem. Na *orquestralidade*, porém, o cânone não exerce sua autoridade apenas no *corpus* de obras, mas na formação instrumental, na duração do ritual orquestral e de suas obras, nas roupas sugeridas para a plateia e até no conceito de *obra* que rege as escolhas de repertório.

A *orquestralidade*, como já era de se esperar, se manifesta no repertório da OSESP desde sua fundação, mas na reestruturação do final da década de 1990 elementos materiais possibilitam uma integração a um pretense nível “internacional”, que podemos chamar de uma *orquestralidade* relacionada a práticas de prestigiadas orquestras europeias e estadunidenses. No repertório da OSESP, essa relação com a *orquestralidade* está presente recorrentemente, como demonstraremos a partir de dados quantitativos a seguir.

Um primeiro ponto se apresenta a partir da noção de que a OSESP reuniu um contingente orquestral grande, podendo programar para quase qualquer formação — notando-se inclusive peças para orquestra completa e coro em aberturas de temporadas. Com esse instrumental completo, a OSESP passou a realizar concertos regulares e programados. Esses concertos se aproximaram de uma *orquestralidade* a partir, primeiramente, da quantidade de obras realizadas em cada concerto, como podemos notar e discutir a partir do **Gráfico 36**, apresentado a seguir:

Gráfico 36

Quantidade de concertos pelo número de obras apresentadas na OSESP (2000-2009)



Fonte: Base de dados (disponível no Apêndice) construída a partir de acervo on-line da OSESP

Como podemos perceber, o modelo “tradicional” de concerto canonizado no século XX, com três obras, aparece nos 336 programas de concerto da OSESP de maneira muito mais recorrente que os outros. Nesse sentido, há uma aproximação da OSESP do cânone orquestral europeu do século XX descrito na literatura analisada, com concertos que se afastam da ideia de “miscelânea” vista desde Weber (2021) e são compostos por obras mais longas. Cabe notar que os poucos eventos que contavam com canções diferem bastante da recorrência dos concertos de três peças, nos quais nove, dez, doze e catorze peças dividiam o repertório.

Um segundo dado relevante em relação à *orquestralidade* é relativo às formas mais recorrentes executadas. No período analisado, nota-se que as sinfonias e concertos ocuparam uma parte bastante significativa das apresentações. As sinfonias ocuparam 23% dos eventos da OSESP nesse período, enquanto os concertos ocuparam 20%.²⁰⁰

Os signos da *orquestralidade* estiveram, assim, presentes na programação da OSESP desse período, auxiliando a manter a posição pública de que essa seria uma orquestra que reverenciava um passado orquestral — ainda que saibamos, como visto no **Capítulo 2**, que a

²⁰⁰ Para realizar essa categorização, utilizamos uma busca por todas as peças que utilizavam o termo “Sinfonia” em seus títulos, bem como em concertos. Foram incluídas *sinfoniettas*, *concerti grossi*, e *sinfonias concertantes* (essa última, em ambos os casos).

noção contemporânea de um passado musical seja sempre fabricação histórica a partir de uma leitura do presente.

A *orquestralidade* é um modelo a partir do qual o cânone europeu, enquanto mecanismo de manutenção do *status quo* do contexto de concerto, opera uma espécie de blindagem para a variabilidade do repertório. Nesse sentido, o cânone e a *orquestralidade* revelam, por vezes, a partir mais da percepção dos grupos e indivíduos que eles excluem do que das qualidades das produções de quem neles está incluído. Assim, a compreensão do desenho da programação toma uma perspectiva importante se colocada em perspectiva com questões de gênero, raça ou sexualidade.

A questão de gênero, colocada em perspectiva com o repertório da OSESP, é bastante reveladora. Nos dez anos analisados, foram identificadas cinco obras de quatro compositoras. Essa quantidade corresponde a 0,4% da presença de concertos. Três delas são de brasileiras, sendo duas relativas ao ambiente de música popular — *Feminina*, de Joyce, e *Chiclete com Banana*, assinada por Almira Castilho (em parceria com Gordurinha²⁰¹) — e uma relativa ao universo de concerto: *Vereda* de Marisa Rezende. Essa última, inclusive, foi comissionada pela OSESP e estreada em 2003. As duas obras restantes são da compositora russa Sofia Gubaidulina, executadas em um concerto em 2009, já após a saída de Neschling, mas com sua programação. A pesquisa de Marcia Citron (1993) pode ajudar a entender como se estabeleceu uma porcentagem tão massiva para obras de homens e tão pequena para mulheres. A autora propõe que os mecanismos simbólicos e materiais do cânone, como ações para manutenção da ordem, têm relação com a exclusão de mulheres do campo da composição, da musicologia e de outras muitas áreas relativas à música.

Outro dado relevante para entendermos esse repertório analisado é o de que não houve, nas dez temporadas, nenhuma música executada escrita por compositores ou compositoras africanos ou indígenas. Esse fato é signo de uma associação, vista desde a Europa, das práticas de concerto com práticas de pessoas brancas²⁰², excluindo signos de culturas africanas e

²⁰¹ Cabe notar, sobre essa obra, que frequentemente sua autoria é mal atribuída a Jackson do Pandeiro ou Gilberto Gil.

²⁰² Nesse sentido, o reconhecimento da instituição orquestral como um espaço da branquitude se relaciona diretamente com a perspectiva vista desde Cida Bento (2022, p. 43): “na escolha exclusiva de perspectivas teóricas e metodológicas eurocêntricas que se manifesta a branquitude. Elementos da cultura negra e indígena, quando presentes no currículo, não são reconhecidos como tais ou estão estigmatizados”.

indígenas, a não ser de formas controladas, “amenizadas” ou reestruturadas para a cultura de concerto.²⁰³

Assim como o contexto orquestral brasileiro do século XX se desenvolveu até seu parco tamanho (em comparação com a Europa) como um ambiente de valorização de uma alta-cultura que preconizava um eurocentrismo, a programação da OSESP reforçou essa perspectiva histórica apontada desde Bomfim (2017). Isso aparece em alguns pontos: seja na defesa de uma *orquestralidade* presente nas obras por suas formas e durações; na ínfima presença de compositoras; na ausência de música de matrizes indígenas e africanas; na imensa presença de composições europeias “canonizadas” de poucos compositores como Beethoven ou Mozart; na representação da música popular apenas por meio da MPB; ou, até mesmo, na colocação de obras brasileiras mais curtas que as europeias. Nas programações da OSESP após sua reestruturação e até a saída de Neschling é reafirmada uma perspectiva de valorização da *orquestralidade* e do cânone, em busca de um prestígio internacional e local que, vale notar, é totalmente conectado com a vontade de participar de um circuito de “diamantes e orquídeas” de orquestras europeias.²⁰⁴ Ou seja, um desejo de tornar a OSESP uma instituição que ganha prestígio pela sua raridade, por integrar um grupo seletivo de orquestras que conseguem operar em um certo padrão — em uma *orquestralidade*.

²⁰³ Poderíamos citar, nesse sentido, trechos da obra *Batuque*, de Lorenzo Fernandez, ou até *Uirapuru* de Villa-Lobos. Ambas as peças utilizam morfologias composicionais orquestrais para reestruturar elementos musicais de outras proveniências.

²⁰⁴ Christopher Small (1998) usa esses termos para designar a circulação de solistas e regentes prestigiados. Expandimos o uso desse termo para orquestras.

Considerações Finais

Iniciamos a introdução desta tese com a descrição de uma cena frequente na região da Luz, no centro da capital paulista. Na Sala São Paulo, música europeia soando. Do lado de fora, na rua, ações de repressão policial reiteradas na “Cracolândia”. Essa cena não foi exclusiva da noite daquele concerto de 2005. Em 2024, essa imagem da desigualdade ainda é presente e uma descrição muito semelhante ainda está sendo reiterada na mídia:

Nas noites de concerto, o portão de ferro da Sala São Paulo separa duas realidades distintas. Do lado de fora, o cenário de emergência humanitária é composto por amontoados de lixo e grupos fumando crack. Dentro da sala, impera a sobriedade, típica do mundo da música de concerto. Entre uma taça de espumante e outra, o público flana pelo hall até que trombetas soam, anunciando o início do programa (ZEITEL, 2024).

Nesta tese investigamos uma pequena parcela dessa problemática, que é a questão da programação na OSESP, que está inserida nesse contexto. De forma mais ampla, procuramos também estabelecer caminhos para uma discussão possível para outras orquestras sobre a curadoria de obras orquestrais. O conjunto de fatores de programação que tentamos levantar age de forma perene na Sala São Paulo e em outras salas de concerto, no sentido de fazer com que certas obras sejam ouvidas e outras não. Nesta consideração final, estabeleceremos um enlace entre pontos da tese e tentaremos propor questões que foram levantadas a partir dessa pesquisa.

Não é surpreendente que a OSESP, ou outra orquestra brasileira, tenha uma grande parte de seu repertório dedicada ao repertório europeu. Além dessas práticas musicais terem nascido naquele contexto, em menos de um século da cristalização da orquestra o cânone já operava plenamente no cenário europeu. Isso é, concomitante à criação de uma *orquestralidade*, nascia uma tendência de sua programação — que era o cânone na execução de obras de compositores mortos às quais foram atribuídas um caráter transcendental, atemporal etc. Inclusive, como aventado no **Capítulo 2**, o cânone pode ser visto até como um mecanismo mais amplo que um conjunto de obras. Assim como a musicologia expandiu sua escuta para além da “música nela mesma”, o cânone é um conjunto de obras, mas está também nas suas práticas de execução, em seus rituais. Manifestaria-se um “cânone sem obras” (cf. SHREFFLER, 2013) que estaria sempre mudando. Ele parte de uma relação estabelecida a partir de leituras contemporâneas do passado musical — o que indicaria essa mutabilidade.

Essa acepção mais ampla de cânone poderia ser, no ambiente orquestral, muito próxima do conceito de *orquestralidade* apresentado nesta tese. Se a *orquestralidade* se refere a um

modelo ideal de práticas replicado em escolhas de repertório, o cânone, em sua manifestação orquestral, é a faceta desse símbolo que remete à tradição. Por mais que haja aqui a defesa de que toda leitura do passado é contemporânea, esse retorno à tradição não precisa ser escutado de forma pejorativa. A música orquestral nasceu e se consolidou em solo europeu, e mesmo que o passado orquestral seja projetado, esse tipo de prática sonora tem relevância na construção identitária daqueles grupos sociais.

Nesse sentido, talvez a presença de música brasileira (12%) encontrada na pesquisa quantitativa — abrangendo dez temporadas da OSESP — indique, em si, uma novidade. Ainda que essa música tenha sido apresentada em obras curtas e a programação tenha sido majoritariamente canônica, nota-se que as peças executadas eram muito mais atuais que o reiterado grupo de obras “canônicas” posto nos concertos da OSESP. Esse número, 12%, é muito significativo se levamos em conta a história da OSESP e como, para alcançar esse percentual, foram necessárias encomendas e edições novas. Realizar música brasileira é um esforço contra uma corrente “natural” da programação. Os impactos dessa política curatorial são difíceis de serem medidos, e, como esse esforço foi localizado e seguiu com uma grande reverência ao cânone europeu, não seria possível dizer que houve uma mudança profunda do contexto orquestral a partir da reestruturação da OSESP.²⁰⁵

No Brasil, historicamente, as práticas orquestrais se estabeleceram de forma mais esparsa e fragmentada. O desenvolvimento da música de câmara, orquestral e operística no Brasil foi mediado pela colonização portuguesa, sendo que a imigração europeia ao Sul e Sudeste ao país se deu, de forma significativa, apenas no final do século XIX e início do XX. Uma hipótese possível que apresentamos é que essa mediação influenciou no parco desenvolvimento do mercado editorial de músicas brasileiras, na baixa quantidade de instituições pedagógicas artísticas e musicais nesse país, bem como na pouca circulação de músicos e musicistas de concerto por aqui.

Em conclusão, tentaremos estabelecer uma breve relação dos três conceitos que regem a programação, apresentados no primeiro capítulo, em conexão a uma tendência à curadoria de música europeia em orquestras brasileiras: a *orquestralidade*, a materialidade e a simbolicidade.

1) *Orquestralidade*: o primeiro ponto relativo à programação que analisamos foi a relação da escolha de obras com uma *orquestralidade*. As orquestras programam obras que, em

²⁰⁵ Ao mesmo tempo, a reforma dessa orquestra estabeleceu um novo modelo institucional que impactou o ambiente orquestral nas décadas que seguiram.

alguma medida, “soem orquestrais”. Como acabamos de comentar, há de se considerar que a *orquestralidade* está intimamente relacionada com o cânone europeu. O “soar orquestral” é relativo e poderia ser interpretado de muitas formas, mas na convencionalidade social corrente ele significa, em alguma medida, apresentar semelhanças com o cânone europeu. Ou, em termos semióticos, a relação entre as peças escolhidas e geradas a partir do modelo da *orquestralidade* e as peças que compõem o cânone se estabelece assim na identidade ou na *iconicidade*.²⁰⁶ A quantidade de músicos e musicistas de uma orquestra, por exemplo, tem relação direta com as obras canonizadas. A quantidade de instrumentos e o equilíbrio entre eles está relacionado com o uso que eles têm no contexto orquestral. Esse uso, por sua vez, é uma derivação de um cânone pedagógico (da composição), muito baseado em modelos extraídos de obras canônicas. O mesmo ocorreria, por exemplo, com as formas musicais debatidas no primeiro capítulo: para que uma obra soe como uma sinfonia, um concerto ou uma abertura, ela teria que ser ícone de uma morfologia composicional que é baseada em obras canônicas, em sua reincidência performática e num cânone pedagógico. Assim, até nas reiteraões formais, símbolos do cânone europeu estão intrincados com a *orquestralidade* e, por consequência, com a programação.

A hierarquização dos naipes de uma orquestra também integra a *orquestralidade* e pode ser um ponto para compreender a lógica europeia instaurada no ambiente orquestral. As cordas, em especial os violinos, têm posição de destaque tanto no palco como, historicamente, nas técnicas composicionais. Instrumentos de sopro e percussão tem menos destaque em orquestrações mais antigas, e passam a ter maior possibilidade de *solo* e *solí* no início do século XX. A colocação da percussão numa posição distante do centro do palco é muitas vezes atribuída a uma equalização acústica, mas essa distância espacial também ilustra uma lacuna simbólica entre esses instrumentos e o núcleo da orquestra. Isso se relaciona com a perspectiva de que o naipe de percussão pode ser uma porta de entrada para instrumentos que não compunham uma *orquestralidade*. As matrizes desses instrumentos apontavam para fora da Europa — como a marimba, de origem africana, ou o gongo, de origem asiática. Talvez por isso, sua penetração no protagonismo da *orquestralidade* não ocorreu de forma total, mantendo-se a orquestra a partir de práticas já consolidadas na Europa (ou seja, as cordas seguem, em algum sentido, centrais no discurso musical e espacial de concertos).

²⁰⁶ Um ícone seria um signo que se relaciona com seu objeto a partir de uma semelhança qualitativa entre eles. Nesse caso, há uma semelhança qualitativa entre peças que seguem a *orquestralidade* e obras do cânone.

Como exemplo, já apontamos diversas vezes que, quando Neschling falava de um “nível internacional”, o que interpretamos como uma aproximação da sua interpretação da *orquestralidade*, seu intuito era a realização de um modelo europeu e estadunidense de orquestra. Isso não estaria só nas programações e nos concertos, mas também na acústica e no ritual para a produção de música sinfônica: está na equiparação de obras de diferentes épocas (como visto em Goehr, 2007) e em outras partes da atividade musical vista desde Small (1998), como a separação entre os músicos e a plateia.

2) Materialidade: em uma segunda via, os limites e demandas materiais impostos à curadoria de orquestra no Brasil também direcionam o repertório em direção ao cânone europeu, em formas que a OSESP tentou ultrapassar em sua reestruturação. O mercado editorial local não conta com uma quantidade significativa de obras brasileiras, e há, muitas vezes, mais facilidade de programação de música europeia. A proficiência de músicos, derivada das práticas de ensino colocadas em instituições locais, é também reflexo do cânone pedagógico desenvolvido aqui. O alto preço das partituras também reduz a possibilidade de circulação de certas obras. O mesmo para o preço do cachê de solistas estrangeiros — por mais que os solistas brasileiros tenham, de modo geral, cachês mais baratos, o prestígio de solistas europeus resulta em sua contratação. A chegada de solistas europeus tem, ainda, uma importância simbólica para uma espécie de legitimação da prática orquestral em território não-europeu. Os solistas estrangeiros podem ser, assim, como uma cara insígnia de autenticidade dessa prática tanto para os músicos como para o público, notando-se que há, inclusive, a expectativa de que esses músicos “estrelas” tragam mais público. A OSESP reestruturada tentou, de forma efetiva para esse intuito, endereçar essas questões abrindo uma Editora, fazendo provas de músicos, contratando músicos fixos de fora do país, conseguindo um aporte financeiro para a contratação de solistas e regentes estrangeiros como convidados.

3) Simbolicidade: em uma terceira e última via, também a questão do *gosto* tem uma íntima relação com o cânone europeu. Isso se dá pela compreensão de que o cânone é manifesto, sobretudo, por meio do gosto musical. Em outra via, complementar, o cânone como um mecanismo simbólico de conservação do gosto a partir da ação de uma autoridade cultural é manifesto em obras e práticas de concerto (que chamamos, com Shreffler, de “cânone sem obras”). Também a escolha recorrente de efemérides e comemorações que remetem ao cânone europeu, como o aniversário de compositores.

Seja nos modelos qualitativo-sonoros da *orquestralidade*, nas demandas e limites da materialidade ou nos gostos e discursos simbólicos, a tendência das programações de orquestras brasileiras em direção ao cânone europeu é, portanto, um processo que opera em diferentes níveis. A operação do cânone musical europeu, no sentido de sua conservação em orquestras brasileiras, ocorre propiciando a reiteração da música europeia, bem como da tradição que ela indica. O que não ocorreu foi o enraizamento dessas práticas em seus significados atribuídos na sociedade brasileira. Isso é, a música de concerto é respeitada e vista socialmente como signo de alta-cultura, o que faz com que, por mais que o *corpus* de obras canônicas não seja reconhecido por boa parte da população, a ação disciplinar do “cânone sem obras” esteja presente. O valor elevado atribuído à cultura europeia nos concertos brasileiros — muitas vezes subvencionados pelo Estado — funciona como um agente do “sistema colonial moderno” (MIGNOLO, 2022).

E o que aponta para um outro lado? Talvez uma inversão da expectativa das políticas públicas da construção da Sala São Paulo seja um caminho: é possível que o entorno das orquestras brasileiras tenha o potencial constante de atualização das práticas orquestrais, ao invés da prática orquestral ser um agente transformador da sociedade. No caso da OSESP e de sua reestruturação, as mudanças na orquestra não tiveram impacto na situação vulnerável de seu entorno. E nem o bairro da Luz, por sua vez, impactou a programação e pode adentrar as práticas da Sala São Paulo. A música de concerto permaneceu no mesmo *status* que tinha no século XX no Brasil: uma atividade de lazer e entretenimento de pessoas de classes mais abastadas.

Qual caminho propor, então, para a música de concerto? Ou, mais especificamente: como propor programações de orquestra? Pode parecer, pela pesquisa apresentada nesta tese, que uma saída seria executar menos ou nenhuma música europeia de tradição canônica. Porém, que música seria colocada nesse lugar? A substituição de obras na programação não seria, por si só, uma mudança estrutural, pois a questão da música de concerto no Brasil é mais complexa. É uma questão institucional, cotidiana, histórica e pedagógica. Se o cânone é um mecanismo histórico estrutural, também teria de ser histórico e estrutural seu questionamento. Há orquestras brasileiras de diversos tipos, funções, tamanhos e regiões, em uma prática que pode soar cada vez mais distante da realidade cotidiana de classes menos ricas brasileiras. E a abolição das orquestras tampouco parece um horizonte: a música desses agrupamentos está difundida em trilhas sonoras de cinema e músicas incidentais (por exemplo) e, ainda que sua prática

performática não esteja integrada socialmente de forma generalizada, muitas pessoas brasileiras desenvolvem redes de sociabilidade a partir da escuta e produção de música de concerto.

Como aproximar as orquestras de seus entornos, sobretudo no que tange às programações? Deve-se propor, por exemplo, uma adaptação das políticas públicas visando à valorização, nas orquestras, de novos compositores? Ainda que essa saída possa suscitar um arejamento do ambiente de concerto brasileiro, é notável que há muitas áreas marginalizadas e com pouca ou nenhuma verba. Investir em orquestra é uma prioridade? O que isso pode significar?

Em sua resenha-ensaio *A prática sinfônica e o mundo a seu redor*, Araújo (2016) problematiza três inquietações relevantes acerca do que poderia ser um limite de ação transformadora das orquestras. Uma primeira questão seria em relação à autossobrevivência das orquestras: será que, quando elas propõem ações transformadoras, seria apenas para seguir na ordem-do-dia ou de fato para buscar a mudança social? Uma segunda pergunta seria relativa às novas empreitadas de atualização de orquestras e de democratização dessas atividades musicais: seria esse um movimento de fato no sentido de rever princípios que regem o mundo orquestral, ou seria fazer o mínimo para seguir vivo no mundo contemporâneo? Uma última inquietação diz respeito a uma preocupação de que a criação de ações sociais pode servir, também, como um processo de aculturação e domesticação de classes trabalhadoras:

As celebradas transformações no campo da formação de músicos de orquestra, notadamente o recrutamento de jovens das periferias para a prática sinfônica, têm sido de fato bem-sucedidas em revitalizar as práticas sinfônicas ou se limitam a lidar produtivamente com os efeitos da precarização do trabalho na sociedade pós-industrial e reproduzir os ideais de domesticação social da classe trabalhadora em moldes análogos aos da prática do orfeão comentada anteriormente, muitas vezes com o efeito colateral de desqualificar as práticas musicais dessa mesma classe? (ARAÚJO, 2016, p. 313-314).

Essas perguntas podem ser guias para compreender, caso a caso, diferentes orquestras brasileiras. Cabe notar que a tradição europeia faz, a partir de uma história violenta e antiga, parte do Brasil, e a reafirmação de ações artísticas europeias como signos de alta-cultura não precisa ser reiterada. A integração das orquestras com os ambientes em que se inserem é algo desejado, e quanto menos barreiras simbólicas forem estabelecidas entre as práticas de concerto e seus entornos, maior a sua interação, troca e transformação institucional, artística e social desses contextos.

No caso da OSESP, uma muralha física e simbólica se impôs entre a prática de concerto e o entorno da Sala São Paulo. Desde o início, em 1999, barreiras simbólicas e físicas já eram

erguidas: das portas fechadas da Estação Júlio Prestes aos discursos sobre orquestras. Anunciando, na mídia, a inauguração da nova sala, Irineu Perpétuo descrevia o Complexo Cultural Júlio Prestes como “uma espécie de ‘bunker’ cultural, protegido contra influências externas” (PERPÉTUO, 1999), que, em sua visão, poderia “garantir a invulnerabilidade dos frequentadores da sala frente ao ambiente que os circunda” (ibidem).

Se a Sala São Paulo é um “bunker”, a sua possibilidade de interação e transformação do seu entorno se torna tão pequena quanto a possibilidade de impacto desse contexto em uma necessária mudança do ambiente orquestral (para além de suas características infraestruturais). Consolidou-se um equipamento público contraditório: por um lado é público, sendo uma “Sala para São Paulo”, e por outro exclui a parcela da sociedade mais próxima de si, sua circunvizinhança. Em entrevista para a *Revista Concerto*, vinte anos após a inauguração da Sala São Paulo, Cláudia Toni, que fora diretora executiva da orquestra em sua reestruturação, reconhece que a falta de interação é um problema ainda presente. Para Toni, a orquestra ainda não encontrou seu papel nesse contexto:

Ser relevante para uma comunidade passa pela percepção de que essa comunidade começa com seu vizinho, do outro lado da rua. A sala não soube, nesses vinte anos, construir uma relação com o entorno, enquanto no mundo todo orquestras e teatros têm procurado descobrir como fazer isso. Não se trata de imaginar que uma orquestra pode resolver o problema da cracolândia. Ela pode, porém, refletir sobre como se envolver nesse processo (TONI *apud* SAMPAIO, 2019).

As programações de orquestra têm potencial simbólico de ação, como signos de grandeza legitimados socialmente, senão não seriam utilizadas para agregar pompa a circunstâncias solenes até hoje. Esse potencial tem sido utilizado, porém, muitas vezes no sentido de reafirmar a cultura musical europeia que o originou. A grandiloquência talvez pudesse até ser ressignificada em orquestras enquanto organismos multiculturais. Isso porque a atribuição de novos sentidos à programação é também o signo de sua vida, de sua constante atualização. A música de concerto pode ser mais, acessar mais, significar mais e ser agente de mudanças sociais e culturais relevantes nos ambientes que se estabelece. É evidente, como aventado por Araújo (2016), que isso deve ser feito com um cuidado para que não haja uma desqualificação de culturas locais de classes trabalhadoras já marginalizadas.

Nesta tese, debatemos a programação da OSESP e outras orquestras a partir de leituras e dados que esperamos que pesquisas futuras acessem para que no ambiente de concerto orquestras e agentes da música possam, arejando novos significados, atuar de forma menos isolada e distante das realidades que integram. A música orquestral, enquanto prática coletiva

de produção sonora, reúne e encanta milhares de músicos no mundo todo. Os corpos orquestrais têm potencial transformador nas suas práticas, já que necessitam, entre outros fatores, de uma ação e uma escuta coletiva constante. E esses valores das orquestras podem ser elementos fundantes para pautar uma transformação necessária no ambiente de concerto. Que, vale notar, vai continuar existindo.

Referências

- ADORNO, Theodor. **Introdução à Sociologia da Música**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- ALVES, Y. PEREIRA, P. O surgimento da Cracolândia como problema público: O desenvolvimento do mercado lucrativo do crack e sua exploração político-midiática. *In: Dilemas*, Rev. Estud. Conflito Controle Soc. 14 (02). Rio de Janeiro: UFRJ, 2021.
- ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- ARANTES, P. “Interesse público, poderes privados e práticas discursivas na política de renovação do centro de São Paulo”. *In: Políticas públicas para o Centro: Controle social do financiamento do BID à Prefeitura Municipal de São Paulo*. São Paulo: Instituto Pólis, 2008.
- ARAÚJO, S. A prática sinfônica e o mundo a seu redor. *In: Estudos avançados*. vol.30, n.86, p. 331-322, São Paulo, 2016.
- ARRUDA, F. Parceria entre o Estado e o Terceiro Setor: a experiência da Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Trabalho apresentado no III Congresso CONSAD de Gestão Pública, Brasília, 2010. **Anais (...)**. Brasília: CONSAD, 2010.
- BARRETO FILHO. Em 17 anos, 'cracolândia' percorre 18 ruas e volta ao mesmo lugar em SP. **G1**. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/em-12-anos-prefeitos-e-governadores-ja-consideraram-cracolandia-problema-resolvido-e-celebraram-operacoes.ghtml>
Acessado em: 09/02/2024.
- BECKER, H. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Editora L&PM, 2019.
- BENTO, C. **O pacto da branquitude**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BERGERON, K. Prelude. *In: BERGERON, K. ; BOHLMAN, P. (org.). Discipling Music: Musicology and its Canons*. 1. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- BISPO, A. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu, 2023.
- BOMFIM, C. **A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016**. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2017.
- BONDER, N. **A alma imoral**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- BORGES, R. **Repertório musicológico: conceituação e aplicações contemporâneas na pesquisa em música no Brasil**. Tese (Doutorado em Música) UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

BOURDIEU, P. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
_____. Gofitts de classe et styles de vie. (Excerto do artigo "Anatomie du gofft".) **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, n° 5 , out. 1976, p. 18-43. Traduzido por Paula Montero.
_____. **A Distinção: Crítica Social do Julgamento**. São Paulo e Porto Alegre: EDUSP e ZOUK, 2007.
_____. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
_____. **Razões Práticas: Sobre a teoria da ação**. São Paulo: Papyrus, 1994.

BRANDT, R. "Cracolândia" ganha repressão e ações sociais. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0903200516.htm>. Acessado em: 09/02/2024.

BRITO CRUZ, J. ; CURY, F. De onde vem essa música?: um mapeamento de programações da OSUSP entre 1976-2019. **XXXIII Congresso da ANPPOM**. São João del Rey: ANPPOM, 2023.

_____. **A música experimental de Gilberto Mendes: contexto e análises**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2017.

BURKHOLDER, J. P. Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years. In: **The Journal of Musicology**, Vol. 2, No. 2, p 115-134. Berkeley: University of California Press, 1983.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CANDIDO, A. Uma palavra instável. In: **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CASTRO, R. **Metrópole à Beira Mar**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CÉSAIRE, A. **Discurso Sobre o Colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CLAGUE, M. Building the American Symphony Orchestra: The Nineteenth-Century Roots of a Twenty-First-Century Musical Institution. **American Orchestras in the Nineteenth-Century**. Ed. John Spitzer. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2012.

CITRON, M. Women and the Western Art Canon: Where Are We Now?. **Notes**, Second Series, Vol. 64, No. 2, pp. 209-215, Dezembro, 2007.

_____. **Gender and the Musical Canon**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

COHEN, R. **A Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CONCERTO. Alba Bomfim Rege A Osusp No Dia Da Consciência Negra. **Revista Concerto**. Disponível em <https://www.concerto.com.br/noticias/musica-classica/alba-bomfim-rege-osusp-em-homenagem-ao-dia-da-consciencia-negra> . Acesso em: 17/11/2023.

DAHLHAUS, C. **Foundations of Music History**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

DEEMER, R; MEALS, C. 2022 Orchestra Repertoire Report. **American Orchestras**, 2022. Disponível em: <https://americanorchestras.org/2022-orchestra-repertoire-report/> - Data de acesso: 16/11/2023.

DESLER, A. History without royalty? Queen and the strata of the popular music canon. *In: Popular Music* , Vol. 32, No. 3 , pp. 385-405. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

DISSENHA, F. **Os trompetistas e o repertório da Osesp nas temporadas de concerto de 1977 a 1980**. Tese (Doutorado em Música) Escola de Comunicações e Artes - USP. São Paulo: USP, 2017.

DIÓGENES, J. Uso de drogas degrada entorno da sala São Paulo. **Revista Exame**. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://exame.com/brasil/uso-de-drogas-degrada-entorno-da-sala-sao-paulo/> Acessado em: 09/02/2024.

DODD, J; LETTS, P. Types, Tokens, and Talk about Musical Works. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 75, No. 3, pp. 249-263. Nova Jérsei: Wiley, 2017.

DOWD, T; LIDDLE, Kathleen; LUPO, Kim; BORDEN, Anne. Organizing the musical canon: The repertoires of major U.S. symphony orchestras, 1842 to 1969. Em: **Poetics**, 30: pg. 35-61. 2002.

DOESER, J. Racial / Ethnic and Gender Diversity in the Orchestra Field. **A report by the League of American Orchestras**. Nova Iorque: League of American Orchestras, 2016.

DONLEY, J. **“La qualité garantit la stabilité”** :Précarité de travail et d’emploi des musiciens interprètes d’un orchestre brésilien. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) École des Haute Études em Sciences Sociales, Paris, 2021.

DORIN, S. **Déchiffrer les publics de la musique classique**: Perspectives comparatives, historiques et sociologiques. Paris: Édition des archive contemporaine: 2018.

DUPRÉ, N. O projeto arquitetônico da Sala São Paulo. **Oesp**. Disponível em: <http://salasaopaulo.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=restauro> Acessado em 09/02/2024.

EBC. Rádio MEC celebra 250 anos de Beethoven em dia especial. Rio de Janeiro: **EBC**, 17/12/2020. Disponível em <https://radios.ebc.com.br/especiais-radio-mec/2020/12/radio-mec-celebra-250-anos-de-beethoven-com-programacao-especial> . Acesso em: 17/11/2023.

EGG, A. O Modernismo Musical no Brasil. In: Egg, André; Freitas, Artur; Kaminski, Rosane (organizadores), p. 349-379. **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ERAUW, W. Canon Formation: Some More Reflections on Lydia Goehr's Imaginary Museum of Musical Works. In: **Acta Musicologica**, Vol. 70, Fasc. 2 , pp. 109-115. International Musicological Society, 1998.

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. **Ospa Live homenageia os 250 anos de nascimento de Beethoven**. Porto Alegre: Estado do Rio Grande do Sul, 11/11/2020. Disponível em <https://www.estado.rs.gov.br/ospa-live-homenageia-os-250-anos-de-nascimento-de-beethoven>

. Acesso em: 17/11/2023.

FERRAZ, A. ; D'OTTAVIANO, I. Quality and Form in the philosophy of Charles Sanders Peirce. **Cognitio**, v. 20, n. 2, p. 343-377, São Paulo, 2019.

FERREIRA, I; KUBALA, R; TOKESHI, E. Excertos orquestrais de violino: investigação de aspectos técnicointerpretativos e a relevância de seu estudo na formação do instrumentista. Em: **Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Belo Horizonte: ANPPOM, 2016.

FOWLER, A. Genre and the Literary Canon. **New Literary History** vol. 11, no. 1, pp. 97-119. Baltimore: JHU Press, 1979.

FUNDAÇÃO OSESP. Relação de Cargos e Salários: Histórico. São Paulo: **Fundação OSESP**, 2022. 3 pg. Disponível em: <http://salasaopaulo.art.br/upload/documentos/Transparencia/2022-relacao-cargos-salarios-atualizado-05-08.pdf> . Acesso em: 17/11/2023.

_____. **Pesquisa de satisfação 2006**. Org. IBOPE Solution. 2006. Disponível em: <http://www.fundacao-oesp.art.br/PaginaDinamica.aspx?Pagina=transparencia> Acessado em: 09/02/2024.

_____. **Pesquisa de satisfação 2007**. Org. IBOPE Inteligência. 2007. Disponível em: <http://www.fundacao-oesp.art.br/PaginaDinamica.aspx?Pagina=transparencia> Acessado em: 09/02/2024.

_____. **Pesquisa de satisfação 2008**. Org. IBOPE Inteligência. 2008 . Disponível em: <http://www.fundacao-oesp.art.br/PaginaDinamica.aspx?Pagina=transparencia> Acessado em: 09/02/2024.

_____. **Pesquisa de satisfação 2009**. Org. IBOPE Inteligência. 2009. Disponível em: <http://www.fundacao-oesp.art.br/PaginaDinamica.aspx?Pagina=transparencia> Acessado em: 09/02/2024.

G1. Sinfônica de Limeira apresenta concerto virtual com obras de Beethoven. **G1**, Piracicaba, 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2020/06/25/sinfonica-de-limeira-apresenta-concerto-virtual-com-obras-de-beethoven.ghtml> Acessado em: 09/02/2024.

GOEHR, L. **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2007.

_____. In the Shadow of the Canon. **The Musical Quarterly**, Vol. 86, No. 2, pp. 307-328. Oxford: Oxford University Press, 2002.

GRIFFITHS, P. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Tradução por: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARRIS, W. Canonicity. **PMLA**. Vol. 106, No. 1, pp. 110-121, 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/462827> Acessado em 09/02/2024.

HATTEN, R. **Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation**. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

HAYNES, B. **The End of the Early Music**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2007.

HOOPER, G. **The Discourse of Musicology**. Burlington: Ashgate, 2006.

HOUTCHENS, A. Romantic composers respond to challenge and demand. In: **The orchestra** : origins and transformations. p. 171-192. Org: Joan Peyser. New York : Billboard Books, 2000.

HUIZENGA, T. The Sound Of Silence: Female Composers At The Symphony. **NPR**, Washington, 2018. Disponível em: <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2018/06/19/617136805/the-sound-of-silence-female-composers-at-the-symphony>
Acessado em 15/10/2019.

IBRI, I.A. Seção B - Sobre Lógica Heurística. In: **Semiótica e pragmatismo**: interfaces teóricas. Vol. I . São Paulo: Cultura Acadêmica; FiloCzar, 2020, pp. 132- 211. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/n2ckr/pdf/ibri-9786586546934-10.pdf> Acessado em: 10/02/2024.

INDAIATUBA. Orquestra Sinfônica de Indaiatuba faz concerto presencial da série O Brasil e o Mundo. **Indaiatuba**: Prefeitura de Indaiatuba, 16/09/2021. Disponível em <https://www.indaiatuba.sp.gov.br/relacoes-institucionais/imprensa/noticias/30210/> . Acesso em: 17/11/2023.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2015.

JUNIOR, L. Um músico brasileiro em Nova York: o Pan-Americanismo na obra de Heitor Villa-Lobos. In: **Revista Estudos Políticos**, Vol. 6, N.2. Niterói: UFF, 2015.

KAZ, R. Criador e Criatura. **Revista Piauí**. Ed. 16. São Paulo. Folha de São Paulo, 2008. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/criador-e-criatura/> Acesso em: 09/02/2024.

KAWABATA, M. Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism, and Gender (1789-1830). **19th-Century Music**, Vol. 28. University of California Press: 2004.

KATER, C. **Música viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001.

KERMAN, J. A Few Canonic Variations. **Critical Inquiry**, Vol. 10, No. 1, Canons . Chicago: Chicago University, 1983.

_____. **Musicologia**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. **Conversas sobre Concerto**. São Paulo: EDUSP, 2023.

KOMARA, E. Culture Wars, Canonicity, and "A Basic Music Library". **Notes**, Second Series, Vol. 64, No. 2 , pp. 232-247. Middleton: Music Library Association, 2007.

LAGO, C. Pierre Bourdieu e algumas lições para o Campo da Comunicação. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 34, p. 728-744. Porto Alegre: UFRGS, 2015.

LEITE, I. LÜDER, A. Cidade de SP contabiliza mais de 52 mil moradores de rua, alta de 8,2% em 2023, afirma pesquisa. **G1**, São Paulo, 2023. Disponível em: [https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/04/05/cidade-de-sp-contabiliza-mais-de-52-mil-moradores-de-rua-alta-de-](https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/04/05/cidade-de-sp-contabiliza-mais-de-52-mil-moradores-de-rua-alta-de-250)

[82percent-em-2023-afirma-pesquisa.ghtml](#) . Acessado em: 09/02/2024.

NETTO, J. V.R. MALAFAIA, P; BITTENCOURT, L; Políticas Culturais por meio de organizações sociais em São Paulo: Expandindo a qualidade da democracia?. **Seminário Internacional de Políticas Culturais**, pp. 1-16. Rio de Janeiro, 2012.

MARCHO, T. **Socially Responsible Music Repertoire: Composer Gender Diversity in Instrumental Ensembles**. Dissertação (Doutorado em Filosofia). Universidade de Ohio, 2020.

MARQUES, L. Linha do tempo. **Osesp**. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=linhadotempo> Acessado em 09/02/2024.

MARTINEZ, J. **Semiosis in Hindustani Music**. Helsinki: Imatra, International Semiotics Institute, 1997.

_____. **Música e semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1991.

MÁS-AROCA, O. **Fearless Programming: Invigorating The American Orchestral Tradition Through New Music**. Dissertação (Doutorado em Artes Musicais) - Bowling Green State University, Bowling Green, 2016.

MAUCERI, J. **The War on Music: Reclaiming the Twentieth Century**. New Haven: Yale University Press, 2022.

MCCLARY, S. **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality** Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

MELLO, D. Após operação policial, capital paulista tem 22 locais com usuários de crack. **Agência Brasil**. EBC. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-05/apos-operacao-policial-capital-paulista-tem-22-locais-com-usuarios-de-crack> Acessado em: 09/02/2024.

MENDES, G. **Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco**. São Paulo: EDUSP, 1994.

MINCZUK, A. **O contexto histórico, político e econômico das orquestras sinfônicas no Brasil**. Tese (Doutorado em História da Ciência) - Centro de Ciências Exatas e Tecnologias, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2014.

_____. **Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo: História e concepção**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005.

MIGNOLO, W. **Histórias locais, projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: UFMG, 2022.

MIRKA, D. Introduction. **The Oxford Handbook of Topic Theory**. Oxford: Oxford Press, 2014.

MORGAN, R. Repensar a cultura musical: reformulações canônicas na era pós-tonal. Tradução de Maria Alice Volpe, Mário Alexandre Dantas Barbosa e Elaine Guedes. **Revista Brasileira**

de Música, v. 30, n.1, p. 19-42. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017.

MORRISON, M. Race, Blacksound and the (Re)Making of musicological discourse. **Journal of the American Musicological Society**. Vol. 72, N. 3., pg 781-823. Nova Iorque: University of Columbia, 2019.

MOSER, S. Orquestra Sinfônica do Paraná fará concerto em homenagem a Paulo Leminski. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 24/08/2016. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/musica/orquestra-sinfonica-do-parana-fara-concerto-em-homenagem-a-paulo-leminski-9dn3p4qr95orb9v4g5zg7jls0/> Acesso em: 17/11/2023.

NATION.CYMRU. **Cardiff Philharmonic Orchestra's decision not to play Russian composer 'a terrible mistake' says classical music critic**, 2022. Disponível em: <https://nation.cymru/culture/cardiff-philharmonic-orchestras-decision-not-to-play-russian-composer-a-terrible-mistake-says-classical-music-critic/> Acessado em: 9/02/2024.

NATALI, J. Osesp se aquece para turnê na Europa. **Folha de S. Paulo**, 9 out., p. E11, São Paulo, 2003.

NEPOMUCENO, J. O projeto acústico da Sala. **Osesp**. Disponível em: <http://salasaopaulo.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=acustica> Acessado em 09/02/2024.

NESCHLING, J. **Música mundana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

NEUHOFF, H. *Konzertpublika*. Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmacksprofile. In: Deutsches Musikinformationszentrum Hrsg. Themenportal Konzerte & Musiktheater. URL: <https://dnb.info/1063914450/34> - Data de acesso: 09/02/2024.

NEVES, J. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1981.

O'BANNON, R. The Orchestra Season by the Numbers: Database. **Baltimore Symphony Orchestra**: Baltimore, 2014. Disponível em: <https://www.bsomusic.org/stories/the-orchestra-season-by-the-numbers-database.aspx>. Acessado em 15/10/2020.

_____. What Data Tells us about the 2015-16 Orchestra Season. **Baltimore Symphony Orchestra**: Baltimore, 2015. Disponível em: <https://www.bsomusic.org/stories/what-data-tells-us-about-the-2015-16-orchestra-season.aspx> – Acessado em 15/10/2020.

_____. The Data behind the 2016–2017 Orchestra Season. **Baltimore Symphony Orchestra**: Baltimore, 2016. Disponível em: <https://www.bsomusic.org/stories/the-data-behind-the-2016-2017-orchestrason/> – Acessado em 15/10/2020.

OLIVEIRA, W. **Beethoven: proprietário de um cérebro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ORQUESTRA FILARMÔNICA DE MINAS GERAIS. Relatório gerencial financeiro – Parte 2/2. Belo Horizonte: OFMG, 2017. 49 pg. Disponível em: <https://filarmonica.art.br/wp-content/uploads/2014/10/34o-relato%CC%81rio-gerencial-financeiro-parte-2-de-2.pdf>. Acesso em: 17/11/2023.

OSESP. **Arquivo Musical**. Disponível em:

<http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=arquivomusical> Acessado em 09/02/2024.

_____. **Programação - Temporada 2000.** Disponível em: <http://www.osesp.art.br/concertoseingressos/programacao.aspx> Acessado em: 09/02/2024.

_____. **Programação - Temporada 2001.** Disponível em: <http://www.osesp.art.br/concertoseingressos/programacao.aspx> Acessado em: 09/02/2024.

_____. **Programação - Temporada 2002.** Disponível em: <http://www.osesp.art.br/concertoseingressos/programacao.aspx> Acessado em: 09/02/2024.

_____. **Programação - Temporada 2003.** Disponível em: <http://www.osesp.art.br/concertoseingressos/programacao.aspx> Acessado em: 09/02/2024.

_____. **Programação - Temporada 2004.** Disponível em: <http://www.osesp.art.br/concertoseingressos/programacao.aspx> Acessado em: 09/02/2024.

_____. **Programação - Temporada 2005.** Disponível em: <http://www.osesp.art.br/concertoseingressos/programacao.aspx> Acessado em: 09/02/2024.

_____. **Programação - Temporada 2006.** Disponível em: <http://www.osesp.art.br/concertoseingressos/programacao.aspx> Acessado em: 09/02/2024.

_____. **Programação - Temporada 2007.** Disponível em: <http://www.osesp.art.br/concertoseingressos/programacao.aspx> Acessado em: 09/02/2024.

_____. **Programação - Temporada 2008.** Disponível em: <http://www.osesp.art.br/concertoseingressos/programacao.aspx> Acessado em: 09/02/2024.

_____. **Programação - Temporada 2009.** Disponível em: <http://www.osesp.art.br/concertoseingressos/programacao.aspx> Acessado em: 09/02/2024.

OSUSP. OSUSP **Debates sobre a questão racial em orquestras #OsuspEmCasa.** Youtube, 3/7/2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DsiQBInB7Tg> . Acesso em: 17/11/2023.

PALÁCIOS, P. A música brasileira no repertório da OSESP entre 2000 e 2009. *In: Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Natal: ANPPOM, 2013.*

PAUGAM, S. **Le salarié de la précarité: Les nouvelles formes de l'intégration professionnelle.** Presses Universitaires de France. Paris, 2000.

PEIRCE, C. **Collected Papers.** Vols. I-VI ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935. Vols. VII-VIII ed. Arthur W. Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.

PERPÉTUO, I. F. Osesp despede sete músicos sem dizer o motivo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2001.

_____. Osesp reencontra Banda Mantiqueira em São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26370.shtml> Acessado em 09/02/2024.

_____. Osesp chega, enfim, à nova Júlio Prestes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1999.

PLAZA, J.. **Tradução intersemiótica.** 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIGNATARI, D.. **Informação Linguagem Comunicação.** 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1993. _____. Montagem, colagem, bricolagem ou: mistura é o espírito. **Cadernos PUC**, vol. 8, Arte e Linguagem. São Paulo: EDUC, 1981.

PINHO, M. Em 12 anos, prefeitos e governadores já consideraram Cracolândia problema resolvido e celebraram operações. **G1**. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/em-12-anos-prefeitos-e-governadores-ja-consideraram-cracolandia-problema-resolvido-e-celebraram-operacoes.ghtml> Acessado em: 09/02/2024.

PORTAL CULTURA CAMPINAS. Orquestra Sinfônica fará concerto em homenagem aos 247 anos de Campinas. **Campinas: Portal Cultura Campinas**, 14/7/2021. Disponível em <https://portalcultura.campinas.sp.gov.br/noticias/orquestra-sinfonica-fara-concerto-homenagem-aos-247-anos-campinas> . Acesso em: 17/11/2023.
_____. Sinfônica de Campinas apresenta concerto de Natal dia 22 de dezembro. **Campinas: Portal Campinas**, 13/12/2019. Disponível em <https://portal.campinas.sp.gov.br/noticia/37885> . Acesso em: 17/11/2023.

PRICE, H. *Orchestral Programming 1982-1987: An Indication of Musical Taste*. **Bulletin of the Council for Research in Music Education**, No. 106 (Fall, 1990), pp. 23-35.

RANDEL, D. *The Canon in the Musicological Toolbox*. In: BERGERON, K. ; BOHLMAN, P. (org.). **Discipling Music: Musicology and its Canons**. 1. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

RAYNOR, H. **The Orchestra: a History**. Nova Iorque: Scribner, 1978.

RECÉM-CRIADA, GRU SINFÔNICA ABRE VAGAS PARA MÚSICOS. *Revista Concerto*. Disponível em: <https://www.concerto.com.br/noticias/musica-classica/recem-criada-gru-sinfonica-abre-inscricoes-para-musicos#:~:text=Est%C3%A1%20aberto%20at%C3%A9%20o%20dia,%24%202.800%20a%20R%24%203.150> . Acesso em: 17/11/2023.

REUBAND, K. *Sterbendie Opernbesucher aus?*. **Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement**, (2005) 2003/04, S. 123-138 Verfügbarkeit.

RIBEIRÃO PRETO. "Guerra e Paz" é tema do Concerto Especial da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto no Theatro Pedro II. **Ribeirão Preto: Prefeitura de Ribeirão Preto**, 12/04/2023. Disponível em <https://www.ribeiraopreto.sp.gov.br/portal/noticia/guerra-e-paz-e-tema-do-concerto-especial-da-orquestra-sinfonica-de-ribeirao-preto-no-theatro-pedro-i> . Acesso em: 17/11/2023.

RIBEIRO, D. *As Américas e a Civilização: Processo de Formação e Causas do Desenvolvimento Desigual dos Povos Americanos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira SA, 1970.

RIMSKY-KORSAKOV, N. **Principles of Orchestration**. Nova Iorque: E.F. Kalmus Orchestra Store Inc., 1922.

ROLNIK, R. Entrevista. In: **Cidade Luz: uma investigação-ação no centro de São Paulo**. São Paulo: Coletivo Política do Impossível, 2008.

SANTAELLA, L.. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. 3. ed. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2013.

- _____. **Teoria geral dos signos**: semiose e autogeração. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. Sound and Music in the Domain of Rhematic Iconic Qualisigns. **Signata**, vol. 6. Liège: University of Liège, 2015.
- SAMPAIO, J. Palco celebra aniversário como marco da música brasileira – e de seus desafios. In: **Revista Concerto**. São Paulo, 2019.
- SCOTT, D. Postmodernism and music. Em: **Routledge Companion to Postmodernism**, 3rd edn. Abigton: Routledge, 2011.
- SEGNINI, Liliana. O trabalho do músico entre o Estado e o Mercado. **Políticas Culturais em Revista**. v. 7 n. 2 (2014): Dossiê - Programa Cultura Viva. Salvador, 2014.
- SHREFFLER, A. Musical Canonization and Decanonization in the Twentieth Century. In: **Der Kanon der Musik**: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald. Munique: Edition text + kritik, 2013.
- SERGEANT, D.; HIMONIDES, E. Orchestrated Sex: The Representation of Male and Female Musicians in World-Class Symphony Orchestras. **Frontiers in Psychology**, v. 10, artigo n. 1760, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01760> – Acessado em 10/02/2024.
- SISMAN, E. The Main Forms of Orchestral Music. **Orchestra: Origins and transformation**. Ed: Joan Peyser. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons: 1986.
- SMALL, C. **Musicking**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- SMITH, B. **Philosophies, Goals and Challenges of Selecting Repertoire for the Collegiate and Professional Orchestra**. Tese (Doutorado em Música). Austin: University of Texas at Austin, 2004.
- SPITZER, J; ZAWLAW, N. **The Birth of the Orchestra**: History of an Institution 1650-1815. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- STAEHELIN, MARTIN, Orchester. **Handwörterbuch der musikalischen Terminologie**, ed. H. H. Eggebrecht. Wiesbaden: Steiner, 1972.
- STAUFFER, G. The Modern Orchestra: a Creation of the Late Eighteenth Century. Em **Orchestra: Origins and transformation**. Ed: Joan Peyser. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons: 1986.
- TALAMONE, R. Mais luzes sobre o Barroco brasileiro. **Jornal da USP**. São Paulo, USP, 2002. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2002/jusp623/pag09.htm> Acessado em: 09/02/2024.
- TAMBURRI, L.; MUNN, J.; POMPE, J. Repertoire Conventionality in Major US Symphony Orchestras: Factors Influencing Management's Programming Choices. **Managerial and Decision Economics**, Nova Jérsei, Vol. 36, No. 2 (2015), pp. 97-108, Wiley, 2015.
- _____. Factors that influence programming decisions of US symphony orchestras. **Journal of**

Cultural Economics, Boston, Vol. 35, No. 3, pp. 167-184. Springer, 2011.

TARUSKIN, R. **Text and Act: Essays on Music and Performance**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995.

TING, C. When repertoire is curriculum: What we do not teach in collegiate orchestras. *In: Visions of Research in Music Education*, Volume 33. 2019.

TKATCHENKO, O. As Ukraine's culture minister, I'm asking you to boycott Tchaikovsky until this war is over. **The Guardian**, 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/dec/07/ukraine-culture-minister-boycott-tchaikovsky-war-russia-kremlin> Acessado em: 09/02/2024.

TONI, F. Uma orquestra sinfônica para São Paulo. *In: Revista Música*, v. 6, n. 1/2, pp. 122-149. São Paulo: USP, 1994.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. Orquestra Sinfônica fará concerto em homenagem aos 60 anos do CAL e do curso de Música da UFSM. Santa Maria: UFSM, 26/09/2023. Disponível em <https://www.ufsm.br/2023/09/26/orquestra-sinfonica-fara-concerto-em-homenagem-aos-60-anos-do-cal-e-do-curso-de-musica-da-ufsm>. Acesso em: 17/11/2023.

VALENTE, H. Tópicos tropicais: Imaginário e exotismo na obra de Villa-Lobos. **Revista Música**. Vol. 19, n. 2. São Paulo: USP, 2019.

VARGAS, A. A ausência da música portuguesa no contexto europeu: Uma investigação em curso. *In: Revista Crítica de Ciências Sociais* 78. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 2007.

VIDEIRA, M. Eduard Hanslick E A Polêmica Contra Sentimentos Na Música. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 5, n. 2, 2007. DOI: 10.5216/mh.v5i2.2471. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/2471>. Acesso em: 9 fev. 2024.

VILLALBA, G. **A atividade sinfônica em Belo Horizonte: entre esperanças e lutas**. Tese (Doutorado em Música) UFMG, Belo Horizonte, 2016.

WACQUANT, L. O Legado Sociológico de Pierre Bourdieu: Duas Dimensões e uma Nota Pessoal. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, 19, p. 95-110, nov. 2002.

WEAVER, R. The consolidation of the main elements of the Orchestra: 1470-1768. **Orchestra: Origins and transformation**. Ed: Joan Peyser. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons: 1986.

WEBER, W. **La gran transformación en el gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms**. 1. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2011.

_____. The History of Musical Canon. *In: COOK, N. ; EVERIST, M. (org.). Rethinking Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2001.

_____. The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon. **Journal of the Royal Musical Association**, Vol. 114, No. 1, pp. 6-17. Routledge: Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association, 1989.

_____. The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 47, No. 3, pp. 488-520. Berkeley: University of California Press por American Musicological Society, 1994.

WHITE, H. 'If It's Baroque, Don't Fix It': Reflections on Lydia Goehr's 'Work-Concept' and the Historical Integrity of Musical Composition. **Acta Musicologica**, Vol. 69, Fasc. 1, pp. 94- 104. International Musicological Society, 1997.

WOPHIL. 2018-19 **Season**: By The Numbers 2018 Disponível em: <https://wophil.org/2018-19-season-by-the-numbers/>. Acessado em 13/06/2020.

ZEITEL. Osesp faz 70 anos como grife, mas sofre com quadro de músicos incompleto. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/01/osesp-faz-70-anos-como-uma-grife-mas-sofre-com-quadro-de-musicos-incompleto.shtml> Acessado em 09/02/2024.

APÊNDICE

Base de dados da pesquisa quantitativa

Número	Repetições	1º Dia	Mês	Ano	Compositor/Compositora	Obra	Nacionalidade	Ano (Composição)	Obras/Evento	C	C (com repetição)
1	1	20 fev		2000	Antônio Carlos GOMES	Salvator Rosa: Abertura	Brasil	1874	7	0,143	0,142857143
				2000	Alberto NEPOMUCENO	Batuque - Dança de Negros	Brasil	1891	7	0,143	0,142857143
				2000	João de Souza LIMA	Suíte Infantil	Brasil	1939	7	0,143	0,142857143
				2000	Osvaldo LACERDA	Concerto Para Flautim e Orquestra de Cordas	Brasil	1980	7	0,143	0,142857143
				2000	Oscar Lorenzo FERNANDEZ	Imbapara - Poema Ameríndio	Brasil	1928	7	0,143	0,142857143
				2000	Francisco BRAGA	Cauchemar	Brasil	1896	7	0,143	0,142857143
				2000	Francisco MIGNONE	Congada	Brasil	1921	7	0,143	0,142857143
2	1	27 fev		2000	Astor PIAZZOLLA	Fuga IX	Argentina	1971	3	0,333	0,333333333
				2000	Leonard BERNSTEIN	West Side Story: Danças Sinfônicas	EUA	1957	3	0,333	0,333333333
				2000	George GERSHWIN	Porgy and Bess: Excertos	EUA	1935	3	0,333	0,333333333
3	3	16 março		2000	Ludwig van BEETHOVEN	Missa Solemnis em Ré Maior, Op.123	Alemanha	1823	1	1	3
4	2	23 março		2000	Edward ELGAR	Abertura Cockaigne, Op.40	Inglaterra	1901	3	0,333	0,666666667
				2000	Max BRUCH	Fantasia Escocesa, Op.46	Alemanha	1880	3	0,333	0,666666667
				2000	Carl NIELSEN	Sinfonia nº 4, Op.29	Dinamarca	1916	3	0,333	0,666666667
5	2	30 março		2000	César GUERRA-PEIXE	Museu da Inconfidência	Brasil	1972	3	0,333	0,666666667
				2000	Radamés GNATTALI	Concerto Para Viola	Brasil	1967	3	0,333	0,666666667
				2000	Béla BARTÓK	Concerto Para Orquestra	Hungria	1943	3	0,333	0,666666667
6	2	6 abril		2000	Wolfgang A. MOZART	Sinfonia nº 41 em Dó Maior, KV 551 - Júpiter	Áustria	1788	2	0,5	1
				2000	Gustav MAHLER	Sinfonia nº 4 em Sol maior	Chéquia	1900	2	0,5	1
7	2	13 abril		2000	Lindemberg CARDOSO	Procissão das Carpideiras	Brasil	1969	3	0,333	0,666666667
				2000	Sergei RACHMANINOV	Concerto nº 3 Para Piano em Ré Menor, Op.30: Excerto	Rússia	1909	3	0,333	0,666666667
				2000	Claude DEBUSSY	Images: Gigue, Rondes de Printemps, Iberia	França	1912	3	0,333	0,666666667
8	2	20 abril		2000	Anônimo	Recitativo e Ária [Bahia séc. XVIII]	Brasil	1759	4	0,25	0,5
				2000	M. Camargo GUARNIERI	Sinfonia nº 2 - Uirapuru	Brasil	1945	4	0,25	0,5
				2000	Heitor VILLA-LOBOS	O Descobrimento do Brasil - 4ª Suíte	Brasil	1938	4	0,25	0,5
				2000	Heitor VILLA-LOBOS	Choros nº 10 - Rasga o Coração	Brasil	1926	4	0,25	0,5
9	2	27 abril		2000	Ludwig van BEETHOVEN	Abertura Coriolano, Op.62	Alemanha	1807	4	0,25	0,5
				2000	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia nº 1 em Dó Maior, Op.21	Alemanha	1800	4	0,25	0,5
				2000	Ludwig van BEETHOVEN	Abertura Leonora nº 1, Op.138	Alemanha	1807	4	0,25	0,5
				2000	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia nº 4 em Si Bemol Maior, Op.60	Alemanha	1806	4	0,25	0,5
10	2	4 maio		2000	Richard WAGNER	Lohengrin: Prelúdio do I Ato	Alemanha	1848	4	0,25	0,5
				2000	Wolfgang A. MOZART	Concerto nº 24 Para Piano em Dó Menor, KV 491	Áustria	1786	4	0,25	0,5
				2000	Richard WAGNER	Os Mestres Cantores de Nürnberg: Prelúdios dos Atos I e III	Alemanha	1867	4	0,25	0,5
				2000	Richard STRAUSS	Till Eulenspiegels lustige Streiche, Op.28	Alemanha	1895	4	0,25	0,5
11	2	11 maio		2000	Johannes BRAHMS	Abertura do Festival Acadêmico, Op.80	Alemanha	1880	3	0,333	0,666666667
				2000	Heitor VILLA-LOBOS	Fantasia Para Violoncelo e Orquestra	Brasil	1945	3	0,333	0,666666667
				2000	Antonín DVORÁK	Sinfonia nº 6 em Ré Maior, Op.60	Chéquia	1880	3	0,333	0,666666667
12	2	18 maio		2000	Karol SZYMANOWSKI	abertura de Concerto, Op.12	Polônia	1905	3	0,333	0,666666667
				2000	Sergei RACHMANINOV	Concerto nº 1 Para Piano em Fã Sustenido Menor, Op.1	Rússia	1891	3	0,333	0,666666667
				2000	Jean SIBELIUS	Sinfonia nº 5 em Mi Bemol Maior, Op.82	Finlândia	1915	3	0,333	0,666666667
13	2	25 maio		2000	Alexander SCRIABIN	Sinfonia nº 5, Op.60 - Prometeu, o Poema do Fogo	Rússia	1910	2	0,5	1
				2000	Franz LISZT	Sinfonia Fausto	Hungria	1854	2	0,5	1
14	2	1 junho		2000	Marlos NOBRE	In Memoriam, Op.39	Brasil	1973	3	0,333	0,666666667
				2000	Ludwig van BEETHOVEN	Concerto nº 3 Para Piano em Dó Menor, Op.37	Alemanha	1803	3	0,333	0,666666667
				2000	Modest MUSSORGSKY	Quadros de Uma Exposição	Rússia	1874	3	0,333	0,666666667
15	2	15 junho		2000	Nikolai RIMSKY-KORSAKOV	Os três Milagres do Tsar Saltan, Op.57	Rússia	1900	3	0,333	0,666666667
				2000	Heitor VILLA-LOBOS	Concerto nº 2 Para Piano	Brasil	1948	3	0,333	0,666666667
				2000	Sergei RACHMANINOV	Danças Sinfônicas, Op.45	Rússia	1940	3	0,333	0,666666667
16	2	22 junho		2000	Joseph HAYDN	Sinfonia nº 31 em Ré maior - Hornsignal	Áustria	1765	3	0,333	0,666666667
				2000	Sergei PROKOFIEV	Concerto nº 5 Para Piano em Sol Maior, Op.55	Ucrânia	1932	3	0,333	0,666666667
				2000	Richard STRAUSS	Uma Vida de Herói, Op.40	Alemanha	1898	3	0,333	0,666666667

17	2	29 junho	2000	Jean SIBELIUS	Finlândia, Op.26	Finlândia	1899	4	0,25	0,5
	2		2000	Isaac ALBÉNIZ	Iberia	Espanha	1909	4	0,25	0,5
	2		2000	Maurice RAVEL	La Valse	França	1920	4	0,25	0,5
	2		2000	Ottorino RESPIGHI	Pini di Roma	Itália	1924	4	0,25	0,5
18	3	6 julho	2000	Joseph HAYDN	As Estações	Áustria	1801	1	1	3
19	2	27 julho	2000	James MACMILLAN	Obra Concertante para Corne Inglês e Orquestra	Escócia	1996	2	0,5	1
	4		2000	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia nº 9 em Ré Menor, Op.125 - Coral	Alemanha	1824	2	0,5	3
20	2	3 agosto	2000	Maurice OHANA	Concerto Para Violão - Três Gráficos	França	1957	2	0,5	1
	2		2000	Dmitri SHOSTAKOVICH	Sinfonia nº 7 em Dó Maior, Op.60 - Leningrado	Rússia	1941	2	0,5	1
21	2	10 agosto	2000	Ludwig van BEETHOVEN	Egmont, Op.84: Abertura	Alemanha	1810	3	0,333	0,666666667
	2		2000	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	Sinfonia nº 4 em Lá Maior, Op.90 - Italiana	Alemanha	1833	3	0,333	0,666666667
	2		2000	Johannes BRAHMS	Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op.73	Alemanha	1877	3	0,333	0,666666667
22	2	26 agosto	2000	Franz SCHUBERT	Sinfonia em Si Menor, D 759 - Inacabada	Áustria	1822	2	0,5	1
	2		2000	João de Deus de CASTRO LOBO	Missa em Ré Maior	Brasil	1810	2	0,5	1
23	2	31 agosto	2000	Nikolai RIMSKY-KORSAKOV	Le Coq d'Or: Introdução e Marcha nupcial	Rússia	1907	5	0,2	0,4
	2		2000	Jean FRANÇAIX	Concertino Para Clarinete e Orquestra	França	1968	5	0,2	0,4
	2		2000	Darius MILHAUD	Le Boeuf sur le Toit, Op.58	França	1920	5	0,2	0,4
	2		2000	Roberto VICTORIO	Uxmal	Brasil	1993	5	0,2	0,4
	2		2000	Alexander BORODIN	Sinfonia nº 2 em Si Menor - Eroica	Rússia	1879	5	0,2	0,4
24	2	7 setembro	2000	Maurice RAVEL	Valsas Nobres e Sentimentais	França	1911	4	0,25	0,5
	2		2000	Charles IVES	The Unanswered Question, S.50	EUA	1908	4	0,25	0,5
	2		2000	Darius MILHAUD	Concertino de Inverno Para Trombone e Cordas	França	1953	4	0,25	0,5
	2		2000	Igor STRAVINSKY	Jogo de Cartas	Rússia	1936	4	0,25	0,5
25	2	14 setembro	2000	Maurice RAVEL	Alborada del Gracioso	França	1905	4	0,25	0,5
	2		2000	Antonín DVORÁK	Concerto Para Violino em Lá Menor, Op.53	Chéquia	1879	4	0,25	0,5
	2		2000	Claude DEBUSSY	Nocturnes	França	1899	4	0,25	0,5
	2		2000	Maurice RAVEL	Daphnis et Chloé: Suite nº 2	França	1912	4	0,25	0,5
26	2	21 setembro	2000	Heitor VILLA-LOBOS	Uirapuru - Poema sinfônico	Brasil	1917	2	0,5	1
	2		2000	Gustav MAHLER	Sinfonia nº 6 em Lá Menor - Trágica	Chéquia	1904	2	0,5	1
27	2	12 outubro	2000	Paulo Costa LIMA	Kabila II, Op.54 - Serenata Concertante	Brasil	2000	3	0,333	0,666666667
	2		2000	Camille SAINT-SAËNS	Sinfonia nº 3 em Dó Menor, Op.78 - Órgão	França	1886	3	0,333	0,666666667
	2		2000	Richard STRAUSS	Assim Falou Zaratustra, Op.30	Alemanha	1896	3	0,333	0,666666667
28	2	19 outubro	2000	Carl Maria von WEBER	Oberon: Abertura	Alemanha	1826	4	0,25	0,5
	2		2000	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	Sonho de uma Noite de Verão, Op.61	Alemanha	1843	4	0,25	0,5
	2		2000	Richard STRAUSS	Salomé, Op.54: Dança dos Sete Véus	Alemanha	1905	4	0,25	0,5
	2		2000	Richard STRAUSS	Quatro Últimas Canções	Alemanha	1948	4	0,25	0,5
29	2	26 outubro	2000	Sergei PROKOFIEV	Concerto nº 2 Para Violino em Sol Menor, Op.63	Rússia	1936	2	0,5	1
	2		2000	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Sinfonia nº 5 em Mi Menor, Op.64	Rússia	1888	2	0,5	1
30	2	2 novembro	2000	Gustav MAHLER	Sinfonia nº 3 em Ré Menor	Chéquia	1896	1	1	2
31	2	9 novembro	2000	Hans-Joachim KOELLREUTTER	Wu-Li	Alemanha	1990	4	0,25	0,5
	2		2000	Richard WAGNER	Wesendonck Lieder	Alemanha	1858	4	0,25	0,5
	2		2000	Alban BERG	Três Peças para Orquestra, Op.6	Áustria	1915	4	0,25	0,5
	2		2000	Richard WAGNER	Tristão e Isolda: Prelúdio e Morte de Amor	Alemanha	1859	4	0,25	0,5
32	2	16 novembro	2000	Francisco BRAGA	Variações sobre um Tema Brasil	Brasil	1906	3	0,333	0,666666667
	2		2000	Alfred SCHNITTKE	Concerto Para Piano e Cordas	Rússia	1979	3	0,333	0,666666667
	2		2000	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	Sinfonia nº 3 em Lá Menor, Op.56 - Escocesa	Alemanha	1842	3	0,333	0,666666667
33	2	23 novembro	2000	Carl Maria von WEBER	Euryanthe: Abertura	Alemanha	1823	3	0,333	0,666666667
	2		2000	Ludwig van BEETHOVEN	Concerto nº 2 Para Piano em Si Bemol Maior, Op.19	Alemanha	1789	3	0,333	0,666666667
	2		2000	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia nº 7 em Lá Maior, Op.92	Alemanha	1812	3	0,333	0,666666667
34	2	30 novembro	2000	M. Camargo GUARNIERI	Abertura Concertante	Brasil	1942	3	0,333	0,666666667
	2		2000	Dmitri SHOSTAKOVICH	Concerto nº 1 Para Violoncelo em Mi Bemol Maior, Op.107	Rússia	1925	3	0,333	0,666666667
	2		2000	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Sinfonia nº 1 em Sol Menor, Op.13 - Sonhos de Inverno	Rússia	1874	3	0,333	0,666666667

35	4	9 dezembro	2000	Benjamin BRITTEN	War Requiem, Op.66	Inglaterra	1962	1	1	4
36	3	19 dezembro	2000	Nelson AYRES	Concertino Para Percussão	Brasil	2000	9	0,111	0,333333333
	3		2000	Moacyr SANTOS / Clovis MELLO	Nãã	Brasil	1965	9	0,111	0,333333333
	3		2000	Nailor AZEVEDO	Medley de Choros	Brasil	2000	9	0,111	0,333333333
	3		2000	Cacá MALAQUIAS	Forrolins	Brasil	1991	9	0,111	0,333333333
	3		2000	Erotides de CAMPOS	Seresta	Brasil	1925	9	0,111	0,333333333
	3		2000	Chico BUARQUE	Homenagem ao Malandro	Brasil	1978	9	0,111	0,333333333
	3		2000	Tom JOBIM / Vinicius DE MORAES	Insensatez	Brasil	1961	9	0,111	0,333333333
	3		2000	Heitor VILLA-LOBOS	Bachianas Brasileiras nº 4: Ária	Brasil	1941	9	0,111	0,333333333
	3		2000	GUINGA	Baião de Laca	Brasil	1993	9	0,111	0,333333333
1	3	8 março	2001	Johann Sebastian BACH	Missa Brevis em Si Menor, BWV 232	Alemanha	1749	1	1	3
2	2	15 março	2001	Ludwig van BEETHOVEN	Concerto Para Violino em Ré Maior, Op.61	Alemanha	1806	2	0,5	1
	2		2001	Franz SCHUBERT	Sinfonia em Dó Maior, D 944 - Grande	Áustria	1825	2	0,5	1
3	2	22 março	2001	Johannes BRAHMS	Abertura Trágica, Op.81	Alemanha	1880	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Sergei KOUSSEVITZKY	Concerto Para Contrabaixo em Fá Sustenido Menor, Op.3	Rússia	1904	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Johannes BRAHMS	Sinfonia nº 4 em Mi Menor, Op.98	Alemanha	1885	3	0,333	0,666666667
4	2	29 março	2001	Johannes BRAHMS	Variações Sobre um Tema de Haydn, Op.56a	Alemanha	1873	4	0,25	0,5
	2		2001	Wolfgang A. MOZART	Concerto Para Oboé em Dó Maior, KV 314	Áustria	1777	4	0,25	0,5
	2		2001	Claude DEBUSSY	Prélude à L'après-midi d'un Faune	França	1894	4	0,25	0,5
	2		2001	Alexander SCRIBABIN	Sinfonia nº 4, Op.54 - O Poema do Êxtase	Rússia	1907	4	0,25	0,5
5	2	5 abril	2001	Johannes BRAHMS	Serenata nº 1 em Ré Maior, Op.11	Alemanha	1858	2	0,5	1
	2		2001	Richard STRAUSS	O Cavaleiro da Rosa, Op. 59: Suíte	Alemanha	1910	2	0,5	1
6	2	12 abril	2001	João de Deus de CASTRO LOBO	Abertura em Ré Maior	Brasil	1830	5	0,2	0,4
	2		2001	Wolfgang A. MOZART	Concerto Para Flauta e Harpa em Dó Maior, KV 299	Áustria	1778	5	0,2	0,4
	2		2001	Gabriel FAURÉ	Pavane, Op.50	França	1887	5	0,2	0,4
	2		2001	Gabriel PIERNÉ	Concertino Para Harpa, Op.39	França	1901	5	0,2	0,4
	2		2001	Maurice RAVEL	Ma Mère l'Oye	França	1910	5	0,2	0,4
7	2	19 abril	2001	Bohuslav MARTINU	Os Afrescos de Piero della Francesca	Chéquia	1955	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Paul HINDEMITH	Concerto Para Violoncelo	Alemanha	1940	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Sinfonia nº 2 em Dó Menor, Op.17 - Pequena Russa	Rússia	1872	3	0,333	0,666666667
8	2	26 abril	2001	Willy Corrêa De OLIVEIRA	Adagio	Brasil	1973	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Wolfgang A. MOZART	Concerto Para Clarinete em Lá Maior, KV 622	Áustria	1791	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Aaron COPLAND	Sinfonia nº 3	EUA	1946	3	0,333	0,666666667
9	2	3 maio	2001	M. Camargo GUARNIERI	Choro Para Violino e Orquestra	Brasil	1951	3	0,333	0,666666667
	2		2001	César GUERRA-PEIXE	Concertino Para Violino	Brasil	1972	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Johannes BRAHMS	Sonata nº 1 Para Violoncelo e Piano em Mi Menor, Op. 38	Alemanha	1865	3	0,333	0,666666667
10	2	10 maio	2001	Igor STRAVINSKY	Sinfonia dos Salmos	Rússia	1930	2	0,5	1
	2		2001	Wolfgang A. MOZART	Grande Missa em Dó Menor, KV 427	Áustria	1783	2	0,5	1
11	2	17 maio	2001	Ricardo TACUCHIAN	Estruturas Sinfônicas	Brasil	1976	4	0,25	0,5
	2		2001	Sergei RACHMANINOV	Concerto nº 4 Para Piano em Sol Menor, Op.40	Rússia	1926	4	0,25	0,5
	2		2001	Antonín DVORÁK	The wild Dove, Op.110	Chéquia	1896	4	0,25	0,5
	2		2001	Leoscaron JANAACUTE	Taras Bulba	Chéquia	1918	4	0,25	0,5
12	2	24 maio	2001	Béla BARTÓK	Concerto nº 2 Para Piano	Hungria	1931	2	0,5	1
	2		2001	Anton BRUCKNER	Sinfonia nº 6 em Lá maior, WAB 106	Áustria	1881	2	0,5	1
13	2	31 maio	2001	Carl Maria von WEBER	O Senhor dos Espíritos, Op.27: Abertura	Alemanha	1811	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Johannes BRAHMS	Concerto Para Violino em Ré Maior, Op.77	Alemanha	1878	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Johannes BRAHMS	Sinfonia nº 3 em Fá Maior, Op.90	Alemanha	1883	3	0,333	0,666666667
14	2	7 junho	2001	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Abertura Romeu e Julieta	Rússia	1869	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Robert SCHUMANN	Concerto Para Violoncelo em Lá Menor, Op.129	Alemanha	1850	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Dmitri SHOSTAKOVICH	Sinfonia nº 6 em Si Menor, Op.54	Rússia	1939	3	0,333	0,666666667
15	2	14 junho	2001	José Mauricio Nunes GARCIA	Sinfonia fúnebre	Brasil	1790	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Wolfgang A. MOZART	Concerto nº 20 Para Piano em Ré Menor, KV 466	Áustria	1785	3	0,333	0,666666667

	2		2001	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia nº 3 em Mi Bemol Maior, Op.55 - Eroica	Alemanha	1803	3	0,333	0,666666667
16	2	21 junho	2001	Antonín DVORÁK	Concerto Para Violoncelo em Si Menor, Op.104	Chéquia	1895	2	0,5	1
	2		2001	Igor STRAVINSKY	A Sagração da Primavera	Rússia	1913	2	0,5	1
17	2	28 junho	2001	Emmanuel CHABRIER	Espanha - Rapsódia Para Orquestra	França	1883	4	0,25	0,5
	2		2001	Manuel DE FALLA	Noches en los Jardines de España	Espanha	1916	4	0,25	0,5
	2		2001	Edward ELGAR	Variações Enigma, Op.36	Inglaterra	1899	4	0,25	0,5
	2		2001	Sir Peter MAXWELL DAVIES	Casamento e Amanhecer em Orkney	Inglaterra	1985	4	0,25	0,5
18	2	5 julho	2001	Johannes BRAHMS	Concerto nº 2 Para Piano em Si Bemol Maior, Op.83	Alemanha	1881	2	0,5	1
	2		2001	William WALTON	Belshazzar's Feast	Inglaterra	1931	2	0,5	1
19	2	12 julho	2001	Richard WAGNER	Tannhäuser: Abertura	Alemanha	1845	4	0,25	0,5
	2		2001	Richard WAGNER	Os Mestres Cantores de Nürnberg: Abertura	Alemanha	1867	4	0,25	0,5
	2		2001	Richard WAGNER	Rienzi: Abertura	Alemanha	1840	4	0,25	0,5
	2		2001	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia nº 5 em Dó Menor, Op.67	Alemanha	1808	4	0,25	0,5
20	2	26 julho	2001	Zoltán KODÁLY	Danças de Galanta	Hungria	1933	4	0,25	0,5
	2		2001	Camille SAINT-SAËNS	Concerto nº 5 Para Piano em Fá Maior, Op.103	França	1896	4	0,25	0,5
	2		2001	Tato TABORDA	Audiobioespectro	Brasil	2001	4	0,25	0,5
	2		2001	Benjamin BRITTEN	Guia da Orquestra Para os Jovens, Op. 34	Inglaterra	1946	4	0,25	0,5
21	2	2 agosto	2001	José Mauricio Nunes GARCIA	Abertura Zemira	Brasil	1803	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Robert SCHUMANN	Concerto Para Piano em Lá Menor, Op.54	Alemanha	1845	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Edward ELGAR	Sinfonia nº 2 em Mi Bemol Maior, Op.63	Inglaterra	1911	3	0,333	0,666666667
22	2	9 agosto	2001	Gabriel FAURÉ	Pelléas et Mélisande, Op.80	França	1898	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia nº 4 em Si Bemol Maior, Op.60	Alemanha	1806	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Béla BARTÓK	O Mandarim Miraculoso, Op.19: Suíte	Hungria	1924	3	0,333	0,666666667
23	2	16 agosto	2001	Carl Maria von WEBER	O Franco-atirador, Op.77: Abertura	Alemanha	1821	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Franz SCHUBERT	Sinfonia nº 4 em Dó Menor, D 417 - Trágica	Áustria	1816	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Sergei PROKOFIEV	Romeu e Julieta: Suíte	Rússia	1936	3	0,333	0,666666667
24	2	23 agosto	2001	J. A. Almeida PRADO	Pequenos Funerais cantantes	Brasil	1969	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Edvard GRIEG	Concerto Para Piano em Lá Menor, Op.16	Noruega	1868	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Sergei PROKOFIEV	Sinfonia nº 7, Op.131	Rússia	1952	3	0,333	0,666666667
25	3	6 setembro	2001	Giuseppe VERDI	Missa de Réquiem	Itália	1874	1	1	3
26	2	13 setembro	2001	Antônio Carlos GOMES	Fosca: Abertura	Brasil	1873	5	0,2	0,4
	2		2001	Antônio Carlos GOMES	Il Guarany: Canção do Aventureiro; Ária; Coro dos Caçadores	Brasil	1870	5	0,2	0,4
	2		2001	Antônio Carlos GOMES	Lo Schiavo: Ária - Sogni d'Amore	Brasil	1889	5	0,2	0,4
	2		2001	Giuseppe VERDI	I Vespri Siciliani: Abertura	Itália	1855	5	0,2	0,4
	2		2001	Giuseppe VERDI	Macbeth: Coro - Patria opressa; Ária - Pietà, Rispetto; O Covil das	Itália	1847	5	0,2	0,4
27	2	20 setembro	2001	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Concerto nº 1 Para Piano em Si Bemol Menor, Op.23	Rússia	1875	2	0,5	1
	2		2001	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Sinfonia nº 6 em Si Menor, Op.74 - Patética	Rússia	1893	2	0,5	1
28	2	27 setembro	2001	Carl NIELSEN	Concerto Para Flauta	Dinamarca	1926	2	0,5	1
	3		2001	Carl ORFF	Carmina Burana	Alemanha	1936	2	0,5	2
29	2	4 outubro	2001	Béla BARTÓK	Música Para Cordas, Percussão e Celesta	Hungria	1936	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Béla BARTÓK	Cenas Húngaras	Hungria	1931	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Ludwig van BEETHOVEN	Concerto nº 5 para Piano em Mi Bemol Maior, Op. 73 - Imperador	Alemanha	1810	3	0,333	0,666666667
30	3	12 outubro	2001	Igor STRAVINSKY	The Rake's Progress	Rússia	1951	1	1	3
31	2	8 novembro	2001	Joseph HAYDN	Sinfonia nº 103 em Mi Bemol Maior - Rufo de Tímpanos	Áustria	1795	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Richard STRAUSS	Concerto nº 1 Para Trompa em Mi Bemol Maior, Op.11	Alemanha	1883	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Witold LUTOSLAWSKI	Concerto para Orquestra	Polónia	1954	3	0,333	0,666666667
32	2	15 novembro	2001	Johann Sebastian BACH	Tocata e Fuga em ré menor, BWV 565	Alemanha	1707	4	0,25	0,5
	2		2001	Erich W. KORNGOLD	Concerto Para Violino em Ré Maior, Op.35	Áustria	1945	4	0,25	0,5
	2		2001	Claude DEBUSSY	La Mer	França	1905	4	0,25	0,5
	2		2001	Igor STRAVINSKY	O Pássaro de Fogo - Versão 1919	Rússia	1919	4	0,25	0,5
33	2	22 novembro	2001	Benjamin BRITTEN	Peter Grimes: Four Sea Interludes, Op.33	Inglaterra	1945	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Jean SIBELIUS	Concerto Para Violino e Orquestra em Ré Menor, Op.47	Finlândia	1904	3	0,333	0,666666667

	2		2001	Antonín DVORÁK	Sinfonia nº 9 em Mi Menor, Op.95 - Do Novo Mundo	Chéquia		1893	3	0,333	0,666666667
34	2	29 novembro	2001	Richard STRAUSS	Don Juan, Op.20	Alemanha		1888	2	0,5	1
	2		2001	Anton BRUCKNER	Sinfonia nº 4 em Mi Bemol Maior, WAB 104 - Romântica	Áustria		1874	2	0,5	1
35	2	6 dezembro	2001	Ernest BLOCH	Schelomo - Rapsódia Hebraica	Suíça		1916	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Sergei RACHMANINOV	Rapsódia sobre um Tema de Paganini em Lá Menor, Op.43	Rússia		1934	3	0,333	0,666666667
	2		2001	Richard STRAUSS	Sinfonia Doméstica, Op.53	Alemanha		1903	3	0,333	0,666666667
36	3	14 dezembro	2001	Georg Friedrich HÄNDEL	O Messias	Alemanha		1741	1	1	3
1	3	7 março	2002	Johann Sebastian BACH	Magnificat em Ré maior, BWV 243	Alemanha		1723	2	0,5	1,5
	3		2002	Gustav MAHLER	Sinfonia nº 1 em Ré Maior - Titã	Chéquia		1893	2	0,5	1,5
2	2	14 março	2002	Béla BARTÓK	Cantata Profana	Hungria		1930	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Sergei RACHMANINOV	Concerto nº 2 Para Piano em Dó Menor, Op.18	Rússia		1901	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Zoltán KODÁLY	Psalmus Hungaricus, Op.13	Hungria		1923	3	0,333	0,666666667
3	2	21 março	2002	Gustav MAHLER	Sinfonia nº 10: Adagio	Chéquia		1910	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Alfred SCHNITKE	Concerto Para Oboé, Harpa e Cordas	Rússia		1971	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Bedrich SMETANA	Minha Pátria: Vysehrad, O Moldávia, Sarka, Dos Bosques e Flores	Chéquia		1879	3	0,333	0,666666667
4	2	28 março	2002	Ludwig van BEETHOVEN	Concerto nº 1 Para Piano em Dó Maior, Op.15	Alemanha		1797	2	0,5	1
	2		2002	Richard STRAUSS	Uma Sinfonia alpina, Op.64	Alemanha		1915	2	0,5	1
5	2	11 abril	2002	Joseph HAYDN	Sinfonia nº 7 em Dó maior - Meio-dia	Áustria		1761	3	0,333	0,666666667
	2		2002	M. Camargo GUARNIERI	Choro Para Violoncelo e Orquestra	Brasil		1961	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Richard STRAUSS	Don Quixote, Op.35	Alemanha		1897	3	0,333	0,666666667
6	2	18 abril	2002	Karol SZYMANOWSKI	Máscaras	Polónia		1916	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Igor STRAVINSKY	Capriccio Para Piano e Orquestra	Rússia		1929	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Antonin DVORÁK	Sinfonia nº 8 em Sol Maior, Op.88	Chéquia		1889	3	0,333	0,666666667
7	2	25 abril	2002	Johann Sebastian BACH	A Paixão Segundo São João, BWV 245	Alemanha		1724	1	1	2
8	2	2 maio	2002	Franz BERWALD	A Estrela de Soria: Abertura	Suécia		1848	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Carl NIELSEN	Concerto Para Clarinete, Op.57	Dinamarca		1928	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Igor STRAVINSKY	Petrouchka	Rússia		1911	3	0,333	0,666666667
9	2	9 maio	2002	Sergei PROKOFIEV	Sinfonia nº 1 em Ré Maior, Op.25 - Clássica	Rússia		1917	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Wolfgang A. MOZART	Concerto nº 3 Para Violino em Sol Maior, KV 216	Áustria		1775	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Jean SIBELIUS	Sinfonia nº 6 em Ré Menor, Op.104	Finlândia		1923	3	0,333	0,666666667
10	2	16 maio	2002	Arnold SCHOENBERG	Pierrot lunaire, Op.21	Áustria		1912	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Ricardo TACUCHIAN	Tocata Sinfônica	Brasil		2000	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Alban BERG	Concerto Para Violino - À Memória de Um Anjo	Áustria		1935	3	0,333	0,666666667
11	2	23 maio	2002	Modest MUSSORGSKY	Uma Noite no Monte Calvo	Rússia		1867	4	0,25	0,5
	2		2002	Sergei PROKOFIEV	Concerto nº 3 Para Piano em Dó Maior, Op.26	Rússia		1921	4	0,25	0,5
	2		2002	Celso GARRIDO-LECCA	Elegia a Machu Picchu	Peru		1965	4	0,25	0,5
	2		2002	Heitor VILLA-LOBOS	Bachianas Brasileiras nº 4	Brasil		1941	4	0,25	0,5
12	2	30 maio	2002	Heitor VILLA-LOBOS	Bachianas Brasileiras nº 2	Brasil		1930	4	0,25	0,5
	2		2002	Sergei PROKOFIEV	Pedro e o Lobo, Op.67	Rússia		1936	4	0,25	0,5
	2		2002	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	Capricho Brillhante em Si Menor, Op.22	Alemanha		1832	4	0,25	0,5
	2		2002	Camille SAINT-SAËNS	O Carnaval dos Animais	França		1886	4	0,25	0,5
13	2	13 junho	2002	Wolfgang A. MOZART	Don Giovanni, KV 527: Abertura	Áustria		1787	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Max BRUCH	Concerto nº 1 Para Violino em Sol Menor, Op.26: Prelude - Alleg	Alemanha		1868	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Dmitri SHOSTAKOVICH	Sinfonia nº 5 em Ré Menor, Op.47	Rússia		1937	3	0,333	0,666666667
14	2	20 junho	2002	Luciano BERIO	Concertino Para Clarinete e Violino	Itália		1949	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Franz SCHUBERT	Sinfonia nº 5 em Si Bemol Maior, D 485	Áustria		1816	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Luciano BERIO	Sinfonia Para Oito Vozes e Orquestra	Itália		1969	3	0,333	0,666666667
15	2	4 julho	2002	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	O Lago dos Cisnes, Op.20: Excertos	Rússia		1876	2	0,5	1
	2		2002	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Sinfonia nº 5 em Mi Menor, Op.64	Rússia		1888	2	0,5	1
16	2	25 julho	2002	Dmitri SHOSTAKOVICH	Abertura Festiva, Op.96	Rússia		1954	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Alexander GLAZUNOV	Concerto Para Violino em Lá Menor, Op.82	Rússia		1904	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Francisco MIGNONE	Maracatu do Chico-Rei	Brasil		1933	3	0,333	0,666666667

17	2	1 agosto	2002	Johann Sebastian BACH	Concerto de Brandenburgo nº 3 em Sol Maior, BWV 1048	Alemanha	1721	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Heitor VILLA-LOBOS	Bachianas Brasileiras nº 7	Brasil	1942	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Heitor VILLA-LOBOS	Bachianas Brasileiras nº 8	Brasil	1944	3	0,333	0,666666667
18	1	10 agosto	2002	Claudio SANTORO	Frevo	Brasil	1982	3	0,333	0,333333333
	1		2002	Francisco MIGNONE	Festa das Igrejas	Brasil	1940	3	0,333	0,333333333
	1		2002	M. Camargo GUARNIERI	Sinfonia nº 3	Brasil	1953	3	0,333	0,333333333
19	2	15 agosto	2002	Heitor VILLA-LOBOS	Uirapuru - Poema sinfônico	Brasil	1917	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Samuel BARBER	Concerto Para Violino e Orquestra, Op.14	EUA	1940	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Heitor VILLA-LOBOS	Sinfonia nº 6 - Sobre as Linhas das Montanhas	Brasil	1944	3	0,333	0,666666667
20	2	22 agosto	2002	Wolfgang A. MOZART	Sinfonia nº 36 em Dó Maior, KV 425 - Linz	Áustria	1783	4	0,25	0,5
	2		2002	Ludwig van BEETHOVEN	Fantasia Coral, Op.80	Alemanha	1808	4	0,25	0,5
	2		2002	Maurice RAVEL	Concerto em Ré Maior Para a Mão Esquerda	França	1930	4	0,25	0,5
	2		2002	Maurice RAVEL	Daphnis et Chloé: Suite nº 2	França	1912	4	0,25	0,5
21	2	29 agosto	2002	Béla BARTÓK	Divertimento Para Cordas	Hungria	1939	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Wolfgang A. MOZART	Concerto nº 23 Para Piano em Lá Maior, KV 488	Áustria	1786	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Franz SCHUBERT	Sinfonia nº 6 em Dó Maior, D 589	Áustria	1818	3	0,333	0,666666667
22	2	5 setembro	2002	Richard STRAUSS	Capriccio: Introdução, Música ao Luar, Cena Final	Áustria	1941	2	0,5	1
	2		2002	Alexander ZEMLINSKY	Sinfonia lírica, Op.18	Áustria	1923	2	0,5	1
23	2	12 setembro	2002	Hector BERLIOZ	O Corsário, Op.21: Abertura	França	1844	3	0,333	0,666666667
	2		2002	Edward ELGAR	Concerto Para Violoncelo em Mi Menor, Op.85	Inglaterra	1919	3	0,333	0,666666667
	2		2002	César FRANCK	Sinfonia em Ré Menor, Op.48	Bélgica	1888	3	0,333	0,666666667
24	2	26 setembro	2002	Edward ELGAR	Concerto Para Violino em Si Menor, Op.61	Inglaterra	1910	2	0,5	1
	2		2002	Ernest CHAUSSON	Sinfonia em Si Bemol Maior, Op.20	França	1890	2	0,5	1
25	3	3 outubro	2002	Edino KRIEGER	Passacalha Para o Novo Milênio	Brasil	1999	3	0,333	1
	2		2002	Marlos NOBRE	Concerto Para Dois Violões, Percussão e Cordas, Op.82	Brasil	1995	3	0,333	0,666666667
	3		2002	Johannes BRAHMS	Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op.73	Alemanha	1877	3	0,333	1
26	1	7 outubro	2002	Mario CASTELNUOVO-TEDESCO	Concerto Para Dois Violões e Orquestra, Op.201	Itália	1962	3	0,333	0,333333333
	1		2002	Marlos NOBRE	Concerto Para Dois Violões, Percussão e Cordas, Op.82	Brasil	1995	3	0,333	0,333333333
	1		2002	Johannes BRAHMS	Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op.73	Alemanha	1877	3	0,333	0,333333333
27	1	15 outubro	2002	Francisco BRAGA	Episódio Sinfônico	Brasil	1900	3	0,333	0,333333333
	1		2002	Heitor VILLA-LOBOS	Bachianas Brasileiras nº 4	Brasil	1941	3	0,333	0,333333333
	1		2002	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Sinfonia nº 5 em Mi Menor, Op.64	Rússia	1888	3	0,333	0,333333333
28	2	16 outubro	2002	Edino KRIEGER	Passacalha Para o Novo Milênio	Brasil	1999	4	0,25	0,5
	2		2002	Heitor VILLA-LOBOS	Uirapuru - Poema sinfônico	Brasil	1917	4	0,25	0,5
	2		2002	Heitor VILLA-LOBOS	Bachianas Brasileiras nº 4: Prelúdio	Brasil	1941	4	0,25	0,5
	3		2002	M. Camargo GUARNIERI	Sinfonia nº 2 - Uirapuru	Brasil	1945	4	0,25	0,8333
29	1	17 outubro	2002	Chico BUARQUE	Homenagem ao Malandro	Brasil	1978	12	0,083	0,083333333
	1		2002	John NESCHLING	Olha a Lua	Brasil	1980	12	0,083	0,083333333
	1		2002	Nailor AZEVEDO	Medley de Choros	Brasil	2000	12	0,083	0,083333333
	1		2002	João BOSCO	Prêt-à-porter de Tafetá	Brasil	1984	12	0,083	0,083333333
	1		2002	Tom JOBIM / Vinicius DE MORAES	Insensatez	Brasil	1961	12	0,083	0,083333333
	1		2002	Ary BARROSO	Aquarela do Brasil	Brasil	1939	12	0,083	0,083333333
	1		2002	Zequinha de ABREU	Tico-tico no Fubá	Brasil	1917	12	0,083	0,083333333
	1		2002	João BOSCO	Linha de Passe	Brasil	1979	12	0,083	0,083333333
	1		2002	GUINGA	Baião de Lacan	Brasil	1993	12	0,083	0,083333333
	1		2002	Claudio SANTORO	Frevo	Brasil	1982	12	0,083	0,083333333
	1		2002	Oscar Lorenzo FERNANDEZ	Reisado do Pastoreio: Batuque	Brasil	1930	12	0,083	0,083333333
	1		2002	Waldir AZEVEDO	Brasileirinho	Brasil	1947	12	0,083	0,083333333
30	2	5 dezembro	2002	Alexandre LEVY	Suite Brasileira	Brasil	1890	4	0,25	0,5
	2		2002	Camille SAINT-SAËNS	Concerto nº 1 Para Violoncelo em Lá Menor, Op.33	França	1872	4	0,25	0,5
	2		2002	Leonard BERNSTEIN	Mass: Three Meditations	EUA	1971	4	0,25	0,5
	2		2002	Samuel BARBER	Prayers of Kierkegaard, Op.30	EUA	1954	4	0,25	0,5

31	2	12 dezembro	2002	Gustav MAHLER	Sinfonia nº 7 em Mi Menor	Chéquia	1905	1	1	2
32	2	19 dezembro	2002	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	Lobgesang - Sinfonia nº 2 em Si Bemol Maior, Op.52	Alemanha	1840	1	1	2
1	3	13 março	2003	Arthur HONEGGER	O Rei Davi	Suíça	1921	1	1	3
2	2	20 março	2003	Benjamin BRITTEN	Sinfonia da Réquiem, Op.20	Inglaterra	1940	4	0,25	0,5
	2003		Erkki-Sven TÜR	Concerto Para Marimba - Ardor	Estônia	2001	4	0,25	0,5	
	2003		Hector BERLIOZ	O Carnaval Romano, Op.9: Abertura	França	1844	4	0,25	0,5	
	2003		Paul HINDEMITH	Metamorfozes Sinfônicas sobre Temas de Carl Maria Von Weber	Alemanha	1943	4	0,25	0,5	
3	2	27 março	2003	Samuel BARBER	Adagio Para Cordas, Op.11	EUA	1936	3	0,333	0,66666667
	2003		Jean SIBELIUS	Finlândia, Op.26	Finlândia	1899	3	0,333	0,66666667	
	2003		Gustav MAHLER	Sinfonia nº 6 em Lá Menor - Trágica	Chéquia	1904	3	0,333	0,66666667	
4	2	3 abril	2003	Gustav MAHLER	El Amor Brujo	Espanha	1915	2	0,5	1
	2003		Igor STRAVINSKY	Édipo Rei	Rússia	1927	2	0,5	1	
5	2	10 abril	2003	Sergei RACHMANINOV	Concerto nº 3 Para Piano em Ré Menor, Op.30: Excerto	Rússia	1909	2	0,5	1
	2003		Richard STRAUSS	Uma Vida de Herói, Op.40	Alemanha	1898	2	0,5	1	
6	2	1 maio	2003	Igor STRAVINSKY	Sinfonia em Três Movimentos	Rússia	1945	4	0,25	0,5
	2003		Heitor VILLA-LOBOS	Fantasia Para Sax	Brasil	1948	4	0,25	0,5	
	2003		Radamés GNATTALI	Concertino Para Sax Alto	Brasil	1964	4	0,25	0,5	
	2003		Dmitri SHOSTAKOVICH	Sinfonia nº 3 em Mi Bemol Maior, Op.20 - 1º Maio	Rússia	1929	4	0,25	0,5	
7	2	8 maio	2003	Albert ROUSSEL	Concertino Para Violoncelo, Op.57	França	1936	3	0,333	0,66666667
	2003		Albert ROUSSEL	Concerto Para Piano, Op.36	França	1927	3	0,333	0,66666667	
	2003		Hector BERLIOZ	Sinfonia Fantástica, Op.14	França	1830	3	0,333	0,66666667	
8	2	15 maio	2003	Maurice RAVEL	Menuet Antique	França	1895	3	0,333	0,66666667
	2003		Hector BERLIOZ	Les Nuits d'Été, Op.7	França	1841	3	0,333	0,66666667	
	2003		Carl NIELSEN	Sinfonia nº 1 em sol menor, Op.7	Dinamarca	1894	3	0,333	0,66666667	
9	2	22 maio	2003	Francisco BRAGA	Marabá	Brasil	1898	3	0,333	0,66666667
	2003		Leonardo BALADA	Concerto Para Violino	Espanha	1982	3	0,333	0,66666667	
	2003		Gabriel FAURÉ	Réquiem em Ré Menor, Op.48	França	1890	3	0,333	0,66666667	
10	2	29 maio	2003	Richard WAGNER	Parsifal: Prelúdio	Alemanha	1882	4	0,25	0,5
	2003		György LIGETI	Lontano	Hungria	1967	4	0,25	0,5	
	2003		Joaquín RODRIGO	Concerto de Aranjuez	Espanha	1939	4	0,25	0,5	
	2003		Johannes BRAHMS	Sinfonia nº 3 em Fá Maior, Op.90	Alemanha	1883	4	0,25	0,5	
11	2	5 junho	2003	Edvard GRIEG	Peer Gynt: Suíte nº 1, Op.46	Noruega	1875	3	0,333	0,66666667
	2003		Édouard LALO	Concerto em Ré Menor	França	1876	3	0,333	0,66666667	
	2003		Robert SCHUMANN	Sinfonia nº 2 em Dó Maior, Op.61	Alemanha	1846	3	0,333	0,66666667	
12	2	12 junho	2003	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Suíte nº 4 em Sol Maior, Op.61 - Mozartiana	Rússia	1887	3	0,333	0,66666667
	2003		Wolfgang A. MOZART	Concerto nº 17 Para Piano em Sol Maior, KV 453	Áustria	1784	3	0,333	0,66666667	
	2003		Ottorino RESPIGHI	Feste Romane	Itália	1928	3	0,333	0,66666667	
13	2	19 junho	2003	Tan DUN	Orchestral Theater "O"	China	1990	3	0,333	0,66666667
	2003		Tan DUN	Orchestral Theater II: Re	China	1992	3	0,333	0,66666667	
	2003		Tan DUN	Concerto Para Aquapercussão e Orquestra	China	1998	3	0,333	0,66666667	
14	2	26 junho	2003	Wolfgang A. MOZART	Ascanio in Alba: Feste Teatrale, KV 120 (111a)	Áustria	1771	3	0,333	0,66666667
	2003		Joseph HAYDN	Concerto nº 2 Para Violoncelo em Ré Maior, Op.101	Áustria	1783	3	0,333	0,66666667	
	2003		Dmitri SHOSTAKOVICH	Katerina Ismailova: Suíte	Rússia	1963	3	0,333	0,66666667	
15	2	3 julho	2003	Johannes BRAHMS	Abertura do Festival Acadêmico, Op.80	Alemanha	1880	4	0,25	0,5
	2003		Frédéric CHOPIN	Concerto nº 1 Para Piano em Mi Menor, Op.11	Polônia	1830	4	0,25	0,5	
	2003		Pyotr I. TCHAIKOVSKY	O Quebra-Nozes, Op.71a: Suíte do Balé	Rússia	1892	4	0,25	0,5	
	2003		Nikolai RIMSKY-KORSAKOV	Capricho Espanhol, Op.34	Rússia	1887	4	0,25	0,5	
16	2	24 julho	2003	Gustav MAHLER	Kindertotenlieder	Chéquia	1904	2	0,5	1
	2003		Wolfgang A. MOZART	Réquiem, KV 626	Áustria	1791	2	0,5	1	
17	2	31 julho	2003	Richard STRAUSS	Don Juan, Op.20	Alemanha	1888	3	0,333	0,66666667
	2003		Ludwig van BEETHOVEN	Egmont, Op.84: Abertura	Alemanha	1810	3	0,333	0,66666667	
	2003		Johannes BRAHMS	Sinfonia nº 4 em Mi Menor, Op.98	Alemanha	1885	3	0,333	0,66666667	

18	2	7 agosto	2003	Maurice RAVEL	Rapsódia Espanhola	França	1907	4	0,25	0,5
	2		2003	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Concerto n° 1 Para Piano em Si Bemol Menor, Op.23	Rússia	1875	4	0,25	0,5
	2		2003	Sergei PROKOFIEV	Scythian Suite , Op.20 - Ala and Lolly	Rússia	1915	4	0,25	0,5
	2		2003	Maurice RAVEL	Bolero	França	1928	4	0,25	0,5
19	2	14 agosto	2003	Marisa REZENDE	Vereda	Brasil	2003	2	0,5	1
	2		2003	Gustav MAHLER	A Canção da Terra	Chéquia	1909	2	0,5	1
20	2	21 agosto	2003	Dmitri SHOSTAKOVICH	Concerto n° 2 Para Piano em Fá Maior, Op.102	Rússia	1957	2	0,5	1
	2		2003	Anton BRUCKNER	Sinfonia n° 7 em Mi Maior, WAB 107	Áustria	1883	2	0,5	1
21	2	28 agosto	2003	Béla BARTÓK	O Mandarim Miraculoso, Op.19: Suíte	Hungria	1924	3	0,333	0,66666667
	2		2003	Heitor VILLA-LOBOS	Concerto n° 2 Para Piano	Brasil	1948	3	0,333	0,66666667
	2		2003	Jean SIBELIUS	Sinfonia n° 5 em Mi Bemol Maior, Op.82	Finlândia	1915	3	0,333	0,66666667
22	2	4 setembro	2003	Johannes BRAHMS	Nänie, Op.82	Alemanha	1881	3	0,333	0,66666667
	2		2003	Johannes BRAHMS	Schicksalslied, Op.54	Alemanha	1871	3	0,333	0,66666667
	2		2003	Johannes BRAHMS	Concerto n° 2 Para Piano em Si Bemol Maior, Op.83	Alemanha	1881	3	0,333	0,66666667
23	2	11 setembro	2003	Luciano BERIO	Quattro Versioni Originali Della Ritirata Notturna di Madrid di Lu	Itália	1964	3	0,333	0,66666667
	2		2003	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Concerto Para Violino em Ré Maior, Op.35	Rússia	1878	3	0,333	0,66666667
	2		2003	Modest MUSSORGSKY	Quadros de uma Exposição	Rússia	1874	3	0,333	0,66666667
24	2	18 setembro	2003	Claude DEBUSSY	Jeux	França	1912	4	0,25	0,5
	2		2003	Camille SAINT-SAËNS	Introdução e Rondó Caprichoso, Op.28	França	1863	4	0,25	0,5
	2		2003	Claudio SANTORO	Fantasia	Brasil	1980	4	0,25	0,5
	2		2003	Heitor VILLA-LOBOS	Sinfonia n° 7	Brasil	1945	4	0,25	0,5
25	2	25 setembro	2003	Heitor VILLA-LOBOS	Concerto Para Harmônica	Brasil	1955	2	0,5	1
	2		2003	Dmitri SHOSTAKOVICH	Sinfonia n° 8 em Dó Menor, Op.65	Rússia	1943	2	0,5	1
26	2	2 outubro	2003	Richard WAGNER	O Crepúsculo dos Deuses: Marcha Fúnebre	Alemanha	1874	3	0,333	0,66666667
	2		2003	Wolfgang A. MOZART	Concerto n° 21 Para Piano em Dó Maior, KV 467	Áustria	1785	3	0,333	0,66666667
	2		2003	Johannes BRAHMS	Sonata n° 1 Para Violoncelo e Piano em Mi Menor, Op. 38	Alemanha	1865	3	0,333	0,66666667
27	4	9 outubro	2003	Béla BARTÓK	O Mandarim Miraculoso, Op.19: Suíte	Hungria	1924	3	0,333	1,25
	2		2003	Heitor VILLA-LOBOS	Concerto n° 2 Para Piano	Brasil	1948	3	0,333	0,66666667
	4		2003	Ottorino RESPIGHI	Feste Romane	Itália	1928	3	0,333	1,25
28	2	15 outubro	2003	Edino KRIEGER	Passacalha Para o Novo Milênio	Brasil	1999	3	0,333	0,5833333
	2		2003	Heitor VILLA-LOBOS	Bachianas Brasileiras n° 8	Brasil	1944	3	0,333	0,5833333
	2		2003	Johannes BRAHMS	Sonata n° 1 Para Violoncelo e Piano em Mi Menor, Op. 38	Alemanha	1865	3	0,333	0,66666667
29	3	20 novembro	2003	Giacomo PUCCINI	Capriccio Sinfônico	Itália	1883	3	0,333	1
	3		2003	Dmitri SHOSTAKOVICH	Concerto n° 1 Para Piano e Trompete em Dó Menor, Op.35	Rússia	1933	3	0,333	1
	3		2003	Richard STRAUSS	Aus Italien, Op.16	Alemanha	1887	3	0,333	1
30	2	27 novembro	2003	Robert SCHUMANN	Sinfonia n° 1 em Si Bemol Maior, Op.38 - Primavera	Alemanha	1841	2	0,5	1
	2		2003	Leonard BERNSTEIN	Sinfonia n° 3 - Kaddish	EUA	1963	2	0,5	1
31	2	4 dezembro	2003	Ludwig van BEETHOVEN	Meerestille und Glückliche Fahrt, Op.112	Alemanha	1815	3	0,333	0,66666667
	2		2003	Wolfgang A. MOZART	Concerto Para Dois Pianos e Orquestra em Mi Bemol Maior, K.36	Áustria	1779	3	0,333	0,66666667
	2		2003	Antonín DVORÁK	Sinfonia n° 7 em Ré Menor, Op.70	Chéquia	1885	3	0,333	0,66666667
32	3	12 dezembro	2003	Johann Sebastian BACH	Cantata n° 21 - Seufzer, Tränen	Alemanha	1714	5	0,2	0,6
	3		2003	Heitor VILLA-LOBOS	Bachianas Brasileiras n° 1	Brasil	1930	5	0,2	0,6
	3		2003	Heitor VILLA-LOBOS	Bachianas Brasileiras n° 5	Brasil	1945	5	0,2	0,6
	3		2003	Heitor VILLA-LOBOS	Bachianas Brasileiras n° 9	Brasil	1945	5	0,2	0,6
	3		2003	Johann Sebastian BACH	Suíte n° 3 em Ré Maior, BWV 1068	Alemanha	1730	5	0,2	0,6
1	3	4 março	2004	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia n° 9 em Ré Menor, Op. 125 - Coral	Alemanha	1824	1	1	3
2	2	11 março	2004	Gustav MAHLER	Sinfonia n° 9 em Ré Maior	Chéquia	1909	1	1	2
3	2	18 março	2004	Hector BERLIOZ	Harold na Itália, Op.16	França	1834	2	0,5	1
	2		2004	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia n° 2 em Ré Maior, Op.36	Alemanha	1802	2	0,5	1
4	2	25 março	2004	Wolfgang A. MOZART	Concerto n° 23 Para Piano em Lá Maior, KV 488	Áustria	1786	2	0,5	1
	2		2004	Anton BRUCKNER	Sinfonia n° 9 em ré menor, WAB 109	Áustria	1896	2	0,5	1
5	2	1 abril	2004	José Pablo MONCAYO	Huapango	México	1941	3	0,333	0,66666667

	2		2004	Benjamin BRITTEN	Concerto Para Piano em Ré Maior, Op.13	Inglaterra		1938		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Sergei RACHMANINOV	Danças Sinfônicas, Op.45	Rússia		1940		3	0,333	0,666666667
6	2	8 abril	2004	Francisco BRAGA	Insônia	Brasil		1908		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Alfred SCHNITTKE	Concerto Grosso nº 2	Rússia		1982		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Johannes BRAHMS	Concerto Duplo Para Violino e Violoncelo em Lá Menor, Op.102	Alemanha		1887		3	0,333	0,666666667
7	2	15 abril	2004	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	Märchen von der schönen Melusine, Op.32	Alemanha		1833		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Ludwig van BEETHOVEN	Concerto nº 2 Para Piano em Si Bemol Maior, Op.19	Alemanha		1789		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Sergei PROKOFIEV	Sinfonia nº 6 em Mi Bemol Menor, Op.111	Rússia		1947		3	0,333	0,666666667
8	2	22 abril	2004	Leonard BERNSTEIN	On The Town	EUA		1944		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Béla BARTÓK	Concerto nº 2 Para Violino	Hungria		1938		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Manuel DE FALLA	El Sombrero de Tres Picos: Balé Completo	Espanha		1919		3	0,333	0,666666667
9	2	29 abril	2004	Ludwig van BEETHOVEN	Concerto nº 4 Para Piano em Sol Maior, Op.58	Alemanha		1806		2	0,5	1
	2		2004	Edward ELGAR	Sinfonia nº 1 em Lá Bemol Maior, Op.55	Inglaterra		1908		2	0,5	1
10	2	6 maio	2004	Richard STRAUSS	Morte e Transfiguração, Op.24	Alemanha		1890		5	0,2	0,4
	2		2004	Richard STRAUSS	Zueignung, Op.10/1	Alemanha		1885		5	0,2	0,4
	2		2004	Richard STRAUSS	Befreit, Op.39/4	Alemanha		1898		5	0,2	0,4
	2		2004	Richard STRAUSS	Verführung, Op.33/1	Alemanha		1896		5	0,2	0,4
	2		2004	Richard STRAUSS	Salomé, Op.54: Dança dos Sete Véus; Cena Final	Alemanha		1905		5	0,2	0,4
11	2	13 maio	2004	Ludwig van BEETHOVEN	Egmont, Op.84: Abertura	Alemanha		1810		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Johannes BRAHMS	Concerto Para Violino em Ré Maior, Op.77	Alemanha		1878		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia nº 8 em Fá maior, Op.93	Alemanha		1812		3	0,333	0,666666667
12	2	20 maio	2004	Johannes BRAHMS	Concerto nº 1 Para Piano em Ré Menor, Op.15	Alemanha		1858		2	0,5	1
	2		2004	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	Sinfonia nº 3 em Lá Menor, Op.56 - Escocesa	Alemanha		1842		2	0,5	1
13	2	27 maio	2004	Richard WAGNER	O Anel Sem Palavras [arranjo de Lorin Maazel]	Alemanha		1874		1	1	2
14	2	3 junho	2004	Claude DEBUSSY	Prélude à L'après-midi d'un Faune	França		1894		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Henri DUTILLEUX	Sinfonia nº 2	França		1959		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	Sinfonia nº 5 em Ré Maior, Op.107 - Reforma	Alemanha		1830		3	0,333	0,666666667
15	2	10 junho	2004	Krzysztof PENDERECKI	Réquiem Polonês	Polônia		1984		1	1	2
16	2	19 junho	2004	Dmitri SHOSTAKOVICH	Sinfonia nº 15 em Lá Maior, Op.141	Rússia		1971		1	1	2
17	2	24 junho	2004	Wojciech KILAR	Krzesany - Poema Sinfônico	Polônia		1974		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Maurice RAVEL	Concerto Para Piano em Sol Maior	França		1931		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Sinfonia nº 4 em Fá Menor, Op.36	Rússia		1877		3	0,333	0,666666667
18	2	1 julho	2004	Joseph HAYDN	Concerto Para Piano em Ré Maior, Op.21 Hob XVIII:11	Áustria		1782		2	0,5	1
	2		2004	Gustav MAHLER	Sinfonia nº 5 em Dó Sustenido Menor	Chéquia		1902		2	0,5	1
19	2	22 julho	2004	Gioacchino ROSSINI	La Gazza Ladra: Abertura	Itália		1817		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Benjamin BRITTEN	Serenata para Tenor, Trompa e Cordas, Op.31	Inglaterra		1943		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Joseph HAYDN	Missa in Tempore belli	Áustria		1796		3	0,333	0,666666667
20	2	29 julho	2004	Christian LINDBERG	Helikon Wasp	Suécia		2003		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Nathaniel SHILKRET	Concerto Para Trombone	EUA		1942		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Dmitri SHOSTAKOVICH	Sinfonia nº 12 em Ré Menor, Op.112 - O Ano de 1917	Rússia		1961		3	0,333	0,666666667
21	2	20 agosto	2004	Wolfgang A. MOZART	Sinfonia nº 38 em Ré Maior, KV 504 - Praga	Áustria		1786		2	0,5	1
	2		2004	Jean SIBELIUS	Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op.43	Finlândia		1902		2	0,5	1
22	2	26 agosto	2004	Richard STRAUSS	Macbeth, Op.23	Alemanha		1890		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Kurt WEILL	Concerto Para Violino, Op.12	Alemanha		1925		3	0,333	0,666666667
	2		2004	Heitor VILLA-LOBOS	Sinfonia nº 4 - Vitória	Brasil		1919		3	0,333	0,666666667
23	2	2 setembro	2004	Sergei RACHMANINOV	Francesca da Rimini	Rússia		1905		1	1	2
24	2	11 setembro	2004	Franz SCHUBERT	Sinfonia em Si Menor, D 759 - Inacabada	Áustria		1822		4	0,25	0,5
	2		2004	Witold LUTOSLAWSKI	Concerto Para Violoncelo	Polônia		1970		4	0,25	0,5
	2		2004	John ADAMS	On the Transmigration of Souls	EUA		2002		4	0,25	0,5
	2		2004	Robert LOWRY	At the River	EUA		1864		4	0,25	0,5
25	2	16 setembro	2004	Antonín DVORAK	Stabat Mater, Op.58	Chéquia		1877		1	1	2
26	2	23 setembro	2004	Joseph HAYDN	Sinfonia nº 92 em Sol Maior - Oxford	Áustria		1789		3	0,333	0,666666667

	2		2004	Ottorino RESPIGHI	Adagio con Variazioni	Itália		1921	3	0,333	0,666666667
	2		2004	William WALTON	Sinfonia nº 1	Inglaterra		1935	3	0,333	0,666666667
27	2	30 setembro	2004	Paulo CHAGAS	Radiância	Brasil		2004	3	0,333	0,666666667
	2		2004	James MACMILLAN	Veni, Veni, Emmanuel!	Escócia		1992	3	0,333	0,666666667
	2		2004	Igor STRAVINSKY	Le Baiser de la Fée	Rússia		1928	3	0,333	0,666666667
28	2	7 outubro	2004	Francisco BRAGA	Episódio Sinfônico	Brasil		1900	3	0,333	0,666666667
	2		2004	Marco Aurélio YANO	Concerto Para Oboé e Orquestra	Brasil		1991	3	0,333	0,666666667
	2		2004	Igor STRAVINSKY	A Sagração da Primavera	Rússia		1913	3	0,333	0,666666667
29	2	15 outubro	2004	Richard WAGNER	O Navio-fantasma: Abertura	Alemanha		1841	4	0,25	0,5
	2		2004	Alexander SCRIBIN	Concerto Para Piano em Fá Menor, Op.20	Rússia		1896	4	0,25	0,5
	2		2004	Ferruccio BUSONI	Suíte Turandot, Op.41: Quatro Excertos	Itália		1905	4	0,25	0,5
	2		2004	Ottorino RESPIGHI	Pini di Roma	Itália		1924	4	0,25	0,5
30	2	26 novembro	2004	Benjamin BRITTEN	Young Apollo, Op.16	Inglaterra		1939	4	0,25	0,5
	2		2004	Wolfgang A. MOZART	Serenata Noturna em Ré Maior, KV 239	Áustria		1776	4	0,25	0,5
	2		2004	Wolfgang A. MOZART	As Bodas de Figaro, KV 492: Abertura	Áustria		1786	4	0,25	0,5
	2		2004	Dmitri SHOSTAKOVICH	Sinfonia nº 10 em Mi Menor, Op.93	Rússia		1953	4	0,25	0,5
31	2	3 dezembro	2004	Dmitri SHOSTAKOVICH	Tahiti Trot, Op.16	Rússia		1928	3	0,333	0,666666667
	2		2004	Leonard BERNSTEIN	West Side Story: Danças Sinfônicas	EUA		1957	3	0,333	0,666666667
	2		2004	Benjamin BRITTEN	Spring Symphony, Op.44	Inglaterra		1949	3	0,333	0,666666667
32	2	9 dezembro	2004	Faustino Xavier do PRADO	Ladainha de Nossa Senhora	Brasil		1745	3	0,333	0,666666667
	2		2004	Sérgio ASSAD	Originis	Brasil		2001	3	0,333	0,666666667
	2		2004	Arnold SCHOENBERG	Pelléas et Mélisande, Op.5 - Poema sinfônico	Alemanha		1903	3	0,333	0,666666667
33	3	16 dezembro	2004	Ary BARROSO	Aquarela do Brasil	Brasil		1939	10	0,1	0,3
	3		2004	Nailor AZEVEDO	Três no Choro	Brasil		2002	10	0,1	0,3
	3		2004	John NESCHLING	Olha a Lua	Brasil		1980	10	0,1	0,3
	3		2004	Jacob do BANDOLIM	Doce de Coco	Brasil		1953	10	0,1	0,3
	3		2004	Jacob do BANDOLIM	Assanhado	Brasil		1961	10	0,1	0,3
	3		2004	Waldir AZEVEDO	Brasileirinho	Brasil		1947	10	0,1	0,3
	3		2004	Joice	Feminina	Brasil		1980	10	0,1	0,3
	3		2004	Oscar Lorenzo FERNANDEZ	Reisado do Pastoreio: Batuque	Brasil		1930	10	0,1	0,3
	3		2004	Vince MENDOZA	Tributo a Tom Jobim	Brasil		1974	10	0,1	0,3
	3		2004	GUINGA	Baião de Lakan	Brasil		1993	10	0,1	0,3
1	3	3 março	2005	Joseph HAYDN	A Criação	Áustria		1798	1	1	3
2	3	10 março	2005	Anton WEBERN	Seis Peças para Orquestra, Op.6	Áustria		1909	3	0,333	1
	3		2005	Antonín DVORÁK	Concerto Para Violino em Lá Menor, Op.53	Chéquia		1879	3	0,333	1
	3		2005	Richard STRAUSS	Uma Vida de Herói, Op.40	Alemanha		1898	3	0,333	1
3	2	17 março	2005	Wolfgang A. MOZART	Sinfonia nº 35 em Dó Maior, KV 385 - Haffner	Áustria		1782	3	0,333	0,666666667
	2		2005	Maurício CARRILHO	Suíte para Violão de Sete Cordas e Orquestra	Brasil		2004	3	0,333	0,666666667
	2		2005	Richard STRAUSS	O Cavaleiro da Rosa, Op.59: Suíte	Alemanha		1910	3	0,333	0,666666667
4	2	24 março	2005	Johannes BRAHMS	Danças Húngaras nº 1, 3, 4, 10 e 20	Alemanha		1868	3	0,333	0,666666667
	2		2005	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Capricho Italiano, Op.45	Rússia		1880	3	0,333	0,666666667
	2		2005	Johannes BRAHMS	Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op.73	Alemanha		1877	3	0,333	0,666666667
5	3	14 abril	2005	Giuseppe MARTUCCI	Concerto Para Piano em Si Bemol Menor, Op.66	Itália		1885	2	0,5	1,5
	3		2005	Antonín DVORÁK	Sinfonia nº 5 em Fá maior, Op.76	Chéquia		1875	2	0,5	1,5
6	3	21 abril	2005	Cláudio de FREITAS	Fantasia Sobre uma Cantiga de Ninar	Brasil		2004	3	0,333	1
	3		2005	Johannes BRAHMS	Rapsódia para Contralto, Op.53	Alemanha		1869	3	0,333	1
	3		2005	Sergei PROKOFIEV	Alexander Nevsky - Cantata, Op.78	Rússia		1938	3	0,333	1
7	3	28 abril	2005	Antônio Carlos GOMES	Maria Tudor: Abertura	Brasil		1879	3	0,333	1
	3		2005	Ludwig van BEETHOVEN	Concerto nº 1 Para Piano em Dó Maior, Op.15	Alemanha		1797	3	0,333	1
	3		2005	J. A. Almeida PRADO	Sinfonia dos Orixás	Brasil		1986	3	0,333	1
8	3	5 maio	2005	Karol SZYMANOWSKI	Concerto nº 1 Para Violino, Op.35	Polónia		1916	2	0,5	1,5
	3		2005	Nikolai RIMSKY-KORSAKOV	Sheherazade, Op. 35	Rússia		1888	2	0,5	1,5

9	3	12 maio	2005	Charles GOUNOD	Fausto	França	1859	1	1	3
10	3	19 maio	2005	Richard WAGNER	Os Mestres Cantores de Nürnberg: Abertura	Alemanha	1867	3	0,333	1
	3		2005	Antonín DVORÁK	Concerto Para Violoncelo em Si Menor, Op.104	Chéquia	1895	3	0,333	1
	3		2005	Edward ELGAR	Variações Enigma, Op.36	Inglaterra	1899	3	0,333	1
11	3	26 maio	2005	Johann Sebastian BACH	A Paixão Segundo São Mateus, BWV 244	Alemanha	1727	1	1	3
12	3	2 junho	2005	Olivier MESSIAEN	Sinfonia Turangalila	França	1948	1	1	3
13	3	9 junho	2005	Leonardo BALADA	Zapata: Suíte da Ópera	Espanha	1987	3	0,333	1
	3		2005	Francisco MIGNONE	Concerto Para Violão	brasil	1975	3	0,333	1
	3		2005	Sergei PROKOFIEV	Sinfonia nº 4 em Dó Maior, Op.112	Rússia	1947	3	0,333	1
14	3	16 junho	2005	Sergei RACHMANINOV	Trois Études Tableaux	Rússia	1917	3	0,333	1
	3		2005	Sergei PROKOFIEV	Concerto nº 3 Para Piano em Dó Maior, Op.26	Rússia	1921	3	0,333	1
	3		2005	Sergei RACHMANINOV	Sinfonia nº 2 em Mi Menor, Op.27	Rússia	1908	3	0,333	1
15	3	23 junho	2005	Wolfgang A. MOZART	O Rapto do Serralho, KV 384: Abertura	Áustria	1782	3	0,333	1
	3		2005	M. Camargo GUARNIERI	Concerto nº 3 para Piano	brasil	1964	3	0,333	1
	3		2005	Richard STRAUSS	Assim Falou Zaratustra, Op.30	Alemanha	1896	3	0,333	1
16	2	30 junho	2005	Aaron COPLAND	El Salón México	EUA	1936	3	0,333	0,66666667
	2		2005	Silvestre REVUELTAS	La Noche de los Mayas	México	1939	3	0,333	0,66666667
	2		2005	Heitor VILLA-LOBOS	Choros nº 6	brasil	1926	3	0,333	0,66666667
17	2	7 julho	2005	Gerónimo GIMÉNEZ	La Boda de Luis Alonso	Espanha	1897	4	0,25	0,5
	2		2005	Joaquín RODRIGO	Concerto Pastoral	Espanha	1978	4	0,25	0,5
	2		2005	Werner EGK	Suíte Francesa Segundo Rameau	Alemanha	1949	4	0,25	0,5
	2		2005	Georges BIZET	Sinfonia nº 1 em Dó maior	França	1855	4	0,25	0,5
18	3	4 agosto	2005	César GUERRA-PEIXE	Tributo a Portinari	Brasil	1991	3	0,333	1
	3		2005	Robert SCHUMANN	Concerto Para Piano em Lá Menor, Op.54	Alemanha	1845	3	0,333	1
	3		2005	Arthur HONEGGER	Sinfonia nº 3 - Litúrgica	Suíça	1946	3	0,333	1
19	3	11 agosto	2005	Dmitri KABALEVSKY	Colas Breugnon, Op.24a: Abertura	Rússia	1938	3	0,333	1
	3		2005	William WALTON	Concerto Para Violoncelo	Inglaterra	1956	3	0,333	1
	3		2005	Sergei PROKOFIEV	Sinfonia nº 5 em Si Bemol Maior, Op.100	Rússia	1944	3	0,333	1
20	3	18 agosto	2005	Wolfgang A. MOZART	Sinfonia nº 40 em Sol Menor, KV 550	Áustria	1788	2	0,5	1,5
	3		2005	Franz SCHUBERT	Missa nº 5 em Lá Bemol Maior, D 678	Áustria	1822	2	0,5	1,5
21	3	25 agosto	2005	Wolfgang A. MOZART	A Flauta Mágica, KV 620: Abertura	Áustria	1791	7	0,143	0,428571429
	3		2005	Richard STRAUSS	Ständchen, Op.17	Alemanha	1887	7	0,143	0,428571429
	3		2005	Richard STRAUSS	Meinem Kinde, Op.37	Alemanha	1898	7	0,143	0,428571429
	3		2005	Richard STRAUSS	Mutteränderlei, Op.43	Alemanha	1899	7	0,143	0,428571429
	3		2005	Richard STRAUSS	Freundliche Vision, Op.48	Alemanha	1900	7	0,143	0,428571429
	3		2005	Richard STRAUSS	Waldseligkeit, Op.49	Alemanha	1901	7	0,143	0,428571429
	3		2005	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Sinfonia nº 6 em Si Menor, Op.74 - Patética	Rússia	1893	7	0,143	0,428571429
22	3	1 setembro	2005	Marlos NOBRE	Kabbalah, Op.96	brasil	2004	3	0,333	1
	3		2005	Sergei PROKOFIEV	Concerto nº 1 Para Violino em Ré Maior, Op.19	Rússia	1917	3	0,333	1
	3		2005	Béla BARTÓK	Concerto Para Orquestra	Hungria	1943	3	0,333	1
23	3	8 setembro	2005	Nikolai RIMSKY-KORSAKOV	A Lenda da Cidade Invisível de Kitej: Suíte	Rússia	1904	2	0,5	1,5
	3		2005	Dmitri SHOSTAKOVICH	Sinfonia nº 11 em Sol Menor, Op.103 - O Ano de 1905	Rússia	1957	2	0,5	1,5
24	2	15 setembro	2005	Ludwig van BEETHOVEN	A Consagração da Casa, Op.124	Alemanha	1822	3	0,333	0,66666667
	2		2005	Wolfgang A. MOZART	Sinfonia nº 25 em Sol Menor, KV 183	Áustria	1773	3	0,333	0,66666667
	2		2005	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia nº 6 em Fá Maior, Op.68 - Pastoral	Alemanha	1808	3	0,333	0,66666667
25	3	22 setembro	2005	Radamés GNATTALI	Brasileira nº 1	Brasil	1944	3	0,333	1
	3		2005	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia nº 5 em Dó Menor, Op.67	Alemanha	1808	3	0,333	1
	3		2005	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia nº 7 em Lá Maior, Op. 92	Alemanha	1812	3	0,333	1
26	3	29 setembro	2005	Leoscaron JANAACUTE	Sinfonietta	Chéquia	1926	3	0,333	1
	3		2005	Sergei RACHMANINOV	Concerto nº 1 Para Piano em Fá Sustenido Menor, Op. 1	Rússia	1891	3	0,333	1
	3		2005	Wolfgang A. MOZART	Sinfonia nº 41 em Dó Maior, KV 551 - Júpiter	Áustria	1788	3	0,333	1
27	3	6 outubro	2005	Heinz HOLLIGER	Duas Transcrições de Liszt Para Grande Orquestra	Suíça	1986	3	0,333	1

	3		2005	Heinz HOLLIGER	Turm-Musik Para Flauta Solo, Pequena Orquestra e Gravador	Suiça	1984	3	0,333	1
	3		2005	Bernd Alois ZIMMERMANN	Alagoana - Caprichos Brasileiros	Alemanha	1955	3	0,333	1
28	2	13 outubro	2005	Bedrich SMETANA	A Noiva Vendida: Abertura	Chéquia	1866	2	0,5	1
	2		2005	Antonín DVORÁK	A Noiva do Fantasma - Cantata Dramática	Chéquia	1884	2	0,5	1
29	3	20 outubro	2005	Andrzej PANUFNIK	Abertura Heróica	Polónia	1952	3	0,333	1
	3		2005	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	Transcrição do Concerto para Violino	Alemanha	1844	3	0,333	1
	3		2005	Dmitri SHOSTAKOVICH	Sinfonia nº 4 em Dó Menor, Op.43	Rússia	1936	3	0,333	1
30	2	27 outubro	2005	Wolfgang A. MOZART	Concerto nº 20 Para Piano em Ré Menor, KV 466	Áustria	1785	2	0,5	1
	2		2005	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Sinfonia nº 3 em Ré maior, Op.29 - Polonesa	Rússia	1875	2	0,5	1
31	3	3 novembro	2005	Alfred SCHNITKE	Concerto Para Viola	Rússia	1985	2	0,5	1,5
	3		2005	Dmitri SHOSTAKOVICH	Sinfonia nº 7 em Dó Maior, Op.60 - Leningrado	Rússia	1941	2	0,5	1,5
32	3	10 novembro	2005	Ludwig van BEETHOVEN	Fidelio	Alemanha	1814	1	1	3
33	3	17 novembro	2005	George GERSHWIN	Um Americano em Paris	EUA	1928	2	0,5	1,5
	3		2005	Heitor VILLA-LOBOS	Choros nº 11	brasil	1928	2	0,5	1,5
34	3	24 novembro	2005	Ludwig van BEETHOVEN	Concerto Para Violino em Ré Maior, Op.61	Alemanha	1806	2	0,5	1,5
	3		2005	Maurice RAVEL	Daphnis et Chloé: Suíte nº 1 e 2	França	1912	2	0,5	1,5
35	3	1 dezembro	2005	Dmitri SHOSTAKOVICH	Concerto nº 1 Para Violino em Lá Menor, Op.77	Rússia	1948	2	0,5	1,5
	3		2005	Johannes BRAHMS	Quarteto em Sol Menor, Op.25	Alemanha	1861	2	0,5	1,5
36	3	8 dezembro	2005	Wolfgang A. MOZART	Don Giovanni, KV 527: Abertura	Áustria	1787	4	0,25	0,75
	3		2005	Wolfgang A. MOZART	Concerto nº 27 Para Piano em Si Bemol Maior, KV 595: Excerto	Áustria	1791	4	0,25	0,75
	3		2005	Franz LISZT	Tasso, Lamento e Triunfo	Hungria	1849	4	0,25	0,75
	3		2005	Zoltán KODÁLY	Suíte Háry János	Hungria	1926	4	0,25	0,75
37	3	15 dezembro	2005	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	Elias, Op.70	Alemanha	1846	1	1	3
1	3	8 março	2006	Giuseppe VERDI	Missa de Réquiem	Itália	1874	1	1	3
2	3	16 março	2006	Ludwig van BEETHOVEN	Abertura Leonora nº 3, Op.72b	Alemanha	1806	3	0,333	1
	3		2006	Joseph HAYDN	Concerto nº 1 Para Violoncelo em Dó Maior	Áustria	1765	3	0,333	1
	3		2006	Gustav MAHLER	Sinfonia nº 1 em Ré Maior - Titã	Chéquia	1893	3	0,333	1
3	3	23 março	2006	Joseph HAYDN	Sinfonia nº 69 em Dó maior	Áustria	1776	4	0,25	0,75
	3		2006	Wolfgang A. MOZART	Concerto-Rondó Para Piano em Ré Maior, KV 382	Áustria	1782	4	0,25	0,75
	3		2006	Sergei PROKOFIEV	Concerto nº 1 Para Piano em Ré Bemol Maior, Op.10	Rússia	1912	4	0,25	0,75
	3		2006	Carl NIELSEN	Sinfonia nº 3, Op.27 - Expansiva	Dinamarca	1911	4	0,25	0,75
4	3	30 março	2006	Wolfgang A. MOZART	Serenata nº 11 em Mi Bemol Maior, KV 375	Áustria	1782	3	0,333	1
	3		2006	Sergei RACHMANINOV	Rapsódia sobre um Tema de Paganini em Lá Menor, Op.43	Rússia	1934	3	0,333	1
	3		2006	Robert SCHUMANN	Sinfonia nº 4 em Ré Menor, Op.120	Alemanha	1841	3	0,333	1
5	3	6 abril	2006	Nikolai MEDTNER	Concerto nº 2 Para Piano em Dó Menor, Op.50	Rússia	1927	2	0,5	1,5
	3		2006	Antonín DVORÁK	Sinfonia nº 8 em Sol Maior, Op.88	Chéquia	1889	2	0,5	1,5
6	3	13 abril	2006	Hugo WOLF	Penthesilea - Poema Sinfónico Segundo Heinrich von Kleist	Áustria	1885	2	0,5	1,5
	3		2006	Richard WAGNER	A Valquíria: I Ato	Alemanha	1856	2	0,5	1,5
7	3	20 abril	2006	Jean SIBELIUS	Tapiola, Op.112	Finlândia	1926	4	0,25	0,75
	3		2006	Leif SEGERSTAM	Symphony nº 149 [°14,9,149:14,9...! = I feel, no, I feel so: Oh de	Finlândia	2005	4	0,25	0,75
	3		2006	Einojuhani RAUTAVAARA	Cantus Arcticus, Op.61 - Concerto Para Pássaros e Orquestra	Finlândia	1972	4	0,25	0,75
	3		2006	Jean SIBELIUS	Tulen Sinty – A Origem do Fogo, Op.32	Finlândia	1902	4	0,25	0,75
8	3	27 abril	2006	Benjamin BRITTEN	Sinfonia para Violoncelo e Orquestra, Op.68	Inglaterra	1963	2	0,5	1,5
	3		2006	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Sinfonia nº 1 em Sol Menor, Op.13 - Sonhos de Inverno	Rússia	1874	2	0,5	1,5
9	3	4 maio	2006	Johannes BRAHMS	Concerto nº 2 Para Piano em Si Bemol Maior, Op.83	Alemanha	1881	2	0,5	1,5
	3		2006	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Sinfonia nº 2 em Dó Menor, Op.17 - Pequena Russa	Rússia	1872	2	0,5	1,5
10	3	11 maio	2006	Igor STRAVINSKY	Fogos de Artificio, Op.4	Rússia	1908	3	0,333	1
	3		2006	Alfredo CASELLA	Concerto Para Violino	Itália	1928	3	0,333	1
	3		2006	Gustav HOLST	Os Planetas, Op.32	Inglaterra	1916	3	0,333	1
11	3	18 maio	2006	Igor STRAVINSKY	Concerto Para Violino em Ré Maior	Rússia	1931	2	0,5	1,5
	3		2006	Gustav MAHLER	Sinfonia nº 4 em Sol maior	Chéquia	1900	2	0,5	1,5
12	3	25 maio	2006	Joseph HAYDN	As Sete Últimas Palavras do Redentor na Cruz	Áustria	1787	1	1	3

13	3	1 junho	2006	Anton BRUCKNER	Sinfonia nº 8 em dó menor, WAB 108	Áustria	1887	1	1	3
14	3	8 junho	2006	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	A Gruta de Fingal, Op.26	Alemanha	1830	5	0,2	0,6
	3		2006	Mieczyslaw KARLOWICZ	Concerto Para Violino em Lá Maior, Op.8	Rússia	1902	5	0,2	0,6
	3		2006	Johannes BRAHMS	Gesang der Parzen, Op.89	Alemanha	1882	5	0,2	0,6
	3		2006	Johannes BRAHMS	Nänie, Op.82	Alemanha	1881	5	0,2	0,6
	3		2006	Johannes BRAHMS	Canção do Destino, Op.54	Alemanha	1871	5	0,2	0,6
15	3	15 junho	2006	Ludwig van BEETHOVEN	Concerto nº 3 Para Piano em Dó Menor, Op.37	Alemanha	1803	2	0,5	1,5
	3		2006	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia nº 3 em Mi Bemol Maior, Op.55 - Eroica	Alemanha	1803	2	0,5	1,5
16	3	22 junho	2006	Wolfgang A. MOZART	Divertimento nº 7 em Ré Maior, KV 205	Áustria	1773	2	0,5	1,5
	3		2006	Krzysztof PENDERECKI	Os sete Portões de Jerusalém	Polónia	1996	2	0,5	1,5
17	3	29 junho	2006	Richard STRAUSS	O Burguês Fidalgo, Op.60	Alemanha	1917	3	0,333	1
	3		2006	J. A. Almeida PRADO	Salmo 23	Brasil	1990	3	0,333	1
	3		2006	Sergei RACHMANINOV	Concerto nº 4 Para Piano em Sol Menor, Op.40	Rússia	1926	3	0,333	1
18	2	6 julho	2006	André MEHMARI	Suite de Danças Reais e Imaginárias	Brasil	2005	4	0,25	0,5
	2		2006	Bohuslav MARTINU	Concerto nº 4 Para Piano - Encantamento	Chéquia	1956	4	0,25	0,5
	2		2006	Edino KRIEGER	Passacalha Para o Novo Milénio	Brasil	1999	4	0,25	0,5
	2		2006	Dmitri SHOSTAKOVICH	Sinfonia nº 5 em Ré Menor, Op.47	Rússia	1937	4	0,25	0,5
19	1	15 julho	2006	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Concerto Para Violino em Ré Maior, Op.35	Rússia	1878	2	0,5	0,5
	1		2006	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Sinfonia nº 4 em Fá Menor, Op.36	Rússia	1877	2	0,5	0,5
20	1	20 julho	2006	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Concerto Para Violino em Ré Maior, Op.35	Rússia	1878	2	0,5	0,5
	1		2006	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Sinfonia nº 6 em Si Menor, Op.74 - Patética	Rússia	1893	2	0,5	0,5
21	2	27 julho	2006	Gilberto MENDES	Alegres Trópicos. Um Baile na Mata Atlântica	Brasil	2006	4	0,25	0,5
	2		2006	Wolfgang A. MOZART	Concerto nº 2 Para Flauta em Ré Maior, KV 314	Áustria	1778	4	0,25	0,5
	2		2006	Silvestre REVUELTAS	Sensemayá	méxico	1938	4	0,25	0,5
	2		2006	Heitor VILLA-LOBOS	Bachianas Brasileiras nº 4	Brasil	1941	4	0,25	0,5
22	3	3 agosto	2006	Joseph HAYDN	Sinfonia nº 97 em Dó maior	Áustria	1792	2	0,5	1,5
	3		2006	Dmitri SHOSTAKOVICH	Sinfonia nº 13 em Si Menor, Op.113	Rússia	1962	2	0,5	1,5
23	3	10 agosto	2006	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	Sinfonia nº 4 em Lá Maior, Op.90 - Italiana	Alemanha	1833	2	0,5	1,5
	3		2006	Dmitri SHOSTAKOVICH	Sinfonia nº 14, Op.135	Rússia	1969	2	0,5	1,5
24	3	24 agosto	2006	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Abertura Romeu e Julieta	Rússia	1869	3	0,333	1
	3		2006	Edward ELGAR	Concerto Para Violoncelo em Mi Menor, Op.85	Inglaterra	1919	3	0,333	1
	3		2006	Robert SCHUMANN	Sinfonia nº 3 em Mi Bemol Maior, Op.97 – Renana	Alemanha	1850	3	0,333	1
25	3	31 agosto	2006	Heitor VILLA-LOBOS	Erosão	Brasil	1950	3	0,333	1
	3		2006	Erwin SCHULHOFF	Concerto Para Piano e Pequena Orquestra, Op.43	Chéquia	1923	3	0,333	1
	3		2006	César FRANCK	Sinfonia em Ré Menor, Op.48	Bélgica	1888	3	0,333	1
26	3	7 setembro	2006	Richard STRAUSS	Don Juan, Op.20	Alemanha	1888	3	0,333	1
	3		2006	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Concerto nº 2 Para Piano em Sol Maior, Op.44	Rússia	1880	3	0,333	1
	3		2006	Wolfgang A. MOZART	Sinfonia nº 29 em Lá Maior, KV 201	Áustria	1774	3	0,333	1
27	3	21 setembro	2006	Giacomo PUCCINI	Il Tabarro	Itália	1918	2	0,5	1,5
	3		2006	Giacomo PUCCINI	Gianni Schicchi	Itália	1918	2	0,5	1,5
28	3	28 setembro	2006	Richard STRAUSS	Till Eulenspiegels lustige Streiche, Op.28	Alemanha	1895	3	0,333	1
	3		2006	Richard STRAUSS	Concerto Para Oboé em Ré Maior	Alemanha	1945	3	0,333	1
	3		2006	Claude DEBUSSY	La Mer	França	1905	3	0,333	1
29	3	5 outubro	2006	Luciano GALLET	Suíte Bucólica	Brasil	1920	3	0,333	1
	3		2006	Camille SAINT-SAËNS	Concerto nº 2 Para Piano em Sol Menor, Op.22	França	1868	3	0,333	1
	3		2006	Heitor VILLA-LOBOS	Sinfonia nº 3 - A Guerra	Brasil	1919	3	0,333	1
30	3	12 outubro	2006	Wolfgang A. MOZART	Concerto nº 21 Para Piano em Dó Maior, KV 467	Áustria	1785	3	0,333	1
	3		2006	Wolfgang A. MOZART	Concerto nº 9 Para Piano em Mi Bemol Maior, KV 271 - Jeuneho	Áustria	1777	3	0,333	1
	3		2006	Wolfgang A. MOZART	Concerto nº 10 Para Dois Pianos em Mi Bemol, KV 365	Áustria	1779	3	0,333	1
31	3	19 outubro	2006	Dmitri SHOSTAKOVICH	Abertura Festiva, Op.96	Rússia	1954	3	0,333	1
	3		2006	Heitor VILLA-LOBOS	Concerto nº 2 Para Violoncelo	Brasil	1953	3	0,333	1
	3		2006	Sergei RACHMANINOV	Sinfonia nº 2 em Mi Menor, Op.27	Rússia	1908	3	0,333	1

32	3	30 novembro	2006	Henrique OSWALD	Romances Sans Paroles: 3. La Houle	Brasil	1878	5	0,2	0,6
	3		2006	Ronaldo MIRANDA	Concertino Para Piano	Brasil	1986	5	0,2	0,6
	3		2006	Gabriel FAURÉ	Pelléas et Mélisande, Op.80	França	1898	5	0,2	0,6
	3		2006	Claude DEBUSSY	Prélude à L'après-midi d'un Faune	França	1894	5	0,2	0,6
	3		2006	Maurice RAVEL	La Valse	França	1920	5	0,2	0,6
33	3	7 dezembro	2006	Wolfgang A. MOZART	Idomeneo, KV 366: Abertura	Áustria	1781	3	0,333	1
	3		2006	Wolfgang A. MOZART	Recitativo e Ária, KV 431 - Misero! O sogno - Aura, Che in Torno	Áustria	1783	3	0,333	1
	3		2006	Wolfgang A. MOZART	Réquiem, KV 626	Áustria	1791	3	0,333	1
34	3	14 dezembro	2006	Chico BUARQUE	Homenagem ao Malandro	Brasil	1978	14	0,071	0,214285714
	3		2006	Mariano MORES	Uno	Argentina	1943	14	0,071	0,214285714
	3		2006	Toninho HORTA	Beijo Partido	Brasil	1975	14	0,071	0,214285714
	3		2006	Chico BUARQUE / Edu LOBO	Beatriz	Brasil	1982	14	0,071	0,214285714
	3		2006	Tom Zé	Menina, Amanhã de Manhã	Brasil	1972	14	0,071	0,214285714
	3		2006	Almira Castilho/Gordurinha	Chiclete com Banana	Brasil	1958	14	0,071	0,214285714
	3		2006	João Donato	A rã	Brasil	1973	14	0,071	0,214285714
	3		2006	Chick Corea	Spain	EUA	1973	14	0,071	0,214285714
	3		2006	Nelson CAVAQUINHO / Guilherme BRI	Folhas Secas	Brasil	1973	14	0,071	0,214285714
	3		2006	Nelson CAVAQUINHO / Alcides CAMIN	Notícia	Brasil	1958	14	0,071	0,214285714
	3		2006	Noel ROSA / Vadico	Conversa de Botequim	Brasil	1935	14	0,071	0,214285714
	3		2006	Tom JOBIM / Chico BUARQUE	Eu Te Amo	Brasil	1980	14	0,071	0,214285714
	3		2006	Nailor AZEVEDO	Vovô Manuel	Brasil	2005	14	0,071	0,214285714
	3		2006	GUINGA	Baião de Laca	Brasil	1993	14	0,071	0,214285714
1	1	26 fevereiro	2007	M. Camargo GUARNIERI	Abertura Concertante	Brasil	1942	2	0,5	0,5
	1		2007	Sergei RACHMANINOV	Concerto n° 4 Para Piano em Sol Menor, Op.40	Rússia	1926	2	0,5	0,5
2	3	12 abril	2007	Richard STRAUSS	Quatro Últimas Canções	Alemanha	1945	2	0,5	1,5
	3		2007	Gustav MAHLER	Sinfonia n° 5 em Dó Sustenido Menor	Chéquia	1902	2	0,5	1,5
3	3	19 abril	2007	M. Camargo GUARNIERI	Suíte Vila Rica	Brasil	1958	3	0,333	1
	3		2007	Frédéric CHOPIN	Concerto n° 1 Para Piano em Mi Menor, Op.11	Polónia	1830	3	0,333	1
	3		2007	Antonín DVORÁK	Sinfonia n° 6 em Ré Maior, Op.60	Chéquia	1880	3	0,333	1
4	3	26 abril	2007	Johannes BRAHMS	Abertura Trágica, Op.81	Alemanha	1880	3	0,333	1
	3		2007	Nikolai MEDTNER	Concerto n° 1 Para Piano em Dó Menor, Op.33	Rússia	1918	3	0,333	1
	3		2007	Robert SCHUMANN	Sinfonia n° 1 em Si Bemol Maior, Op.38 - Primavera	Alemanha	1841	3	0,333	1
5	3	3 maio	2007	Karl GOLDMARK	Concerto Para Violino em Lá Menor, Op.28	Hungria	1877	2	0,5	1,5
	3		2007	Anton BRUCKNER	Sinfonia n° 4 em Mi Bemol Maior, WAB 104 - Romântica	Áustria	1874	2	0,5	1,5
6	3	10 maio	2007	Wolfgang A. MOZART	Exsultate Jubilate, KV 165	Áustria	1773	2	0,5	1,5
	3		2007	Heitor VILLA-LOBOS	A Floresta do Amazonas	Brasil	1958	2	0,5	1,5
7	3	17 maio	2007	Arthur HONEGGER	Pacific 231	Suíça	1923	3	0,333	1
	3		2007	Kalevi AHO	Concerto Para Flauta	Finlândia	2002	3	0,333	1
	3		2007	Johannes BRAHMS	Sinfonia n° 3 em Fá Maior, Op.90	Alemanha	1883	3	0,333	1
8	3	24 maio	2007	Toru TAKEMITSU	Rain Coming	Japão	1982	3	0,333	1
	3		2007	Edvard GRIEG	Concerto Para Piano em Lá Menor, Op.16	Noruega	1868	3	0,333	1
	3		2007	Sergei RACHMANINOV	Sinfonia n° 3 em Lá Menor, Op.44	Rússia	1936	3	0,333	1
9	3	31 maio	2007	John CORIGLIANO	Torneios	EUA	1965	3	0,333	1
	3		2007	John CORIGLIANO	Concerto Para Clarinete	EUA	1977	3	0,333	1
	3		2007	John CORIGLIANO	Sinfonia n° 1	EUA	1988	3	0,333	1
10	3	7 junho	2007	Carl Maria von WEBER	Konzertstück Para Piano em Fá Menor, Op.79	Alemanha	1821	3	0,333	1
	3		2007	Richard STRAUSS	Burleske em Ré Menor	Alemanha	1886	3	0,333	1
	3		2007	Sergei PROKOFIEV	Cinderela: Ato II	Rússia	1944	3	0,333	1
11	3	14 junho	2007	Anton WEBERN	Im Sommerwind	Áustria	1904	4	0,25	0,75
	3		2007	Wolfgang A. MOZART	Concerto n° 24 Para Piano em Dó Menor, KV 491	Áustria	1786	4	0,25	0,75
	3		2007	M. Camargo GUARNIERI	Encantamento	Brasil	1941	4	0,25	0,75
	3		2007	Joaquín TURINA	Sinfonia Sevilhana, Op.23	Espanha	1920	4	0,25	0,75

12	3	21 junho	2007	Hector BERLIOZ	Romeu e Julieta, Op.17	França	1839	1	1	3
13	3	28 junho	2007	Carl NIELSEN	Concerto Para Violino, Op.33	Dinamarca	1911	2	0,5	1,5
	3		2007	Anton BRUCKNER	Sinfonia nº 2 em Dó Menor, WAB 102	Áustria	1872	2	0,5	1,5
14	3	5 julho	2007	Liduíno PITOMBEIRA	Mariinha [1ª audição mundial]	Brasil	2007	3	0,333	1
	3		2007	Samuel BARBER	Concerto Para Violino e Orquestra, Op.14	EUA	1940	3	0,333	1
	3		2007	Robert SCHUMANN	Sinfonia nº 2 em Dó Maior, Op.61	Alemanha	1846	3	0,333	1
15	3	2 agosto	2007	Darius MILHAUD	A Criação do Mundo, Op.81a	França	1923	4	0,25	0,75
	3		2007	Camille SAINT-SAËNS	Concerto nº 1 Para Violoncelo em Lá Menor, Op.33	França	1872	4	0,25	0,75
	3		2007	Heitor VILLA-LOBOS	Bachianas Brasileiras nº 2	Brasil	1930	4	0,25	0,75
	3		2007	Franz LISZT	A Batalha Dos Hunos	Hungria	1855	4	0,25	0,75
16	3	9 agosto	2007	Gioacchino ROSSINI	Guilherme Tell: Abertura	Itália	1829	3	0,333	1
	3		2007	Wolfgang A. MOZART	Concerto nº 5 Para Violino em Lá Maior, KV 219	Áustria	1775	3	0,333	1
	3		2007	Giacomo PUCCINI	Messa di Gloria	Itália	1880	3	0,333	1
17	3	16 agosto	2007	Carl Maria von WEBER	Oberon: Abertura	Alemanha	1826	3	0,333	1
	3		2007	Reinhold GLIÈRE	Concerto Para Trompa em Si Bemol Maior, Op.91	Rússia	1951	3	0,333	1
	3		2007	Jean SIBELIUS	Sinfonia nº 1 em Mi Menor, Op.39	Finlândia	1899	3	0,333	1
18	3	23 agosto	2007	Franz SCHUBERT	Sinfonia em Si Menor, D 759 - Inacabada	Áustria	1822	2	0,5	1,5
	3		2007	Anton BRUCKNER	Sinfonia nº 3 em Ré Menor, WAB 103 - Wagner	Áustria	1873	2	0,5	1,5
19	3	30 agosto	2007	Maurice RAVEL	Alborada del Gracioso	França	1905	3	0,333	1
	3		2007	Sergei RACHMANINOV	Concerto nº 2 para Piano em Dó Menor, Op. 18	Rússia	1901	3	0,333	1
	3		2007	Manuel DE FALLA	El Sombrero de Tres Picos: Balé Completo	Espanha	1919	3	0,333	1
20	3	6 setembro	2007	Richard STRAUSS	Elektra, Op.58	Alemanha	1909	1	1	3
21	3	13 setembro	2007	Johann Sebastian BACH	Missa Brevis em Si Menor, BWV 232	Alemanha	1749	1	1	3
22	3	20 setembro	2007	Jean SIBELIUS	Finlândia, Op.26	Finlândia	1899	3	0,333	1
	3		2007	Jean SIBELIUS	Concerto Para Violino e Orquestra em Ré Menor, Op.47	Finlândia	1904	3	0,333	1
	3		2007	Franz SCHUBERT	Sinfonia em Dó Maior, D 944 - Grande	Áustria	1825	3	0,333	1
23	3	27 setembro	2007	Maurice RAVEL	Rapsódia Espanhola	França	1907	4	0,25	0,75
	3		2007	Joseph HAYDN	Concerto Para Trompete em Mi Bemol Maior	Áustria	1796	4	0,25	0,75
	3		2007	Alexander ARUTIUNIAN	Concerto Para Trompete em Lá Bemol Maior	Armênia	1950	4	0,25	0,75
	3		2007	M. Camargo GUARNIERI	Sinfonia nº 3	Brasil	1953	4	0,25	0,75
24	3	4 outubro	2007	Franz LISZT	Os Prelúdios	Hungria	1854	2	0,5	1,5
	3		2007	Ferruccio BUSONI	Concerto Para Piano, Op.39	Itália	1904	2	0,5	1,5
25	3	11 outubro	2007	Antônio Carlos GOMES	Lo Schiavo: Alvorada	Brasil	1889	3	0,333	1
	3		2007	Ludwig van BEETHOVEN	Concerto nº 5 para Piano em Mi Bemol Maior, Op. 73 - Imperador	Alemanha	1810	3	0,333	1
	3		2007	Aran KATCHATURIAN	Spartacus: Excertos	Armênia	1955	3	0,333	1
26	3	18 outubro	2007	Erich W. KORNGOLD	O Homem da Neve: Excertos	Áustria	1909	3	0,333	1
	3		2007	Robert SCHUMANN	Concerto Para Violoncelo em Lá Menor, Op.129	Alemanha	1850	3	0,333	1
	3		2007	Johannes BRAHMS	Sonata nº 1 Para Violoncelo e Piano em Mi Menor, Op. 38	Alemanha	1865	3	0,333	1
27	3	25 outubro	2007	Darius MILHAUD	Fantasia Sobre Le Boeuf Sur le Toit, Op.58b	França	1920	3	0,333	1
	3		2007	Maurice RAVEL	Tzigane - Rapsódia Para Violino e Orquestra	França	1924	3	0,333	1
	3		2007	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Manfred, Op.58	Rússia	1885	3	0,333	1
28	3	8 novembro	2007	Robert SCHUMANN	Manfred, Op.115: Abertura	Alemanha	1849	4	0,25	0,75
	3		2007	Robert SCHUMANN	Concerto Para Piano em Lá Menor, Op.54	Alemanha	1845	4	0,25	0,75
	3		2007	Richard WAGNER	Parsifal: Karfreitagszauber	Alemanha	1882	4	0,25	0,75
	3		2007	Richard WAGNER	O Crepúsculo dos Deuses: Excertos	Alemanha	1874	4	0,25	0,75
29	3	15 novembro	2007	Edward ELGAR	The Dream of Gerontius, Op.38	Inglaterra	1900	1	1	3
30	3	22 novembro	2007	Henri DUTILLEUX	As Sombras do Tempo	França	1985	3	0,333	1
	3		2007	Maurice RAVEL	Concerto Para Piano em Sol Maior	França	1931	3	0,333	1
	3		2007	Johannes BRAHMS	Sinfonia nº 4 em Mi Menor, Op.98	Alemanha	1885	3	0,333	1
31	3	29 novembro	2007	Carl Maria von WEBER	Turandot: Abertura e Marcha	Alemanha	1809	3	0,333	1
	3		2007	Ludwig van BEETHOVEN	Concerto Triplice em Dó Maior, Op.56	Alemanha	1804	3	0,333	1
	3		2007	Erich W. KORNGOLD	Sinfonietta, Op.5	Áustria	1912	3	0,333	1

32	3	6 dezembro	2007	Luciano GALLET	Tango-batuque	Brasil	1918	3	0,333	1
	3		2007	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	Concerto n° 1 Para Piano em Sol Menor, Op.25	Alemanha	1831	3	0,333	1
	3		2007	Hector BERLIOZ	Sinfonia Fantástica, Op.14	França	1830	3	0,333	1
33	3	13 dezembro	2007	Flo MENEZES	Crise [1ª audição mundial]	Brasil	2006	2	0,5	1,5
	3		2007	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia n° 9 em Ré Menor, Op. 125 - Coral	Alemanha	1824	2	0,5	1,5
1	3	6 março	2008	Gustav MAHLER	Sinfonia n° 2 em Dó Menor - Ressurreição	Chéquia	1894	1	1	3
2	3	13 março	2008	Alberto NEPOMUCENO	Suíte Antiga	Brasil	1893	4	0,25	0,75
	3		2008	Ernest CHAUSSON	Poeme, Op.25	França	1896	4	0,25	0,75
	3		2008	Efrem ZIMBALIST	Fantasia Sobre Le Coq d'Or de Rimsky-Korsakov	Rússia	1921	4	0,25	0,75
	3		2008	Béla BARTÓK	O Príncipe de Madeira, Op.13: Suíte	Hungria	1916	4	0,25	0,75
3	3	20 março	2008	Heitor VILLA-LOBOS	Alvorada na Floresta Tropical	Brasil	1953	3	0,333	1
	3		2008	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Concerto n° 1 Para Piano em Si Bemol Menor, Op.23	Rússia	1875	3	0,333	1
	3		2008	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia n° 3 em Mi Bemol Maior, Op.55 - Eroica	Alemanha	1803	3	0,333	1
4	3	27 março	2008	Sergei PROKOFIEV	Ivan, O Terrível	Rússia	1945	1	1	3
5	3	3 abril	2008	Sir Peter MAXWELL DAVIES	Tema e Variações: Mavis em Las Vegas	Inglaterra	1997	4	0,25	0,75
	3		2008	Wolfgang A. MOZART	Sinfonia n° 38 em Ré Maior, KV 504 - Praga	Áustria	1786	4	0,25	0,75
	3		2008	Joseph HAYDN	Sinfonia n° 22 em Mi Bemol Maior - O Filósofo	Áustria	1773	4	0,25	0,75
	3		2008	Sir Peter MAXWELL DAVIES	Strathclyde Concerto n° 10 - Concerto para Orquestra	Inglaterra	1996	4	0,25	0,75
6	3	10 abril	2008	Johannes BRAHMS	Abertura do Festival Acadêmico, Op.80	Alemanha	1880	3	0,333	1
	3		2008	Alberto NEPOMUCENO	Sinfonia em Sol Menor	Brasil	1900	3	0,333	1
	3		2008	Sergei RACHMANINOV	Concerto n° 3 Para Piano em Ré Menor, Op.30: Excerto	Rússia	1909	3	0,333	1
7	3	17 abril	2008	Sergei RACHMANINOV	Concerto n° 2 para Piano em Dó Menor, Op. 18	Rússia	1901	3	0,333	1
	3		2008	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Capricho Italiano, Op.45	Rússia	1880	3	0,333	1
	3		2008	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Sinfonia n° 3 em Ré maior, Op.29 - Polonesa	Rússia	1875	3	0,333	1
8	3	24 abril	2008	Francisco BRAGA	Paysage	Brasil	1892	3	0,333	1
	3		2008	Camille SAINT-SAËNS	Concerto n° 5 Para Piano em Fá Maior, Op.103 - Egípcio	França	1896	3	0,333	1
	3		2008	Sergei RACHMANINOV	Danças Sinfônicas, Op.45	Rússia	1940	3	0,333	1
9	3	1 maio	2008	João Guilherme RIPPER	Desenredo [1ª audição mundial]	Brasil	2008	3	0,333	1
	3		2008	Dmitri SHOSTAKOVICH	Concerto n° 1 Para Violino em Lá Menor, Op.77	Rússia	1948	3	0,333	1
	3		2008	Maurice RAVEL	Daphnis et Chloé: Suíte n° 1 e 2	França	1912	3	0,333	1
10	3	8 maio	2008	Maurice RAVEL	Ma Mère l'Oye: Suíte	França	1910	3	0,333	1
	3		2008	Édouard LALO	Sinfonia espanhola, Op.21	França	1874	3	0,333	1
	3		2008	Camille SAINT-SAËNS	Sinfonia n° 3 em Dó Menor, Op.78 - Órgão	França	1886	3	0,333	1
11	3	15 maio	2008	Hector BERLIOZ	O Corsário, Op.21: Abertura	França	1844	3	0,333	1
	3		2008	Georges BIZET	Sinfonia n° 1 em Dó maior	França	1855	3	0,333	1
	3		2008	César FRANCK	Sinfonia em Ré Menor, Op.48	Bélgica	1888	3	0,333	1
12	3	22 maio	2008	Wolfgang A. MOZART	Concerto n° 25 Para Piano em Dó Maior, KV 503	Áustria	1786	2	0,5	1,5
	3		2008	Anton BRUCKNER	Sinfonia n° 7 em Mi Maior, WAB 107	Áustria	1883	2	0,5	1,5
13	3	29 maio	2008	Francisco BRAGA	Insônia	Brasil	1908	3	0,333	1
	3		2008	Franz LISZT	Concerto n° 1 Para Piano em Mi Bemol Maior	Hungria	1849	3	0,333	1
	3		2008	Modest MUSSORGSKY / Maurice RAVEL	Quadros de uma Exposição	Rússia	1874	3	0,333	1
14	3	5 junho	2008	George GERSHWIN	Porgy and Bess: Catfish Row - Suíte Sinfônica	EUA	1935	4	0,25	0,75
	3		2008	George GERSHWIN	Rhapsody in Blue	EUA	1924	4	0,25	0,75
	3		2008	Claude DEBUSSY	Nocturnes	França	1899	4	0,25	0,75
	3		2008	Albert ROUSSEL	Baco e Ariana, Op.43: Suíte n° 2	França	1931	4	0,25	0,75
15	3	12 junho	2008	Aylton ESCOBAR	Salmos Elegíacos para Miguel de Unamuno [1ª audição mundial]	Brasil	2008	3	0,333	1
	3		2008	Leonard BERNSTEIN	Fancy Free	EUA	1944	3	0,333	1
	3		2008	Antonín DVORÁK	Concerto Para Violoncelo em Si Menor, Op.104	Chéquia	1895	3	0,333	1
16	4	18 junho	2008	Johannes BRAHMS	Concerto n° 2 Para Piano em Si Bemol Maior, Op.83	Alemanha	1881	2	0,5	2
	4		2008	Igor STRAVINSKY	A Sagração da Primavera	Rússia	1913	2	0,5	2
17	3	24 julho	2008	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Fantasia em Fá Menor, Op.18 - A Tempestade	Rússia	1873	2	0,5	1,5
	3		2008	Alexander ZEMLINSKY	Uma Tragédia Florentina, Op.16	Áustria	1916	2	0,5	1,5

18	3	31 julho	2008	Carl Maria von WEBER / Hector BERLÍ Convite à Dança, Op.65	Alemanha	1819	3	0,333	1
	3		2008	Ludwig van BEETHOVEN Concerto nº 1 Para Piano em Dó Maior, Op.15	Alemanha	1797	3	0,333	1
	3		2008	Claudio SANTORO Sinfonia nº 5	Brasil	1955	3	0,333	1
19	3	7 agosto	2008	Mikhail GLINKA Capriccio Brillhante Sobre Jota Aragonesa [abertura espanhola nº	Rússia	1845	3	0,333	1
	3		2008	Sergei PROKOFIEV Concerto nº 2 Para Piano em Sol Menor, Op.16	Rússia	1923	3	0,333	1
	3		2008	Igor STRAVINSKY Petrouchka (versão 1947)	Rússia	1947	3	0,333	1
20	3	14 agosto	2008	Karol SZYMANOWSKI Harnasie, Op.55: Excertos	Polônia	1931	2	0,5	1,5
	3		2008	Carl ORFF Carmina Burana	Alemanha	1936	2	0,5	1,5
21	3	28 agosto	2008	Richard STRAUSS Salomé	Alemanha	1905	1	1	3
22	3	4 setembro	2008	Georges ENESCU Rapsódia Romena em Ré Maior, Op.11 nº 2	Romênia	1901	3	0,333	1
	3		2008	Dmitri SHOSTAKOVICH Concerto nº 1 Para Violoncelo em Mi Bemol Maior, Op.107	Rússia	1959	3	0,333	1
	3		2008	Antonín DVORÁK Danças Eslavas, Op.46	Chéquia	1878	3	0,333	1
23	3	11 setembro	2008	Pyotr I. TCHAIKOVSKY Suíte nº 1 em Ré Maior, Op.43	Rússia	1879	2	0,5	1,5
	3		2008	Francis POULENC A Voz Humana	França	1958	2	0,5	1,5
24	3	18 setembro	2008	Georg Friedrich HÁNDEL O Messias	Alemanha	1741	1	1	3
25	3	25 setembro	2008	Wolfgang A. MOZART Sinfonia Concertante em Mi Bemol Maior, KV 297b	Áustria	1778	2	0,5	1,5
	3		2008	Alexander ZEMLINSKY A Sereia	Áustria	1903	2	0,5	1,5
26	3	2 outubro	2008	Johannes BRAHMS Um Réquiem Alemão, Op.45	Alemanha	1868	1	1	3
27	3	10 outubro	2008	Joseph HAYDN Sinfonia nº 70 em Ré maior	Áustria	1779	3	0,333	1
	3		2008	Karol SZYMANOWSKI Sinfonia nº 4 para Piano e Orquestra, Op.60 - Concertante	Polônia	1932	3	0,333	1
	3		2008	Béla BARTÓK Concerto Para Orquestra	Hungria	1943	3	0,333	1
28	3	16 outubro	2008	Mikhail GLINKA Ruslan e Ludmila: Abertura	Rússia	1842	4	0,25	0,75
	3		2008	Sergei PROKOFIEV Concerto nº 3 Para Piano em Dó Maior, Op.26	Rússia	1921	4	0,25	0,75
	3		2008	Boris BLACHER Variações Orquestrais Sobre um Tema de Paganini, Op.26	Alemanha	1947	4	0,25	0,75
	3		2008	George GERSHWIN Um Americano em Paris	EUA	1928	4	0,25	0,75
29	3	27 novembro	2008	Leopoldo MIGUEZ Ave, Libertas! Op.18	Brasil	1890	3	0,333	1
	3		2008	William WALTON Concerto Para Violoncelo	Inglaterra	1956	3	0,333	1
	3		2008	Ludwig van BEETHOVEN Sinfonia nº 8 em Fá maior, Op.93	Alemanha	1812	3	0,333	1
30	3	4 dezembro	2008	Johann Sebastian BACH Oratório de Natal, BWV 248: Cantatas I a III	Alemanha	1734	1	1	3
31	3	11 dezembro	2008	Johannes BRAHMS Variações Sobre um Tema de Haydn, Op.56a	Alemanha	1873	3	0,333	1
	3		2008	Johannes BRAHMS Concerto Para Violino em Ré Maior, Op.77	Alemanha	1878	3	0,333	1
	3		2008	Johannes BRAHMS Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op.73	Alemanha	1877	3	0,333	1
32	3	18 dezembro	2008	Nelson AYRES Concertino Para Percussão e Orquestra	Brasil	2000	2	0,5	1,5
	3		2008	Grupo Pau Brasil Concerto Antropofágico	Brasil	2008	2	0,5	1,5
1	3	5 março	2009	Edward ELGAR Variações Enigma, Op.36	Inglaterra	1899	2	0,5	1,5
	3		2009	Sergei RACHMANINOV Sinfonia nº 2 em Mi Menor, Op.27	Rússia	1908	2	0,5	1,5
2	3	12 março	2009	Aran KATCHATURIAN Masquerade: Suíte	Armênia	1944	3	0,333	1
	3		2009	Gioacchino ROSSINI Concerto Para Fagote	Itália	1845	3	0,333	1
	3		2009	Jean SIBELIUS Sinfonia nº 1 em Mi Menor, Op.39	Finlândia	1899	3	0,333	1
	3		2009	Wolfgang A. MOZART Sinfonia nº 31 em Ré Maior, KV 297 - Paris	Áustria	1778	5	0,2	0,6
3	3	19 março	2009	Wolfgang A. MOZART As Bodas de Figaro, KV 492: Dove Sono	Áustria	1786	5	0,2	0,6
	3		2009	Wolfgang A. MOZART Don Giovanni, KV 527: Mi Tradi	Áustria	1787	5	0,2	0,6
	3		2009	Maurice RAVEL Sheherazade	França	1903	5	0,2	0,6
	3		2009	Maurice RAVEL La Valse	França	1920	5	0,2	0,6
	3		2009	Alexander GLAZUNOV As Estações, Op.67	Rússia	1900	5	0,2	0,6
4	3	26 março	2009	Sergei PROKOFIEV Concerto nº 1 Para Violino em Ré Maior, Op.19	Rússia	1917	5	0,2	0,6
	3		2009	Dmitri SHOSTAKOVICH Sinfonia nº 10 em Mi Menor, Op.93	Rússia	1953	5	0,2	0,6
	3		2009	Johann Sebastian BACH Partita nº 3: Giga	Alemanha	1720	5	0,2	0,6
	1		2009	Pyotr I. TCHAIKOVSKY As Estações, Op.37: Chant d'Automne (Outubro)	Rússia	1876	5	0,2	0,2
	1		2009	Pyotr I. TCHAIKOVSKY As Estações, Op.37: Barcarolle (Junho)	Rússia	1876	5	0,2	0,2
	1		2009	Anatole Liadov Muzikalnaya Tabakerka (Caixinha de Música), Op.32	Rússia	1893	5	0,2	0,2
	1		2009	Anatoli LIADOV O Lago encantado, Op.62	Rússia	1909	7	0,143	0,428571429

	3		2009	Anatoli LIADOV	Baba Yaga, Op.56	Rússia	1904	7	0,143	0,428571429
	3		2009	Sergei PROKOFIEV	Sinfonia nº 2 em Ré Menor, Op.40	Rússia	1925	7	0,143	0,428571429
	3		2009	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Concerto nº 2 Para Piano em Sol Maior, Op.44	Rússia	1880	7	0,143	0,428571429
	3		2009	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	As Estações, Op.37: Chant d'Automne (Outubro)	Rússia	1876	7	0,143	0,428571429
	3		2009	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	As Estações, Op.37: Barcarolle (Junho)	Rússia	1876	7	0,143	0,428571429
	3		2009	Anatoli LIADOV	Muzikalnaya Tabakerka [A Musical Snuffbox] Op.32	Rússia	1893	7	0,143	0,428571429
6	3	9 abril	2009	Marcus SIQUEIRA	Seis Estudos Sinfônicos	Brasil	2007	6	0,167	0,5
	3		2009	Alberto GINASTERA	Concerto Para Harpa	Argentina	1956	6	0,167	0,5
	3		2009	Bohuslav MARTINU	Os Afrescos de Piero della Francesca	Chéquia	1955	6	0,167	0,5
	3		2009	Max REGER	Quatro Poemas Sinfônicos Segundo Arnold Böcklin, Op.128	Alemanha	1913	6	0,167	0,5
	3		2009	Felix GODEFROID	Carnaval de Venise	Bélgica	1975	6	0,167	0,5
	3		2009	Sergei PROKOFIEV	Prelúdio em Dó Maior, Op.12	Rússia	1913	6	0,167	0,5
7	3	22 abril	2009	Giuseppe VERDI	Falstaff	Itália	1893	1	1	3
8	3	30 abril	2009	Ludwig van BEETHOVEN	Abertura Leonora nº 2, Op.72a	Alemanha	1805	6	0,167	0,5
	3		2009	Ludwig van BEETHOVEN	Concerto nº 4 Para Piano em Sol Maior, Op.58	Alemanha	1806	6	0,167	0,5
	3		2009	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia nº 4 em Si Bemol Maior, Op.60	Alemanha	1806	6	0,167	0,5
	3		2009	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	Sonho de uma Noite de Verão, Op.61: Excertos	Alemanha	1843	6	0,167	0,5
	3		2009	Abdel Rahman EL BACHA	Bacchus	Libano	2002	6	0,167	0,5
	3		2009	Frédéric CHOPIN	Noturno em Dó# Menor, Op.Post. nº 20	Polónia	1830	6	0,167	0,5
9	3	7 maio	2009	Arnold SCHOENBERG	Noite Transfigurada, Op. 4	Áustria	1899	2	0,5	1,5
	3		2009	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	Lobgesang - Sinfonia nº 2 em Si Bemol Maior, Op.52	Alemanha	1840	2	0,5	1,5
10	3	14 maio	2009	Giovanni GABRIELI	Sinfonia Sacra: Excertos	Itália	1597	4	0,25	0,75
	3		2009	Joseph HAYDN	Sinfonia nº 6 em Ré maior - Le Matin	Áustria	1761	4	0,25	0,75
	3		2009	Joseph HAYDN	Sinfonia nº 7 em Dó maior - Le Midi	Áustria	1761	4	0,25	0,75
	3		2009	Joseph HAYDN	Sinfonia nº 8 em Sol maior - Le Soir	Áustria	1761	4	0,25	0,75
11	3	21 maio	2009	Johannes BRAHMS	Concerto nº 1 Para Piano em Ré Menor, Op.15	Alemanha	1858	2	0,5	1,5
	3		2009	Josef SUK	Sinfonia nº 2 em dó menor, Op.27 - Asrael	Chéquia	1906	2	0,5	1,5
12	3	28 maio	2009	Maurice RAVEL	Alborada del Gracioso	França	1905	3	0,333	1
	3		2009	Henri DUTILLEUX	Tout un Monde lointain	França	1970	3	0,333	1
	3		2009	Hector BERLIOZ	Sinfonia Fantástica, Op.14	França	1830	3	0,333	1
13	3	4 junho	2009	Benjamin BRITTEN	Sinfonia de Réquiem, Op.20	Inglaterra	1940	6	0,167	0,5
	3		2009	Wolfgang A. MOZART	Concerto nº 23 Para Piano em Lá Maior, KV 488	Áustria	1786	6	0,167	0,5
	3		2009	Jean SIBELIUS	Sinfonia nº 5 em Mi Bemol Maior, Op.82	Finlândia	1915	6	0,167	0,5
	3		2009	François COUPERIN	Le Lic-toc-choc	França	1722	6	0,167	0,5
	3		2009	Johann Sebastian BACH	Concerto BWV 979: Andante [a partir de obra de Torelli ou Vivaldi]	Alemanha	1714	6	0,167	0,5
	3		2009	Jean-Philippe RAMEAU	Les Indes Galantes: Les Sauvages	França	1735	6	0,167	0,5
14	3	11 junho	2009	Sofia GUBAIDULINA	Two Paths	Rússia	1999	3	0,333	1
	3		2009	Joseph HAYDN	Sinfonia nº 26 em ré menor - Lamentação	Áustria	1768	3	0,333	1
	3		2009	Sofia GUBAIDULINA	Stimmen... Verstummen...	Rússia	1986	3	0,333	1
15	3	18 junho	2009	Richard WAGNER	Rienzi: Abertura	Alemanha	1840	4	0,25	0,75
	3		2009	Paul HINDEMITH	Concerto Para Violoncelo (1940)	Alemanha	1940	4	0,25	0,75
	3		2009	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Sinfonia nº 5 em Mi Menor, Op.64	Rússia	1888	4	0,25	0,75
	3		2009	Johann Sebastian BACH	Suíte nº 1 em Sol Maior, BWV 1007: Sarabande e Allemande	Alemanha	1720	4	0,25	0,75
16	3	25 junho	2009	Manuel DE FALLA	La Vida Breve: Interlúdio e Dança	Espanha	1913	3	0,333	1
	3		2009	Béla BARTÓK	Concerto nº 2 Para Violino	Hungria	1938	3	0,333	1
	3		2009	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	Sinfonia nº 3 em Lá Menor, Op.56 - Escocesa	Alemanha	1842	3	0,333	1
17	3	2 julho	2009	Federico CHUECA / Joaquin VALVERD	La Gran Via	Espanha	1886	2	0,5	1,5
	3		2009	Gerónimo GIMÉNEZ	La Tempranica	Espanha	1900	2	0,5	1,5
18	3	6 agosto	2009	Modest MUSSORGSKY	Khovantchina: Prelúdio	Rússia	1881	5	0,2	0,6
	3		2009	Dmitri SHOSTAKOVICH	Sinfonia nº 9 em Mi Bemol Maior, Op.70	Rússia	1945	5	0,2	0,6
	3		2009	Sergei RACHMANINOV	Concerto nº 4 Para Piano em Sol Menor, Op.40	Rússia	1926	5	0,2	0,6
	3		2009	Pyotr I. TCHAIKOVSKY	Abertura 1812, Op.49	Rússia	1880	5	0,2	0,6

	3		2009	Moritz MOSKOVSKY	Estudo nº 6 em Fá Maior	Alemanha	1903	5	0,2	0,6
19	4	13 agosto	2009	J. A. Almeida PRADO	Études sur Paris - Música Para o Filme Mudo de André Sauvage	Brasil	2009	1	1	4
20	3	20 agosto	2009	Kurt WEILL	Sinfonia nº 2	Alemanha	1934	3	0,333	1
	3		2009	Zoltán KODÁLY	Variações Sobre uma Canção Húngara - O Pavão	Hungria	1939	3	0,333	1
	3		2009	Ludwig van BEETHOVEN	Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op.36	Alemanha	1802	3	0,333	1
21	3	27 agosto	2009	Sergei PROKOFIEV	Sinfonia nº 1 em Ré Maior, Op.25 - Clássica	Rússia	1917	4	0,25	0,75
	3		2009	Béla BARTÓK	Concerto Para Viola, Op.Post.	Hungria	1945	4	0,25	0,75
	3		2009	Antonín DVORÁK	Sinfonia nº 9 em Mi Menor, Op.95 - Do Novo Mundo	Chéquia	1893	4	0,25	0,75
	3		2009	Paul HINDEMITH	Sonata para Viola, Op.25 nº 1: IV Rasendes Zeitmass	Alemanha	1922	4	0,25	0,75
22	3	9 setembro	2009	Richard STRAUSS	O Cavaleiro da Rosa, Op.59	Alemanha	1910	1	1	3
23	2	18 setembro	2009	Samuel BARBER	Meditação e Dança da Vingança de Medéia, Op.23a	Inglaterra	1955	6	0,167	0,333333333
	2		2009	Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY	Concerto nº 1 Para Piano em Sol Menor, Op.25	Alemanha	1831	6	0,167	0,333333333
	2		2009	Richard STRAUSS	Morte e Transfiguração, Op.24	Alemanha	1890	6	0,167	0,333333333
	2		2009	Richard STRAUSS	Till Eulenspiegels lustige Streiche, Op.28	Alemanha	1895	6	0,167	0,333333333
	2		2009	Frédéric CHOPIN	Mazurka em Lá Menor, Op.17 nº 4	Polónia	1833	6	0,167	0,333333333
	2		2009	Frédéric CHOPIN	Mazurka em Dó Sustenido Menor, Op.63 nº 3	Polónia	1847	6	0,167	0,333333333
24	3	5 novembro	2009	Ludwig van BEETHOVEN	Rei Estêvão, Op.117: Abertura	Alemanha	1811	4	0,25	0,75
	3		2009	Aran KATCHATURIAN	Concerto Para Flauta	Armênia	1940	4	0,25	0,75
	3		2009	Richard STRAUSS	Assim Falou Zaratustra, Op.30	Alemanha	1896	4	0,25	0,75
	3		2009	HUGO ALFVÉN	Liten Svit för Soloflöjt	Suécia	1912	4	0,25	0,75
25	3	12 novembro	2009	M. Camargo GUARNIERI	Brasílica	Brasil	1950	3	0,333	1
	3		2009	Marlos NOBRE	Concerto nº 2 Para Percussão e Orquestra	Brasil	2009	3	0,333	1
	3		2009	Gustav HOLST	Os Planetas, Op.32	Inglaterra	1916	3	0,333	1
26	3	19 novembro	2009	Luciano GALLET	Dança Brasileira	Brasil	1923	6	0,167	0,5
	3		2009	Francis HIME	Concerto Para Violão	Brasil	2007	6	0,167	0,5
	3		2009	Heitor VILLA-LOBOS	Bachianas Brasileiras nº 7	Brasil	1942	6	0,167	0,5
	3		2009	Arturo MARQUEZ	Danzon nº 2	México	1994	6	0,167	0,5
	3		2009	ARIEL RAMIREZ	Balada Para Martin Fierro	Argentina	1968	6	0,167	0,5
	3		2009	MANUEL PONCE	Estrellita	México	1912	6	0,167	0,5
27	3	26 novembro	2009	Jean SIBELIUS	Suíte Karelia, Op.11	Finlândia	1893	5	0,2	0,6
	3		2009	Robert SCHUMANN	Concerto Para Violino em Ré Menor	Alemanha	1853	5	0,2	0,6
	3		2009	Jean SIBELIUS	Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op.43	Finlândia	1902	5	0,2	0,6
	3		2009	Johann Sebastian BACH	Partita nº 2 em ré menor para Violino: Allemande	Alemanha	1720	5	0,2	0,6
	3		2009	John CORIGLIANO	Capriccio Para Violino [O Violino Vermelho]: Excertos	EUA	1999	5	0,2	0,6
28	3	3 dezembro	2009	Wolfgang A. MOZART	As Bodas de Figaro, KV 492: Abertura	Áustria	1786	3	0,333	1
	3		2009	Wolfgang A. MOZART	Sinfonia nº 29 em Lá Maior, KV 201	Áustria	1774	3	0,333	1
	3		2009	William WALTON	O Festim de Baltazar	Inglaterra	1931	3	0,333	1
29	3	10 dezembro	2009	Leonard BERNSTEIN	Serenade After Plato's Symposium	EUA	1954	3	0,333	1
	3		2009	Gustav MAHLER	Sinfonia nº 5 em Dó Sustenido Menor	Chéquia	1902	3	0,333	1
	3		2009	Eugène YSAÏE	Sonata nº 2: Prelúdio	Bélgica	1923	3	0,333	1
30	3	17 dezembro	2009	Dmitri SHOSTAKOVICH	Abertura Festiva, Op.96	Rússia	1954	5	0,2	0,6
	3		2009	Edvard GRIEG	Concerto Para Piano em Lá Menor, Op.16	Noruega	1868	5	0,2	0,6
	3		2009	George GERSHWIN	You is My Woman Now	EUA	1935	5	0,2	0,6
	3		2009	Leonard BERNSTEIN	West Side Story: Danças Sinfônicas	EUA	1957	5	0,2	0,6
	3		2009	Ernesto NAZARETH	Apanhei-te, Cavaquinho!	Brasil	1914	5	0,2	0,6
335	2410									