

OSESP E CULTURA ARTÍSTICA: DOIS MODELOS¹

OSESP AND CULTURA ARTÍSTICA: TWO MODELS

Ricardo Indig Teperman

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo

ricardoteperman@me.com

Resumo

A reestruturação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo provocou um notável ciclo de adensamento na “vida musical” paulista, com importantes repercussões em nível nacional. Ao mesmo tempo, o projeto reproduz, com alguma variação e novidade, elementos do modelo consagrado pela Sociedade de Cultura Artística, uma das mais tradicionais instituições da cultura legítima no Brasil, pelo que é por vezes tachada de elitista.

Palavras-chave: gosto; música clássica; orquestra; Osesp

Abstract

The restructuring of the São Paulo Symphony Orchestra (Osesp) caused an important growth and consolidation cycle in the musical life of the city, with important repercussions at the national level. At the same time, the orchestra's project reproduces, with some variation and novelty, some of the elements of the consecrated model by Sociedade de Cul-

¹ Comunicação apresentada no dia 17 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9PwlnjI6voHXA> (acesso: 10/11/2015).

tura Artística, one of the traditional institutions of legitimate culture in Brazil, for which reason it is sometimes viewed as an elitist institution.

Keywords: taste; classical music; orchestra; São Paulo Symphony Orchestra

Em texto incluído no programa de concerto de julho de 1999, na inauguração da Sala São Paulo, e então diretora executiva da Osesp Claudia Toni escreveu:

“Sem se dar muito conta, o público paulista tem acreditado que as temporadas internacionais, oferecidas por sociedades de concertos ou empresários, fazem nossa ‘vida musical’. [...] As sociedades de concerto eram (e continuam sendo!) ‘viciadas’, concedendo com um repertório de fácil assimilação”.

Toni não hesitava em criticar abertamente seus “concorrentes”, procurando marcar posição como um novo e poderoso agente na “vida musical” paulistana. Por ser integralmente subsidiada, a Osesp podia cobrar ingressos bem abaixo do “preço de custo real” – se fossem consideradas todas as despesas da orquestra, divididas pelo número de assentos na Sala São Paulo. O argumento era que, também por não depender da venda de ingressos, a programação artística da orquestra seria menos comprometida com o “sucesso fácil”. De fato, a presença maciça de repertório moderno e contemporâneo, bem como de música brasileira, representava um fato inédito na história do mundo sinfônico no país.

Quando foi lançado o programa de assinaturas da Osesp, no final de 1999, era comum que Neschling falasse durante os concertos, convidando os presentes a se tornarem assinantes da orquestra, e destacando o fato de que o valor dos pacotes de assinaturas era inferior ao da temporada da Sociedade de Cultura Artística.

A observação era procedente, ainda que alguns a achassem “deselegante”. Basta dizer que, na primeira temporada de assinaturas da Osesp, os pacotes com 8 ou 9 atrações custavam de R\$ 80 a R\$270, dependendo do setor. Ou seja, enquanto o ingresso mais barato na Osesp valia R\$10² (equivalente a uma entrada no cinema do shopping Iguatemi) e o mais caro R\$ 30, um lugar da mesma categoria na Cultura Artística custava até seis vezes mais. No mesmo ano 2000, uma assinatura da Cultura Artística, para 10 concertos, custava de R\$590 a R\$1 190.³ A política de preços da Osesp tornava as assinaturas acessíveis para frações da sociedade que teriam dificuldade em pagar os ingressos da Cultura Artística.

É bem verdade que as séries de concertos não são exatamente comparáveis. A Cultura Artística traz uma seleção de atrações internacionais que, sem grande esforço, podem ser consideradas mais “renomadas” do que a média dos solistas e regentes convidados da Osesp. Mas ainda que isso represente uma mais-valia no mercado de bens simbólicos, trata-se sobretudo de um reflexo de algo que está em jogo para além da música propriamente dita. O prestígio da temporada da Sociedade Cultura Artística está apenas parcialmente associado ao nível de celebridade das atrações: seu lastro está sobretudo na participação dos associados e assinantes históricos. Perto da metade de seus assinantes renova seus lugares há mais de trinta anos, concentrados nos concertos do primeiro dia (série branca). O foyer do teatro Cultura Artística é relativamente pequeno, de modo que é praticamente impossível “passar despercebido”: as pessoas tendem a se encontrar, como num clube (bem diferente da Sala São Paulo, que tem várias áreas de convivência de grandes dimensões, adequadas ao propósito original do prédio – uma estação de trem). Ao cobrar valores significativamente inferiores aos praticados pela Cultura Artística, a Osesp estava fazendo um convite – tanto do ponto de vista material quanto simbólico – a novas frações da sociedade.

² A meia-entrada valia R\$5

³ A assinatura do Mozartem Brasileiro naquele mesmo ano, oscilava entre R\$ 175 e R\$ 1050, para 9 concertos. Ou seja, de R\$ 19,4 a R\$1 16,6 por concerto.

A concorrência acusaria o golpe: em 2004, a Cultura Artística daria um passo para trás e voltaria a oferecer apenas duas séries de assinaturas.⁴ O público da Osesp por sua vez seguiria aumentando. No ano seguinte, a orquestra ampliou seu número de concertos sinfônicos semanais de dois para três (além de quintas e sábados, passou a oferecer serviços também às sextas).

A concorrência entre as duas instituições serve de mote para a realização de um breve exercício comparativo entre o perfil social dos primeiros assinantes da Osesp e dos assinantes históricos da Sociedade de Cultura Artística. Não seria preciso fazer uma tese de doutorado para afirmar que o público de música clássica é composto principalmente por membros das classes dominantes, com padrão de vida e nível educacional elevados.⁵ Mas a fração de elite e o tipo de vínculo estabelecido com uma e outra instituição musical revelam movimentos expressivos na configuração das classes dominantes em São Paulo.

Em 2002 e 2004, por iniciativa de Eugênia Paesani, voluntária da Osesp e dona de um instituto de pesquisa de opinião, foram feitas duas pesquisas que tinham como tema “o relacionamento do público com a orquestra”.⁶ Na primeira sondagem, 1295 questionários foram preenchidos por assinantes da Osesp e frequentadores esporádicos dos concertos. Na segunda ocasião, 245 assinantes foram consultados. Segundo os dados compilados em 2002, 80% dos assinantes tinham

⁴ Na década de 1980, a temporada da Cultura Artística previa apenas uma apresentação de cada convidado – e uma única série de assinatura. Mas os custos fixos – passagens aéreas, hospedagem, logística, comunicação – poderiam ser amortizados com um maior número de apresentações. Em 1992, boa parte das atrações da Cultura Artística passaram a ficar na cidade para dois concertos. Assim criou-se uma segunda série de assinaturas. Na série branca, nome que ganhou a assinatura do primeiro dia, estavam os assinantes históricos. Na série azul – a nova –, os recém-chegados. Em 1995, percebendo uma demanda crescente, a diretoria da Cultura Artística criou mais uma série de assinaturas, viabilizando um terceiro concerto de cada atração. Era uma grande oportunidade comercial, sobretudo no caso das orquestras, para as quais os custos de deslocamento são os mais expressivos.

⁵ Ver Lamont e Fournier (1992) e Bourdieu (1997), entre outros.

⁶ Paesani, 2004.

nível superior completo (dos quais 25% eram mestres e 14%, doutores). Quase a metade dos assinantes era formada por profissionais liberais, empresários, professores e artistas. Mais da metade falava mais de duas línguas e tinha viajado ao exterior, a lazer ou a trabalho, nos últimos dois anos.

A pesquisa indicava ainda que 56% dos assinantes da Osesp eram também assinantes da Cultura Artística. No período em questão, ambas as instituições contavam com pouco menos de três mil assinantes, donde podemos deduzir que as mesmas 1000 ou 1500 pessoas estavam nas duas séries de assinaturas.⁷ Ou seja, para cerca da metade daqueles que detinham capital (econômico e social) para ser assinantes da Cultura Artística, interessava também assinar a temporada da Osesp.

É preciso considerar ainda que os eventos da Cultura Artística eram, em média, mensais, enquanto os concertos da Osesp eram semanais. Muitos assinantes da Osesp compravam pacotes para várias séries de concertos, indo à Sala São Paulo duas, três ou até quatro vezes por mês.

A pesquisa não reuniu dados sobre condições econômicas, mas considerando o custo dos ingressos, é possível inferir que uma boa metade dos assinantes da Osesp pertence a estratos menos bem providos de capital econômico, se comparados aos assinantes “históricos” da Sociedade de Cultura Artística, que constituía uma espécie de confraria.

Diversas declarações dos diretores da Osesp, e notadamente de John Neschling, indicam o esforço de construir representatividade para a orquestra, algo que a distinguia do caráter de “clube” da Cultura Artística. O slogan criado por Rose Ferraz – “Pode aplaudir que a

⁷ O número de titulares de assinaturas da Osesp foi de 1494 em 2001, para 2347 em 2002, 3077 em 2003 e chegando a 4127 em 2004. Ainda estou em busca de dados mais precisos sobre o número de assinantes da Cultura Artística.

orquestra é sua” – seria repetido à exaustão, praticamente em todos os anúncios impressos e audiovisuais do grupo, além de ser desdobrado em várias campanhas. Na turnê norte-americana de 2002, foi “Pode botar a bandeira na janela que a orquestra é sua”. Já na turnê europeia do ano seguinte, a frase foi: “Pode aplaudir que é o Brasil fazendo sucesso lá fora outra vez”.

Em 2003, foi lançada a campanha “Dono de Orquestra”, para a qual vários assinantes notáveis foram convidados a participar. Uma foto do personagem em seu ambiente de trabalho vinha acompanhada de legenda em que o retratado era apresentado com seu nome e profissão reais, e também como “dono de orquestra”. Além de Drauzio Varella (médico e dono de orquestra) e Irene Ravache (atriz e dona de orquestra), a campanha trazia também figuras anônimas de profissionais menos valorizados socialmente: Walter Tosako (marceneiro e dono de orquestra) ou Bianca Gonçalves (instrutora de natação e dona de orquestra).

No texto de abertura do programa de concerto de março de 2001, Neschling anuncia a criação de uma nova coluna: *Tribuna*, uma sugestão de Arthur Nestrovski, então professor na PUC-SP e crítico de música clássica do jornal *Folha de S. Paulo*. Nas palavras do maestro, a coluna pretendia ser um “espaço aberto aos comentários de nossos amigos sobre aquilo que mais amam – a música e, por extensão, o trabalho que vimos desenvolvendo”.⁸ Ao aceitar a sugestão de Nestrovski, e abrir uma “tribuna” para o público, Neschling promovia a criação do sentimento de pertencimento, que ele dizia ser fundamental para a valorização da orquestra.⁹

A análise desse material traz informações reveladoras acerca

⁸ Programa de concerto Osesp. Março de 2001.

⁹ “Uma orquestra deveria integrar-se ao cotidiano de uma cidade, transformando-se num ícone dela e objeto de orgulho de seus cidadãos... E só assim vejo condições de exigir do poder público o apoio necessário para manter uma instituição cara e delicada como uma orquestra viva e saudável” (Neschling, 2009: 98).

do perfil “típico-ideal” do assinante da Osesp, e do imaginário compartilhado por esse grupo.¹⁰ Foram publicadas 24 colunas *Tribuna*, trazendo textos de assinantes com expressiva projeção profissional: sete professores universitários (dos quais seis da Universidade de São Paulo), quatro jornalistas, dois publicitários, duas escritoras, dois produtores culturais, três engenheiros, um cineasta, um economista, um juiz de direito e uma atriz.

Os colaboradores eram instados a falar sobre música e sobre a orquestra. A principal recorrência nos textos é a menção ao contato com a música no âmbito familiar, como indicam as frases compiladas a seguir, todas de autores diferentes:

“Foi no ambiente familiar que descobri a música”.

...

“A música faz parte da minha vida desde a mais tenra idade”.

...

“Acho difícil viver sem música porque desde pequeno ela esteve comigo”.

...

“Naqueles dias se dizia que quem sentia a música clássica ao ouvi-la era ‘um ser sensível’. Eu me senti orgulhoso. Eu já podia me diferenciar por ‘ser sensível’, daqueles outros que não o eram.”

...

“Veio-me à memória uma gravação, presente de uma amiga de minha mãe. Senti como se fosse hoje a intensa melancolia do primeiro movimento preenchendo a alma de um adolescente de 15 anos que pouco sabia sobre a

¹⁰ Aqui aproveito o conceito de Arjun Appadurai, que entende “imaginário” como “um conjunto organizado de práticas sociais, uma forma de atuação e de negociação entre agentes locais (indivíduos) e campos de possibilidade definidos globalmente” (1996:31). Nessa perspectiva, assumo que dentro e ao redor da orquestra opera um grupo de pessoas que imagina e sente coletivamente – sem que isso implique na criação de sentidos unívocos. Lembro ainda da ideia de “comunidade imaginada”, defendida por Benedict Anderson (2008), ao propor que pensemos as nações como objetos de desejos e projeções.

complexa personalidade do compositor”.

...
“Aos 12 anos, ganhei do meu pai a coleção Música dos Grande Mestres”.

...
“Eu, por exemplo, comecei estudando o, na época, (e lá se vão décadas...) indefectível violino, símbolo de status da classe média para meninos (para as meninas, sabem todos, era o piano).”

...
“Herdei dos tempos de conservatório a beleza das melodias que ouvia pelos corredores”.

...
“Imaginei como estava longe a minha iniciação musical com meu pai. Gostava de imaginar, ao som de Tchaikovsky, as tropas francesas penetrando a Rússia, sendo enfrentadas com pesado canhoneio pelos exércitos do Czar e participar do júbilo expresso pelos sinos da vitória de 1812.”

O estabelecimento do referente familiar na origem da relação com a música garante um lastro de legitimidade cultural confirmado por sua antecedência: a música os acompanha desde cedo, é algo que lhes foi transmitido “do berço”, por herança – elemento importante na *doxa* da música clássica.¹¹ Os textos destacam o vínculo pessoal e histórico com a música, que seria revigorado pela “ressurreição” da Osesp. O tom maravilhado dos depoimentos era reforçado pelo entusiasmo com que os assinantes acompanhavam os concertos semanais da orquestra, torcendo por ela como por uma equipe de futebol.¹²

¹¹ De todas as artes, a música de concerto de tradição europeia é aquela sobre a qual se formulou o mais radical e eficaz discurso de “autonomização”. A pedra fundamental dessa filosofia foram os escritos de Eduard Hanslick, influente crítico germânico do século XIX, defendendo que o belo na música é algo de especificamente *musical*, que não necessitaria de nenhum *conteúdo externo*. Essa concepção formalista se traduz com clareza na célebre máxima hanslickiana: “o conteúdo da música são formas tonais em movimento”(Hanslick, 2002: 42). A *doxa* da música pura viria a ser declinada em uma série de formulações que, *mutatis mutandis*, vigoram até os nossos dias: música *séria, universal, culta, artística, erudita, e*, mais comumente, *clássica*.

¹² A menção à “torcida pela orquestra” aparece no depoimento de vários assinantes.

Esse grupo de pessoas se afirma numa comunidade de sentidos para a qual a música representa um bem supremo, e que encontra na Osesp algo que lhes havia sido negado durante muito tempo. É o que transparece no trecho que destaco a seguir:¹³

“O orgulho que sentimos, não só pela sala como pela qualidade da orquestra e pela escolha do sofisticadíssimo repertório levantado por John Neschling, nos restitui a auto-estima e renova nossas esperanças.”

Ainda que o campo da música clássica no Brasil até os anos 1990 fosse rarefeito, o que justificaria o tom algo edificante dos trechos acima, a própria atuação da Sociedade de Cultura Artística, particularmente intensa nos anos 1980 e 1990, faz com que o depoimento ganhe contornos singulares. Ou bem o assinante (e autor da *Tribuna*) era novo no campo, ou a novidade trazida pela Osesp era mesmo digna de nota. Mais provavelmente, as duas coisas. Vimos como a orquestra viria a incorporar um contingente numeroso de assinantes que, até então, não participavam regularmente do circuito da música clássica. O número de serviços por semana, o baixo valor dos ingressos, a ocupação de um prédio público e de alto valor simbólico, e a própria identidade de orquestra local eram alguns dos elementos que faziam da nova Osesp uma novidade, como aparece no depoimento a seguir:

“E eis que há uns poucos anos ressurge a nossa Osesp que (minha opinião), com um projeto efetivo, em pouquíssimo tempo acaba se tornando o mais importante acontecimento no cenário musical brasileiro de que tenho notícia, algo sem precedentes e sem paralelo em termos artístico-profissionais, apontando para a possibilidade de um imenso aumento na faixa de conhecimento da música sinfônica e correlatas e, ainda por cima, não sendo rara e muito menos cara. E aí está o público fiel, que entende muito bem que vale a pena ouvir música boa e bem feita.”

¹³ Cito um número menor de trechos, por serem mais extensos, mas o número de referências à qualidade da Osesp nas colunas é igualmente significativo.

O autor do texto articula uma relação de sentido entre o trabalho da orquestra e a resposta do público, um a reforçar a atuação do outro: uma grande orquestra faz um grande público e vice-versa. Nesse sentido, os assinantes são também responsáveis pela consolidação da imagem da Osesp como uma orquestra que pertence a seu público. O uso recorrente dos pronomes possessivos – “nossa” orquestra, “nossa” sala–, confirmavam o acerto dos anúncios publicitários comentados acima. O caráter encomiástico dos depoimentos é pouco surpreendente considerando o contexto da encomenda.

Como mostrou a pesquisa de Eugênia Paesani, o grupo de assinantes viajava ao exterior com frequência, e a referência às experiências no estrangeiro eram recorrentes, como no trecho a seguir:

“De volta para os grandes concertos que eu frequento com o mesmo prazer em Berlim, em Nova York, em Milão, em qualquer lugar, mas principalmente aqui na nossa Sala São Paulo, onde temos o privilégio de ter uma das melhores orquestras sinfônicas do mundo de todos os tempos.”

Estabelecendo um paralelo entre a qualidade dos concertos da Sala São Paulo e aqueles promovidos nas “grandes capitais”, o autor do texto acima elevava uma oitava acima o nível de entusiasmo a respeito da Osesp. Se Neschling chegara a dizer que a orquestra ambicionava estar entre as vinte melhores do mundo, o assinante não hesitava em alçá-la entre às campeãs “de todos os tempos”.

A menção a viagens internacionais é recorrente nos textos da *Tribuna*. Um pouco à maneira dos relatos de salão, em que as experiências turísticas ou gastronômicas são compartilhadas num regime de competição por status e confirmação de uma condição cosmopolita. É o que aparece nos trechos a seguir:

“Por acaso, recebi a tarefa [de escrever a Tribuna] recém chegado de viagem de férias pela Itália, ainda fruindo a doçura das Quatro Estações, degustadas na própria Chiesa della Pietà, a Chiesa de Vivaldi, em Veneza.”

...
"Após fotografar minha mulher ao lado de um cavalheiro em reluzente armadura, adentrei a sala nove vezes centenária, revestida em madeira durante a renascença, e dirigi-me à janela. Daquele ponto do forte podia-se ver acima a lua chamando as suas companheiras da noite, enquanto escurecia, e abaixo as magníficas igrejas de vários estilos. Pairando sobre as lanças das igrejas, uma névoa desenhava uma figura semelhante a um camafeu fitando sua Salzburgo natal: Mozart."

A afetação das narrativas encontra eco na série de anúncios publicados pela Osesp em 2005. Um dos anúncios traz uma foto com a orquestra e o maestro, vestidos para um concerto noturno¹⁴, no palco da Sala São Paulo. A iluminação da sala na foto dá destaque para as colunas neoclássicas detrás do palco. Um texto em francês diz: «avec plus de cent présentations annuelles, Osesp est aujourd'hui un des principaux orchestres symphoniques du monde»; e, ao lado da foto, a indicação: *Salle Saint-Paul*. A legenda explica: "Parece Paris, mas é São Paulo". Outros anúncios da mesma série reproduziam a "piada", em inglês, japonês, alemão e espanhol, comparando a capital paulista com Londres, Tóquio, Munique e Barcelona. O classicismo da imagem, o pedantismo do texto em língua estrangeira e o arremate embasbacado, testemunham um esforço recorrente na comunicação da Osesp desde 1997: criar uma imagem de orquestra "internacional".

A partir de 1995, com a moeda brasileira equiparada ao dólar, aumentou a fatia das classes médias que passou a poder financiar viagens aos Estados Unidos e à Europa. Ao risco de uma aproximação sem acesso a dados materiais que possam comprová-la, é possível sugerir que se tratava do mesmo segmento que seria incorporado pela Osesp com os pacotes de assinaturas a preços bem abaixo dos praticados pela Cultura Artística.

¹⁴ Conforme o regimento da orquestra, o traje obrigatório dos músicos para concertos noturnos é fraque e gravata borboleta para os homens e vestidos longos para as mulheres.

A pesquisa de Eugênia Paesani havia indicado que quase a metade dos assinantes da Osesp era formada por profissionais liberais, empresários, professores e artistas. Essa metade “ideal”, seria aquela que não era assinante da Cultura Artística e, com as assinaturas da Osesp, ingressava no “mundo da música clássica”.

Em carta aos assinantes, publicada por ocasião do anúncio da turnê norte-americana de 2002, Neschling escreveu: “Vamos tocar nos Estados Unidos, vamos ser tratados de igual para igual com as grandes orquestras mundiais”. Essa vontade de ser igual remete à ideia de que há uma música universal – por oposição à música popular brasileira, que tem marcas locais –, cuja tradição pode ser compartilhada por todos aqueles que forem suficientemente competentes e cultivados. O discurso de Neschling postulava a existência desse lugar chamado “internacional”, no qual seria desejável posicionar-se entre iguais.

No folder distribuído ao público dos concertos na Suíça e na Alemanha, um texto preparado pela direção da orquestra e publicado em francês e em alemão anunciava:

Conhecido por sua natureza exuberante, com novecentos quilômetros de praias banhadas pelo oceano atlântico, e a floresta amazônica, a maior floresta tropical do mundo, o Brasil se destaca no cenário internacional por razões que vão além das florestas, do futebol e do samba. Oitava economia mundial, o país conseguiu atingir nesses últimos anos uma taxa de desenvolvimento e estabilidade política que ultrapassa as expectativas mais ambiciosas, o que favoriza a criação de projetos culturais sólidos e de longa duração. [...]

A seguir, o texto falava sobre a música sinfônica brasileira e sobre a reestruturação da Osesp. A operação retórica questionava os limites do trinômio samba/futebol/natureza –consagrado no imaginário sobre o Brasil. A ideia de uma orquestra sinfônica aparecia como um referente musical mais adequado para um país economicamente forte e politicamente estável, dando a entender que o samba podia ser a trilha sonora do país das matas e praias e do futebol, mas não de uma

democracia próspera e moderna.

Em entrevista ao programa Roda Viva, em 1998, John Neschling provocou: “[O Brasil] quer entrar no Conselho de Segurança da ONU como membro ... Um país que não tem Orquestra Sinfônica não pode entrar no Conselho de Segurança”. Sem desmerecer o esforço do maestro para obter as melhores condições para o grupo, nem diminuir o mérito de tê-las conquistado, trata-se, é claro, de uma frase de efeito. Vale dizer que, entre a morte de Eleazar e a criação da Fundação Osesp, a dotação anual da Osesp, repassada pela Secretaria de Cultura, subiu de mais ou menos um milhão a 43 milhões de reais (incluindo também verba para manutenção da Sala São Paulo). Não quero validar nem invalidar a defesa da importância de uma orquestra, mas simplesmente refletir sobre os termos usados nessa reivindicação, feita em nome dos mais altos interesses da nação (como um lugar no conselho de segurança da ONU).¹⁵

Nos anúncios de 2005, a Sala São Paulo e a Osesp eram apresentadas como “ativos” que faziam da capital paulista se tornar comparável a Paris, Londres, Tóquio, Munique e Barcelona. Como a comprovar que a promessa feita em 1997 tivesse sido cumprida. A palavra internacional foi usada de maneira quase obsessiva, adjetivando o nível técnico dos músicos, a temporada de concertos, o salário do regente, a sala de espetáculo e até seus restaurantes. A transversalidade da categoria, bem como a recorrência de seu emprego, chamam a atenção.

Vimos como relatos de viagens à Europa e aos Estados Unidos eram frequentes nos textos da *Tribuna*, bem como a menção ao fato de que a Sala São Paulo e a Osesp não deixavam nada a dever às prin-

¹⁵ Em estudo recente e abrangente sobre a sustentabilidade financeira de orquestras sinfônicas, Robert Flanagan chega a constatação de que nenhuma orquestra no mundo é capaz de gerar os rendimentos de que precisa para cobrir suas despesas operacionais. Ou seja, a não ser em períodos muito excepcionais e de curta duração, nenhuma orquestra é um empreendimento auto-sustentável (FLANAGAN, 2012).

cipais orquestras do hemisfério norte. Quem frequenta a Sala São Paulo pode estar certo de vir a ouvir comentários do tipo “aqui a gente se sente fora do Brasil”. Aí reside a força do vínculo criado entre a orquestra e seu público cosmopolita, graduado e culturalmente engajado.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ÂNGELO, Ivan. *85 anos de Cultura – História da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1991.

_____. *Between Romanticism and Modernism*. Berkeley: University of California Press, 1980.

FLANAGAN, Robert. *The Perilous Life of Symphonic Orchestras*. New Haven & London: Yale University Press, 2012.

FRANCFORT, Didier. *Le Chant des Nations – Musiques et Cultures en Europe, 1870-1914*. Paris: Hachette, 2004.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro, FGV, 2003

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Lisboa: Edições 70, 2002.

LAMONT, Michèle e FOURNIER, Marcel. *Cultivating Differences – Symbolic boundaries and the making of inequality*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

LEHMANN, Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats – ethnographie des formations symphoniques*. Paris: La Découverte, 2005.

MICELI, Sérgio. *Nacional/estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MINCZUK, Arcádio. *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – História e Concepção*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da UNESP. São Paulo: 2005.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Educação da Unicamp. Campinas: 2006.

NESCHLING, John. *Música Mundana*. Rio de Janeiro, Rocco, 2009.

TARUSKIN, Richard. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2009.