

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

FERNANDO DISSENHA

**Os trompetistas e o repertório da Osesp nas
temporadas de concerto de 1977 a 1980**

São Paulo
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

FERNANDO DISSENHA

**Os trompetistas e o repertório da Osesp nas
temporadas de concerto de 1977 a 1980**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Doutor em Música.

Orientadora: Profª. Dra. Flávia Camargo Toni

Versão corrigida

A versão original se encontra disponível na Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP, documentos impresso e eletrônico.

São Paulo

2017

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 fornecidos pelo(a) autor(a)

Dissenha, Fernando

Os trompetistas e o repertório da Osesp nas temporadas de concerto de 1977 a 1980 / Fernando Dissenha. -- São Paulo: F. Dissenha, 2017.
229 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Flávia Camargo Toni
Bibliografia

1. Trompete 2. Trompetistas 3. Orquestra 4. Osesp 5. Repertório I. Camargo Toni, Flávia II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Folha de aprovação

Fernando Dissenha

Os trompetistas e o repertório da Osesp nas Temporadas de Concerto de 1977 a 1980

Tese de Doutorado

ECA-USP

Grau pretendido: Doutor

Área de concentração: Musicologia

Data de aprovação:

Agradecimentos

A Deus, que sempre esteve, e continua no controle da minha vida;

À minha mãe, Rosidete, e meu pai, Ary (*in memoriam*), pelo carinho e incentivo;

À minha esposa Susana, pelo amor, pela paciência e pelos conselhos;

Aos meus filhos Helena e Samuel, por toda a torcida para eu terminar a tese;

À Flávia Toni, pela ajuda ao longo dos últimos quatro anos;

Aos trompetistas Gilberto Siqueira, Ted Parker, Carlos Santana, Sérgio Cascapera (*in memoriam*) e Breno Fleury, pela gentileza em compartilhar as histórias de suas vidas;

À Marina Tarateta, Tamiko Shimizu (*in memoriam*) e toda a equipe do CDM da Fundação Osesp pela ajuda;

Aos meus professores de trompete: Pedro Vital, Antônio Aparício Guimarães, Edgar Batista, Chris Gekker e Mark Gould pelo estímulo e pelas as orientações;

Aos meus colegas de naipe da Osesp, pela paciência de me aturar nos períodos de *stress acadêmico*;

Aos amigos Thomas Hansen, Alexandre de Alcântara, Stefan Siemons e Martin Angerer, pelo incentivo à pesquisa.

Os trompetistas e o repertório da Osesp nas temporadas de concerto de 1977 a 1980

Resumo

Os primeiros anos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) foram marcados pela instabilidade administrativa, o que impossibilitava, à época, a existência de uma programação de concertos. Com a chegada de Eleazar de Carvalho, em 1973, a Osesp inicia a estruturação de suas temporadas regulares, e uma das iniciativas foi a implementação de ciclos com obras de um mesmo compositor. Em 1977, foi apresentado o ciclo Beethoven, seguido de outros que deram destaque a Schubert, Tchaikovsky, Brahms, Wagner, culminando, em 1980, com o ciclo de obras de Gustav Mahler. A pesquisa documental nos arquivos da orquestra revelou também que houve mudanças no conteúdo dos programas de concerto, que passaram a exibir informações detalhadas ao público da orquestra. Essa nova proposta de, progressivamente, aumentar os desafios técnicos e artísticos por meio dos repertórios, teve consequências na forma de preparação, escolha de equipamento e atuação dos músicos da Osesp. Esta tese propõe, referenciada pela teoria dos “mundos da arte”, de Howard Becker, identificar os trompetistas que atuaram na Osesp, quais os processos que utilizaram para executar os repertórios e, por fim, contextualizar a importância das temporadas de 1977 a 1980, na trajetória musical da Osesp.

Palavras-chave: trompete; trompetistas; orquestra; Osesp; repertório, temporadas.

The trumpeters and Osesp's repertoire at the concert seasons from 1977 to 1980

Abstract

The early years of the São Paulo State Symphony Orchestra (Osesp) were marked by administrative instability, which made it impossible at the time to have concert seasons. In 1973, when maestro Eleazar de Carvalho came to São Paulo, Osesp starts the structuring of its regular seasons, and one of the initiatives was the implementation of cycles of works by the same composer. In 1977, Beethoven's cycle was presented, followed by others that gave prominence to Schubert, Tchaikovsky, Brahms, Wagner, culminating in 1980, with the Gustav Mahler's cycle. The documentary research at the orchestra's archives also revealed that there were changes in the content of the concert programs, which began to show detailed information to the audience of the orchestra. This new proposal to progressively increase the technical and artistic challenges through repertoires had consequences in the way of preparation, choice of equipment and performance of Osesp's musicians. This thesis proposes, using Howard Becker's theory of the "art worlds", to identify the trumpet players who performed at Osesp, the processes they used to execute the repertoires and, finally, to contextualize the importance of the seasons from 1977 to 1980, to the Osesp's musical path.

Keywords: trumpet; trumpet players; orchestra; Osesp; repertory; concert seasons.

Sumário

1	Introdução	1
2	Referencial teórico	10
2.1	Os “mundos da arte”	11
2.1.1	Divisão do trabalho	13
2.1.2	Convenções	14
2.1.3	Equipamentos	16
2.1.4	Mobilização de Recursos	18
2.1.5	Profissionais Integrados	19
2.1.6	Vínculos Cooperativos	21
2.1.7	Edição	22
2.2	Memória oral	24
3	Metodologia	27
3.1	Um estudo sobre os trompetistas da Osesp	29
3.2	Entrevistas	31
3.3	Pesquisa documental	39
4	Os trompetistas orquestrais	42
4.1	Os trompetistas na orquestra	42
4.1.1	A orquestra e a família dos metais	43
4.1.2	Primeiras instituições de ensino e treinamento	44
4.1.3	A formação do trompetista de orquestra	46
4.1.4	Funções no naipe	48
4.1.5	Audição	49
4.1.6	O dia a dia do trompetista de orquestra	50
4.2	Relatos Biográficos de Trompetistas Orquestrais	53
4.2.1	William Vacchiano	53
4.2.2	Adolph Herseth	56
4.2.3	Charles Schlueter	59
5	Temporadas e programas de concerto da Osesp	63
5.1	As temporadas de concerto e sua origem	64
5.2	Temporadas de concerto da Osesp	68
5.3	Eleazar de Carvalho	76
5.4	Eleazar de Carvalho e a Osesp (1973 a 1976)	80
5.5	Temporada de 1977	91
5.6	Temporada de 1978	98
5.7	Temporada de 1979	105
5.8	Temporada de 1980	113
5.9	A Osesp e seus programas de concerto	122
6	Trompetistas da Osesp	134
6.1	Ambiente musical e os trompetistas de São Paulo	135
6.2	Os trompetistas e sua formação musical	140
6.3	Ingresso na Osesp	145
6.4	Ted Parker e Paul Mitchell em São Paulo	150

6.5	Atuação na Osesp	153
6.6	Repertório e preparação	155
6.7	Cooperação e divisão do trabalho	159
6.8	Equipamento utilizado (1977 a 1979)	165
6.9	Preparação e equipamento no ciclo Mahler (1980)	170
6.10	Influências e interações musicais	175
6.11	Eleazar de Carvalho e os trompetistas da Osesp	182
6.12	Osesp, sua estrutura e seus músicos	187
6.12.1	Conflitos	187
6.12.2	Condições de trabalho	191
7	Conclusões	198
7.1	Convenções	199
7.2	Equipamentos	203
7.3	Mobilização de Recursos Humanos	206
7.4	Profissionais Integrados	207
7.5	Vínculos Cooperativos	210
7.6	Edição	211
7.7	Reflexões finais	212
7.8	Pesquisas adicionais	219
8	Referências Bibliográficas	221
9	Anexos	225

1 Introdução

O ano de 1977 foi especial. Uma parceria firmada entre o *Rotary Club International*¹ e a Prefeitura de São José dos Pinhais, no Paraná, iniciava a implementação da primeira banda de música no município. No dia 25 de maio do mesmo ano, nos Estados Unidos, a abertura de *Star Wars* cativava as plateias:

Milhões vibraram com o Do agudo que [Maurice Murphy]² tocou nas trilhas sonoras para os filmes *Star Wars*. Ouvir a sonoridade resplandecente da seção de metais, liderada por Murphy, era como um giro pelo espaço. Para o compositor das partituras, John Williams, Murphy era um “espírito heráldico” cujo instrumento articulava “a voz ideal de um herói”.³

Pouco mais de uma semana antes, em 16 de maio, a Osesp executava excertos da obra *As Criaturas de Prometeus*, em um concerto que fazia parte do ciclo dedicado a Beethoven (1770-1827), o primeiro de muitos, organizado por Eleazar de Carvalho na programação da orquestra paulista. Naquele período, evidentemente, esses três eventos não tinham a menor conexão para mim. Não conhecia o trompete – iniciei meus estudos musicais com a flauta doce –, só assisti o primeiro episódio da saga do cineasta George Lucas alguns anos depois da estreia, e nem sabia o que era a Osesp.

O entrelaçamento dos eventos começou quando escolhi o trompete, após ouvir o som do instrumento em um ensaio. O meu ingresso oficial na Banda de São José dos Pinhais aconteceria somente em outubro de 1978. O primeiro contato com o som de uma orquestra foi nas manhãs de domingo, quando assistia a um programa chamado *Concertos para a Juventude*, na TV Globo, que apresentava performances gravadas de orquestras nacionais e internacionais.

A trajetória musical de três anos na banda de minha cidade estimulou meu desejo de continuar os estudos e ingressei na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap), no ano de 1981. Em uma das primeiras aulas que tive, Antônio Guimarães, meu professor à época, comentou que a Orquestra da Universidade Federal do Paraná (UFPR) faria um concerto em minha cidade, e fui assistir com meus pais. A ideia que tinha sobre um concerto foi transformada naquele dia. A experiência de ouvir tantos timbres diferentes – não pela TV, mas ao vivo – foi única. Na semana seguinte, após o concerto eu ingressei na Orquestra Juvenil da UFPR, onde

¹ Estabelecido em São José dos Pinhais desde 14/04/1947.

² Maurice Murphy (1935-2010) foi um dos mais destacados trompetistas de orquestra do Reino Unido. Durante 30 anos foi o 1º trompete da Orquestra Sinfônica de Londres.

³ Disponível em: <http://www.theguardian.com/music/2010/nov/29/maurice-murphy-obituary> (Acesso em: 23/01/2017).

toquei por vários anos, o que abriu portas para atuar com orquestras semiprofissionais de Curitiba. Em 1986, ingressei na Orquestra Sinfônica do Paraná e, no ano seguinte, iniciei o curso de Bacharelado em trompete, também na Embap. Em todo esse percurso acadêmico e profissional, meu treinamento foi voltado à atuação como solista, e não como músico orquestral. No último ano do Bacharelado, eu ganhei o concurso para jovens solistas da Osesp – naquele período, já conhecida por mim –, e acontecia o primeiro entrelaçamento dos eventos desconexos em 1977, conforme narrei anteriormente. Após uma experiência considerável na capital paranaense, novos horizontes musicais possibilitaram que eu estudasse nos Estados Unidos. Tanto na *Hartford University* quanto na *Juilliard School*, onde concluí meu Mestrado, a ênfase dada foi para os estudos do repertório orquestral.

No ano de 1997 fui aprovado na audição para primeiro trompete da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp),⁴ e isso marcou o início de um período em que fui – e continuo a ser – instigado musicalmente, diante dos desafios de executar os mais variados repertórios. O treinamento que tive nas instituições de ensino norte-americanas foi de ótima qualidade, mas não se compara às reais demandas de ocupar a cadeira de uma orquestra profissional e, semanalmente, tocar os concertos da programação. O primeiro repertório substancial que toquei com a Osesp incluía a *Sinfonia nº 5*, de Prokofiev. No final da década de 1990, ainda recorriamos à compra de *compact discs* nas lojas, e minha opção foi adquirir a gravação da Orquestra Sinfônica de Londres. Até os dias de hoje, ouvir esse CD causa admiração, tal a qualidade e ousadia com que a orquestra executa a obra de Prokofiev. Pouco mais de duas décadas depois da estreia de *Star Wars*, Maurice Murphy, o trompetista cujo “espírito heráldico” articulava “a voz ideal de um herói”, conquistava mais um fã com seus solos da *Sinfonia nº 5*, de Prokofiev, entrelaçando por completo os eventos de 1977, um ano especial.

O trabalho semanal na Osesp continuava, com os mais variados repertórios, e sob a regência de diversos maestros, compondo um cenário relevante de aprendizagem e experiências musicais. Algumas das observações feitas por esses regentes, ao longo de quase duas décadas, suscitaram os meus primeiros questionamentos sobre as escolhas que um trompetista, e seu respectivo naipe, têm que fazer para a performance do repertório sinfônico.

Imediatamente após a conclusão do Mestrado nos Estados Unidos e o regresso ao Brasil, retomei também as atividades como professor de trompete no ensino superior.⁵ A prática pedagógica, em um primeiro instante, voltava-se quase que exclusivamente a um reforço nos

⁴ Usarei sempre a abreviação Osesp.

⁵ Ministrei aulas de trompete e música de câmara na Embap (1991 a 2005) e, em 2004, implantei o Bacharelado em Trompete na Faculdade Cantareira, em São Paulo.

fundamentos da execução⁶ e na busca de soluções técnicas e musicais visando melhor atuação dos alunos. Essa abordagem, porém, foi gradualmente mudando. Durante as aulas ampliei o tempo dedicado à preparação de excertos orquestrais – fruto das atividades que exercia como primeiro trompete junto à Osesp – e, paralelamente, novos questionamentos surgiam acerca das escolhas musicais que o trompetista faz na execução do repertório.

Minhas leituras e pesquisas sobre a execução orquestral – ainda com um caráter empírico – coincidiam com o acréscimo substancial de atividades na Osesp. Além dos concertos regulares da temporada, a orquestra passou a realizar gravações e turnês internacionais, o que ampliou substancialmente minhas vivências musicais. Os questionamentos acumulados ao longo de vários anos despertaram o interesse para uma continuidade nos estudos acadêmicos.

Finalmente, em 2012, sem turnês da Osesp, participei do processo seletivo para o ingresso ao Doutorado na Universidade de São Paulo. O tema que propus foi uma investigação sobre genealogia do trompete no Brasil. Em um primeiro instante, imaginava eu que os questionamentos que tinha acerca das escolhas musicais na execução do trompete estavam sempre ligados à existência de uma *escola*.⁷ Admitindo-se então que essa premissa fosse verdadeira, deveriam existir determinadas regras, doutrinas e, obviamente, professores que as criaram. Baseado nisso, meu interesse inicial foi investigar a presença do trompete nas recém-criadas instituições de ensino de música no Brasil, no final do século 19. O projeto tinha a intenção de estudar as escolas de trompete alemã e francesa, contextualizando-as à realidade musical do Brasil daquele período. O objetivo final seria avaliar se houve uma *escola nacional* de ensino e execução do trompete em nosso país. Apesar de fascinante, esse tema tornou-se inviável por razões financeiras e logísticas. Dessa maneira, após sugestão de minha orientadora, mudei o foco da pesquisa. Meu interesse em entender os processos que orientavam à performance dos trompetistas ainda persistia, mas teria que ser repensado, o que direcionou a pesquisa à própria Osesp.

Em princípio, surgiu a ideia de uma comparação entre os períodos que a Osesp foi dirigida pelo maestro Eleazar de Carvalho e o período subsequente, já sob a regência de John Neschling. Essa possibilidade foi logo descartada. As leituras que iniciara sobre metodologia de pesquisa indicavam que, provavelmente, eu teria dificuldades de ocupar a posição de participante-observador, e, por essa razão, resolvi escolher um período anterior à minha chegada. Essa circunstância coincidia também com o interesse que tinha sobre os outros colegas

⁶ Sonoridade, articulação, flexibilidade, intervalos, entre outros.

⁷ Segundo Houaiss, *escola* significa “sistema, doutrina ou tendência estilística de pessoa ou grupo de pessoas”.

que atuaram na Osesp. Novamente, com a ajuda de minha orientadora, foram indicadas leituras sobre a memória oral, pois as perspectivas do novo tema já apontavam para a realização de entrevistas.

Iniciei também, paralelamente às novas leituras, a exploração dos arquivos do Centro de Documentação Musical da Osesp. Os programas de concerto foram o foco das pesquisas, revelando principalmente a estrutura das temporadas e os repertórios executados. Os breves períodos de funcionamento da Osesp nos anos que antecederam a chegada de Eleazar de Carvalho foram marcados por descontinuidades musicais e por conflitos político/administrativos. A partir de 1973, progressivamente, a orquestra inicia uma jornada de certa estabilidade, o que possibilitou a estruturação de temporadas regulares de concerto. Retomo, uma vez mais, os acontecimentos artísticos referentes a 1977, pois, nesse ano, Eleazar de Carvalho propõe uma temporada toda dedicada a um único compositor. Essa abordagem foi repetida em 1978, ampliada em 1979, e atingiu seu *ápice* musical em 1980, com a realização do ciclo de obras de Gustav Mahler (1860-1911). O tema da tese começa a ganhar vigor.

Um problema, no entanto, ainda persistia, pois, a pesquisa sobre os programas de concerto e os processos que regularam a atuação dos trompetistas não dialogavam entre si, em virtude da ausência de um referencial teórico que pudesse aproximá-los. A indicação de minha orientadora apontou para a obra *Art worlds*,⁸ de Howard Becker.⁹ Outros pesquisadores da Pós-Graduação da Universidade de São Paulo desenvolvem trabalhos acadêmicos utilizando as teorias de Becker, dentre eles, cito Fernando Pereira Binder, cujo trabalho está em fase final de elaboração, e Ricardo Indig Teperman,¹⁰ que já defendeu sua tese em 2016. A vasta pesquisa realizada por Teperman – no tocante às temporadas que abordei – trouxe luz aos aspectos políticos e administrativos da Osesp. Essas informações foram valiosas quando contextualizadas à minha pesquisa, voltada às temporadas de concerto, repertórios e, principalmente aos processos que regularam a performance dos trompetistas.

Diversos autores têm se dedicado ao tema de analisar o fazer musical utilizando os conceitos de Sociologia. De acordo com Hennion,¹¹ no entanto, esses estudos ainda não se harmonizaram, pois, “tem havido uma forte resistência a uma sociologia sistemática da música cujo objetivo seria explicar os valores ou conteúdos musicais por meio de referências a fatores

⁸ BECKER, H. S. *Art worlds*. University of California Press, 2008.

⁹ Sociólogo norte-americano (1928), cujas principais contribuições versam sobre arte, música e sociologia do desvio.

¹⁰ TEPERMAN, R. I. *Concerto e desconcerto: um estudo antropológico sobre a Osesp na inauguração da Sala São Paulo*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2016.

¹¹ HENNION, A. Music and Mediation: Towards a new Sociology. M., HERBERT T., MIDDLETON R. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London: Routledge, pp. 80-91, 2003.

sociológicos.¹² O autor explica que dois argumentos são normalmente confrontados. O primeiro trata a arte como “um objeto sociológico” e mostra a obra como um artefato social, fruto da construção coletiva de um grupo de pessoas, visão compartilhada por Becker em seus *mundos da arte*.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002),¹³ por sua vez, defendia a ideia dos *campos*, e visualizava o objeto de arte como um “processo social”, onde arte é encarada “como uma realidade empírica dada e fornece explicações de suas condições sociais”. Para Becker, ao invés de descrever as pessoas fazendo algo coletivamente, a ideia dos *campos* de Bourdieu conecta-se mais à Física. O sociólogo norte-americano justifica sua opinião argumentando que

as principais entidades no campo são forças, espaços, relações e atores (caracterizados por seu relativo poder) que desenvolvem estratégias usando variáveis quantidades de poder que eles têm disponível. As pessoas que atuam em um campo não são de carne e osso, com todas as complexidades implícitas, mas sim caricaturas, no estilo do *homo economicus* da economia, dotados com as capacidades mínimas que necessitam ter para se comportar conforme a teoria sugere que farão.¹⁴

As críticas sobre Bourdieu tornam-se mais intensas quando Becker descreve o modelo do *campo* como “uma grande caixa de plástico com todos os tipos de raios sendo disparados dentro dela, semelhante a algo que você veria em um filme de ficção científica”.¹⁵ Em defesa de suas próprias ideias, Becker argumenta que a teoria dos *mundos da arte*

contém todos os tipos de pessoas, que estão em meio a fazer algo que os obriga a prestar atenção uns aos outros, a ter conscientemente consideração da existência dos outros e a moldar o que fazem à luz do que os outros fazem.¹⁶

A abordagem da teoria de Becker tem uma estreita relação com o trabalho diário realizado por naipes de orquestras sinfônicas. Os instrumentistas estão em constante observação sobre o que seus colegas fazem, como eles respondem ao que é tocado e quais os ajustes necessários para que a execução aconteça da melhor maneira.

Outro problema do modelo teórico de Bourdieu diz respeito à restrição de acesso. De acordo com Becker, um eventual estudo sobre os *campos* seria “limitado por regras e práticas que mantém os estranhos fora dele”.¹⁷ Seria impossível, portanto, analisar a atuação dos trompetistas da Osesp, pois como será elucidado no capítulo das entrevistas, grande parte dos

¹² HENNION (2003), *Op. cit.*, p. 1.

¹³ BOURDIEU, P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge, Harvard University Press, 1984.

¹⁴ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 374.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 374.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 375.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 376.

instrumentistas do naipe não possuía, via de regra, experiência anterior, o que certamente os qualificaria como “estranhos” ao ambiente orquestral. De acordo com Becker, a restrição espacial dos *campos* de Bourdieu é obstáculo na análise das atividades coletivas, pois “você não pode fazer sociologia ou trabalho intelectual se lhe for negado o acesso aos lugares onde as pessoas estão fazendo esse tipo de trabalho em conjunto”.¹⁸ O sociólogo norte-americano estabelece que “em contraste com a ideia do ‘campo’, a ideia do ‘mundo’ me parece mais empiricamente fundamentada”.¹⁹ Segundo Becker, isso implica em situações que podem ser notadas, ao invés de conceitos como “*forças, trajetórias, inércia*, que não são observadas na vida social.”²⁰ O sociólogo acrescenta ainda que

um "mundo", como eu entendo (...) é composto por pessoas reais que estão tentando fazer as coisas, em grande parte por conseguir outras pessoas para fazer coisas que irão ajudá-los em seu projeto. Porque todos têm um projeto, e o resultado das negociações é o que finalmente todos concordam, todos os envolvidos em tal atividade têm que levar em conta como os outros vão responder às suas próprias ações.²¹

As mediações que ocorrem nos *mundos da arte* também são abordadas por Hennion, que cita, por exemplo, técnicos de palco, partituras, compositores, críticos, entre outras. Esse autor defende que o processo de recriar as obras não têm um caráter totalmente definido, pois os gostos de quem as recriam são “sobrecarregadas pelo social. Elas [as obras] sempre têm que ser tocadas novamente”.²² O reconhecimento das mediações e das influências na recriação das obras norteou minhas análises para saber *como* os trompetistas atuaram na Osesp.

A escolha que fiz por *Art worlds* como referencial teórico pode ser justificada por diferentes ângulos. Em primeiro lugar, cito a notória proximidade de Becker com a música, pois antes da Sociologia, ele foi um pianista amador, afeito, portanto, aos assuntos musicais. Vários exemplos em *Art worlds* utilizam situações cotidianas de instrumentistas, o que auxiliou nas contextualizações durante a pesquisa. O segundo argumento – mais robusto – diz respeito ao grau de detalhamento que Becker descreve os processos no âmbito dos “mundos da arte”, o que ofereceu ótimos recursos para a apreciação do complexo ambiente que envolve os músicos de uma orquestra. A aplicação de sua teoria traz, além dos procedimentos necessários à execução de uma obra ou evento artístico, as consequências advindas da inobservância dos mesmos. Essa constatação veio quando analisei os três relatos biográficos de trompetistas norte-americanos à luz de conceitos de Becker, uma etapa fundamental para elaborar o roteiro das entrevistas que

¹⁸ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 376.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 379.

²⁰ *Op. cit.*, p. 379.

²¹ *Op. cit.*, p. 379.

²² HENNION (2003), *Op. cit.*, p. 3.

fiz com os trompetistas da Osesp. Tenho consciência que novas leituras sobre Sociologia e Estética poderiam ampliar as perspectivas de análise para este trabalho, mas os conceitos de *Art worlds* foram sólidos para estruturar as análises que fiz no presente trabalho.

Assim, o objetivo geral da tese é identificar os trompetistas que atuaram na Osesp e quais os processos que utilizaram para executar os repertórios das temporadas de 1977 a 1980. Para tanto illustrei, especificamente, os requisitos necessários para a inserção do trompetista no âmbito da orquestra e as demandas específicas de cada função no naipe. Analisei os programas de concerto da Osesp, os repertórios executados e o conteúdo das informações direcionadas ao público da orquestra. Elenquei todas as temporadas da Osesp apontando a estrutura dos programas nos períodos de Bruno Roccella e Eleazar de Carvalho. Analisei a programação contínua de ciclos de compositores, iniciada em 1977, contextualizando-a com as experiências prévias de Eleazar de Carvalho com a Orquestra Sinfônica Brasileira e com a Orquestra Sinfônica de Saint Louis. Apresentei os relatos dos trompetistas da Osesp – analisados à luz da teoria de Becker – que descreveram as mudanças de equipamento, as convenções utilizadas dentro do naipe, os vínculos cooperativos e, principalmente, as estratégias por eles adotadas para fazer frente às mudanças ocorridas, tanto na estrutura das temporadas quanto no repertório executado nos anos de 1977 a 1980.

As mudanças ocorridas na Osesp, a partir de 1997, causaram uma substancial alteração no cenário da música sinfônica do Brasil, e, por consequência, pesquisadores têm se dedicado ao assunto. Nesse contexto, têm destaque os trabalhos acadêmicos de Arcádio Minczuk²³ e a já mencionada tese de Ricardo Teperman. A importância desse momento também me instigaria a abordá-lo na tese, mas a pesquisa documental nos programas de concerto direcionou o trabalho rumo a um período anterior na história da Osesp. A busca nos acervos da Osesp mostrava que, sob a direção de Eleazar de Carvalho, a orquestra iniciou um rico período, com o ciclo Beethoven (1977), que culminou com o ciclo dedicado a Gustav Mahler (1980). A análise e divulgação desses dados já teriam importância, devido à falta de pesquisas na área. Julgo relevante também a contribuição que a pesquisa traz no sentido de mostrar as influências que Eleazar de Carvalho teve na concepção das temporadas da Osesp. No que diz respeito aos trompetistas, a investigação justifica-se em diversos âmbitos como, por exemplo, descrever a importância da chegada dos músicos norte-americanos, as mudanças de equipamento, as biografias dos trompetistas que integraram a Osesp, sua formação, o ambiente musical

²³*O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas do Brasil*. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Ciência, PUC-SP, 2015; *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo: história e concepção*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2005.

observado em São Paulo e, sobretudo, os processos que permitiram a execução do repertório ao longo dos anos 1977 a 1980. É relevante apontar como os eventos desse período de quatro anos contribuíram para o que aconteceria, duas décadas mais tarde, durante os processos que culminaram com a reestruturação da Osesp.

Para tratar dos temas propostos, o capítulo inicial da tese apresenta o referencial teórico que utilizo. A obra *Art worlds* de Howard Becker é analisada, e determinados capítulos recebem atenção especial por dialogarem diretamente com os temas que envolvem a performance dos trompetistas como, por exemplo, convenções, equipamento, vínculos cooperativos, entre outros. Descrevo também as obras de Ecléa Bosí, que tratam da memória oral, ferramenta importante na preparação que fiz para realizar as entrevistas com os trompetistas da Osesp.

O capítulo seguinte descreve a metodologia empregada na pesquisa. Abordo aspectos relativos à investigação qualitativa e a forma que incorporei conceitos utilizados para a análise de estudos de caso. Exponho ainda o modelo teórico que segui para estruturar as entrevistas.²⁴ Por fim, tratei da base teórica utilizada para a pesquisa documental do acervo do Centro de Documentação Musical da Osesp, oportunidade que possibilitou uma vasta pesquisa nos programas de concerto da orquestra.

O capítulo sobre os trompetistas orquestrais traz informações a respeito da inserção do trompete na orquestra, as funções de cada integrante do naipe, apontando para os requisitos exigidos para um artista interessado no cenário de música sinfônica. Esse capítulo é encerrado com os relatos biográficos de três trompetistas norte-americanos, analisados de acordo com a teoria de Becker.

Na sequência apresento o capítulo dedicado à análise do repertório e dos programas de concerto da Osesp. Faço um breve histórico da Osesp, desde o primeiro concerto em 1953 até o encerramento da temporada de 1980. Os repertórios são apresentados em tabelas que, são comparadas para obter os dados que irão dar suporte às conclusões apresentadas no encerramento da tese. Analiso também o conteúdo dos programas de concerto, apontando as mudanças ocorridas e contextualizando-as perante as alterações promovidas por Eleazar de Carvalho ao longo das temporadas de 1977 a 1980.

No último capítulo, estão os relatos biográficos dos trompetistas da Osesp que atuaram durante as temporadas de 1977 a 1980. Os artistas entrevistados foram Gilberto Siqueira, Ted Parker, Carlos Santana, Sérgio Cascapera e Breno Fleury. O vasto acervo é organizado de

²⁴ O roteiro que utilizei para as entrevistas está incluído nos Anexos da tese.

acordo com o referencial teórico de Becker, e revela os diversos aspectos que envolveram a formação dos trompetistas, o ingresso na Osesp, a experiência de atuar no naipe, as escolhas de equipamento e os processos para executar o repertório destas temporadas. Por fim, apresento minhas conclusões – uma vez mais vinculadas a Becker, recordando os temas tratados ao longo do trabalho – trago algumas reflexões finais, e descrevo alguns temas que infelizmente não foram abordados, mas, em virtude de sua relevância, podem ser retomados em outras pesquisas. A seguir, o primeiro capítulo, apresentando o referencial teórico que embasou minha pesquisa.

2 Referencial teórico

Uma revisão bibliográfica das dissertações¹ e teses² relacionadas ao trompete no Brasil³ mostrou que, em grande número, as pesquisas tratavam de aspectos interpretativos e metodológicos. Essa constatação estimulou o interesse para que outros temas fossem abordados, relacionados à área que atuo. E foi nesse contexto, portanto, que decidi pesquisar sobre as temporadas de concerto, os repertórios e os processos que ordenam a atuação dos trompetistas orquestrais, no âmbito específico da Osesp.

Na medida em que avançavam as reflexões acerca do estudo, ficou evidente que as pesquisas biográficas dos trompetistas teriam protagonismo, contextualizadas, obviamente, com o trabalho realizado pelos artistas ao longo das temporadas. Nesse primeiro momento, iniciei as leituras sobre a Memória Oral, pois a abordagem eficiente para obter os relatos dos trompetistas da Osesp incluiria, obrigatoriamente, a realização de entrevistas. O foco da pesquisa foi elucidar, como ponto de partida, quem atuou, em que período, e que função ocupou no naipe de trompetes da orquestra. Buscar as respostas a esses questionamentos iniciais – que sempre despertaram meu interesse profissional – ganhou prioridade dentro da organização do trabalho.

Em um segundo momento, mais complexo, o desafio seria construir uma base teórica para analisar os processos que regularam a atuação dos trompetistas da orquestra. Nesse sentido, revisei a bibliografia acerca da história do trompete e sua inserção na orquestra, além da leitura de diversas biografias e autobiografias de artistas que, prioritariamente, estabeleceram suas carreiras no âmbito orquestral. No segundo ano do Doutorado, vários possíveis caminhos da pesquisa foram buscados, especialmente sobre formas de estabelecer e avaliar supostos *parâmetros musicais*,⁴ termo que, naquele instante, parecia adequado, mas revelou-se subjetivo, ainda resultado da carência de um referencial teórico capaz de articular adequadamente os temas pesquisa.

Nesse período também, iniciei a investigação nos programas de concerto da Osesp, a fim de buscar, em primeiro lugar, os nomes dos trompetistas que integraram a orquestra. A

¹ Alves (2003); Baptista (2010); Beltrami (2008); Benck Filho (2002); Boni (2008); (1993); Cordão Neto (2010); Corrêa (2003); Maestrello (2010); Maia (1999); Rolfini (2009); Ronqui (2002); Soares (2007); Taffarello (2004); Vecchia (2008); Xavier (2008).

² Benck Filho (2008); Cardoso (2009); Cascapera (1997); Da Fonseca (2005); Ronqui (2010); Sulpício (2012).

³ Base de dados da CAPES (1993 a 2012).

⁴ Articulação, sonoridade, afinação, ritmo, fraseado, balanço e dinâmica.

pesquisa documental pouco revelou a esse respeito, mas trouxe detalhes importantes acerca da estruturação da temporada e os repertórios executados pelos trompetistas da Osesp entre 1977 a 1980. Subsidiariamente, porém, os programas de concerto instigaram novas reflexões sobre as mudanças significativas na organização da temporada, a forma que essas alterações foram absorvidas pelos trompetistas da orquestra. Esse cenário ainda deveria considerar a formação acadêmica dos trompetistas e forma que colaboravam entre si durante as temporadas.

Com a expansão dos temas, fez-se necessário, uma vez mais, considerar qual ferramenta seria eficiente para dar sustentação teórica à análise. Foi nesse momento de buscas que, por indicação de minha orientadora, iniciei as leituras sobre a teoria de Howard Becker, que aborda a produção de arte como uma ação coletiva. A seguir, portanto, apresento os referenciais teóricos que estruturam o presente trabalho, tendo como ponto de partida, os ensinamentos de Becker, essenciais para estabelecer os diálogos entre todos os temas que propus a tratar.

2.1 Os “mundos da arte”

Em seu livro *Art worlds*,⁵ Howard Becker examina a produção de obras de arte como uma ação coletiva, levando em conta a rede de cooperação⁶ existente que envolve, além do artista, os fornecedores, intérpretes, vendedores, críticos e consumidores:

Todo o trabalho artístico, como toda atividade humana, implica na atividade conjunta de um número, muitas vezes um grande número, de pessoas. Através da cooperação dessas pessoas, a obra de arte que, eventualmente, vemos ou ouvimos acontece e continua a existir. A obra sempre mostra sinais dessa cooperação. As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas muitas vezes se tornam mais ou menos rotineiras, produzindo padrões de atividade coletiva que podemos chamar de um mundo da arte.⁷

Com base nesse conceito, cria-se o diálogo entre os temas que trato na tese e a teoria de Becker. Na orquestra, cada trompetista contribui na formação do som do naipe, e essa atividade repete-se a cada dia, durante ensaios e concertos, ao longo de uma parte ou de várias temporadas. Uma vez estabelecidos os padrões de funcionamento e as formas de cooperação para cada instrumentista, podemos ter um “mundo da arte” específico dos trompetistas orquestrais que, por consequência, pode ser analisado à luz da teoria de Becker.

Muitos conceitos que o sociólogo norte-americano desenvolveu foram baseados em sua experiência como pianista de *Jazz* amador, tocando em bares e boates de Chicago. Essas

⁵ BECKER, H. S. *Art worlds*. University of California Press, 2008.

⁶ Alguns dos exemplos citados por Becker incluem: compositores, fabricantes de instrumentos, críticos e público.

⁷ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 1.

atividades deram a ele a certeza de que as obras de arte aconteciam “através de uma rede de atividades coordenadas exercidas por muitas pessoas diferentes”.⁸ A ligação com a música é retratada de diversas maneiras ao longo da obra *Mundos da Arte*, mas Becker pesquisou também outras formas artísticas para elaborar os seus conceitos a respeito da cooperação e da pluralidade de atividades necessárias à realização de um evento ou obra de arte. Para um concerto sinfônico, por exemplo, necessitamos de instrumentos, instrumentistas que saibam tocá-los, compositores para escrever as músicas, local de ensaio, público e crítica, entre outras atividades.⁹ Essas tarefas exigem que os envolvidos tenham algum treinamento, seja para criar ou executar as obras, ou até mesmo para apreciá-las ou criticá-las.¹⁰

O artista, responsável pela criação das obras e, costumeiramente, protagonista no processo, é retratado por Becker como “alguém que possui um certo talento que lhe permite fazer algo mais ou menos bom”, contrastando assim, com a pessoa desprovida de habilidades, “que nada realiza ou o faz de maneira ruim”.¹¹ O sociólogo também aborda o mito criado nas sociedades europeias pós-Renascentistas, que davam aos artistas o direito de não serem “submetidos às restrições impostas aos outros membros da sociedade”, o que resultaria, por consequência, na produção de um “trabalho de caráter único e de inestimável qualidade”.¹² Os artistas, segundo o sociólogo, são responsáveis pelas obras e possuidores de alguma habilidade, os “não-artistas” exercem funções de “pessoal de apoio”.¹³ O “mundo da arte”, nesse contexto, é formado por “todas as pessoas, cujo trabalho é necessário para a produção de obras características que, aquele mundo, ou talvez, outros, definam como arte”.¹⁴

A existência de um mundo da arte requer a coordenação de atividades, estruturadas de acordo com procedimentos acordados mutuamente que, por sua vez, foram desenvolvidos com base em práticas comuns que utilizavam os mesmos equipamentos.¹⁵ A definição de o que é, e de como funcionam os “mundos da arte” abriu a possibilidade de observar o naipe de trompetes da Osesp como um grupo de pessoas atuando coletivamente para realizar uma obra musical. Nesses termos, o “mundo da arte” dos trompetistas orquestrais é formado por instrumentistas que “cooperam repetidamente, rotineiramente, (...) para produzir obras semelhantes, de modo que podemos pensar em um mundo da arte como uma rede estabelecida de laços de cooperação

⁸ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. xii.

⁹ *Op. cit.*, p. 2.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 5.

¹¹ BECKER (2008) *apud* STOPPARD (1975), p. 14.

¹² BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 14-5.

¹³ *Op. cit.*, p. 16-7.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 34.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 34.

entre os participantes”.¹⁶

Becker utilizou-se também das reclamações dos integrantes de “mundo da arte” para entender como os artistas agem coletivamente. Autobiografias e livros de pessoas que atuam nas artes foram úteis para investigar sobre as insatisfações. Segundo ele, “os participantes [...] ficam perturbados quando outros não se comportam como esperado. E queixam-se, e suas queixas deixam claro o que foi dado como certo, ou ‘o jeito que fazemos as coisas por aqui’, que é, afinal, o que um sociólogo quer saber”.¹⁷

A teoria não sugere a busca por juízo de valor sobre o que foi produzido, mas sim, utilizar uma abordagem sociológica que traga a compreensão sobre os processos norteadores das redes cooperativas. O sociólogo buscou identificar os problemas relatados e entender a função de cada integrante, pois “sem eles, o show não iria continuar”.¹⁸ Para relatar os passos necessários à produção de arte, Becker envolveu-se com diversos processos, como por exemplo, os da fotografia. A pesquisa sobre outras artes ajudou a entender sobre o processo das escolhas que o artista, ou outra pessoa faz, e isso é refletido na produção da obra.

Com todas as condições adequadas, cria-se um “mundo da arte” estável, onde as pessoas envolvidas saberão seus respectivos trabalhos, suas regras de conduta e sua contribuição para que uma obra ou evento artístico possa acontecer. Os processos envolvidos não acontecem de forma estável e organizada, e nesse caso, Becker explica que “se uma ou outra dessas atividades não for cumprida, a obra ocorrerá de alguma outra forma, se ninguém aprecia o trabalho, ele não será reconhecido. Se ninguém sustenta o que está sendo feito, ele não será apoiado. Se não houver equipamentos específicos disponíveis, o trabalho será feito sem eles”.¹⁹ O resultado final da obra ou atuação vai ser obviamente afetado, mas é muito diferente de afirmar que, a obra ou a atuação “não podem existir a menos que essas atividades sejam executadas”.²⁰ A seguir, apresento alguns conceitos específicos, elencados por Becker em *Arts worlds*, que auxiliaram na análise da atuação dos trompetistas da Osesp.

2.1.1 Divisão do trabalho

A divisão de trabalho dentro dos “mundos da arte” implica em que cada participante tenha um conjunto específico de tarefas. A divisão das atividades pode ser arbitrária, mas caso

¹⁶ BECKER (2008), *Op. cit.* p. 34-5.

¹⁷ *Op. cit.*, p. xv.

¹⁸ *Op. cit.*, p. xvi.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 5.

²⁰ *Op. cit.*, p. 5.

haja interesse em alterá-la, isso só se concretizará, havendo consenso entre os participantes daquele mundo da arte. Segundo Becker, “as pessoas envolvidas normalmente consideram a divisão de tarefas como algo quase sagrado, como ‘natural’ e inerente ao equipamento e ao meio onde atuam”.²¹

Uma vez mais, percebem-se as aproximações da teoria de Becker com o funcionamento de um “mundo da arte” composto por trompetistas orquestrais. O ponto de partida para essa contextualização considera que, cada trompetista da orquestra contribui individualmente com o seu *conjunto específico de tarefas*. O som do naipe, portanto, é resultado da cooperação de cada integrante. A forma que a divisão do trabalho ocorre também guarda semelhança ao que Becker ensina. A escolha de quem atuará é feita, em circunstâncias normais, por meio de audição, período em que cada trompetista pode demonstrar a sua “naturalidade” ou habilidade específica para pleitear a função desejada. Em alguns casos de ausência, ou mesmo necessidade de reforço no naipe, as alterações podem ser arbitrárias, vindas do maestro, da administração da orquestra ou do próprio chefe de naipe. Os profissionais que são indicados a ocupar uma função dentro do naipe, mesmo que temporariamente, necessitam conhecer as convenções que ordenam o funcionamento desse mundo da arte, tema que será analisado a seguir.

2.1.2 Convenções

A cooperação de diversas pessoas na realização de obras de arte acontece de forma rápida e eficiente quando os artistas “confiam em acordos anteriores que se tornaram parte da maneira convencional de fazer as coisas em arte”.²² As convenções, portanto, englobam todas as decisões que devem ser tomadas com respeito às obras produzidas. Howard Becker ressalta ainda que, regulada por convenções, as soluções tomadas pelos artistas serão simples, requerendo o mínimo esforço de todos.²³ A colaboração entre os integrantes dos “mundos da arte” possibilita que outras pessoas interessadas – não necessariamente com o mesmo treinamento ou formação que os artistas – participem como público ou plateia. Nesse contexto, os limites de um mundo da arte são definidos pela quantidade de pessoas que têm conhecimento sobre as suas respectivas convenções.²⁴

Mesmo com padrões previamente estabelecidos, pequenas alterações nas regras que regulam as convenções são aceitáveis, o que possibilita, de acordo com Becker, que o artista as

²¹ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 5-6.

²² *Op. cit.*, p. 29.

²³ *Op. cit.*, p. 29.

²⁴ *Op. cit.*, p. 46.

cumpra parcialmente e, ainda assim, tenha liberdade para criar. O desrespeito às regras pode gerar problemas, pois um sistema de convenções é incorporado aos equipamentos, materiais, treinamento, instalações e locais disponíveis, que devem ser alterados, se qualquer outro componente mudar.²⁵

A música orquestral é caracterizada pelo esforço de vários artistas que, coletivamente, atuam para apresentar os concertos. Segundo Becker, as orquestras têm “os sistemas mais desenvolvidos para desenvolver e transmitir rapidamente novas convenções”.²⁶ A formação inicial que os músicos obtiveram responderá pela coordenação das atividades no âmbito de uma orquestra, pois as convenções não mudam repentinamente. Na preparação de um concerto, as convenções padronizadas ao longo do tempo não são totalmente rígidas, pois a comunicação verbal entre os artistas pode, de maneira rápida, solucionar questões como a duração de notas ou a forma de articular. Na música orquestral isso é mediado de forma relativamente objetiva pelo que está descrito na partitura. Quando a música é recém-composta, ocasionalmente, os artistas terão que desenvolver “novos conjuntos de convenções”.²⁷ A pesquisa descreve, portanto, a maneira que as convenções foram utilizadas dentro do naipe, sobretudo, frente aos desafios de executar o ciclo com obras de Mahler.

Além de ordenar a escolha de equipamentos, articulações, dinâmicas e andamentos, as convenções auxiliam na relação entre os músicos e o maestro e, desses com a plateia. No âmbito da Osesp, a teoria de Becker auxilia na análise das convenções adotadas por Eleazar de Carvalho com relação à sonoridade do naipe de trompetes e, de que forma isso foi mutuamente negociado com os músicos que atuaram na orquestra paulista. A padronização das convenções está profundamente ligada ao uso de determinados equipamentos, conforme elucida Becker:

Quando as convenções são padronizadas desta forma, e incorporadas em práticas e equipamentos [...] qualquer pessoa com experiência nessa arte pode ser mobilizada pois saberá o mínimo básico. Torna-se a base automática sobre a qual a produção de obras de arte pode prosseguir, mesmo entre pessoas profundamente dedicadas a não fazer as coisas da maneira convencional.²⁸

As convenções também se aplicam para desvelar as interações que o naipe de trompetes da Osesp teve ao longo das temporadas de 1977 a 1980. As mudanças constantes de instrumentistas e de equipamento durante os quatro anos foram fatores que alteraram constantemente as convenções. Nesse sentido, a chegada do trompetista Ted Parker ao Brasil

²⁵ BECKER (2008) *apud* DANTO (1980), p. 32.

²⁶ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 59-60.

²⁷ *Op. cit.*, p. 60-61.

²⁸ *Op. cit.*, p. 57.

ganha relevância, pois, além de difundir o uso do trompete em Do, ele trouxe suas convenções ligadas à performance orquestral, que foram dirigidas ao naipe de forma sutil e ponderada. Becker contempla essa abordagem, ao afirmar que, em certos casos, a coordenação de atividades é obtida “sem uma discussão previa ou mesmo sem nenhuma comunicação”.²⁹ A partir de 1979, com a saída de Ted Parker, o naipe teve que mudar sua abordagem com relação ao uso das convenções, pois, além da mudança de artistas, iniciaram-se as trocas de equipamento. De acordo com Becker, durante esse processo ocorre um “ajustamento contínuo dos indivíduos que cooperam frente às mudanças de condições em que eles exercem a sua atividade; como as condições mudam, os participantes mudam”.³⁰

Utilizando-se as convenções é possível fazer uma análise dos programas de concerto da Osesp que, a partir de 1977, sofreram alterações significativas em seu conteúdo e apresentação. A abrangência das informações dispostas nesses documentos pode ser interpretada como um interesse por parte da instituição em *ampliar os limites do mundo da arte*, e compartilhar as convenções com o público da orquestra. De acordo com Becker, o conhecimento sobre as obras “distingue o membro ocasional da plateia do patrono fiel, o ouvinte ou leitor sério que os artistas tanto desejam, porque esse leitor sério vai entender melhor o que eles investiram na obra”.³¹ Becker destaca o quão valioso é a ajuda que esses integrantes do público oferecem, pois quando conhecem as convenções, eles entendem os esforços dos artistas e, assim, apoiam os eventos e as atividades que produzem arte.³² Obviamente, esses membros do público não têm o conhecimento que outros integrantes possuem, mas eles sabem o suficiente para cooperar, entender e apreciar aqueles denominados de artistas por “mundos da arte” específicos.³³ Convém ainda, ressaltar a estreita ligação entre o uso das convenções e a utilização do equipamento, item fundamental para mediar a atuação dos trompetistas no âmbito da orquestra, que será analisado a seguir.

2.1.3 Equipamentos

A escolha do equipamento é determinante para o bom funcionamento dos “mundos da arte”. De acordo com Becker, quando a utilização do equipamento é incorporada às convenções, cria-se uma forma de “conhecimento universal”, pois “você aprende as convenções enquanto

²⁹ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 55-6.

³⁰ *Op. cit.*, p. 59.

³¹ *Op. cit.*, p. 48.

³² *Op. cit.*, p. 48.

³³ *Op. cit.*, p. 50.

aprende a trabalhar com o equipamento”,³⁴ gerando assim, um “conjunto de entendimentos convencionais efetivado a partir da prática regular em equipamentos usados com frequência”.³⁵ Apesar da relevância de se ter equipamentos específicos, o mundo da arte pode funcionar, mesmo na ausência deles, conforme é explicado por Becker:

[...] quando o material x não está disponível, o artista pode (a) fazê-lo por conta própria, (b) encontrar alguém que possa fazê-lo, ou (c) fazer sem esse material. Se ele assim o fizer, a obra não será mais o que poderia ter sido, mas não significa que a obra não existirá. Em outras palavras, não é tudo ou nada.³⁶

Nesse contexto, é possível mais uma aproximação entre os conceitos enunciados por Becker e a utilização de equipamentos por parte dos trompetistas da Osesp. A ausência de instrumentos específicos para a performance das obras, não impediu que os instrumentistas da Osesp executassem o repertório escolhido pelo maestro, utilizando, por exemplo, outros equipamentos que, de alguma maneira, imitariam o som “apropriado”. Essa prática também é contemplada na relação entre as convenções e o equipamento, permitindo que os artistas experimentem seus equipamentos de formas diferentes, ou para produzir obras específicas. O equipamento media – da mesma maneira que as convenções – a relação de cooperação nos mundos da arte, pois muitas convenções surgem das escolhas feitas por artistas ou da disponibilidade de material a ser utilizado.

Os trompetistas aprendem suas *convenções* com base no instrumento que utilizam, e o exemplo mais emblemático disso é a leitura musical. Desde o início dos estudos – normalmente, com um trompete em Si bemol – o trompetista familiariza-se com o fato de tocar um instrumento transpositor, obrigando o músico a ler notas que, em relação ao piano, soam um tom abaixo. No ambiente profissional, o vínculo entre o trompetista e seu equipamento se intensifica, pois, devido ao vasto repertório orquestral, a escolha de um instrumento adequado representará a diferença entre uma performance tranquila e dificuldades na execução de uma obra. Em casos extremos, conforme elucida Becker, o “musicista produz sons que, tanto os inventores, quanto os professores de seu instrumento, nunca sonharam”.³⁷ Essas práticas também ocorrem entre os trompetistas de orquestra para vencer repertórios desafiadores que exigem que o equipamento seja utilizado de forma *não convencional*.

A aquisição de equipamentos se faz, via de regra, por meio de lojas de música. Os fabricantes, por sua vez, atentos ao que os integrantes dos mundos das artes desejam, não têm

³⁴ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 57.

³⁵ *Op. cit.*, p. 34.

³⁶ *Op. cit.*, p. xiv.

³⁷ *Op. cit.*, p. 58-9.

dificuldade na oferta de equipamentos convencionais, utilizados por uma grande quantidade de instrumentistas desde os primeiros anos de estudo musical, conforme relata Becker:

Uma vez que todos conhecem os tipos de materiais e equipamentos disponíveis, uma simples referência a um número de catálogo produz o resultado desejado. Fabricantes, fornecedores e pessoas que fazem concertos constituem um segmento estável e bastante conservador de qualquer mundo da arte, assim como as pessoas que manipulam equipamentos sob a direção dos artistas.³⁸

No caso de demanda por equipamentos pouco utilizados, o comportamento do mercado pode variar, pois “se a economia permitir e recompensar tal atividade, alguns empreendedores acharão válido o risco de fornecer equipamento para um pequeno mercado.³⁹ Como será abordado adiante, os trompetistas orquestrais de São Paulo criaram uma demanda de equipamentos, partituras e discos que, aparentemente, não resultou em interesse de lojistas para fornecer material adequado aos músicos. O empenho era vender algo já existente no catálogo, irrelevante às necessidades dos trompetistas de orquestra, o que trouxe dificuldades para obtenção de equipamentos. No capítulo que traz as entrevistas dos trompetistas essas situações nas temporadas de 1977 a 1980 serão descritas em detalhes. O próximo tópico, diz respeito aos recursos necessários para o funcionamento dos mundos da arte.

2.1.4 Mobilização de Recursos

O funcionamento estável de um “mundo da arte” depende da mobilização eficiente de recursos. Becker ensina que o tipo de recurso necessário vai depender “do meio e da obra que está sendo feita nele”.⁴⁰ Os recursos mobilizados podem ser simples, complexos, grandes ou pequenos. Ele cita a poesia como um dos extremos, pois exige o trabalho de uma pessoa, a custos irrelevantes; já a ópera situa-se na posição oposta, pois mobiliza um contingente substancial de pessoas e recursos.

A provisão de recursos materiais e humanos é feita por “sistemas de distribuição”⁴¹ que, nem sempre disponibilizam o que os artistas querem. Becker também aponta a existência de “elos de cooperação”⁴² – específicos para cada mundo da arte – que organizam os sistemas de distribuição de materiais e humanos. Na confecção de sua obra, o artista pode optar por materiais de fácil acesso ou produtos raros, que poucas pessoas utilizam. Nas duas situações, segundo Becker, o trabalho do artista é influenciado, pois “quais materiais e, em que termos

³⁸ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 59.

³⁹ *Op. cit.*, p. 73.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 69.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 70.

⁴² *Op. cit.*, p. 70.

estão disponíveis, depende da forma como a sociedade organiza as atividades econômicas e produtivas”⁴³.

Para Becker é sem propósito chamar as pessoas que cooperam para a produção de arte de “pessoal de apoio”. Essa é a visão, porém, que o mundo da arte tem dessas pessoas: o artista é o que faz a obra e os demais participantes o apoiam, desconsiderando-se, portanto, o valor que o grupo de pessoas tem (recursos humanos) em relação aos objetos (recursos materiais).⁴⁴ Para ingressar em grupos de “recursos humanos”, as pessoas necessitam “fazer alguma tarefa especializada requerida na fabricação das obras de arte em questão, e estarem disponíveis para fazê-lo”, conforme Becker:

As pessoas entram em um grupo de recursos de pessoal aprendendo a fazer o que indivíduos que atuam em um mundo de arte fazem, desempenhando uma das tarefas de apoio que os artistas desse mundo precisam. Se, aprendem nas escolas, ensinam a si mesmas ou desenvolvem uma habilidade no trabalho, elas assimilam algumas convenções operacionais do mundo da arte e aprendem a aplicá-las em situações reais de produção artística.⁴⁵

A expectativa é que o indivíduo que participa de um grupo de recursos de pessoal seja capaz de “continuar o trabalho artístico de forma rotineira”⁴⁶, o que dá vigor, uma vez mais, à importância das convenções e as redes de cooperação na delimitação de um mundo da arte específico. Algumas pessoas são confiáveis na execução de um trabalho, e outras não são capazes de fazê-lo. A seguir, uma análise sobre os profissionais integrados, indivíduos que movimentam os mundos da arte.

2.1.5 Profissionais Integrados

“Profissionais integrados” são indivíduos que, possuidores de habilidades técnicas e boa interação social, facilitam a execução de obras de arte. Seu entendimento e a sabedoria permitem que usem as convenções de forma eficiente e, por consequência, se adaptem aos padrões convencionais exigidos nos mundos da arte. Becker assinala que os “profissionais integrados tornam possível a realização de obras de arte de forma eficiente e fácil”⁴⁷.

No âmbito de seu mundo da arte, os profissionais integrados têm conhecimento sobre os problemas e as suas respectivas soluções. Eles conhecem como outros profissionais integrados atuam, a trajetória que conduz à solução dos problemas e as consequências disso,

⁴³ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 71.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 77.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 78.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 78.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 229.

contribuindo assim, para que o trabalho seja realizado com maior facilidade. A habilidade de reconhecer os problemas e achar as soluções também auxilia para que a produção da obra de arte seja reconhecida e entendida, pois esses indivíduos manipulam com destreza os materiais para criar o efeito artístico desejado. Assim, a maioria dos participantes de um mundo da arte é formada por profissionais integrados, pois “nenhum mundo artístico poderia continuar a existir sem um suprimento imediato de pessoas capazes de gerar suas obras características”.⁴⁸ As descrições acima podem sugerir que eles nunca entram em conflito, mas isso não é verdadeiro. Além do interesse em realizar seu trabalho, eles têm interesses pessoais que potencialmente geram embates, como explica Becker:

Muitos conflitos entre diferentes tipos de participantes são, de fato, crônicos e tradicionais. Os dramaturgos e os compositores querem que suas obras sejam executadas da maneira que as imaginam, mas atores e músicos gostam de executar essas obras para que eles se mostrem melhores.⁴⁹

As habilidades dos profissionais integrados permitem que eles sejam intercambiáveis, o que lhes confere uma vantagem em relação a outros indivíduos. No entanto, Becker adverte que o termo intercambiável deve ser entendido com prudência, pois os artistas e seu trabalho têm diferenças que, nesse sentido, nunca podem ser ignoradas.

A formação de um profissional integrado pode acontecer no âmbito das escolas de música que, segundo Becker, tem o papel de um estabelecimento onde é ensinado um ofício:

A confusão é crônica nas escolas de música, pois quase todos os alunos que esperam se tornar virtuosos do violino ou do piano acabarão sendo, na melhor das hipóteses, membros de um naipe de violinos de uma orquestra sinfônica e, provavelmente, serão professores desses instrumentos em algum lugar, se eles não abandonarem a profissão por completo.⁵⁰

Na impossibilidade de obter formação nas escolas, os artistas normalmente treinam seu próprio pessoal. É a mesma situação observada quando o artista necessita criar um novo equipamento ou material que o mercado não possui. Os artistas que realizam o treinamento podem “iniciar uma escola ou uma companhia de artes, ou escolher aprendizes e funcionários que serão ensinados sobre o que o pessoal de apoio deve saber”⁵¹. A elevação dos padrões dentro de um mundo da arte faz com que somente aqueles que têm ótimo treino e formação possam manter seu status. Essa instabilidade é motivo de tensão para os profissionais integrados, pois “ser um profissional integrado, bem ajustado a um mundo da arte, não garante

⁴⁸ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 230.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 230.

⁵⁰ BECKER (2008) *apud* FAULKNER (1971), p. 80.

⁵¹ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 81.

uma vida fácil ou harmoniosa”.⁵² Essa atitude de defesa dos profissionais se justifica em virtude do aumento do padrão de performance que cada mundo da arte exige de seus integrantes.

O entendimento sobre a atuação dos profissionais integrados conecta-se à situação observada ao longo das temporadas de concerto estudadas no presente trabalho. Os depoimentos dos trompetistas demonstram que, no ambiente musical do início de 1970, houve uma carência de profissionais que pudessem atuar junto à Osesp de forma eficiente. Na ausência de profissionais integrados, eram chamados artistas que, embora capacitados na performance de outros estilos musicais, não tinham afinidade com as convenções relativas ao repertório orquestral. No capítulo que traz os depoimentos dos trompetistas serão abordadas as possíveis causas dessa situação. A seguir, uma descrição dos vínculos cooperativos.

2.1.6 Vínculos Cooperativos

Os instrumentistas de uma orquestra podem ficar durante anos, ou mesmo toda a sua vida profissional servindo a um único grupo. Mudanças ocorrem quando surgem oportunidades em orquestras mais conceituadas, ocasião que os músicos têm para realinhar suas atividades e mesmo sua carreira, de acordo com o que a essa orquestra necessita. Becker descreve o processo de ingresso e ascensão profissional que invariavelmente ocorre com os músicos orquestrais:

No início, eles se preocupam em simplesmente entrar: posso conseguir um emprego tocando trompa em uma orquestra? Em uma grande orquestra? Mais tarde eles podem tentar a transferência para uma instituição "melhor"; a cultura profissional normalmente define alguns trabalhos como mais desejáveis e que compensam o risco. A organização na qual eles são eventualmente contratados determina o que eles fazem, dizendo-lhes o que é necessário para qualquer projeto em particular (...); um músico sinfônico toca tudo aquilo que o maestro escolhe para os programas do ano.⁵³

No ambiente delineado por Becker, as regras de estabilidade de emprego (determinadas por sindicatos ou governos) asseguram ao músico vínculos mais permanentes com a instituição. O artista pode optar por sair de uma orquestra se observar que “as organizações podem ter limitações na produção artística devido ao pouco domínio de habilidades por parte de seus artistas e pessoal de apoio”.⁵⁴

Os vínculos cooperativos também existem entre as pessoas que produzem a obra de arte. Quando há consenso entre o artista e aqueles que executam sua obra, o processo todo é ágil e

⁵² BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 230.

⁵³ *Op. cit.*, p. 82.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 82.

acontece de forma natural. Em alguns casos, porém, podem existir conflitos estéticos, profissionais e até financeiros, conforme descreve Becker:

Músicos de orquestra, por exemplo, estão notoriamente mais preocupados com a forma como soam nas performances do que com o sucesso de uma obra em particular; Com razão, pois seu próprio sucesso depende, em parte, de impressionar aqueles que os contratam baseados em sua competência.⁵⁵

Interesses pessoais, como os relatados acima, podem ser contraditórias entre os participantes do “mundo da arte”, e esse assunto também traz luz sobre a relação entre a cultura profissional e as convenções. Uma forma de conhecer as convenções da cultura profissional é através das escolas, porém, na maioria dos casos, as instituições de ensino não estão atualizadas com relação à prática vigente, exceto, quando “a instituição de treinamento é parte integrante do mundo da arte”⁵⁶. As entrevistas dos trompetistas trazem elementos para a análise de como aconteceram os vínculos cooperativos durante as temporadas de 1977 a 1980. Da mesma forma, os depoimentos esclareceram a respeito da formação acadêmica dos trompetistas e do papel que as instituições de ensino de música tiveram no período. Os conceitos de Becker acerca dos vínculos cooperativos serão contextualizados mais adiante, no capítulo sobre os trompetistas da Osesp. Na sequência, uma análise sobre as escolhas feitas pelo artista, que afetarão o processo de edição das obras de arte.

2.1.7 Edição

Howard Becker defende que, em qualquer tempo, um participante do mundo da arte pode criar uma estética. Algumas vezes ela surge com novas formas, técnicas ou obras que caracterizam a produção de um mundo da arte específico. Alguns dos artistas criam a estética de forma explícita, por meio de “escolhas diárias de materiais e formas”⁵⁷, e para esclarecer esse conceito ele explica:

Acho que é útil pensar em uma obra de arte que toma a forma que tem em um momento particular por causa das escolhas, pequenas e grandes, feitas por artistas e outras pessoas até aquele ponto (...). Devo tocar a próxima nota mais forte ou mais suave? Com que tipo de ataque? Mais longo ou mais curto do que as notas próximas marcadas de forma semelhante?⁵⁸

As pessoas envolvidas no processo de criação de mundos da arte contribuem para a edição das obras por meio de decisões que tomam. Essas atividades espelham o conhecimento

⁵⁵ BECKER (2008) *apud* FAULKNER (1973), p. 25.

⁵⁶ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 59.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 131-2.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 194-5.

do artista e padrões que, ao longo de sua vida, por ele foram adquiridos. As escolhas, nesse contexto, configuram “o mecanismo pelo qual a participação no mundo da arte afeta o que os artistas fazem e o caráter da obra”.⁵⁹ As consequências dessa participação ocorrem depois de um período muito longo, pois os mundos da arte – com a participação de seus integrantes – transformam as obras de arte além da vida do criador original da obra. As escolhas, portanto, “dão sentido à afirmação de que mundos de arte, ao invés de artistas, fazem obras de arte”.⁶⁰

Becker investigou rascunhos e esboços de obras para mapear as escolhas que, por consequência, definiram as edições. A obra, nesse contexto, é o resultado desse processo organizado em que o artista faz as suas escolhas e edições. Alguns artistas têm dificuldade para expressar as escolhas que mais lhe agradam. Músicos, em particular, podem simplesmente dizer que algo “soa melhor dessa forma (...) ou isso funciona”.⁶¹ Apesar de ininteligíveis para pessoas fora dos mundos da arte, algumas expressões têm peso e são imediatamente entendidas por outros artistas.

O conjunto de regras que coordena a cooperação entre os artistas pode, eventualmente, ser abandonado. Esse fato indica que alguns “padrões indefinidos” e “princípios estéticos” foram construídos e incorporados por meio de experiências repetidas onde esses termos foram concretamente empregados. Para explicar esse conceito, Becker usa um exemplo de um musicista de *Jazz*:

[...] Um músico toca; outros dizem se ele tem suíngue ou não. Ele ouve algo, arrisca uma opinião se aquilo tem suíngue, e descobre se os outros concordam com ele ou não. A partir de uma multiplicidade de experiências semelhantes ele aprende qual é o padrão e como usá-lo da mesma forma que outros fazem.⁶²

Mudanças ocorrem com instrumentistas do naipe, mas também nas instituições. As inovações, de acordo com Becker, são duradouras quando se transformam na base de um novo modo de cooperação, ou trazem mudança às atividades em curso.⁶³ As mudanças na Osesp com a chegada do maestro Eleazar de Carvalho alteraram as temporadas, o repertório e, por consequência, a orquestra. A pesquisa avalia o quanto essas inovações foram significativas no naipe de trompetes, um dos “mundos da arte”, de uma instituição maior, a orquestra:

[...] Inovações começam como mudanças e continuam a incorporá-las, como uma visão artística ou ideia. Mas seu sucesso depende do grau em que seus proponentes mobilizam o apoio de outros. Ideias e visões são importantes, mas o seu sucesso e permanência repousa

⁵⁹ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 197.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 198.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 199.

⁶² *Op. cit.*, p. 200.

⁶³ *Op. cit.*, p. 309.

na organização, e não em seu valor intrínseco.⁶⁴

A seguir, descrevo o referencial teórico relativo à Memória oral, de grande relevância para as entrevistas que fiz com os trompetistas da Osesp.

2.2 Memória oral

A memória de um músico é incrível. Parece que alguns fatos ou mesmo eventos significativos são apagados de nossa memória, mas ao mesmo tempo nos lembramos de milhares de melodias uma vez executadas ou ouvidas. Às vezes, durante uma vigília noturna, todas as lembranças da vida retornam envoltas em melodias.⁶⁵

A constituição de acervos de memórias dos trompetistas da Osesp nas temporadas de 1977 a 1980 é relevante para o entendimento das diversas relações de colaboração que ocorreram no naipe. No presente trabalho colhi os depoimentos de trompetistas que atuaram no âmbito da orquestra e, para compreender as peculiaridades desse tipo de pesquisa utilizei os conceitos de Ecléa Bosi.

O uso da memória oral é essencial para se obter o relato dos fatos do cotidiano, pois cria vínculos com lugares, atitudes e objetos. Os depoimentos orais “apresentam uma maior informalidade ao expressarem pontos de vistas e acontecimentos que são camuflados ou silenciados nas outras formas de relato”.⁶⁶ As eventuais falhas e omissões na retratação de fatos nos depoimentos não tem grande importância, pois:

[...] Os livros de história que registram esses fatos são também um ponto de vista, uma versão do acontecido, não raro desmentidos por outros livros com outros pontos de vista. A veracidade do narrador não nos preocupou: com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas consequências que as omissões da história oficial. Nosso interesse está no que foi lembrado, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de sua vida.⁶⁷

A pesquisa colheu dados sobre os trompetistas e suas experiências musicais ligadas à Osesp. Os relatos foram fundamentais para essa investigação no sentido de complementar e ampliar a pesquisa documental realizada nos programas de concerto. Alguns dos questionamentos incluíram, por exemplo, os nomes de todos os trompetistas da Osesp, seu ingresso na orquestra e, sobretudo, o funcionamento do naipe nas temporadas acima descritas.

Jacques Loew ensina que, para essa tarefa, é necessário ter um pleno entendimento das condições reais do objeto de uma pesquisa. Isso significa sentir todas as necessidades e

⁶⁴ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 309-310.

⁶⁵ DOKSHIZER, T. *Trumpeter on a Horse*. Westfield, MA: International Trumpet Guild, 1997, p. 09.

⁶⁶ FERREIRA, M. M. Diário pessoal, autobiografia e fontes orais: a trajetória de Pierre Deffontaines, 1998, p.12.

⁶⁷ BOSI, E. *Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos*. 3. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 37.

dificuldades dos objetos da pesquisa e sem a possibilidade de retorno à uma situação confortável.⁶⁸ Segundo Bosi, há uma relação marcante entre a pesquisa e a memória:

[...] Quando se trata de história recente, feliz é o pesquisador que se pode amparar em testemunhos vivos e reconstituir comportamentos e sensibilidades de uma época! O que se dá se o pesquisador for atento às tensões implícitas, aos subentendidos, ao que foi só sugerido e encoberto pelo medo.⁶⁹

A recuperação da memória vai além de simplesmente “lembrar” dos fatos. Essa atitude representa buscar as origens e os vínculos com o passado, tão importantes na busca de uma identidade. O historiador tem que “reconstruir, no que lhe for possível, a fisionomia dos acontecimentos”.⁷⁰ Eventos do passado nos fazem questionar e refletir sobre o que vivemos no presente.

Outro ponto a ser realçado é que os relatos foram tomados individualmente, mas com o intuito de retratar os episódios vividos pelo naipe, de forma coletiva. Nesse contexto, alguns fatos podem ter pouca relevância para um grupo, mas representaram muito para um determinado indivíduo, e de outro modo, também alguns eventos vistos por todos podem ter marcado individualmente uma pessoa – “só eu senti, só eu compreendi”.⁷¹ A memória individual pode ser mais fiel do que a do grupo, pois o sujeito presenciou um determinado fato. A memória do grupo “pode sofrer os preconceitos e tendências do grupo”⁷², mas existe sempre a possibilidade de comparar e corrigir os relatos, evitando assim que as distorções ocorridas na descrição de um evento se sobressaiam.

A pesquisa com fonte oral obriga a certos cuidados para desvendar o que vai além das afirmações, o que nos é, às vezes, simplesmente sugerido. Isso requer habilidade e disciplina na busca das conclusões. A sensibilidade deve ser aguçada para discernir entre “o estereótipo” e “a imagem que sobe do passado com todo o seu frescor”.⁷³ A expectativa é construir reflexões baseadas nos depoimentos acerca das experiências de vida profissional de cada trompetista e, em especial, dos episódios ocorridos durante as temporadas de 1977 a 1980.

Outro tópico importante sugerido por Bosi é a estruturação das entrevistas. A autora sugeriu, para o perfil de trabalho que realizei, uma combinação entre perguntas exploratórias e história de vida, pois isso dá espaço ao indivíduo para “reconstituir e concatenar, ao gosto

⁶⁸ BOSI (1994), *Op. cit.*, p. 38.

⁶⁹ BOSI, E. *O Tempo Vivo da Memória: Ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 17.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 59.

⁷¹ BOSI (1994), *Op. cit.*, p. 408.

⁷² *Op. cit.*, p. 420.

⁷³ BOSI (2003), p. 20.

individual, as suas histórias”.⁷⁴ A autora também sugere que “a liberdade do depoimento deve ser respeitada a qualquer preço” e, que “as vias em que o recordador escolhe devem ser absolutamente facilitadas para que aflore todas as experiências individuais e em grupo.⁷⁵ Se o pesquisador entender o contexto histórico dos depoimentos, confrontando as memórias e relatos, mais fácil será a ele ser fiel aos reais significados que, já foram implicitamente relatados nos depoimentos. A autora sugere alguns cuidados na elaboração das reflexões sobre os relatos:

[...] Qual versão de um fato é a verdadeira? Nós estávamos e sempre estaremos ausentes dele. Não temos, pois, o direito de refutar um fato contado pelo memorialista, como se ele estivesse no banco dos réus para dizer a verdade, somente a verdade. Ele, como todos nós, conta a sua verdade.⁷⁶

Os conceitos vistos aqui auxiliaram na realização das entrevistas com os trompetistas da Osesp. A seguir, apresento as questões que envolvem os métodos para a estruturação do trabalho e análise dos dados.

⁷⁴ BOSI (2003), *Op. cit.*, p. 55.

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 55-6.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 65.

3 Metodologia

O estudo sobre a atuação dos trompetistas na orquestra é um tema fascinante e, ao mesmo tempo, abrangente. O encanto na pesquisa vem da própria escolha que fiz em seguir essa profissão, desde 1986. A abrangência diz respeito à variedade de tópicos que a performance do trompete na orquestra pode suscitar como, por exemplo, história do instrumento, estilo, equipamento, técnica, interpretação, maestros, trompetistas e naipes famosos, entre tantos outros. Elencar temas específicos para a tese foi uma tarefa complexa, pois, a eleição de alguns assuntos, obrigatoriamente, representava a exclusão de outros tantos.

Vários possíveis temas surgiram ao longo das leituras realizadas e, em um primeiro instante, imaginava eu investigar sobre o desenvolvimento do trompete, sobre o ensino, ou talvez a relação do trompetista com os maestros, dentre outros. As lições do professor Alberto Ikeda foram importantes nesse momento, quando afirmou a necessidade que o pesquisador tem de “falar muito sobre pouco, e não pouco sobre muito”. Com um melhor entendimento sobre a metodologia e com a indicação de um referencial teórico adequado que dialogasse com os temas escolhidos, organizei os tópicos da pesquisa. A necessidade de um foco mais apurado nos assuntos a serem investigados é abordada por Cohen, Manion e Morrison:

[...] O processo de operacionalização é crítico para a investigação eficaz. O que se exige aqui é a tradução de um objeto de pesquisa ou propósito muito genéricos em questões específicas e concretas para que respostas específicas e concretas possam ser dadas. O processo passa do geral para o particular, do abstrato para o concreto. Assim, o pesquisador divide cada finalidade de pesquisa genérica ou objetivo genérico para fins de investigação mais específicos e elementos constitutivos continuando o processo até que, perguntas concretas específicas forem obtidas, para as quais respostas específicas podem ser fornecidas.¹

O objetivo principal desta pesquisa foi investigar os trompetistas da Osesp, o repertório executado e as temporadas de 1977 a 1980. Especificamente, procurei saber quem foram os trompetistas que atuaram na orquestra e o repertório que executaram durante as temporadas de 1977 a 1980; como foram estruturados os programas de concerto da Osesp, propostos pelo maestro Eleazar de Carvalho nas temporadas de 1977 a 1980; e averiguar como foi a atuação dos trompetistas da Osesp nesse período, à luz da teoria de Becker.²

¹ COHEN, L.; MANION, L.; MORRISON, K. *Research methods in education*. 5th ed. London/New York: Routledge/Falmer, 2000, p.75-6.

² BECKER, H. S. *Art worlds*. University of California Press, 2008.

Uma vez definidos esses objetivos, a operacionalização do trabalho tornou-se possível, com o surgimento de problemas e as perguntas da pesquisa. Investigações com esse perfil – estudo de biografias e análise documental – são eminentemente qualitativas, definidas por Chizzotti como “pesquisas que, usando ou não, quantificações, pretendem interpretar o sentido do evento a partir do significado que as pessoas atribuem ao que falam e fazem”.³ O estudo das biografias de trompetistas da Osesp, por exemplo, tem grande relevância para esse trabalho, pois esclarece a dinâmica dos eventos ocorridos de 1977 a 1980. Segundo Windell, uma biografia “revela informações sobre a vida dos compositores e intérpretes, lançando luz sobre por que e como eles produziram sua música”.⁴

Os caminhos, estratégias e a escolha das técnicas adequadas para obtenção de informações biográficas que utilizei seguiu, portanto, os preceitos de investigações qualitativas. Esse tipo de pesquisa tem padrões distintos e, por consequência, aceita que a realidade é “fluente e contraditória e os processos de investigação dependem também do investigador – sua concepção, seus valores, seus objetivos”.⁵ Esse contexto de sujeição aos valores e objetivos do investigador exigiu certas precauções de minha parte, pois, como trompetista, os conhecimentos prévios que tenho poderiam ser obstáculos à realização de uma pesquisa adequada. O primeiro pressuposto que o pesquisador deve obedecer é o de que “pouco se sabe acerca das pessoas e ambientes que irão constituir o objeto de estudo”.⁶ O conhecimento dos acontecimentos da Osesp à época delimitada na pesquisa, era mínimo, resumido à poucas conversas informais com Gilberto Siqueira. Eu não tive nenhum contato prévio com os outros entrevistados e, nesse sentido, os depoimentos concedidos, foram generosos para elucidar os fatos.

Quando iniciei a pesquisa sobre os programas de concerto, novas perspectivas foram abertas, o que, uma vez mais, me remeteu às bases metodológicas para lidar com as informações que obtive. O pesquisador deve buscar um rigor metodológico absoluto para executar a sua pesquisa. Planos de trabalho devem ser ajustados de acordo com a familiaridade com “o ambiente, pessoas e outras fontes de dados”.⁷ A seguir, descrevo os métodos e as etapas seguidas para contextualizar as hipóteses teóricas que ofereci com as informações obtidas na análise documental e nas entrevistas.

³ CHIZZOTTI, A. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006, p. 28.

⁴ WINGELL, R. *Writing about music: an introductory guide*. Pearson College Division, 2009, p. 7.

⁵ CHIZZOTTI (2006), *Op. cit.*, p. 26.

⁶ BOGDAN, R. C.; BIKLEN, S. K. *Investigação qualitativa em educação*. Porto: Porto Editora, 1994, p. 83.

⁷ *Op. cit.*, p. 83.

3.1 Um estudo sobre os trompetistas da Osesp

A investigação sobre os trompetistas da Osesp apontou a maneira com que o naipe funcionou entre os anos 1977 a 1980, apurando as interações que existiram entre os instrumentistas e as relações de causa e efeito que orientaram as escolhas musicais feitas pelos artistas. Dentre as diversas formas de pesquisa qualitativa possíveis, julguei que poderia me utilizar de alguns princípios utilizados para os estudos de caso, embora reconheça que o presente trabalho não possua todas as características dessa metodologia de pesquisa. De acordo com Chizzotti, essa modalidade de pesquisa permite que o investigador

[...] reúna informações sobre um evento, fato ou fenômeno social contemporâneo complexo, situado em seu contexto específico. Objetiva reunir os dados relevantes sobre o objeto de estudo e, desse modo, alcançar um conhecimento mais amplo sobre esse objeto.⁸

A dinâmica de trabalho existente no naipe de trompetes também é contemplada na pesquisa, e Chizzotti defende que os estudos de caso possibilitam a obtenção de dados sobre

[...] um conjunto de relações ou processo social para melhor conhecer como são ou como operam em um contexto real e, tendencialmente, visa auxiliar tomadas de decisão, ou justificar intervenções, ou esclarecer por que elas foram tomadas ou implementadas e quais foram os resultados.⁹

A devida adequação de alguns dos princípios metodológicos dos estudos de caso permitiu uma visão autêntica de pessoas que atuaram em situações reais, possibilitando que ideias fossem entendidas com clareza. As principais características¹⁰ envolvem, (a) uma descrição rica e vívida de acontecimentos relevantes, (b) fornece uma narrativa cronológica dos eventos, (c) combina uma descrição de eventos com a análise dos mesmos, (c) centra-se em atores individuais ou grupos de atores, e procura entender suas percepções sobre os eventos e (d) destaca eventos específicos que são relevantes para o caso. Em um primeiro instante, diversos tópicos da investigação sobre os trompetistas podem ser contemplados utilizando-se a ferramenta metodológica do estudo de caso. Alguns dos pontos convergentes com os pontos delineados acima são, por exemplo, quem efetivamente participou dos concertos, a ordenação das temporadas de concerto, os repertórios e como foi a estratégia do naipe para executar determinados programas.

As definições sobre estudo de caso dialogam com o foco dessa pesquisa que é – à luz da teoria de Becker – estabelecer os *vínculos cooperativos* entre os trompetistas da Osesp. A

⁸ CHIZZOTTI (2006), *Op. cit.*, p. 135.

⁹ *Op. cit.*, p. 135.

¹⁰ COHEN, MANION e MORRISON (2000), *Op. cit.*, p. 182.

própria utilização do referencial teórico do sociólogo impulsionaria investigações adicionais que, porventura, utilizassem como ferramenta, o estudo de caso instrumental. De acordo com Chizzotti, essa modalidade de pesquisa dá ao caso estudado uma “importância subsidiária; serve somente como pano de fundo para se fazer pesquisas posteriores” e, dessa forma, auxilia para “apurar ou corroborar hipóteses”.¹¹

As objeções feitas aos estudos de caso dizem respeito, principalmente, à amostragem insuficiente ou base escassa de dados para generalizações. Outro problema está relacionado à singularidade dos casos estudados. O descuido do pesquisador na utilização de técnicas que robusteçam a validade e confiabilidade dos estudos, pode levar a uma situação em que “cada caso desenvolvido como unidade assume dimensões completas na mente do pesquisador”, o que induz a uma segurança para somente responder às questões de um caso específico, desconsiderando os dados registrados na pesquisa.¹² As duas razões acima – impossibilidade de generalizações e singularidade – são vigorosas para impedir que esse trabalho seja classificado como um estudo de caso.

Outros cuidados são necessários para manter os relatos de estudo de caso sistemáticos. Nisbet e Watt¹³ citam, por exemplo, evitar o estilo sensacionalista, evitar uma seleção do que é reportado – deixar que todos os fatos aflorem, não somente os que dão suporte à certas conclusões, evitar o estilo banal ou anedotário e, por fim, o tom conciliatório – a aceitação somente dos fatos que todos concordam – desprezando os fatos onde houve desacordo. Os mesmos autores¹⁴ também apontam algumas fragilidades dos estudos de caso, tais como: a generalização dos resultados, a impossibilidade de verificações cruzadas, e a propensão a problemas de viés por parte do observador, apesar das tentativas feitas para dar um caráter reflexivo. Nesse contexto, as lições de Chizzotti são relevantes sobre a transferência dos resultados de estudos de caso. O autor explica que,

os que usam estudos de caso respondem que não pretendem, de um caso, extrapolar para outros, sem garantias, mas nada impede que se façam analogias consistentes com outros casos similares. As descobertas encontradas em um caso autorizam *mutatis mutandis* a justapor a transferibilidade do que foi encontrado para outros casos da mesma natureza.¹⁵

No que tange aos riscos que o pesquisador tem, o mesmo autor ensina que, para prevenir “o viés analítico e as convicções meramente emocionais que poderiam turvar o estudo”, é

¹¹ CHIZZOTTI (2006), *Op. cit.*, p. 137.

¹² GOODE, W. J.; HATT, P. *Métodos em pesquisa social*. São Paulo: Nacional, 1979, p. 426.

¹³ NISBET e WATT *apud* COHEN, MANION e MORRISON (2000), p. 182.

¹⁴ COHEN, MANION e MORRISON (2000), *Op. cit.*, p. 184.

¹⁵ CHIZZOTTI (2006), *Op. cit.*, p. 138.

necessário elaborar um plano “bem concertado de estudo”.¹⁶ A seguir, apresento uma descrição sobre como realizar as entrevistas e a pesquisa documental, enquanto técnicas de coleta de dados do estudo de caso.

3.2 Entrevistas

Entrevistas permitem que participantes – sejam entrevistadores ou entrevistados – discutam suas interpretações do mundo em que vivem, e expressem como eles consideram situações sob seus próprios pontos de vista. Nestes sentidos a entrevista não é simplesmente preocupada com a obtenção de dados sobre a vida: é parte da própria vida, o seu enraizamento humano é inevitável.¹⁷

As entrevistas, distantes da ideia de gerar dados quantitativos, mapearam a trajetória dos trompetistas da Osesp, ao descrever como foram as experiências musicais, relações interpessoais e os desafios enfrentados durante as temporadas de 1977 a 1980. Os dados coletados em uma entrevista servem para compartilhar muitas das experiências da vida cotidiana de um indivíduo. A ideia não é buscar teorias que eliminem as distorções que existem nos relatos, mas sim, explorá-los para entender quais são os papéis que cada indivíduo desempenha, ou como são seus estereótipos, sua percepção e compreensão dos fatos. Segundo Cicourel,¹⁸ o pesquisador deve ficar atento para algumas das situações inevitáveis que acontecem durante as entrevistas, tais como: diferenças entre entrevistador e entrevistado no que diz respeito à confiança mútua, distância social e controle sobre o conteúdo, táticas de escape às perguntas intensas, retenção de informações e obscuridade dos significados, claros a um participante e opacos ao outro. É impossível, como acontece na vida cotidiana, ter um controle racional sobre todos os aspectos de uma entrevista.

Mesmo com as restrições descritas acima, as entrevistas são consideradas como uma forma importante de obtenção de dados em pesquisas. Segundo Tuckman,¹⁹ as entrevistas realizadas em um contexto investigatório servem a três propósitos: descobrir sobre o conhecimento de uma pessoa, seus valores, preferências, atitudes e convicções; testar determinada hipótese já existente (ou sugerir uma nova), e servir de complemento a outros métodos de pesquisa. Segundo Cannel e Kahn, uma entrevista investigatória é “uma conversa entre duas pessoas iniciada pelo entrevistador com o propósito específico de obtenção de informações relevantes para a investigação, e focada por ele na descrição sistemática dos

¹⁶ CHIZZOTTI (2006), *Op. cit.*, p. 138.

¹⁷ COHEN, MANION e MORRISON (2000), *Op. cit.*, p. 267.

¹⁸ CICOUREL (1964) *apud* COHEN, MANION e MORRISSON (2000), p. 267.

¹⁹ TUCKMAN (1972) *apud* COHEN, MANION e MORRISSON (2000), p. 269.

objetivos, na previsão, ou explicação da pesquisa”.²⁰

As entrevistas qualitativas podem apresentar diferentes graus de estruturação. A entrevista não estruturada tem questões abertas e, por consequência, dá ao entrevistado um controle na escolha dos temas e na condução da entrevista. As entrevistas estruturadas possuem uma ordenação dos temas a serem abordados, o que dá ao entrevistador um controle sobre o andamento da entrevista. Já as entrevistas semiestruturadas contemplam características dos dois formatos, mas perde-se “a oportunidade de compreender como é que os próprios sujeitos estruturam o tópico em questão”.²¹ De todo modo, a escolha do formato mais adequado depende dos objetivos a serem investigados:

[...] no início do projeto pode parecer importante utilizar a entrevista mais livre e exploratória, pois nesse momento o objetivo é a compreensão geral da perspectiva sobre o tópico. Após o trabalho de investigação, pode surgir a necessidade de estruturar mais as entrevistas de modo a obter dados comparáveis num tipo de amostragem mais alargada.²²

Cohen, Manion e Morrison também afirmam que o grau de estruturação das entrevistas está relacionado ao tipo de informação que se deseja obter. Para obtenção de dados comparáveis, mensuráveis, “a entrevista tende a ser mais padronizada e quantitativa”. Nos casos em que o pesquisador necessita de informações sem padronização, personalizadas e descritivas, “a entrevista tende a ser qualitativa, aberta e não estruturada”.²³

Nesta pesquisa, as entrevistas foram semiestruturadas, possibilitando que os entrevistados ampliassem as respostas de acordo com as suas necessidades e, ao mesmo tempo, conduziram à exploração de temas específicos como, por exemplo, a descrição da biografia de cada um, a formação acadêmica, o ingresso na Osesp e a atuação nas temporadas de 1977 a 1980. Mas antes de abordar os procedimentos metodológicos das entrevistas, retomo a mudança de tema de pesquisa, iniciada na introdução desse trabalho. Na impossibilidade de realizar a pesquisa que propus ao ingressar no Doutorado, iniciei novas leituras, notadamente, sobre a memória oral, biografias de trompetistas e metodologia de pesquisa. Os dois primeiros foram sugeridos por minha orientadora, e a leitura sobre metodologia veio em função de meu desconhecimento sobre essa área. O contato com as obras de Ecléa Bosí²⁴ e, posteriormente, a conversa que tivemos, em 16 de setembro de 2015, esclareceu a abordagem das entrevistas. Os depoimentos de pessoas maduras têm significado importante, pois trazem memórias sobre seus

²⁰ CANNEL e KAHN (1968) *apud* COHEN, MANION e MORRISSON (2000), p. 269.

²¹ BOGDAN e BIKLEN (1994), *Op. cit.*, p. 135.

²² *Op. cit.*, p. 136.

²³ COHEN, MANION e MORRISSON (2000), *Op. cit.*, p. 270.

²⁴ Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos (1994); O Tempo Vivo da Memória: Ensaio de Psicologia Social (2003).

estudos, trabalhos, alegrias e frustrações e, por consequência, suas vidas.

O material biográfico sobre os trompetistas, embora trate, ocasionalmente, sobre as memórias dos artistas, aborda aspectos musicais como, por exemplo, a formação acadêmica, professores, experiências profissionais, além de utilização de equipamentos. Dentre as obras que li,²⁵ optei por usar às dedicadas aos trompetistas William Vacchiano²⁶ (Filarmônica de Nova York), Adolph Herseth²⁷ (Orquestra Sinfônica de Chicago) e Charles Schlueter²⁸ (Orquestra Sinfônica de Boston). Esses três artistas atuaram como chefes de naipe de suas respectivas orquestras, um critério de escolha robusto para os objetivos desse trabalho. Vacchiano, Herseth e Schlueter dedicaram-se exclusivamente à performance na orquestra ao longo de suas carreiras, o que lhes confere uma experiência relevante nessa atividade. Os três relatos biográficos foram realizados por trompetistas, conhecedores, portanto das especificidades técnicas e da terminologia correta. Os autores utilizaram-se de recursos para colher as informações como, por exemplo, entrevistas, observação de ensaios e performances e consulta a programas de concerto. Tais procedimentos revelam que a metodologia utilizada foi apropriada, pois foram amparadas por “observações intensas da vida da pessoa, com entrevistas de seus amigos e conhecimentos com um exame minucioso de documentos relevantes”.²⁹

A descrição da vida profissional dos trompetistas norte-americanos trouxe luz sobre quem foram os professores ou instrumentistas que exerceram influência em seu trabalho. Esses indivíduos, em virtude de suas habilidades no ensino ou na execução do instrumento, passaram a ser referência, não apenas para um trompetista, mas para toda uma comunidade de instrumentistas. Essa ideia é defendida por Arfuch em Torres³⁰, que afirma que os relatos biográficos indicam “um território bem conhecido, uma cartografia da trajetória – individual – sempre em busca de seus acentos coletivos”. Hickman argumenta que, assim como Vacchiano, Herseth e Schlueter foram influenciados por trompetistas, suas atividades musicais qualificam-nos como referências, tendo influenciado outros trompetistas:

As conexões entre os trompetistas são importantes em muitas maneiras. Nós somos o que somos como músicos devido à influência de outras pessoas; como soamos, os estilos de música que nós executamos, os métodos que usamos para aprender, e o equipamento que

²⁵ Biografias de Herbert Clarke, Timofei Dokshizer, Rafael Méndez e o Dicionário biográfico *Trumpet Greats*.

²⁶ SHOOK, B. A. *Last Stop, Carnegie Hall*. Denton, TX: University of North Texas Press, 2011.

²⁷ KENT, T. J. *Within the Sphere of the Master*. Ossineke, MI: Silver Fox Enterprises, 2006.

²⁸ VIGELAND, C. A. *In Concert: onstage and offstage with the Boston Symphony*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1989.

²⁹ PLUMMER *apud* COHEN, MANION e MORRISSON (2000), *Op. cit.*, p. 165.

³⁰ TORRES, M. C. A. *Identidades Musicais das alunas de Pedagogia: músicas, memória e mídia*. Tese (Doutorado em Música). Porto Alegre: UFRGS, 2003, p. 83-4.

utilizamos são todos produtos daqueles a quem ouvimos ou aprendemos.³¹

A análise dos três relatos biográficos foi feita à luz dos conceitos de Becker, e serviu como base para a elaboração do roteiro das entrevistas com os trompetistas da Osesp.

O planejamento das entrevistas seguiu o modelo sugerido por Kvale³² e incluiu os itens elencados na tabela adiante:

Tabela 1: Etapas para realização e análise de entrevistas

Etapa	Procedimento
Tematização	Formular o propósito e descrever o conceito do tópico a ser investigado
Concepção	Planejar o <i>design</i> do estudo, antes do início das entrevistas
Entrevistas	Conduzir as entrevistas, levando-se em conta as relações interpessoais no ambiente de entrevistas, a reflexão e a busca de conhecimentos
Transcrição	Preparar o material para análise, transcrevendo as falas para a linguagem escrita
Análise	Decidir, de acordo com o propósito e o tópico da investigação, qual é o método mais apropriado para a análise do material da entrevista
Verificação	Averiguar o grau de generalização, confiabilidade e validade dos dados coletados
Relatório	Elaborar um documento escrito que revele as descobertas do estudo, os métodos científicos aplicados, levando em conta os aspectos éticos da investigação

Para definir os temas da entrevista (1ª etapa) baseei-me, tanto na pesquisa dos programas de concerto – já concluída naquele período – quanto nos relatos dos trompetistas citados anteriormente. Nessa etapa inicial, eu procurei apenas descrever o que emergia de cada relato biográfico, sem preocupação urgente de codificar os temas. Os relatos sobre Vacchiano traziam os temas sobre equipamento e regras de performance orquestral. Adolph Herseth foi retratado como um inovador em termos de estilo de execução, liderança musical e utilização de equipamento. No caso de Schlueter, destacam-se a personalidade musical e os conflitos com o maestro Seiji Ozawa. Os três temas que ganhavam proeminência – ecoando os ensinamentos de Becker – eram: convenções, equipamentos e vínculos cooperativos. Posteriormente, quando codifiquei os relatos de trompetistas da Osesp, expandi os tópicos para análise.

Na etapa seguinte (Concepção), baseado nos temas escolhidos a partir de Becker, elaborei o roteiro das entrevistas. Esse documento continha uma breve introdução, lida a todos os entrevistados, sobre o curso que fazia na Universidade de São Paulo, e quais eram os objetos de pesquisa e o referencial teórico que utilizei na tese. Em seguida, o roteiro trazia questões sobre a formação musical, ingresso e período de atuação na Osesp, bem como a função que o entrevistado exercia no naipe, e com quem atuou. Na segunda parte, os entrevistados eram indagados a respeito do repertório executado e da preparação envolvida. Na sequência, eram abordadas as questões sobre o estilo de execução e, na parte derradeira, o roteiro oferecia um

³¹ HICKMAN, D. *Trumpet Greats: A Biographical Dictionary*. Chandler: Hickman Music Editions, 2013, p.v.

³² KVALE (1996) *apud* COHEN, MANION e MORRISSON (2000), p. 273.

espaço para considerações finais do entrevistado.

Com o roteiro pronto, iniciei os contatos para as entrevistas (3ª etapa), que começaram em 11 de novembro de 2015, quando me encontrei com Gilberto Siqueira. No dia 17 de novembro entrevistei, via *Skype*, o trompetista Ted Parker e, usando a mesma ferramenta, Carlos Santana, no dia 29 de novembro. Em 18 de dezembro, entrevistei Sérgio Cascapera por telefone, e em janeiro de 2016, eu complementei algumas informações sobre datas e nomes de músicos da Osesp, ocasião em que ele, gentilmente, mostrou alguns documentos de sua atuação junto à orquestra. A entrevista de Breno Fleury ocorreu em minha residência, no dia 21 de dezembro, ainda no ano de 2015.

No caso de Nailson Simões, tentei, no dia 24 de novembro de 2016, realizar a entrevista por telefone, mas não obtive sucesso. O mesmo ocorreu na segunda tentativa, em 02 de dezembro de 2016. Na impossibilidade de Simões em responder as perguntas, no dia 03 de janeiro de 2016, enviei-lhe o roteiro da entrevista por correio eletrônico. Sem respostas, enviei novamente a mensagem no dia 31 de janeiro do mesmo ano. O retorno de Simões à segunda mensagem eletrônica ocorreu em 18 de fevereiro. Porém, devido a forma sucinta das respostas obtidas, optei por usar a colaboração dos outros entrevistados que, de forma generosa, forneceram informações robustas acerca de Simões, suficientes para traçar a sua trajetória na Osesp.

Findadas as entrevistas, iniciei as transcrições (4ª etapa), que foram realizadas a partir de janeiro de 2016 e estenderam-se até 06 de março do mesmo ano. Obtive permissão de todos os entrevistados para gravar os depoimentos, e nas transcrições, tentei reproduzir ao máximo as falas e os momentos de pausa dos entrevistados. Tomei a liberdade de suprimir repetições de palavras – frequentes nas conversas – para dar fluência às narrativas, mas sempre mantendo inalterado o contexto dos depoimentos. Ao término das transcrições, enviei uma cópia a cada um dos entrevistados para que fizessem as alterações pertinentes. Foi com base nesses textos – revisados e aprovados pelos trompetistas – que fiz as análises. Nesse período, iniciei a leitura de uma nova bibliografia, direcionada à análise das entrevistas, a 5ª etapa do trabalho.

De acordo com Taylor, os métodos de pesquisa qualitativa “são projetados para dar um significado real e estimulante para o fenômeno, envolvendo o pesquisador no processo, direta ou indiretamente”.³³ O autor ainda assinala que “é necessário um nível mais elevado de competências de comunicação e de análise para reportar com precisão a essência completa da experiência, refletindo visões holísticas e pormenorizadas dos participantes”.³⁴ A desvantagem

³³ TAYLOR, G. R. *Integrating quantitative and qualitative methods in research*. University Press of America, 2005, p.79.

³⁴ *Op. cit.*, p. 79.

das análises qualitativas, conforme indicam Anderson e Kanuka,³⁵ reside na “dependência da interpretação do pesquisador” que, realizadas sem rigor, interferem na “reprodutibilidade e na confiabilidade”³⁶ entre vários pesquisadores. Os mesmos autores indicam os passos a serem adotados em busca da justeza no processo de análise, que iniciam pela “identificação dos temas e tópicos, traduzindo-os em uma narrativa”. Anderson e Kanuka indicam ainda que, os possíveis temas ou tópicos podem ser indicados na leitura das transcrições, com a “identificação de palavras e/ou ideias recorrentes”.³⁷ O roteiro das entrevistas foi estruturado com base nos conceitos de Becker, porém, devido ao formato, os entrevistados abordaram novos tópicos, e esses tinham que ser propriamente indicados. A esse respeito, Mills sugere uma estratégia:

Considere o quadro geral e comece a listar temas que você viu emergir na revisão da literatura e na coleta de dados. Existem padrões que surgem, como eventos que continuam se repetindo, frases-chave que os participantes usam para descrever seus sentimentos ou pesquisas de respostas que parecem combinar umas com as outras?³⁸

O grau de detalhamento também deve receber atenção, pois a codificação necessita obedecer às necessidades específicas da pesquisa. De acordo com Babbie, os dados coletados que recebem grande detalhamento “podem ser combinados em qualquer análise que não necessitar deste grau de detalhe”. Se, porventura, as categorias de codificação forem mais abrangentes “não será possível recriar os detalhes originais durante a análise”.³⁹ Dentro dessas premissas, optei por categorias mais abrangentes que, dessa forma, seriam englobadas dentro dos conceitos de Becker. As respostas que obtive – devidamente transcritas – foram codificadas com o objetivo de “reduzir uma grande variedade de itens idiossincráticos de informação a um conjunto mais limitado de atributos compondo uma variável”.⁴⁰ Nesse contexto, agrupei temas que emergiram nas entrevistas e dialogavam entre si – dentro, uma vez mais, dos conceitos de Becker – para criar o que Babbie chama de *variável*. Esse procedimento facilitou a criação do livro de códigos, assim definido:

É um documento que descreve as localizações das variáveis e lista os vínculos entre os códigos e os atributos que compõem as variáveis. Um livro de códigos serve para duas funções essenciais. Primeira, ser o guia principal no processo de codificação. Segunda, ser o seu guia para localizar variáveis e interpretar os códigos no arquivo de dados, durante a análise. Se você decidir correlacionar duas variáveis na análise dos dados, o livro de códigos lhe mostrará onde encontrar as variáveis e o que os códigos representam”.⁴¹

³⁵ ANDERSON, T.; KANUKA, Hr. *E-research: Methods, strategies, and issues*. 2003.

³⁶ *Op. cit.*, p. 177.

³⁷ *Op. cit.*, p. 99.

³⁸ MILLS, G. E. *Action research: A guide for the teacher researcher*. New Jersey: Prentice-Hall, 2000, p. 100.

³⁹ BABBIE, E. *Métodos de pesquisas de survey*. Ed. da UFMG, 1999, p. 289.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 288.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 291.

Ao longo do processo das transcrições, eu atribuí códigos às seis categorias encontradas, processo que auxiliou na marcação do texto. Além disso, inseri uma série de perguntas que estimularam a novos questionamentos, úteis no processo da análise, conforme ilustrado a seguir:

Tabela 2: Códigos de análise da pesquisa

Código (sigla)	Conteúdo
Convenções (CNV)	Houve um estilo? Existiam regras? Como eram? Quem trouxe? Quando? Como eram os entendimentos musicais e a comunicação no naipe?
Equipamentos (EQP)	O que usaram? Como? Em que obras? Quando? Houve um padrão? Quem trouxe? Onde compraram?
Mobilização de recursos (MRE)	Quem treinava os jovens? Havia escolas? Quais? Quem ensinava? O que se ensinava? Que experiência tinham? Qual era o repertório?
Profissionais integrados (PIN)	Quem foram? Com quem estudaram? Onde tocaram? Qual a formação musical? Quando atuaram?
Vínculos cooperativos (VIC)	Onde foram criados? Com quem? No que contribuíram? Vínculos com os colegas? Vínculos com o maestro?
Edição (EDI)	Quando aconteceram? Onde aconteceram? Como aconteceram? Quais as edições feitas pelo naipe? Em que circunstâncias aconteceram?

Essa codificação assemelha-se ao “sistema de codificação preestabelecido”. Conforme Bogdan e Biklen, tal sistema trata de “aspectos particulares ou aspectos de um meio ou de um sujeito. Nesse caso, as categorias de codificação podem ser mais ou menos determinadas”.⁴²

Com toda a estrutura de códigos devidamente equacionada, o passo seguinte foi analisar os dados obtidos na entrevista. Bogdan e Biklen oferecem dois modos de enquadrar as abordagens à análise. Numa das abordagens, “a análise é concomitante com a recolha dos dados e fica praticamente completa no momento em que os dados são recolhidos”⁴³, sendo utilizada por investigadores experientes, afeitos ao trabalho de coleta e análise de dados. Na outra, os dados são coletados antes da análise. Entretanto, “os investigadores nunca a utilizam na sua forma mais pura, aproximando-se apenas dela, dado que a reflexão, sobre aquilo que se vai descobrindo enquanto se está no campo de investigação, é parte integrante de todos os estudos qualitativos”.⁴⁴

No caso desse trabalho, mesmo com observações feitas ao longo das transcrições, optei por iniciar a análise após as entrevistas. Conforme observado na tabela ilustrativa dos códigos, propus algumas questões para elucidar os tópicos que necessitavam de esclarecimento, estratégia defendida por Bogdan e Bliken⁴⁵ e Stringer, ao enfatizar que, o trabalho com séries de perguntas pode permitir que os pesquisadores “ampliem sua compreensão dos problemas e

⁴² BOGDAN e BIKLEN (1994), *Op. cit.*, p. 229.

⁴³ *Op. cit.*, p. 206.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 206.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 210.

contextos que eles investigaram”.⁴⁶ Comentários e *insights* também foram adicionados ao longo das transcrições, melhorando a compreensão acerca dos fatos colhidos nos depoimentos. Esse procedimento instiga uma visão crítica e, dessa forma, auxilia para que a análise seja “algo mais que uma mera máquina de registro”.⁴⁷ Ao longo de toda a tese, outro desafio imposto foi conciliar a minha posição de trompetista com a de investigador. Acredito, porém, que a distância cronológica entre as temporadas que abordei e a situação profissional em que estou inserido, possibilitou um equilíbrio adequado, cabendo a mim, a tarefa de descrever – e explicar – como outros colegas trompetistas atuaram.

O modelo que utilizei para as análises é proposto por Laville e Dionne, e tem como pré-requisito, o recorte prévio dos temas. Nele “categorias são selecionadas no início, mas o pesquisador se permite modificá-las em função do que a análise aportará”. Essa abordagem leva em conta que “o pesquisador traz o seu conhecimento *a priori* sobre os assuntos”,⁴⁸ e

[...] não tem mais o caráter imutável, pois, em suas análises e interpretações, o pesquisador não quer se limitar à verificação da presença de elementos predeterminados; espera poder levar em consideração todos os elementos que se mostram significativos, mesmo que isso o obrigue a ampliar o campo das categorias, a modificar uma ou outra, a eliminá-las, aperfeiçoar ou precisar as rubricas.⁴⁹

Esse modelo de análise permitiu que as categoriais iniciais – que balizaram a confecção do roteiro de perguntas – fossem complementadas com novos temas que surgiram nas entrevistas. Cito, por exemplo, as falhas de comunicação entre a orquestra e seus músicos.

A ferramenta que utilizei para a análise e interpretação foi o Emparelhamento (*Pattern-matching*), pela qual comparei os dados recolhidos nos depoimentos dos trompetistas com os conceitos de Howard Becker. De acordo com Laville e Dionne, essa abordagem consiste em

[...] emparelhar ou, mais precisamente, em associar os dados recolhidos a um modelo teórico com a finalidade de compará-los. Essa estratégia supõe a presença de uma teoria sobre a qual o pesquisador apoia-se para imaginar um modelo de fenômeno ou da situação em estudo. Cumpre-lhe em seguida verificar se há verdadeiramente correspondência entre essa construção teórica e a situação observável, comparar seu modelo lógico ao que aparece nos conteúdos, objetos de sua análise”.⁵⁰

A Verificação (penúltima etapa) consistiu em cruzar os dados obtidos nos depoimentos que colhi e contextualizá-los com outras fontes de pesquisa. O recente trabalho de Ricardo

⁴⁶ STRINGER (1996) *apud* MILLS (2000), p. 101.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 211.

⁴⁸ LAVILLE, C.; DIONNE, J. A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Artmed; UFMG, 1999, p. 219.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 222.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 227.

Teperman⁵¹ foi de grande relevância nesse processo, pois sua pesquisa trouxe luz para aspectos político/administrativos que realçaram os depoimentos dos trompetistas da Osesp. Destaco também a dissertação de Arcádio Minczuk,⁵² que traz relatos importantes de instrumentistas acerca das primeiras temporadas da orquestra paulista. Os programas de concerto da Osesp, no entanto, foram referenciais para dirimir dúvidas e suscitar novos questionamentos.

O Relatório – última etapa do modelo de Kvale – não será formalmente apresentado, pois seu conteúdo é exposto no capítulo sobre os trompetistas. A seguir, apresento os procedimentos metodológicos da pesquisa documental.

3.3 Pesquisa documental

A utilização de documentos, combinados às entrevistas, dá vigor à pesquisa científica. Em um primeiro instante, os documentos reforçam a compreensão sobre os fatos relatados pelos entrevistados e, posteriormente, auxiliam na comparação entre a interpretação de um fato ocorrido e seu respectivo registro documental. O uso dessas fontes de pesquisa traz luz ao surgimento e a dinâmica de eventos, além de suscitar pesquisas adicionais que, de alguma forma, complementem ou se contraponham ao seu conteúdo. A pesquisa documental ocupa lugar destacado, especialmente, quando estuda materiais que não receberam um tratamento analítico – fontes primárias – ou ainda, documentos que podem ser reelaborados de acordo com os objetos da pesquisa.⁵³ Esse tipo de pesquisa tem grande importância para investigações de caráter histórico, cuja fonte robusta de dados são os documentos. A pesquisa documental exige do investigador um investimento considerável de tempo na análise do material disponível, mas em contrapartida, pode ter um custo menor do que outras formas de investigação. A subjetividade dos documentos é a crítica comum feita à pesquisa documental e, via de regra, a todas as formas de investigação. Dessa maneira, sua relevância não deve ser exclusivamente vinculada à resolução de um problema, mas sim, à busca de outros ângulos para entendê-lo, ou a criação de novas abordagens que permitam a sua verificação por outros caminhos.

Os meus caminhos na pesquisa foram iniciados com a consulta documental na Mediateca do Centro de Documentação Musical Maestro Eleazar de Carvalho (CDM) da Osesp, quando busquei informações sobre os programas de concerto da orquestra, relativos às

⁵¹ TEPERMAN, R. I. *Concerto e desconcerto: um estudo antropológico sobre a Osesp na inauguração da Sala São Paulo*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2016.

⁵² MINCZUK, A. *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo: história e concepção*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005.

⁵³ GIL, A. C. *Como classificar as pesquisas*. Como elaborar projetos de pesquisa, v. 4, 2002, p. 5.

temporadas de 1977 a 1980. Essas fontes de pesquisa podem ser classificadas, de acordo com Bodgan e Biklen, como documentos oficiais, emitidos por órgãos burocráticos. Alguns investigadores tendem a encará-los como subjetivos e, portanto, “representando os enviesamentos dos seus promotores e, quando escritos para consumo externo, apresentando um retrato brilhante e irrealista de como funciona a organização”.⁵⁴

O estudo dos programas de concerto deu rumos novos ao trabalho, pois até então, o conhecimento que tinha sobre as temporadas de concerto da Osesp era insignificante. A primeira visita ao CDM ocorreu em 17 de setembro de 2014, e nessa ocasião, fui acompanhado de minha orientadora. A consulta inicial revelou um acervo de programas de concerto, organizados cronologicamente, desde 18 de julho de 1953.⁵⁵ O contato exploratório inicial com os arquivos serviu para esboçar estratégias para as visitas seguintes. Conforme sugerido por minha orientadora, iniciei com a tabulação dos dados relativos às temporadas de 1953 a 1997, ainda sem a intenção de definir um corte temporal. Nesse processo, cataloguei as informações sobre o local e data dos concertos, maestros e repertórios executados, além do nome dos trompetistas que atuaram nos concertos.⁵⁶ A construção de um acervo fotográfico dos programas também foi relevante para a pesquisa, e ocorreu após a autorização do coordenador do CDM. Ao todo, registrei 1.036 fotos de programas de concerto, a partir do dia 18 de julho de 1953 até o dia 19 de dezembro de 1997.

No início desse processo de tabulação, busquei descobrir quem foram os trompetistas que atuaram na Osesp. Outros dados, no entanto, ganhavam destaque, como o repertório que a Osesp tocou e, a partir de 1976, a organização da temporada em séries de *Encontros Sinfônicos*. Em 1977, Eleazar de Carvalho iniciava um ciclo dedicado Beethoven, seguido de outro em homenagem a Schubert (1978). Esse modelo de programação continuaria também em 1979 – com ciclos de concertos de piano e excertos de óperas de Richard Wagner – até o ano de 1980, quando a Osesp programa o ciclo de obras de Mahler. O ano de 1977 é marcado pela transferência da Osesp para o Teatro de Cultura Artística e pela vinda de estrangeiros para ocupar as cadeiras de solistas da orquestra. A chegada do trompetista Ted Parker reforça a importância dos eventos que ocorreram a partir de 1977, pois ele influenciou na mudança de equipamento. Estas razões embasam a decisão de focar a investigação nas temporadas de 1977 a 1980. Definido o corte temporal, coube analisar os programas de concerto e comparar as temporadas de 1964 a 1967 – período que a Osesp foi regida por Bruno Roccella – com os anos

⁵⁴ BOGDAN e BIKLEN (1994), *Op. cit.*, p. 180.

⁵⁵ O ano que ocorreu o primeiro concerto da Osesp.

⁵⁶ As cinco visitas que fiz ao CDM ocorreram nos dias 15/10, 16/10, 21/10, 22/10 e 12/11, no ano de 2014.

de Eleazar de Carvalho (1973 a 1980). As tabulações apresentadas ilustram (a) as obras apresentadas ao longo das temporadas, e (b) a estrutura utilizada pelos maestros para distribuí-las nos concertos. Por fim, apresento também a análise do conteúdo das informações e sobre a apresentação gráfica dos programas de concerto ao longo das temporadas.

O próximo capítulo descreve aspectos da atuação de um trompetista orquestral e, posteriormente, foca nos relatos biográficos de renomados trompetistas dos Estados Unidos, importantes para a contextualização dos demais capítulos da tese.

4 Os trompetistas orquestrais

Esse capítulo ilustra os aspectos relativos à atuação de trompetistas no âmbito da orquestra e traz os relatos biográficos de três chefes de naipe de grandes orquestras norte-americanas. Outros temas poderiam também ser tratados como, por exemplo, a história do trompete, sua inserção na orquestra, e até mesmo seu funcionamento, embasado nos fenômenos físico-acústicos que regulam a performance de todos os instrumentos de metal. No entanto, minha colaboração nessas áreas seria restrita, em virtude dos excelentes trabalhos já existentes sobre os referidos tópicos.¹

Optei, portanto, por abordar a atuação de um trompetista orquestral, descrever brevemente a preparação necessária para o ingresso na orquestra, o dia a dia de um músico e o relacionamento interpessoal entre os colegas de naipe. Essa abordagem auxilia na compreensão sobre as funções de cada instrumentista no naipe, elucida a nomenclatura utilizada no âmbito específico dos trompetistas orquestrais e, dessa forma, auxilia na compreensão dos capítulos seguintes desse trabalho. Não tenho a pretensão de esgotar esses assuntos, mas sim, compartilhar a experiência de mais de três décadas que tenho como trompetista profissional.

Os relatos biográficos de William Vacchiano, Adolph Herseth e Charles Schlueter serviram, até certa medida, como modelo para a elaboração do roteiro de entrevista que utilizei com os trompetistas da Osesp. A análise que fiz dos relatos – à luz do referencial teórico de Becker – trouxe alguns tópicos que utilizei na estruturação do roteiro. Os temas específicos que buscava sobre a Osesp foram dominantes, mas os relatos dos trompetistas norte-americanos contribuíram para o desenho final da entrevista. Esse capítulo tem por função, portanto, informar sobre o funcionamento do “mundo da arte” dos trompetistas orquestrais.

4.1 Os trompetistas na orquestra

Para uma orquestra sinfônica fazer um concerto, por exemplo, os instrumentos devem ter sido inventados, fabricados e com manutenção, uma notação deve ter sido concebida e a música deve ser composta usando essa notação, as pessoas devem ter aprendido a tocar as

¹ Para pesquisas adicionais, citaria TARR, E. H. *The trumpet*. Chandler, AZ: Hickman Music Editions, 2008, BAINES, Anthony. *Brass instruments: their history and development*. Courier Corporation, 1976, DAHLQVIST, Reine. *The keyed trumpet and its greatest virtuoso, Anton Weidinger*. Editions Bim, 1975, DAHLQVIST, Reine. *Pitches of German, French, and English Trumpets in the 17th and 18th Centuries*. Historic Brass Society Journal, v. 5, p. 29-41, 1993, e DAHLQVIST, Reine. *Some notes on the early valve*. The Galpin Society Journal, p. 111-124, 1980.

notas nos instrumentos.²

4.1.1 A orquestra e a família dos metais

Os instrumentos musicais que compõe uma orquestra sinfônica são divididos em quatro grupos, chamados de famílias: cordas, madeiras, metais e percussão.³ Essa maneira de agrupá-los leva em conta a forma com que os instrumentos produzem o som. Na família das cordas, a mais numerosa de uma orquestra, a produção do som acontece por meio da fricção de um arco em uma corda. Os instrumentos que compõe a família das madeiras têm o som é produzido por meio de palhetas, que estimuladas pelo ar, vibram e produzem o som.⁴ Outra família composta por diversos instrumentos é a percussão, cujo som é obtido por meio de baquetas que percute as peles ou outras superfícies sonoras. O trompete faz parte da família dos metais, e o processo de produção de som ocorre de maneira diferente:

Quando nós [instrumentistas de metais] tocamos (...) nossos lábios estão vibrando, fazendo de nós os únicos instrumentistas cujo o movimento oscilatório básico ocorre na estrutura física do próprio músico, sob o controle do sistema nervoso central e, finalmente, no cérebro.⁵

Todo o trompetista necessita, portanto, de ajustes de seu próprio corpo para produzir o som, e isso implica em: controlar seus lábios⁶ e controlar seu sopro, pois o ar interage com as próprias ondas sonoras formadas – de acordo com leis acústicas – no interior do tubo do instrumento.⁷ Dessa forma, “o instrumentista de metal toca o instrumento de metal, mas o instrumento de metal também toca o instrumentista de metal”.⁸

O sopro por si próprio não é capaz de assegurar sucesso na emissão de uma nota, pois os lábios têm que vibrar em uma altura adequada. Por fim, convém lembrar que as notas mais altas da série harmônica são próximas, o que requer ainda mais precisão por parte do músico na escolha certa de qual nota quer emitir: “é importante que os lábios tenham sido treinados previamente para produzir a altura exata em cooperação com a coluna de ar, de modo que o instrumentista de metal toque a nota desejada, e então uma onda estacionária é rapidamente gerada”.⁹

² BECKER, H. S. *Art worlds*. University of California Press, 2008, p. 02.

³ Cada família divide-se em naipes. Em uma orquestra moderna a família dos metais possui o naipe dos trompetes, naipe das trompas e o naipe dos trombones. A tuba e os trombones integram o naipe dos metais graves.

⁴ A flauta transversal é uma exceção, pois não possui palheta e o músico sopra diretamente no instrumento.

⁵ STEENSTRUP, K. *Teaching Brass*. Aarhus: The Royal Academy of Music, 2007, p. 13.

⁶ O trompetista pode controlar a abertura dos lábios e a tensão que um lábio exerce sobre o outro.

⁷ Ver explicação dada anteriormente sobre a série harmônica.

⁸ STEENSTRUP (2007), *Op. cit.*, p. 18.

⁹ *Op. cit.*, p. 20.

Os instrumentistas de todas as famílias têm questões a respeito de técnica, execução e repertório. Para o instrumentista de metal, porém, o trabalho diário inicia-se com a busca da emissão do som. Essa constatação pode ser feita todos os dias em uma orquestra, pois os músicos de metais costumam chegar primeiro para o aquecimento¹⁰ antes de ensaios e concertos.

A necessidade que os trompetistas têm em obter o controle sobre seu instrumento não é recente. Uma reflexão sobre os primeiros textos acerca do trompete confirma o desejo e a preocupação dos trompetistas em produzir material para auxiliar tecnicamente seus pares em busca de uma melhor execução do trompete. Isso pode ser confirmado com as publicações *Tutti l'arte della Trombetta*¹¹ (1604), *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trumpeter – und Pauker – Kunst*¹² (1795) e o método *Modo per imparare a sonare di tromba* (1638).¹³

Outra característica específica do trompetista de orquestra é a frequente troca de equipamento. Os trompistas, trombonistas e tubistas também usam, ocasionalmente, instrumentos diferentes em um mesmo concerto.¹⁴ Para os trompetistas, no entanto, as exigências do repertório obrigam mudanças de afinação¹⁵ e de tipo¹⁶ de instrumento, além das mandatórias trocas de bocal.¹⁷ Não raramente, o trompetista pode utilizar em um mesmo concerto – ou em uma única obra – diversos tipos de trompete e em diversas afinações. O trompetista orquestral necessita, portanto, além de seus estudos regulares para manter e, eventualmente, aprimorar sua habilidade, precisa utilizar seu equipamento com eficiência. As informações relativas ao instrumento e como executá-lo foram compartilhadas havia séculos, por meio das guildas, conforme abordei anteriormente. A seguir, algumas relacionadas ao ensino e treinamento orquestral para trompetistas.

4.1.2 Primeiras instituições de ensino e treinamento

O final do século 18 foi marcado por mudanças na estética, na relação dos compositores com a sociedade e com suas próprias obras. Foi nesse período que surgiram profundas

¹⁰ Período no qual o músico executa exercícios no instrumento visando uma melhor preparação para suas atividades musicais do dia.

¹¹ Escrito por Cesare Bendinelli (1542-1617).

¹² “Ensaio introdutório sobre a arte heroica e musical de trompetistas e timpanistas”, de Ernst J. Altenburg (1734-1801).

¹³ Método para aprender a tocar o trompete, escrito por Girolamo Fantini (1600-1675).

¹⁴ Trompistas ocasionalmente usam um instrumento em três afinações (trompa tripla): trombonistas usam o trombone alto e os tubistas usam instrumentos em diferentes afinações ou um eufônio.

¹⁵ O instrumento mais utilizado é em Do. Pode-se usar também trompetes em Si bemol, Re, Mi bemol, Fa, entre outros. Esse assunto será tratado em detalhes nos capítulos seguintes, quando da análise dos programas de concerto e da atuação dos trompetistas durante as temporadas da Osesp.

¹⁶ A troca pode ser de um instrumento a pistões (Perinet), para um instrumento a rotor; de um trompete em Do para um *piccolo*, ou um *cornet*.

¹⁷ Trocas de bocais podem acontecer de acordo com a necessidade sonora de um trecho ou obra musical.

transformações na composição, performance e recepção, não só da música, mas principalmente das obras em si. Nesse contexto, surgiu a necessidade de expandir as transformações também para o ensino de música. Com o propósito de formar instrumentistas, surgiram na Europa diversas instituições de ensino de música, como o Conservatório de Paris (1795),¹⁸ o Conservatório de Milão (1808), a Royal Academy of Music (1826) e o Conservatório de Leipzig (1843). Outra instituição de ensino importante foi a *Großherzoglichen Musikschule* (1872) de Weimar, que oferecia treinamento específico para atuação em orquestra. O nível técnico superior alcançado por essa orquestra, permitiu a estreia dos poemas sinfônicos *Don Juan* e *Macbeth* de Richard Strauss, que foi Kapellmeister em Weimar de 1889 a 1994.¹⁹

O século 20 marcou a expansão no número de orquestras na Europa, Estados Unidos e outros continentes.²⁰ É interessante observar o perfil das pessoas associadas a elas nesse período:

Inicialmente essas orquestras obtinham seus integrantes, regentes e público de imigrantes que desejavam manter uma conexão entre a cultura europeia e seus ambientes. Mas esta tendência mudou com o surgimento de conservatórios de música nacionais que foram capazes de formar músicos da própria região com os mesmos padrões elevados que instituições similares europeias e americanas.²¹

Principalmente nos Estados Unidos, a presença de trompetistas europeus foi decisiva na formação de músicos para as orquestras. Dentre eles, destacam-se: Christian Rodenkirchen (1858-1915), em Chicago; Gustav Heim (1879-1933), na Filadélfia, em Boston, Detroit e Nova York; Georges Mager (1885-1950), em Boston e Max Schlossberg (1875-1936), na cidade de Nova York. Esses artistas não só atuavam nas orquestras, mas também foram professores nos primeiros conservatórios de música norte-americanos. No Brasil, ainda no final do século 19, foram criados o Conservatório Imperial de Música no Rio de Janeiro (1841), transformado no Instituto Nacional de Música (1890), o Conservatório Carlos Gomes em Belém (1895) e o Instituto de Música da Bahia (1897). Na primeira metade do século 20 foram criados: o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906), o Instituto de Bellas Artes de Porto Alegre (1908), o Conservatório Mineiro de Música (1925), a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1948) e o Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí (1954). No capítulo sobre os trompetistas da Osesp, ilustro o ambiente musical na cidade de São Paulo. A seguir, considerações a respeito da formação do trompetista orquestral.

¹⁸ A primeira classe de trompete foi criada por Dauverné (1833) e a de *cornet* por Arban, no ano de 1833.

¹⁹ LAWSON, Colin (Ed.). *The Cambridge companion to the orchestra*. Cambridge University Press, 2003. p. 10.

²⁰ Uma discussão importante sobre a formação e o treinamento do músico ocidental é realizada por SMALL, C. *Music, society, education*. Wesleyan University Press, 2011.

²¹ LAWSON (2003), *Op. cit.*, p. 18.

4.1.3 A formação do trompetista de orquestra

Os conservatórios europeus que formaram músicos de orquestra, desde o final do século 19, serviram de modelo para a criação de instituições similares em outros continentes.²²

O padrão curricular exigido, desde então, é composto por um núcleo de disciplinas comuns a todos os instrumentistas como, por exemplo, análise, história da música, treinamento auditivo (percepção), entre outras. Música de câmara é outra atividade obrigatória aos instrumentistas orquestrais no seu período de formação. Os grupos formados por alunos têm a supervisão de um professor que, ao longo de um semestre ou um ano, acompanha os ensaios e apresentações. Com essa disciplina os alunos têm a chance de desenvolver habilidades que serão de grande valia para o trabalho na orquestra como, por exemplo, a afinação, o equilíbrio sonoro entre os instrumentos, a articulação²³ e o estilo de execução. Os alunos também participam de bandas e orquestras, que é uma oportunidade de ampliar o conhecimento acerca do repertório específico de cada uma dessas formações.

As aulas individuais de instrumento são indispensáveis no currículo, e a escolha de *quem* ensina o instrumento tem maior relevância para os alunos. Professores que atuam em posições importantes nas orquestras são procurados pelos alunos avançados, e isso gera classes competitivas. Escolas e conservatórios voltados à preparação de instrumentistas, dessa maneira, estimulam um ambiente de formação que espelhe a realidade profissional que o estudante vai enfrentar. Isso pode ser observado desde o processo que regula a entrada do estudante na instituição. Um trompetista que deseja ser aceito em uma escola ou conservatório terá que enfrentar uma audição competitiva²⁴ cujo repertório é composto de peças solo e excertos de obras orquestrais. Essa situação também ocorrerá – de maneira ainda mais acirrada – no momento que o aluno desejar ingressar em uma orquestra profissional. O material e a qualidade do preparo devem ser ajustados a essa realidade:

Embora existam muitas habilidades específicas que o músico de orquestra deve aprender, nenhuma delas é de qualquer valor real a menos que os alunos alcancem um alto nível de competência em seus instrumentos. Na verdade, são os fundamentos nada glamorosos da técnica que são de maior importância para o desempenho na orquestra.²⁵

²² O Instituto Nacional de Música (Brasil) e a *Juilliard School* (Estados Unidos) seguiam os modelos curriculares do Conservatório de Paris.

²³ O verbo articular (do latim *articulare*) significa separar, dividir, pronunciar distintamente. Segundo o Dicionário Aurélio, articular é tocar com clareza e nitidez. Já o Dicionário Houaiss ensina que articular é “separar (grupos rítmicos ou melódicos) para tornar o discurso musical inteligível”.

²⁴ Por exemplo, a audição que fiz para ingressar na *Juilliard School*, em 1992, teve 53 candidatos para 3 vagas.

²⁵ LAWSON (2003), *Op. cit.*, p. 186.

A disciplina que o ambiente acadêmico impõe aos instrumentistas, eventualmente, pode auxiliar na construção de uma prática eficiente dos fundamentos, que servem para desenvolver, ajustar e preservar uma maneira eficiente de executar o instrumento. O trompetista, ao longo de seus estudos, trabalha uma infinidade de exercícios para coordenar as funções do corpo que, por consequência, aprimoram a qualidade da performance. Conforme mencionado, a emissão do som é primordial ao trompetista, e alguns dos exercícios utilizados para aprimorá-la incluem *buzzing*, notas longas e estudos de fluência.²⁶ Escalas e de flexibilidade²⁷ auxiliam o trompetista a desenvolver a coordenação e destreza para executar passagens rápidas. Outra série de fundamentos – ligada à tradição do trompete em tocar fanfarras e toques militares – aborda exercícios de articulação, intervalos e arpejos.²⁸ Instituições de ensino renomadas possuem professores aptos a orientar os alunos a como estudar e, mais importante, como estabelecer o equilíbrio entre os estudos de fundamentos e a prática de excertos orquestrais. Esse hábito é essencial ao jovem trompetista que realiza audições em busca de emprego, mas será ainda mais proveitoso no futuro, para sobreviver às exigências diárias do trabalho na orquestra.

O modelo acima sofreu alterações nos últimos anos. Em diversos países, a estrutura e o funcionamento das orquestras foi alterada, exigindo uma postura mais independente e flexível dos músicos frente às questões artísticas e administrativas. Esses novos desafios que os “mundos da arte” orquestral impõem, alteram, os padrões, ou de acordo com Becker, as convenções utilizadas na formação e treinamento dos músicos. O trompetista que pretende ingressar em uma orquestra precisa, cada vez mais, aprimorar suas habilidades técnicas e musicais para fazer frente à competição de outros. Hoje, porém, além da formação acadêmica discutida anteriormente, a instituição de ensino tem que auxiliá-lo na ampliação de habilidades como, por exemplo, “trabalhar em equipe, ser autocrítico, resolver problemas, recolher informações adequadas e ter motivação própria”.²⁹ A importância dessas habilidades será analisada a seguir, com a descrição da atuação dos trompetistas na orquestra.

²⁶ O termo *buzzing* refere-se a exercícios de vibração dos lábios, sem o trompete, com ou sem o bocal; Notas longas tendem a melhorar a sonoridade, pois fortalecem o equilíbrio entre o movimento do ar e a vibração dos lábios; Estudos de fluência melhoram a conexão entre as notas ou, conforme Cichowicz (1927-2006), são “notas longas em movimento”.

²⁷ Na música ocidental, escala é qualquer sequência organizada de notas, por meio de tons, semitons ou mesmo microtons. A prática desse fundamento também auxilia o trompetista na expansão dos registros, na afinação, na leitura à primeira vista e transposição; Exercícios de flexibilidade referem-se à habilidade de executar notas ligadas com frequentes mudanças de direção, geralmente utilizando a série harmônica do instrumento.

²⁸ Os instrumentistas de sopro usam exercícios de *articulação* para coordenar a ação do ar e da língua que, atuando como uma válvula, divide a coluna de ar contínua em porções menores; exercícios de *intervalos* exigem coordenação entre o controle do ar, e a ação muscular que controla a abertura e o fechamento dos lábios; a execução de arpejos – um grupo de notas tocadas em sequência – desenvolve extensão e agilidade.

²⁹ LAWSON (2003), *Op. cit.*, p. 182.

4.1.4 Funções no naipe

Cada naipe da família dos metais na orquestra moderna tem algumas semelhanças com a estrutura de um coro de vozes.³⁰ As quatro trompas são divididas em duas agudas (1ª e 3ª) e duas graves (2ª e 4ª). Nos trombones, temos dois tenores (1º e 2º) e um baixo (3º) que atua com a tuba. No naipe de trompetes, com quatro instrumentistas, essa distinção ocorre, mas existe uma flexibilidade maior. Em alguns casos, especialmente nas obras da segunda metade do século 19 em diante, os compositores distribuem as vozes agudas para o 1º e 3º trompetes, e as graves para o 2º e 4º. É frequente que a voz mais aguda seja atribuída para o primeiro trompete, a voz imediatamente inferior ao segundo trompete, e assim sucessivamente. Cada função no naipe de trompetes tem características específicas – é a divisão de trabalho presente nos “mundos da arte” dos trompetistas orquestrais.

A posição de primeiro trompete³¹ é a de maior destaque dentro do naipe e a mais desejada pelos jovens trompetistas. Os requisitos incluem o domínio técnico do instrumento e o conhecimento de qual o estilo apropriado para as obras executadas. O primeiro trompete necessita também de exercer sua liderança baseada na percepção do que a orquestra, como grupo, necessita musicalmente. O glamour de executar os solos importantes da literatura, tem como preço o desgaste físico e emocional. Para manter a forma, o trompetista que ocupa essa cadeira tem que conservar um regime sistemático de estudo e preparação, elevando seus padrões profissionais e deve estar pronto para ficar “na liderança das situações”.³²

O segundo trompete tem um papel de apoio à primeira voz. O músico que exerce a função de segundo trompete deve complementar, e não competir com o som do primeiro trompete. Um ambiente desagradável de concorrência no trabalho prejudica a cooperação entre os músicos do naipe. Outro requisito básico do segundo trompete é seguir as nuances de afinação, interpretação e ritmo ditadas pelo solista do naipe. Além de todos esses atributos, o segundo trompete tem solos, o que lhe confere a responsabilidade – como o primeiro trompete – de manter-se em constantemente apto às exigências técnicas e musicais.

A posição de terceiro trompete³³ é mais comum àqueles que desejam um posto de solista do naipe. Suas atribuições incluem assumir a função de primeiro trompete em algumas obras

³⁰ As vozes são designadas de acordo com a altura em que cantam - da mais aguda para a mais grave: Soprano, Contralto, Tenor e Baixo.

³¹ Podem ser usados os termos solista do naipe, chefe de naipe ou primeira parte solista.

³² SNELL, H. *The Trumpet*. Staffordshire, England. Rakeway Music, 1997, p. 232.

³³ Essa posição também recebe o nome de assistente de primeiro trompete.

de um concerto.³⁴ É comum que o terceiro trompete toque outros instrumentos como o trompete *piccolo* e o *cornet*, dependendo das características de cada naipe e de cada orquestra.

A função de quarto trompete requer um trompetista versátil, que ocupe qualquer posição no naipe. As atribuições são, em grande parte, as mesmas do segundo trompete. O quarto trompete também necessita “inteligência, experiência e disposição para se integrar e ser útil”.³⁵ Ocasionalmente, além das quatro posições fixas do naipe, um músico extra³⁶ é chamado para fazer frente às demandas do repertório orquestral.³⁷ O músico dessa posição deve imitar o som, a articulação e o estilo do naipe. Sua atuação não deve causar dificuldades de adaptação aos integrantes do naipe. Se o trompetista fizer alguma performance fora do palco, a preparação deve ser ainda mais criteriosa. Fanfarras necessitam de articulação precisa, qualidade sonora e cuidados com a afinação. O músico extra deve saber que estilo, qualidade de execução e o tratamento com os colegas pode levar a novos trabalhos e um convite para realizar uma audição.

4.1.5 Audição

A competição por vagas em orquestras tornou-se tão feroz que uma excelente preparação pode não ser suficiente para conseguir o emprego. Existem muitas coisas que estão fora do controle dos que participam da audição. Quando duas centenas de excelentes candidatos tentam uma vaga, há um elemento de sorte a operar também, um pouco como um jogo de roleta.³⁸

Apesar das dificuldades descritas acima, a audição é ainda a forma utilizada pelas orquestras em todos os continentes para selecionar seus músicos. O trompetista que investiu em sua formação acadêmica terá, porventura, menos percalços para realizar provas, pois foi preparado dentro de uma estrutura de ensino musical organizada. Nesse contexto, o candidato saberá quais são as exigências técnicas e musicais que deverá cumprir. Uma vez obtida a informação sobre uma determinada vaga, o trompetista deve, honestamente, fazer um juízo sobre as suas reais condições para ocupar o cargo. Um caminho apropriado é buscar, de início, vagas para 2º e 4º trompete, pois é “onde [os alunos] provavelmente encontrarão o seu primeiro trabalho *freelance* e seu primeiro emprego permanente”.³⁹ Os procedimentos de aceitação de inscrições variam em cada orquestra, mas, via de regra, somente músicos que já têm emprego

³⁴ Principalmente em obras que não são representativas para o trompete - como *concerti* - e para dar descanso ao primeiro trompete para a obra principal do programa – como sinfonias ou poemas sinfônicos.

³⁵ SNELL (1997), *Op. cit.*, p. 233.

³⁶ Pode ser chamado de cachê ou *freelance*.

³⁷ Compositores como Gustav Mahler e Richard Strauss utilizaram grande número de trompetistas adicionais. Em alguns casos para reforço do naipe na orquestra, mas na maioria das vezes, em chamadas fora do palco.

³⁸ USCHER, N. *Your own way in music: A career and resource guide*. St. Martin's Press, 1990, p. 33.

³⁹ SNELL (1997), *Op. cit.*, p. 233.

concorrem às vagas mais disputadas de orquestras mais renomadas. O caminho a ser percorrido é buscar o emprego em orquestras de pequeno ou de médio porte e, progressivamente, fazer a ascensão profissional.

A banca, normalmente composta pelos maestros e solistas dos naipes, tem a expectativa de que, ao menos um candidato demonstre capacidade de ocupar a vaga específica ofertada. Cada posição no naipe de trompetes requer algumas qualificações, e em um teste elas serão observadas de acordo com o repertório selecionado. O momento de prova ilustra também o grau de controle que o trompetista tem sobre a sonoridade, articulação, afinação e ritmo, itens que devem ser ajustados diariamente com a prática dos fundamentos.

Após ter ingressado na orquestra por meio de uma audição, o trompetista – e outros novos músicos – geralmente passam por um período probatório onde são avaliados pelos colegas e pelos maestros da orquestra. A duração e a forma de avaliação do músico no período probatório variam de acordo com os regulamentos de cada orquestra. Essa fase é essencial para que todos avaliem as condições técnico-musicais do ingressante e, principalmente, a interação com todos na orquestra. Um comitê estabelece os procedimentos para a votação do novo integrante que, uma vez aceito, passa a ser membro efetivo da orquestra.

4.1.6 O dia a dia do trompetista de orquestra

As habilidades dos profissionais integrados – descritas anteriormente no referencial teórico – sintetizam o que seria um naipe de trompetes ideal em uma orquestra. Nesse cenário, os trompetistas de um naipe orquestral passaram por um período de treinamento e formação em escolas de música, ou talvez por meio de aulas particulares, em que foram ensinadas as sutilezas e especificidades do trabalho. As incontáveis horas de estudo de fundamentos deram a todos uma proficiência técnica que os fez vencer uma audição. Além disso, todos têm um controle sobre a execução de diversos trompetes, nas mais variadas afinações. A experiência em instituições de ensino ou grupos sinfônicos formados por jovens deu a todos a maturidade necessária para lidar com conflitos internos no naipe. Todos os integrantes entendem, dessa forma, que para alcançar êxito, um grau de cooperação se faz necessário. Por fim, todos compartilham as mesmas ideias a respeito de como o naipe deve soar e qual o estilo a ser usado em determinada obra. Evidentemente, esse naipe imaculado não existe.

Um dos pontos que gera conflitos é a relação com os maestros, presença inexorável na carreira de qualquer trompetista de orquestra. Grandes regentes conseguem o respeito e a colaboração imediata dos músicos e, nesse caso, mesmo com demandas técnicas e musicais, o

trabalho transcorre de forma tranquila. Dificuldades ocorrem quando existe dúvida por uma das partes – maestro ou naipe – acerca das habilidades técnicas e musicais da outra parte. Os problemas incluem, por exemplo, a falta de clareza nos gestos, a inconstância nos andamentos e excesso de repetições nos ensaios. Nesses casos, o primeiro trompete tem a função de reestabelecer a comunicação com o maestro e transmitir segurança aos integrantes do naipe.

Outro fator que gera instabilidade no trabalho é a distribuição do trabalho também pode gerar conflitos dentro do naipe. A regulação de número máximo de atividades que um músico pode fazer em cada ano é estipulada por contrato. Porém, em algumas orquestras, a organização dos programas de concerto sobrecarrega algum instrumentista do naipe. Nesses casos, é necessário usar de alguma alternativa para tratar a todos de forma equânime. As soluções podem incluir a contratação de músicos extras ou o remanejamento de algum trompetista para outra função no naipe. A distribuição dos trabalhos pode ser feita pelos próprios integrantes do naipe ou pela gerência de pessoal da orquestra. Para qualquer uma das situações, o diálogo interno entre os integrantes do naipe é primordial.

O salário dos músicos é uma fonte inesgotável de contendas, e as orquestras têm formas distintas de organizar essa questão. Uma maneira encontrada é estipular um salário base para todos os instrumentistas e, individualmente, os músicos negociam um percentual adicional sobre esse valor. As primeiras partes solistas têm salários maiores que seus colegas de naipe. Esse sistema pode causar frustração quando um músico recebe um salário diferente de seu colega que ocupa o mesmo cargo. Outra fórmula utilizada é o pagamento por categorias. Nesse caso, músicos que ocupam a mesma função recebem o mesmo valor. A diferenciação entre um músico de uma categoria e outra é pequena, sendo que os salários mais altos são pagos às primeiras partes. Nesse segundo modelo, a igualdade de salários entre categorias facilita a divisão de trabalho no naipe. As diferenças percentuais entre as categorias não são significativas frente à carga de trabalho e as responsabilidades, por exemplo, de um primeiro trompete.

Os indivíduos que formam o naipe de trompetes têm personalidades diferentes, mas a expectativa é de que eles soem de forma unificada, como um único instrumento, quando assim for requisitado pela partitura. A contribuição do naipe soma-se à dos metais, das madeiras e, por fim, de toda a orquestra. A colaboração de cada músico do naipe, portanto, é crucial para o trabalho coletivo de todos os instrumentistas da orquestra. Nesse contexto, o convívio e a tolerância com os colegas do naipe de trompetes tornam-se pontos essenciais, e a responsabilidade maior na administração dos conflitos que surgem é uma atribuição do primeiro trompete. O líder do naipe deve ter em mente que sua atuação e suas atitudes vão refletir no

desempenho dos colegas. Por isso, sua preparação musical deve ser impecável, e isso inclui dominar as dificuldades de sua própria parte e saber como ela interage com a de seus colegas. A consistência musical e a comunicação com o naipe também são importantes. Cada membro do naipe deve saber a maneira como executar a passagem e se, porventura, as informações vindas do pódio forem imprecisas, o primeiro trompete necessita auxiliar os colegas. A escolha de estilo de execução de uma determinada obra e qual é o instrumento mais adequado se enquadram dentro das atribuições do primeiro trompete.

Respeito e compreensão são essenciais em um ambiente que “sempre teve uma reputação de ser estressante”.⁴⁰ A pressão que, eventualmente, um músico tem com as atitudes do maestro, ou mesmo com a possibilidade de críticas, não se compara com a “a pressão dos pares”.⁴¹ Em um ambiente competitivo como o da orquestra, é a própria pressão exercida pelos colegas, mesmo que involuntária, que causa stress e nervosismo ao instrumentista. Essas situações acumulam-se ao longo de uma temporada com um número significativo de ensaios, concertos e viagens, onde os instrumentistas do naipe, frequentemente, “gastam mais tempo uns com os outros do que com suas famílias”.⁴²

Philip Smith, primeiro trompete da Filarmônica de Nova York por 36 anos (1978 a 2015), define as atribuições de um chefe de naipe, a maneira de lidar com os colegas e os estilos de liderança da seguinte maneira:

Seu papel como um chefe de naipe é ser um incentivador para os outros membros da seção. Você quer ser um exemplo. Você quer ser um bom colega, interessado em seus colegas, e não apenas do ponto de vista musical, mas de um ponto de vista pessoal. Quero dizer, nós passamos a vida inteira uns com os outros, então você quer ser um amigo. Acima de tudo, como um chefe de naipe, você quer ser honesto, quando você repassar ao seu naipe o que chega a você do maestro. Você quer ser verdadeiro – mas também moderar o que você diz para que seja externado de uma forma positiva, de uma forma que eleve as pessoas ao invés de nocauteá-las. Lidera-se pela unificação, não pela força – aqueles que lideram pela força acabarão por cair. A mim foi dado o papel de primeiro trompete da Filarmônica de Nova York por uma pequena fatia de tempo. Eu preciso ser um bom administrador dessa posição.⁴³

A abordagem cortês de Philip Smith é um dos exemplos de liderança, dentre vários outros possíveis. É com a finalidade de ilustrar como outros chefes de naites atuavam que, na última parte desse capítulo, apresentamos os relatos biográficos de três outros líderes e suas respectivas abordagens.

⁴⁰ LAWSON (2003), *Op. cit.*, p. 200.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 200.

⁴² *Op. cit.*, p. 196.

⁴³ Entrevista concedida para a CNN. Disponível em:

<http://edition.cnn.com/2001/CAREER/trends/02/22/nyphil.trumpet/>

4.2 Relatos Biográficos de Trompetistas Orquestrais

4.2.1 William Vacchiano

Last Stop, Carnegie Hall,⁴⁴ de Brian Shook,⁴⁵ revela a biografia de William Vacchiano (1912-2005), trompetista norte-americano que foi chefe de naipe da Filarmônica de Nova York (NYP) de 1935 a 1973. Durante sua Longa carreira, Vacchiano trabalhou com maestros renomados como Arturo Toscanini (1867-1957), Bruno Walter (1876-1962), Dimitri Mitropoulos (1896-1960), Leopold Stokowski (1882-1977), Leonard Bernstein e George Szell (1897-1970). Ele também foi um destacado professor na cidade de Nova York: “Seu estilo de ensinar era simples e direto, com foco na musicalidade e nos fundamentos da execução do trompete. Ao terminar os estudos com Vacchiano, cada aluno possuía as ferramentas necessárias para atuar e se destacar na exigente profissão de músico”.⁴⁶ Além do conhecimento do repertório orquestral e de suas habilidades como professor, Vacchiano pesquisou extensivamente sobre a utilização de trompetes em diferentes afinações e o funcionamento dos bocais para o uso na orquestra. Essa ligação com o equipamento tornou-se uma das suas características principais, influenciado pelo trompetista Georges Mager⁴⁷ que, segundo ele,

influenciou a minha vida mais do que qualquer outra pessoa. O equipamento que estava usando [isto é, o bocal] era o que eu deveria usar, mas eu não percebi isso na época. [O bocal dele] duplicou o meu som, extensão e velocidade de articulação. Tudo melhorou! Se eu não tivesse conhecido ele provavelmente nunca saberia que estas coisas eram possíveis até, talvez, muito mais tarde na minha vida.⁴⁸

O contato com Mager demonstra a consciência que Vacchiano tinha de suas necessidades como trompetista orquestral. A busca por um equipamento mais eficiente dá início ao processo de escolhas.⁴⁹ Os trompetistas, treinados para responder às exigências do repertório orquestral, têm, portanto, agilidade para efetuar as escolhas de equipamento mais adequadas, pois “com consciência própria sobre o processo, os artistas fazem suposições erradas com menos frequência do que os não-artistas. Eles preveem a resposta provável dos outros corretamente e criam, mais ou menos, o efeito que eles querem”.⁵⁰

⁴⁴ SHOOK, B. *Last Stop, Carnegie Hall*. Denton, TX: University of North Texas Press, 2011.

⁴⁵ Dr. Brian Shook é professor adjunto de trompete na Lamar University, em Beaumont, Texas.

⁴⁶ SHOOK (2011), *Op. cit.*, p. 17.

⁴⁷ Georges Mager foi primeiro trompete da Boston Symphony Orchestra de 1919 a 1950.

⁴⁸ SHOOK (2011), *Op. cit.*, p. 29.

⁴⁹ BECKER (2008), Howard S. *Art worlds*. University of California Press, 2008, p. 201.

⁵⁰ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 203.

O conhecimento que Vacchiano tinha sobre bocais era significativo e advinha de sua grande experiência tocando na orquestra. Segundo ele, “o bocal é noventa e nove por cento da batalha. Você não pode mudar seus lábios para que se ajustem ao bocal, mas você pode mudar o bocal para que se ajuste aos lábios”.⁵¹ A busca por equipamentos eficientes era constante. Vacchiano vestia um colete com bolsos adicionais que serviam para guardar os bocais e, conforme a necessidade, ele efetuava as trocas durante os concertos.

Vacchiano também foi um dos pioneiros a utilizar trompetes em diferentes afinações. Segundo ele, esse foi um ensinamento obtido com Gustav Heim e um dos “segredos do meu sucesso”.⁵² A razão para usar instrumentos diferentes, além da facilidade de execução, é de caráter estético, para melhor caracterizar a interpretação de acordo com o estilo da peça. Segundo Becker, qualquer participante, em qualquer tempo, pode surgir com novas formas, técnicas ou obras que caracterizam a produção de “mundos da arte” específicos. Vacchiano alterou o estilo de execução de várias obras por meio de suas “escolhas de formas e equipamentos no trabalho diário”.⁵³

Além das pesquisas constantes com diferentes trompetes, Vacchiano criou a “surdina de bocal”. Trata-se de um dispositivo que, inserido no cano do bocal, facilitava a execução de trechos suaves. Nesse caso, uma necessidade estética – tocar suave – obrigou o artista a usar criativamente os equipamentos e materiais, de uma forma que “seus fabricantes nunca imaginaram”.⁵⁴

Outra contribuição importante foi a sua série de Princípios de Musicalidade Orquestral, também conhecidas como as “regras de Vacchiano”. Esses princípios versavam sobre a execução apropriada de cada estilo, tomando por base o ritmo, a forma de frasear, articulação e dinâmicas. Segundo Vacchiano, tais instruções “capacitavam os estudantes para obter as ferramentas necessárias na execução correta de obras que eles não tinham familiaridade”.⁵⁵

Essas regras de Vacchiano têm sintonia com as convenções, comuns a todos os “mundos da arte”. Segundo Becker, as convenções são conhecidas por todos ou quase todos os membros de uma sociedade e servem para “organizar uma parte da cooperação entre alguns dos seus participantes”.⁵⁶ As convenções permitem que as atividades musicais do naipe ocorram de

⁵¹ SHOOK (2011), *Op. cit.*, p. 121.

⁵² *Op. cit.*, p. 132.

⁵³ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 131-32.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 58.

⁵⁵ SHOOK (2011), *Op. cit.*, p. 70.

⁵⁶ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 42.

maneira normal, e como regra, o “conhecimento da cultura profissional, então, define o grupo de profissionais atuantes que utilizam determinadas convenções”.⁵⁷

Em virtude desse entendimento musical, por meio das convenções, Vacchiano usava os colegas de naipe para ajudá-lo na execução dos programas da NYP. O naipe, dessa maneira, funcionava bem, com a liderança – não autoritária – de Vacchiano, e a colaboração artística dos outros colegas. O naipe de metais da NYP, segundo Leonard Bernstein era uma seção “acionada por interruptor. Tudo que você tem que fazer é apertar o botão e eles tocam da maneira que você quiser”.⁵⁸ A qualidade na resposta do naipe de metais ao desejo musical do maestro, conforme descrito acima, denota também um elevado nível de cooperação entre os instrumentistas de metais da NYP, capaz de “desenvolver e transmitir novas convenções rapidamente”.⁵⁹

O bom relacionamento artístico do naipe de trompetes foi estimulado por Vacchiano, descrito por seus colegas como uma pessoa delicada, tranquila, que estimulava o crescimento musical dos músicos do naipe. Vacchiano tinha grande respeito por seus colegas e, especialmente, por Net Prager (1910-1963), que era considerado por Vacchiano como “um dos melhores trompetistas do país”.⁶⁰ Net Prager causava admiração a todos, pois a habilidade que tinham de produzir o mesmo som que Vacchiano era inigualável. Em várias ocasiões Vacchiano usava seu segundo trompete para auxiliá-lo sem que o maestro ou o público pudessem notar.

Vacchiano, Net Prager e os outros membros do naipe de trompetes da NYP foram exemplos refinados de profissionais integrados. Esses trompetistas tinham conhecimento sobre os problemas e as suas respectivas soluções dentro do ambiente de trabalho. Eles conheciam como outros profissionais integrados atuavam, a trajetória que conduzia à solução dos problemas e as consequências disso, o que contribuiu para que o trabalho fosse realizado com maior facilidade. Os profissionais integrados, de acordo com Becker, manipulam com destreza os materiais para criar o efeito artístico desejado e, dessa forma, mesmo com características individuais distintas, é possível “substituir um ao outro sem prejuízo”.⁶¹

⁵⁷ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 63.

⁵⁸ SHOOK (2011), *Op. cit.*, p. 62.

⁵⁹ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 59.

⁶⁰ SHOOK (2011), *Op. cit.*, p. 55.

⁶¹ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 230-31.

4.2.2 Adolph Herseth

Adolph Herseth (1921-2013) foi um dos mais destacados trompetistas de orquestra do século 20. Sua carreira na Orquestra Sinfônica de Chicago (CSO) teve a duração de 53 anos, e sob sua liderança, o naipe de metais dessa orquestra tornou-se um dos mais respeitados no mundo. Em *Within the Sphere of the Master*,⁶² Timothy Kent⁶³ descreve em detalhes conceitos musicais e métodos de ensino de “Bud” Herseth, além de fornecer relatos sobre o funcionamento do naipe de trompetes da CSO.

As habilidades de Adolph Herseth foram únicas em termos de performance orquestral. A sua sonoridade, afinação, precisão rítmica e o controle técnico foram referência para os trompetistas do naipe e para todos os metais da CSO. Ele inspirava os colegas pela sua forma comunicativa de fraseio musical, executadas com direcionamento e energia. Essas qualidades também foram percebidas por Kent no naipe de metais da CSO, quando, pela primeira vez, assistiu a um concerto ao vivo. Nessa ocasião, ele relata que “a amplitude e profundidade do som, a solidez da afinação e do ritmo e a musicalidade foram incríveis a uma curta distância”. Os músicos de uma orquestra têm a possibilidade de desenvolver a qualidade do grupo, pois tocam juntos por um longo período de tempo, e isso contribui para “forjar assim uma unidade de som, afinação e estilo”.⁶⁴ De acordo com Becker, essa interação rotineira entre os artistas de uma orquestra cria uma “rede composta de laços de cooperativos entre os participantes”.⁶⁵

Esse desenvolvimento do naipe de trompetes da CSO não ocorreu de forma rápida. Alguns anos após assumir o cargo em Chicago, Herseth pode escolher as pessoas para ocupar as cadeiras do naipe. Segundo Kent, o desenvolvimento artístico dos novos integrantes do naipe, colegas estudantes no *New England Conservatory*, ocorreu com ensaios regulares dirigidos pelo próprio Herseth, que procurava unificar e enraizar em seus colegas os conceitos de som, afinação, precisão rítmica, correção na interpretação de estilos e musicalidade a fim de “moldar os quatro instrumentistas para criar o melhor naipe de trompete do país”.⁶⁶

A CSO tinha também possuía a *Civic Orchestra of Chicago*, que foi fundada por Frederick Stock (1872-1942),⁶⁷ em 1919. A função desse conjunto sinfônico desde as primeiras décadas do século 20 era treinar musicistas norte-americanos na literatura e disciplina

⁶² KENT, T. J. *Within the Sphere of the Master*. Ossineke, MI: Silver Fox Enterprises, 2006.

⁶³ O autor foi aluno de Adolph Herseth e atuou como trompetista da CSO entre 1979 e 1996.

⁶⁴ KENT (2006), *Op. cit.*, p. 50.

⁶⁵ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 34.

⁶⁶ KENT (2006), *Op. cit.*, p. 121.

⁶⁷ O regente alemão foi o diretor artístico da Orquestra Sinfônica de Chicago durante 37 anos.

orquestrais. Dessa maneira, a CSO não ficaria dependente somente da vinda de instrumentistas europeus para as vagas necessárias.⁶⁸ Dos treze trompetistas que ingressaram na CSO nos anos em que Herseth esteve como primeiro trompete, cinco deles foram membros da *Civic Orchestra*, e tiveram aulas individuais e ensaios de naipe com Herseth, além de ouvir regularmente os concertos da CSO.

O surgimento do naipe de trompetes da CSO, após a chegada de Herseth, pode ser comparado à criação de novos “mundos da arte”. É um processo que nasce quando junta indivíduos que nunca uniram suas forças na produção de arte, de forma cooperativa e sob as mesmas convenções. O crescimento acontece baseado em práticas diferentes, não utilizadas por outros artistas. A apresentação desses novos métodos de fazer arte e a habilidade técnica na sua execução, sustentam e dão estabilidade ao um novo mundo de arte.⁶⁹ Em alguns casos, essas inovações técnicas ou conceituais não prosperam, por falta de indivíduos interessados em segui-las. Felizmente, no caso de Herseth e o naipe de trompetes da CSO, esse a trajetória foi exatamente oposta, pois sua forma de execução passou a ser referência.

Para analisar algumas das características que diferenciam o naipe de trompetes da CSO, a partir de Herseth, o autor estabeleceu uma comparação com as orquestras da Alemanha. Segundo Kent, parte significativa dos músicos orquestrais alemães teve a sua formação musical ligada ao repertório operístico e, invariavelmente, estudaram com professores que tocavam em orquestras de ópera. Dessa maneira, os músicos alemães “prontamente aceitam esta mentalidade contida de um músico anônimo de fosso”.⁷⁰ O autor argumenta também que, nos momentos em que o músico alemão sai do fosso dos teatros para atuar em concertos sinfônicos, ele sente um desafio maior, pois para executar determinados repertórios é necessário ter um estilo mais extrovertido. Mesmo para aqueles músicos que tocam regularmente concertos sinfônicos na Alemanha, a abordagem musical tende a ser reservada, o que se reflete em performances “sem brilho, especialmente quando é aplicada às obras dos períodos romântico e moderno”.⁷¹ Em contraste, o estilo extrovertido e emocional de Adolph Herseth tornou-se uma referência para o som de metais da CSO. Segundo o autor, em virtude de seu elevado nível artístico, Herseth raramente teve que “liderar e guiar utilizando outros meios diferentes de seu próprio exemplo”.⁷²

⁶⁸ KENT (2006), *Op. cit.*, p. 52.

⁶⁹ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 310-11.

⁷⁰ KENT (2006), *Op. cit.*, p. 66.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 67.

⁷² *Op. cit.*, p. 122.

Com contribuições artísticas tão significativas, o período em que Herseth chegou à orquestra marca, dessa forma, uma mudança nos “mundos da arte” que existiam na CSO. Os instrumentistas tiveram que usar novas convenções que passaram a regular o funcionamento do naipe, e isso implicou em “esforços consideráveis para aprender novos materiais e maneiras de fazer as coisas”.⁷³ O autor descreve que o som da CSO desenvolveu-se de forma homogênea a partir dos graves até os agudos. Até então, as orquestras norte-americanas e europeias não tinham esse conceito de equilíbrio nos metais. Os trompetes emitiam um som penetrante e nasal. Os outros metais tinham o som velado e indistinto. Os metais da CSO apontaram uma nova direção, com um som mais intenso, rico e ressoante dos trompetes, e os metais graves com uma sonoridade fulgurante, articulada e com projeção. Essas características sonoras únicas se estendiam desde Adolph Herseth, no registro agudo, até Arnold Jacobs⁷⁴ na tuba e Edward Kleinhammer⁷⁵ no trombone-baixo. O autor ainda explica que essa abordagem “criou um som facilmente reconhecível que era brilhante, intenso, enérgico e empolgante”.⁷⁶ Os “mundos da arte” da CSO sofreram alterações com a chegada de Adolph Herseth e, elas foram bem-sucedidas, pois mobilizaram seus integrantes a “cooperar nas novas atividades de acordo com a visão que o meio requeria”.⁷⁷

A mudança de paradigma sonoro dos trompetes da OSC foi facilitada quando Adolph Herseth escolheu utilizar o trompete em Do. Seus professores no *New England Conservatory* – Georges Mager e Michel Lafosse – eram trompetistas da BSO e traziam a tradição francesa orquestral de usar trompetes em Do. Convém lembrar que todas as orquestras americanas – com exceção da própria BSO – utilizavam na época instrumentos em Si bemol. Além disso, os primeiros colegas trazidos por Herseth foram treinados no mesmo conservatório, e, por consequência, também usavam trompetes em Do. A escolha desse instrumento, segundo Kent, trouxe um som cintilante e deu maior clareza às articulações, transformando o trompete em Do no “instrumento padrão nas orquestras de praticamente todos os continentes, seguindo o exemplo estelar de Herseth”.⁷⁸

A contribuição de Herseth para a excelência dos metais da CSO é inegável, conforme abordado anteriormente. Porém, se analisamos esse grupo de instrumentistas como um dos “mundos da arte”, concluímos que a reputação veio com o trabalho coletivo de seus integrantes

⁷³ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 305.

⁷⁴ A. Jacobs (1915-1998) foi tubista da CSO por várias décadas e um dos mais destacados pedagogos na área de metais.

⁷⁵ “Ed” Kleinhammer (1919 - 2013) foi trombonista baixo da CSO por 45 anos.

⁷⁶ KENT (2006), *Op. cit.*, p. 124.

⁷⁷ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 308.

⁷⁸ KENT (2006), *Op. cit.*, p. 125.

que “contribuem e, ao mesmo tempo, dependem das reputações”.⁷⁹ A fama dos metais da CSO é resultado, portanto, da qualidade individual de seus integrantes, do orgulho profissional que esses artistas têm, e dos muitos anos de entrosamento. Ele enfatiza que:

Eu aposto que você poderia trocar [a posição dos] membros da nossa seção de metais, e as pessoas na plateia nem saberiam a menos que olhassem. Todo mundo carrega sua responsabilidade, e é por isso que soamos dessa forma.⁸⁰

4.2.3 Charles Schlueter

O livro de Carl Vigeland⁸¹ *In Concert: onstage and offstage with the Boston Symphony*⁸² descreve os bastidores da Orquestra Sinfônica de Boston (BSO) na temporada de 1986-87. Os relatos retratam a tensão entre os músicos e o maestro Seiji Osawa e, em particular, com Charles Schlueter, que foi o primeiro trompete da orquestra de 1981 a 2006. O autor afirma que ele lhe confiou a história de sua vida e carreira, e dessa forma, “permitiu explorar o mundo dos bastidores da orquestra”.⁸³

Charles Schlueter foi aluno de William Vacchiano na *Juilliard School* e, antes de chegar a BSO, trabalhou nas orquestras de Kansas City, Milwaukee, Cleveland e Minneapolis, onde também foi primeiro trompete. Em 1981, após três convites, Charles Schlueter faz uma audição aberta⁸⁴ para a BSO e obtém o cargo de primeiro trompete. Naquele período, o maestro Seiji Osawa anunciava que sua ideia era ter um primeiro trompete com um som *dunkel* (escuro) não só em termos de cor, mas em sensibilidade. Com esse ideal, talvez a BSO pudesse ser a primeira orquestra norte-americana a ter essa abordagem. Dois anos após, Osawa tentava, desesperadamente, demitir seu novo primeiro trompete.⁸⁵

O cargo de primeiro trompete em uma orquestra representa mais que simplesmente o chefe de um naipe, pois além de executar os solos difíceis das obras, ele define o “padrão tonal para toda a seção de metais, um padrão que influencia o modo como toda a orquestra soa”.⁸⁶ Vacchiano, segundo Vigeland, tinha três⁸⁷ regras básicas para seus alunos que desejavam obter

⁷⁹ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 360.

⁸⁰ KENT (2006), *Op. cit.*, p. 126.

⁸¹ Carl Vigeland é graduado no *Harvard College*, toca piano e trompete, além de ter atuado como colunista de música clássica para a *Boston Magazine*.

⁸² VIGELAND, C. A. *In Concert: onstage and offstage with the Boston Symphony*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1989.

⁸³ VIGELAND (1989), *Op. cit.*, p. 264.

⁸⁴ Vigeland usa *naked audition* - uma audição em que a banca vê o candidato, sem cortinas ou biombos.

⁸⁵ VIGELAND (1989), *Op. cit.*, p. 211.

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 12.

⁸⁷ De acordo com o Prof. Dr. Heinz Schwebel – aluno de Charles Schlueter – existe uma quarta regra: “nunca responda ao maestro”.

esse cargo: (a) “procure sempre por segurança, (b) toque bem as fanfarras⁸⁸ e (c) saiba o que está fazendo” e Charles Schlueter não foi capaz de seguir algumas delas.⁸⁹

O cenário político que envolveu as disputas entre Schlueter e Osawa incluiu um descontentamento generalizado dos músicos da BSO e da crítica com os longos períodos de ausência de seu regente titular. Osawa, em contrapartida, para rebater os ataques à sua liderança, escolheu um dos chefes de naipe que ele mesmo tinha contratado, e “Charlie foi um alvo melhor”.⁹⁰ O início dos problemas musicais de Schlueter com Osawa envolviam volume de som e uso do vibrato. Segundo Vigeland,

vibrato é uma técnica que produz uma pequena variação na altura de uma nota. Devidamente aplicada, dá sentimento adicional à música. Mas é uma questão controversa na execução do trompete, semelhante ao seu uso no canto para uma passagem mais expressiva. Em excesso pode soar fora de estilo e, pior, muda o que um compositor escreveu.⁹¹

Para Osawa, o volume excessivo de som de Schlueter causava problemas para toda a orquestra, pois se o primeiro trompete toca forte, os outros músicos do naipe também o farão, assim como todos os outros metais. Dessa forma, o equilíbrio sonoro da orquestra será perdido. De acordo com Osawa, “nessa orquestra o que precisamos é de cor, mescla [de sons], harmonia. Não um homem – ou um naipe – roubando o show”.⁹²

Segundo Becker, a cooperação entre os artistas não segue um conjunto de regras e critérios que devem ser sempre consultados. Esse fato, porém, indica que alguns “padrões indefinidos” e “princípios estéticos” foram construídos e incorporados por meio de experiências repetidas onde esses termos foram concretamente empregados.⁹³ Nesse contexto, Osawa queria que os músicos da BSO, especialmente os solistas de naipe, tivessem estabelecido um conceito de como ele gostaria de ouvir uma determinada obra. De acordo com Vigeland, “Seiji precisa fazer que o som de seu primeiro trompete seja dele, não de Charlie”.⁹⁴ Sob o ponto de vista de Schlueter, ele desejava – como a maioria dos trompetistas – que seu instrumento soasse com predominância, e também não queria tentar adivinhar as vontades musicais de Seiji Osawa.

Uma abordagem possível para entender a situação de Schlueter é a necessidade de escolhas, específicas que recaem sobre os trompetistas orquestrais. Tocar com mais ou menos volume? Usar mais ou menos vibrato? De acordo com Becker, as escolhas realizadas pelos

⁸⁸ O sentido original significa “ser um bom corneteiro: *”be a good bugler”*.”

⁸⁹ VIGELAND (1989), *Op. cit.*, p. 17.

⁹⁰ *Op. cit.*, p. 58.

⁹¹ *Op. cit.*, p. 56-7.

⁹² *Op. cit.*, p. 57.

⁹³ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 200.

⁹⁴ VIGELAND (1989), *Op. cit.*, p. 57.

participantes e que acontecem durante a realização de uma obra, “constituem o mecanismo pelo qual a participação em um mundo da arte afeta o que os artistas fazem e o caráter do trabalho”.⁹⁵

Os embates entre Osawa e seu primeiro trompete tornaram-se acirrados na medida em que, durante os concertos Schlueter arriscava-se e não ficava contente sem a “emoção embutida que vem com o conspícuo cargo de solista do naipe”⁹⁶ Sua personalidade influenciou a maneira como suas escolhas musicais aconteceram. Como resultado, Osawa oficialmente pediu a sua demissão, o que aumentou ainda mais a pressão de ocupar a cadeira de primeiro trompete, normalmente alta. Participantes dos “mundos da arte” têm a possibilidade de alterar a forma de realizar uma tarefa e, dessa maneira, a adaptação ao que os outros participantes fazem será mais fácil. Se, porventura, desejarem manter sua maneira de atuar, devem “entender o preço que provavelmente terão de pagar”.⁹⁷ O preço pago por Schlueter foi alto. Com a ameaça de perder o emprego na BSO, o desgaste emocional dificulta ainda mais a produção de som no trompete:

O terror do trompete reside principalmente nas terríveis consequências de uma nota errada, particularmente em uma passagem de destaque em uma peça. Muitas das notas no instrumento são produzidas simplesmente variando o volume e a velocidade do ar soprado através do bocal. Um ligeiro erro de cálculo resultará em uma nota muitos tons acima ou abaixo da correta. (...) Mesmo uma leve tensão no instrumentista pode causar um erro, por isso, em determinadas circunstâncias, o trompete não responde.⁹⁸

Charles Schlueter entende que o sucesso ou fracasso não podem ser medidos por quantidade de notas certas, mas as circunstâncias impostas por Osawa fazem com que Schlueter tenha preocupações sobre seus erros em concertos. Da mesma forma, os colegas da BSO talvez preferissem que Schlueter mudasse seu comportamento, pois “a consequência de uma nota errada durante um concerto pode estragar a performance de todos”.⁹⁹

A tentativa de Schlueter em relação a outros trompetistas de orquestra é relevante. De acordo com Vigeland, a postura de tocar no limite, correr riscos justifica-se, pois, “o resultado será um som que é interessante de se ouvir e que transmite a emoção da música”.¹⁰⁰ A mesma reflexão é feita por Becker em sua teoria dos “mundos da arte”. De acordo com o sociólogo, para a produção de obras únicas que trarão interesse ao público, os artistas necessitam “desaprender um pouco a maneira convencional de fazer as coisas direito”, pois as obras concebidas de forma convencional são entediantes e trazem pouca recompensa aos artistas. Para

⁹⁵ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 197.

⁹⁶ VIGELAND (1989), *Op. cit.*, p. 60.

⁹⁷ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 201.

⁹⁸ VIGELAND (1989), *Op. cit.*, p. 61.

⁹⁹ *Op. cit.*, p. 140.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, p. 139.

ter sucesso na produção de arte, portanto, os artistas “devem violar as normas mais ou menos densamente interiorizadas”.¹⁰¹

A dificuldade de Schlueter com o maestro também teve reflexos no relacionamento com seus colegas da BSO. Segundo Vigeland, Schlueter teve apoio de alguns colegas, mas outros tiveram receio de fazê-lo. Muitos concordaram com Osawa “perguntando-se o que tinha acontecido com o homem que havia tocado uma magnífica audição três anos antes”. A obstinação de Schlueter por ser o líder da orquestra causou ressentimento com os músicos da BSO. Eles sentiam que “em vez de tocar com eles, como ele havia feito na audição, agora ele obrigava-os a tocar com ele, e os músicos não gostavam disso”.¹⁰² Os conflitos relatados pelo autor surgiram principalmente pelas personalidades distintas de Charles Schlueter e Seiji Osawa. Schlueter aborda a música com paixão, “uma transcrição de tudo que ele sabe sobre as pessoas, amor e o tempo”. Osawa, por sua vez, tem uma sensibilidade, mas “suas qualidades emotivas são mais refinadas e disciplinadas, mais educadas”.¹⁰³

A atitude de Schlueter representou, nesse caso, uma recusa às convenções impostas por Osawa dentro do ambiente da orquestra. O artista aprendeu as convenções sobre a cultura profissional quando exerceu, de forma regular, atividades profissionais. Nesse caso, porém, mesmo sendo um músico experiente, o ajuste de Schlueter frente às novas condições impostas por Osawa não foi contínuo, e isso trouxe problemas para o relacionamento artístico de ambos, fato comum a todos os “mundos da arte”.

A análise da trajetória profissional desses três trompetistas descreve as múltiplas interações que eles tiveram com seus colegas e com os maestros, além de elucidar acerca do estilo de execução e preferências de cada trompetista na escolha do equipamento. As situações reais descritas, características intrínsecas desses “mundos da arte” específicos, serão contextualizadas à luz da teoria de Becker. Esse acervo de informações serviu para a estruturação do roteiro de entrevistas com os trompetistas da OSESP, que será abordado mais adiante. A seguir, ilustro as temporadas de concerto da Osesp nos anos de 1977 a 1980.

¹⁰¹ BECKER (2008), *Op. cit.*, p. 204.

¹⁰² VIGELAND (1989), *Op. cit.*, p. 63.

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 211.

5 Temporadas e programas de concerto da Osesp

No capítulo anterior, destacaram-se os tópicos sobre a forma que os trompetistas atuam no âmbito da orquestra e, por fim, os relatos biográficos de três chefes de naipe de grandes orquestras norte-americanas. Neste capítulo, serão apresentadas, de forma sucinta, a gênese das séries de concertos estabelecidas no início do século 19 e sua concomitância com o surgimento das primeiras orquestras sinfônicas e de suas salas de concerto. Também de maneira breve, serão analisados os ditames que nortearam o aparecimento do *cânone*¹ orquestral e alguns de seus compositores. A contextualização sobre o surgimento histórico das instituições sinfônicas e seus respectivos repertórios é fundamental, pois embasa as investigações acerca do início da Osesp e as discontinuidades observadas nas primeiras temporadas da orquestra.

Em seguida, o presente capítulo traz uma sucinta biografia de Eleazar de Carvalho, ilustrando as experiências profissionais do maestro brasileiro, anteriores à Osesp, e de que maneira foram reproduzidas posteriormente na orquestra de São Paulo. Para tanto, o trabalho revela os repertórios e indica as tendências observadas na organização dos programas, apontando as mudanças ocorridas na escolha das peças, desde o período que o maestro Bruno Roccella dirigiu a Osesp, até a temporada de 1980, quando Eleazar de Carvalho completou oito anos à frente da orquestra paulista. A análise das obras apresentadas, sob o ponto de vista da execução e utilização do equipamento, fornece subsídios essenciais para indicar os desafios que os trompetistas da Osesp tiveram frente aos repertórios executados – em especial, durante os anos de 1977 a 1980 – estabelecendo, portanto, o diálogo entre os temas da pesquisa.

A derradeira análise versa sobre os programas de concerto da orquestra paulista, descrevendo as peculiaridades e omissões em seu conteúdo que, devidamente contextualizadas, serão úteis na abordagem do capítulo dedicado aos trompetistas da Osesp.

¹ Houaiss ensina que cânone seria, genericamente, uma lista, catálogo ou coletânea em geral. No contexto musical, o termo refere-se a um conjunto robusto de obras sinfônicas que, progressivamente, passou a ocupar parte substancial do repertório executado pelas orquestras ocidentais, especialmente nos últimos 200 anos. O livro *The Oxford History of Western Music* (Richard Taruskin e Christopher H. Gibbs) oferece subsídios adicionais acerca deste assunto.

5.1 As temporadas de concerto e sua origem

“Eu sou Salomon de Londres, e vim para levá-lo ...
amanhã vamos concluir um acordo”.²

O convite direto, sem formalidades, feito a Joseph Haydn (1732-1809), em Viena, traz a dimensão inicial da parceria que tomaria forma entre a arte e o comércio, a partir do início do século 19. O hábil empresário e violinista Johann Peter Salomon (1745-1815), foi o responsável por levar o compositor austríaco para apresentar uma temporada de dezesseis concertos em Londres, onde suas doze últimas sinfonias foram estreadas. Eventos semelhantes, dedicados às obras de Wolfgang A. Mozart (1756-1791), já haviam acontecido anteriormente em Viena, no ano de 1784, com a apresentação de três sinfonias, obras para piano e uma ária com orquestra.³ Outras apresentações com a mesma finalidade ocorreram em 1808, marcando a estreia de composições de Beethoven (1770-1827), como a *Quinta Sinfonia*, o *Concerto para piano nº 4* e a *Fantasia Coral*.⁴ Esses eventos delineiam a transição rumo às mudanças substanciais, ocorridas na relação dos compositores com as suas obras, após o fim da tutela dos patronos e mecenas. Beethoven, nesse contexto, abriu novas fronteiras, a partir de 1800. De acordo com Goehr, seguindo seu exemplo, os artistas “deveriam ser capazes de viver e atuar como indivíduos livres”, e suas produções musicais estariam, sob essas novas condições, “sujeitas às forças de um mercado urbano para a música”.⁵ E foi justamente nas grandes metrópoles europeias que floresceram os eventos musicais assemelhados às atuais temporadas de concerto.

As condições para a organização de performances orquestrais estão atreladas às mudanças ocorridas a partir da Revolução Industrial e, conforme abordado anteriormente, ao declínio do patrocínio de aristocracias. Nesse contexto, as temporadas de concerto aconteciam por interesse e com o apoio das próprias cidades, mas tinham na direção indivíduos com um perfil similar ao de Salomon que, além da destreza musical, possuíam habilidade para gerir os conjuntos, ramo empresarial crescente no ambiente industrializado da Europa. Esse foi o caso, por exemplo, da *Société des Concertes du Conservatoire* de Paris, liderada pelo violinista François Antoine Habeneck (1781-1849). Esse grupo, que recebia subsídios do governo francês, era gerido pelos próprios músicos, e devido à qualidade de suas performances, suas séries de concertos eram concorridas e com ingressos caros. Em contraposição à exclusividade das performances dirigidas por Habeneck, outro *entrepeneur* francês, Jules Padeloup (1819-

² HOLOMAN, D. K. *The Orchestra: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2012, p. 6.

³ HOLOMAN (2012), *Op. cit.*, p. 6.

⁴ *Op. cit.*, p. 6.

⁵ GOEHR, L. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Clarendon Press, 1992, p. 207.

1887), criou os *Concerts Populaires*, que oferecia ingressos mais acessíveis à população. Iniciativas semelhantes, ainda na França, ocorreram sob o comando de Eduard Colonne (1838-1910) e Charles Lamoureux (1834-1899), criador da *Orchestre Lamoureux* (1881), ainda ativa até os dias atuais. Em Londres, outras séries de concertos também ofereciam música erudita para a população, destacando-se, por exemplo, a *Philharmonic Society* (1813), os *Promenade Concerts* (1838) – criados sob a liderança do francês Louis Antoine Jullien (1812-1860) e Sir Arthur Sullivan (1842-1900) – além da *Crystal Palace Concerts*, estabelecida em 1854.

A proliferação das séries de concertos e o interesse do público nos grandes centros urbanos europeus geraram novos desdobramentos, expressos pela criação de orquestras e pela consequente edificação de salas de concerto, atividades necessárias, segundo Goehr, para “institucionalizar os novos ideais de uma prática baseada em obras”.⁶ O quadro abaixo descreve as primeiras orquestras e suas respectivas salas de concerto:

Quadro 1⁷

Data	Orquestra	Sede
1781	Leipzig Gewandhaus Orchestra	Gewandhaus (1981) ⁸
1808	Frankfurt Museumgesellschaftconcerts	Alte Opera (1880)
1813	Royal Philharmonic Society – Londres	Não tem sede própria
1815	Society Handel and Haydn – Boston	<i>Symphony Hall</i> (1900) e outros locais
1828	Société des Concerts du Conservatoire – Paris ⁹	Salle Pleyel (1927)
1842	New York Philharmonic	Avery Fisher Hall (1962), Lincoln Center
1842	Vienna Philharmonic Orchestra	Grosser Musikvereinsaal (1870)
1880	St. Louis Symphony Orchestra	Powell Hall (1925)
1881	Boston Symphony Orchestra	Symphony Hall (1900)
1882	Berlin Philharmonic Orchestra	Berliner Philharmonie (1963)
1882	St. Petersburg Philharmonic Orchestra	Great Hall (Bolshoi Zal) (1839)
1888	Royal Concertgebouw Orchestra – Amsterdam	Concertgebouw (1888)
1891	Chicago Symphony Orchestra	Orchestra Hall (1904)
1900	Philadelphia Orchestra	Verizon Hall (2001), Kimmel Center
1904	London Symphony Orchestra	Barbican Centre (1982)
1911	San Francisco Symphony	Louise M. Davies Symphony Hall (1980)
1918	Cleveland Orchestra	Severance Hall (1931)
1919	Los Angeles Philharmonic Orchestra	Walt Disney Concert Hall (2003)
1926	NHK Symphony Orchestra – Tóquio	NHK Hall (1972)
1930	BBC Symphony Orchestra	Barbican Centre (1982)
1936	Israel Philharmonic Orchestra	<i>Mann Auditorium</i> (1957), Tel Aviv
1937	NBC Symphony Orchestra ¹⁰	<i>NBC Studio</i> (1933), Rockefeller Center
1959	Academy of St. Martin in the Fields – Londres	Church of St. Martin in the Fields (1724)

As transformações também foram observadas no repertório das orquestras em suas salas de concerto. O padrão existente no final do século 18 combinava pequenas obras vocais com algum solo instrumental. De acordo com Lawson, um programa típico, naquele período,

⁶ GOEHR (1992), *Op. cit.*, p. 241.

⁷ Dados compilados de HOLOMAN (2012), *Op. cit.*, p. 10-2.

⁸ A primeira sede, construída em 1884, foi bombardeada durante a Segunda Guerra Mundial.

⁹ Nos dias atuais é a Orquestra de Paris.

¹⁰ A orquestra teve suas atividades encerradas em 1954.

incluiria uma *overture*, seguida de uma ária, concerto ou algum solo. Para a conclusão, o programa teria um coro final extraído de alguma ópera ou oratório.¹¹ Esse padrão foi progressivamente alterado, na medida em que as sinfonias se tornavam mais longas e ganhavam maior importância artística. Lawson afirma que a predominância de sinfonias nos programas de concerto contribuiu para “acelerar o surgimento de um repertório museu com base no cânone musical dos grandes compositores alemães, de Haydn a Brahms”.¹² Outros fatores devem ser considerados para entender o movimento que deu *status* de obras de arte às composições dos sinfonistas do século 19. O primeiro refere-se à comercialização de edições facilitadas e de baixo custo de árias de óperas ou peças para instrumentos solo. As orquestras “ficaram fora do gosto musical predominante”; enquanto as sinfonias de Mozart, Haydn e Beethoven eram “símbolos dos mais elevados princípios musicais”, tornando-se “a espinha dorsal dos programas de orquestras”.¹³ Um segundo aspecto refere-se ao papel determinante que os concertos passaram a ter na sociedade. Segundo Weber, as performances das orquestras nas salas de concerto enfatizavam novos valores cívicos e artísticos, pois “o cânone das grandes obras surgiu dentre os mais importantes bastiões de uma cultura superior na nova sociedade industrial, proporcionando arte com um espírito elevado como contrapeso à busca por lucro, cada vez mais agressiva no mercado”.¹⁴

As obras que, supostamente, simbolizavam a “cultura superior” resistiam, mesmo em face do trabalho pujante de novos compositores, como Richard Wagner (1813-1883), Franz Liszt (1811-1886), Bedřich Smetana (1824-1884), Anton Bruckner (1824-1896) e Antonín Dvořák (1841-1904). Para sustentar esse argumento, Weber investigou os repertórios de algumas orquestras europeias e, dentre elas, a *Leipzig Gewandhaus* que, no período de 1780 a 1870, teve um acréscimo na proporção de obras de compositores falecidos de 13% para 76%. Em um cenário musical repleto de novas obras, o repertório mais executado continuava a ser as sinfonias de Mozart, Haydn, Beethoven, Franz Schubert (1797-1828) e Felix Mendelssohn (1809-1847).¹⁵ Johannes Brahms (1833-1897), contemporâneo dos compositores da segunda metade do século 19 mencionados anteriormente, destaca-se na criação do cânone orquestral. Segundo Holoman, ele observou “as riquezas do passado e os quebra-cabeças do futuro” e, dessa maneira, ao lado de Beethoven, foi um dos compositores que balizou as escolhas do repertório orquestral: antes de Beethoven há o Classicismo; depois de Brahms vem o colapso

¹¹ LAWSON, C. *The Cambridge companion to the orchestra*. Cambridge University Press, 2003, p. 11-2.

¹² LAWSON (2003), *Op. cit.*, p.12.

¹³ *Op. cit.*, p.12.

¹⁴ *Op. cit.*, p.12.

¹⁵ *Op. cit.*, p.12.

de tudo, a forma sonata e os sistemas harmônicos convencionais, e a reconstrução da música "clássica" em termos modernistas.¹⁶ As mudanças significativas, ocorridas no final do século 19, causaram reflexos no cenário musical. Com o surgimento das grandes orquestras europeias e norte-americanas, novos músicos necessitavam de treinamento nos recém-inaugurados conservatórios. Os avanços tecnológicos da Revolução Industrial também trouxeram melhorias na produção dos instrumentos, construídos com padrões semelhantes e capacidade sonora ampliada. Lawson indica que esse período trouxe mudanças nas “estruturas de emprego e política de repertório”.¹⁷ A escolha das obras ainda sofria influência dos ditames implícitos do cânone germânico, mas, progressivamente, outros fatores passaram a ganhar relevância como, por exemplo, “o entusiasmo do maestro, a demanda do público, conhecimento acadêmico e, ainda, as buscas individuais de compositores vivos”.¹⁸

O austríaco Gustav Mahler (1860-1911) foi um artista emblemático nesse contexto, pois as suas obras retrataram fielmente os contornos da crise e do esgotamento da música no fim do século 19 e, alicerçado nessa premissa, torna-se relevante, portanto, analisar como suas obras foram inseridas nas temporadas de concerto. Gustav Mahler, com sua reconhecida competência como regente, estreou várias de suas obras e, graças à sua amizade com o regente holandês Willem Mengelberg (1871-1951), teve também suas sinfonias e obras vocais frequentemente executadas pela *Royal Concertgebouw* de Amsterdam. Igualmente, Bruno Walter (1876-1962) – contemporâneo de Mengelberg e assistente de Mahler na Ópera de Viena – foi o responsável por iniciar a divulgação do repertório mahleriano, principalmente nos Estados Unidos. Porém foi somente a partir dos anos 1960 que o ciclo de sinfonias de Gustav Mahler reapareceu, de forma regular e contínua, nos concertos sinfônicos. O responsável por esse avivamento foi Leonard Bernstein (1918-1990) que, mesmo sem ter conhecido Mahler,¹⁹ dedicou-se, a estudar, executar e gravar as obras do compositor austríaco, conforme descreve Peter G. Davies:

Talvez mais do que qualquer regente de sua geração, ele [Bernstein], fortemente identificado com Mahler, ajudou a levar sua música para o mainstream do repertório orquestral. “Eu sou Mahler”, Bernstein disse em mais de uma ocasião, insinuando não tanto uma reencarnação real, mas como um repositório de seu espírito musical envolvente. Não é de se admirar que Bernstein está enterrado com a partitura da Quinta Sinfonia de Mahler colocada sobre seu coração.²⁰

¹⁶ HOLOMAN (2012), *Op. cit.*, p. 76.

¹⁷ LAWSON (2003), *Op. cit.*, p. 13.

¹⁸ HOLOMAN (2012), *Op. cit.*, p. 77.

¹⁹ Bernstein nasceu sete anos após a morte de Mahler, mas conheceu sua viúva, Alma Mahler (1879-1964), que esteve presente aos ensaios de obras de Mahler junto à Filarmônica de Nova York.

²⁰ The New York Times: *When Mahler Took Manhattan*, publicado em 17/05/2011. Disponível em: http://www.nytimes.com/2011/05/18/opinion/18Davis.html?_r=0. (Acesso em: 08/09/2016).

O empenho de Leonard Bernstein em trazer inovações às temporadas de concerto pode ser atribuído, em parte, à relação profissional que teve com o maestro russo Serge Koussevitzky (1874-1951), um de seus prestigiados professores. Nos vinte e cinco anos que esteve à frente da Orquestra Sinfônica de Boston (1924 a 1949), Koussevitzky encomendou e estreou um vultoso número de composições como, por exemplo, o *Concerto em Sol* (Ravel), a *Terceira Sinfonia* (Roussel), *Sinfonia dos Salmos* (Stravinsky), *Concerto para Orquestra* (Bartók), entre outras. Um movimento similar à expansão de fronteiras musicais, pois “além do repertório mais importante, ele fez mais pela música russa e americana, do passado e nova, do que qualquer outro regente de seu tempo”.²¹ Contextualizar a abordagem musical de Koussevitzky perante a Orquestra Sinfônica de Boston é relevante para reflexões acerca das iniciativas tomadas por Eleazar de Carvalho, que foi colega de Bernstein e também *protégé* de Koussevitzky. O maestro brasileiro instituiu mudanças nas temporadas de concerto e no repertório durante o período que atuou no Brasil, especialmente à frente da Osesp. A seguir, serão descritos os primeiros anos da orquestra paulista, período que esteve sob a direção do maestro Bruno Roccella, antecessor de Eleazar de Carvalho.

5.2 Temporadas de concerto da Osesp

A trajetória periclitante da Orquestra Sinfônica Estadual (OSE) foi iniciada em 1954, quando o então governador do Estado de São Paulo Dr. Lucas Nogueira Garcez (1913-1982), institucionaliza a orquestra por meio da Lei nº 2.733, de 13 de setembro de 1954.²² No entanto, as atividades artísticas do grupo já haviam começado no ano anterior e, paradoxalmente, quando da promulgação da lei de criação, de acordo com Minczuk, a orquestra “já havia paralisado suas atividades”.²³ A estreia da orquestra aconteceria sob a regência do maestro Souza Lima (1898-1982), tendo como solista o prestigiado pianista Alexander Brailowsky (1896-1976), no dia 18 de julho de 1953.

A apresentação fazia parte dos concertos organizados por Nicolino Viggiani, empresário de Brailowsky, e responsável pela vinda do pianista ao Brasil na década de 1940. Esse primeiro e único concerto na década de 1950 serviu exclusivamente para indicar uma data específica de fundação da OSE, e, nesse contexto, análises acerca da programação e repertório são obviamente irrelevantes. O reinício das atividades da OSE aconteceu somente em 03 de julho de 1963 e,

²¹ LAWSON (2003), *Op. cit.*, p.124.

²² Revista “Este Mês em São Paulo”, de junho de 1974, s/p.

²³ MINCZUK, Arcadio. *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo: história e concepção*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005, p. 15.

ainda assim, conforme indicado no programa de concerto,²⁴ em “caráter experimental”.²⁵

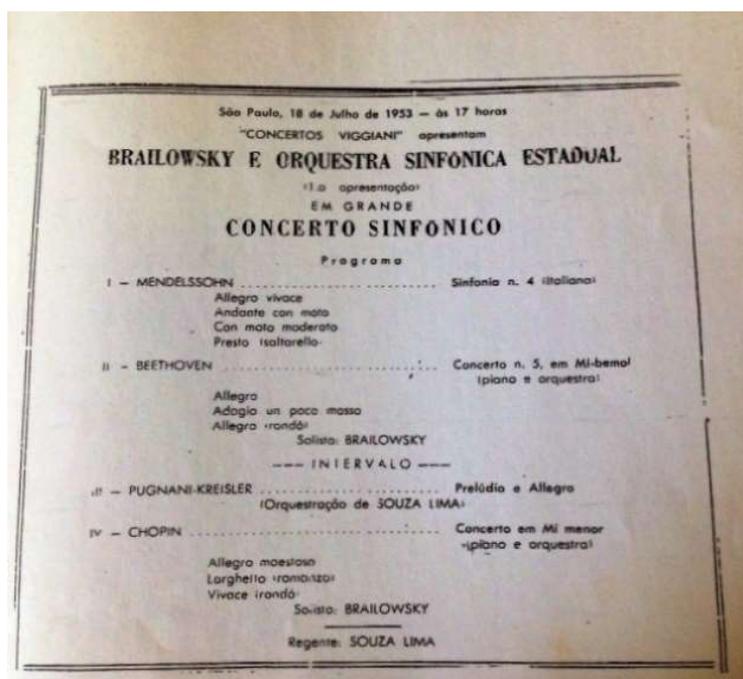


Figura 1 - Programa de Concerto de 18 de julho de 1953.

Oficialmente, o longo interregno entre o primeiro concerto da orquestra e o que pode ser denominado como a segunda fase da OSE foi encerrado em 1964.²⁶ Seu regimento interno foi aprovado no ano seguinte, em 12 de fevereiro de 1965, pelo governador Adhemar Pereira de Barros (1901-1969). A seguir, a descrição dos concertos do primeiro ano da OSE:

Quadro 2²⁷

OSE – Temporada (1964)			
Data	Regente	Local	Programa
22/07	Bernardo Federowski	Campos do Jordão	Não divulgado
13/08	Bruno Roccella	Santos	<i>La Bohème</i> (Puccini)
13/09	Bruno Roccella	Campinas	Obras vocais e sinfônicas (C. Gomes)
11/10	Bruno Roccella	Araraquara	Não divulgado
22/10	Alberto Marino	Santos	<i>Madame Butterfly</i> (Puccini)
15/11	Bruno Roccella	Bauru	<i>Il Guarany</i> – Abertura (C. Gomes) <i>La Gazza Ladra</i> (Rossini) <i>Árias e Danças Antigas para Alaúde</i> (Respighi)
29/11	Bruno Roccella	Araçatuba	<i>O Barbeiro de Sevilha</i> (Rossini) <i>Árias e Danças Antigas para Alaúde</i> (Respighi) <i>Carmen</i> – Abertura (Bizet) <i>Sinfonia Inacabada</i> (Schubert) <i>Lohengrin</i> – Abertura (Wagner)
Não divulgada	Não divulgado	São Carlos	Não divulgado

²⁴ A sigla PC será utilizada, doravante, quando me referir aos programas de concerto da Osesp, com a respectiva data e numeração de páginas, caso tais informações sejam disponíveis. Esses documentos encontram-se arquivados e cronologicamente ordenados no Centro de Documentação Musical (CDM) da Osesp.

²⁵ PC, 26/05/1965, s/p.

²⁶ MINCZUK (2005), *Op. cit.*, p. 16.

²⁷ PC, 15/11/1964, s/p.

O concerto em Campos do Jordão ocorreu durante a inauguração do Palácio de Verão, e foi a primeira de uma série de apresentações para divulgar a reestruturação da OSE. Não é possível, no entanto, afirmar que houve uma temporada de concertos, propriamente dita. A conexão óbvia que pode ser apontada relaciona-se com o caráter operístico das obras apresentadas, inclusive as poucas composições de autores brasileiros que foram executadas durante o ano, que ocuparam somente 10% do repertório apresentado. Sob o ponto de vista técnico e artístico, as peças executadas não apresentavam maiores desafios aos trompetistas da OSE. Todo o repertório operístico poderia ser executado com eficiência no trompete em Si bemol, instrumento que dominava a cena musical de São Paulo, especialmente no âmbito dos trompetistas da Orquestra do Teatro Municipal. De acordo com Juvenal Rodrigues de Moraes, secretário de governo paulista, a retomada das performances da OSE seria uma demonstração de que São Paulo desejava ter “uma orquestra à altura de sua riqueza e do seu elevado grau de cultura”.²⁸ A julgar pelo repertório apresentado em 1964, as falas de Juvenal Rodrigues refletiram, porventura, a tradição operística que era robusta, sobretudo na cidade de São Paulo.

A revitalização da OSE continuou em 1965, seguindo as ordenações do “Plano de Popularização da Cultura”, chefiado pelo governo paulista que, além da música, propunha apoiar “teatro, circo, literatura, cinema, dança e filatelia”.²⁹ O objetivo do Plano seria:

Colocar ao alcance de camadas cada vez maiores da população as manifestações culturais. Não vamos ter somente a preocupação de divertir, mas de educar e formar as gerações ligadas aos benefícios do conhecimento cultural, com a visão justa da formação equitativa de um povo cômico de sua responsabilidade perante os destinos de seu País.³⁰

A recém-criada Comissão Estadual de Música tinha como seu primeiro atributo fomentar apresentações da Orquestra Sinfônica Estadual “nas cidades do interior e na capital”. Nesse sentido, seu referido “Plano de Popularização da Cultura” teve algum êxito a julgar pelo número de cidades visitadas pela Osesp, inclusive fora do Estado de São Paulo, conforme ilustrado adiante:

Tabela 3³¹

OSE – Viagens (1965)					
Cidade	Datas	Distância	Cidade	Datas	Distância
Lençóis Paulista	24/04	330 km	Salvador (BA)	30/07	
Ultragaz (SP)	28/04		Amparo	06/08	167 km
Santos	30/04	70 km	São José do Rio Pardo	15/08	
Ginásio do Ibirapuera (SP)	01/05		São José do Rio Preto	21/08	428 km

[Continua na página seguinte]

²⁸ PC, 15/11/1964, s/p.

²⁹ PC, 01/05/1965, p. 08.

³⁰ PC, 01/05/1965, p. 08.

³¹ PC, 01/05/1965, p.17-8.

OSE – Viagens (1965) [continuação]					
Cidade	Datas	Distância	Cidade	Datas	Distância
Marília	07/05	490 km	Teatro João Caetano (SP)	27/08	
Refinaria Cubatão	11/05	58 km	Santo André	14/09	
Volkswagen	20/05		Teatro Municipal (SP)	24/09	
Teatro Municipal (SP)	26/05		Teatro Paulo Eiró (SP)	30/09	
Taubaté	29/05	140 km	General Motors	15/10	
Barretos	05/06	431Km	Teatro Municipal (SP)	21/10	
Teatro Municipal (SP)	11/06		Rio de Janeiro	26/10	500 km
Curitiba	25/06	491 km	São José dos Campos	30/10	100 km
Campinas	30/06	100 km	Brasília (DF)	05/11	
Sorocaba	06/07	96 km	Teatro Municipal (SP)	18/11	
Willis Overland (SP)	09/07		Presidente Prudente	26/11	607 km
Franca	15/07	425 km	Fortaleza (CE)	10/12	
Teatro Municipal (SP)	23/07		Teatro Municipal (SP)	17/12	

Uma justaposição das datas relacionadas na tabela acima com as informações colhidas nos programas de concerto indica que algumas apresentações foram adicionadas à programação e outras, efetivamente, não ocorreram. Em virtude de tantos deslocamentos da orquestra, conclui-se que, como no ano de 1964, e já no seu segundo ano de reestruturação, a OSE ainda não havia consolidado uma programação regular de concertos. O ano de 1965 marcou também a efetivação de Bruno Roccella e Marcello Mechetti – respectivamente, maestro titular e assistente –, além da realização de um concurso para o preenchimento de vagas. Os 52 instrumentistas que integravam o quadro da OSE em 1963 viram o ingresso de 29 artistas “selecionados criteriosamente e contratados pelo prazo de três anos”³², aumentando, assim, o efetivo da orquestra para 81 músicos no ano de 1965. O repertório executado trouxe alterações pontuais nos compositores apresentados, como descrito a seguir:

Tabela 4³³

OSE – Temporada (1965)			
Data	Regente	Local	Programa
01/05	Bruno Roccella	Ginásio do Ibirapuera	<i>Il Guarany</i> – Abertura (C. Gomes) <i>Suíte Arlesienne nº 1</i> (Bizet) <i>Batuque</i> (L. Fernandez) Sinfonia Inacabada (Schubert) <i>La Gioconda</i> – Dança das Horas (Ponchielli) <i>LoSchiavo</i> – Alvorada (C. Gomes)
26/05	Bruno Roccella	Teatro Municipal (SP)	<i>Leonora nº 2</i> (Beethoven) <i>Batuque</i> (L. Fernandez) Sinfonia Inacabada (Schubert) <i>LoSchiavo</i> – Alvorada (C. Gomes)
25/08	Bruno Roccella	Círculo Militar (SP)	<i>Suíte nº 3</i> – Ária na 4ª corda (Bach) <i>Árias e Danças Antigas para Alaúde</i> (Respighi) <i>Os Prelúdios</i> (Liszt) <i>La Gazza Ladra</i> (Rossini) <i>Concerto em la menor</i> , para piano (Grieg) <i>LoSchiavo</i> – Alvorada (C. Gomes)

[Continua na página seguinte]

³² PC, 25/06/1965, s/p.³³ PC, 1965.

OSE – Temporada (1965) [continuação]			
Data	Regente	Local	Programa
28/08	Bruno Roccella	PUC (SP)	<i>Árias e Danças Antigas para Alaúde</i> (Respighi) <i>Os Prelúdios</i> (Liszt) <i>Suíte nº 3 – Ária na 4ª corda</i> (Bach) <i>Il Re Pastore – Abertura</i> (Mozart) <i>Batuque</i> (L. Fernandez) <i>A Gruta de Fingal</i> (Mendelssohn) <i>LoSchiavo – Alvorada</i> (C. Gomes)
14/09	Bruno Roccella	Universidade Mackenzie	<i>Ponteio nº 48</i> (Guarnieri) <i>Árias e Danças Antigas para Alaúde</i> (Respighi) <i>LoSchiavo – Alvorada</i> (C. Gomes) <i>Sinfonia nº 5 – Do Novo Mundo</i> (Dvořák)
18/10	Bruno Roccella	Instituto Mackenzie	<i>A Lenda do Caboclo</i> (Villa-Lobos) <i>L'Après Midi d'un Faune</i> (Debussy) <i>A Gruta de Fingal</i> (Mendelssohn) <i>Sinfonia nº 4</i> (Brahms)
06/11	Bruno Roccella	Instituto Adventista	<i>Il Guarany – Abertura</i> (C. Gomes) <i>A Lenda do Caboclo</i> (Villa-Lobos) <i>Intermezzo</i> (Mascagni) <i>Batuque</i> (L. Fernandez) <i>Il Re Pastore – Abertura</i> (Mozart) <i>La Gioconda – Dança das Horas</i> (Ponchielli) <i>A Gruta de Fingal</i> (Mendelssohn) <i>LoSchiavo – Alvorada</i> (C. Gomes)
19/11	Bruno Roccella	Círculo Militar (SP)	<i>A Lenda do Caboclo</i> (Villa-Lobos) <i>L'Après Midi d'un Faune</i> (Debussy) <i>Os Mestres Cantores – Abertura</i> (Wagner) <i>Concerto para violino</i> (Mendelssohn) <i>Sinfonia Clássica</i> (Prokofiev)

Já refletindo o aumento de instrumentistas na OSE, os oito programas analisados apresentaram um total de 23 obras diferentes, sendo somente 5 – pouco mais de 20% – composições de autores brasileiros. A inclusão de obras de Debussy, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri indica um declínio da preferência sobre o repertório operístico italiano. É relevante destacar que, pela primeira vez, o repertório da OSE incluía sinfonias de Brahms e Prokofiev (1891-1953). As demandas da temporada de 1965 foram intensificadas para os trompetistas da OSE, sobretudo, com as aberturas *Leonora nº 2* (Beethoven) e *Lo Schiavo* (Carlos Gomes), pois ambas necessitam de solos fora do palco. As dificuldades das fanfarras são a clareza na articulação das notas e o controle da afinação, que deve ser ajustada de acordo com a distância que o trompetista estiver do palco. A abertura *A Gruta de Fingal* (Mendelssohn) também merece citação, pois demanda controle nas dinâmicas suaves e nas articulações leves, o que implicaria a utilização de trompetes a rotor, inacessíveis aos trompetistas da OSE.

Em 1966, com a promessa de um vínculo empregatício definido, a OSE e seus músicos sujeitaram-se às instabilidades políticas que ocorriam no Brasil. No Estado de São Paulo, por exemplo, Laudo Natel³⁴ assume o governo em 06 de junho de 1966, e, no mesmo ano, a

³⁴ Vice-governador eleito, assumiu quando da cassação de Adhemar de Barros.

Assembleia Legislativa elege, em 03 de setembro, Roberto de Abreu Sodré (1917-1999), que ocuparia efetivamente o cargo em 31 de janeiro do ano seguinte. O novo governador, também sujeito as mesmas turbulências do período, registra as suas aspirações relativas à OSE:

Este Governo continua atendendo a todas as manifestações de arte e cultura, apoiando-as através da Secretaria do Governo (...). Desejo que a Orquestra Sinfônica continue levando a boa música ao povo de minha terra e que sua permanente atuação possa representar um incentivo à cultura e à arte.³⁵

No mesmo contexto, José Felício Castellano, Secretário dos Negócios do Governo, reforça o interesse na continuidade das atividades da OSE:

Sinto-me orgulhoso e faço sempre questão de tornar patente a minha intensa alegria pelo objetivo que vem sendo alcançado: o contato direto e permanente entre o povo e a cultura, entre a juventude e a arte. Estamos caminhando, graças ao apoio que temos recebido do Governador Abreu Sodré, para que esse contato, sempre mais frequente, possa tornar-se definitivo.³⁶

Além do aceno de manter o apoio institucional à orquestra, os programas de concerto da OSE em 1967 passaram a utilizar o mesmo slogan do período em que o Executivo paulista era chefiado por Adhemar de Barros:

A CULTURA NÃO É PRIVILÉGIO DE UMA ELITE
ELA PERTENCE A TODOS
NOSSO OBJETIVO: POPULARIZÁ-LA³⁷

Nesse contexto, o repertório deveria coadunar-se também à ideia esboçada pelos governantes, e isso parece confirmar-se na relação das obras apresentadas pela OSE:

Tabela 5³⁸

OSE – Temporada (1967)			
Data	Regente	Local	Programa
17/07	Bruno Roccella	Teatro da PUC (SP)	<i>Leonora nº 2</i> (Beethoven) <i>Concerto para violino</i> , Op. 26 (Bruch) <i>A Gruta de Fingal</i> (Mendelssohn) <i>Batuque</i> (L. Fernandez) <i>Sinfonia Clássica</i> (Prokofiev)
15/08	Bruno Roccella	São José do Rio Pardo	<i>Fosca – Abertura</i> (C. Gomes) <i>La Gazza Ladra</i> (Rossini) <i>La Gioconda – Dança das Horas</i> (Ponchielli) <i>Suíte nº 3 – Ária na 4ª corda</i> (Bach) <i>Sinfonia Clássica – Gavotta</i> (Prokofiev) <i>Capricho Italiano</i> (Tchaikovsky)

[Continua na página seguinte]

³⁵ PC, 07/07/1967, s/p.

³⁶ *Op. cit.*, s/p.

³⁷ A formatação e a ausência de pontuação foram mantidas, conforme aparecem nos PC de 1965 e 1967.

³⁸ PC, 1967.

OSE – Temporada (1967) [Continuação]			
Data	Regente	Local	Programa
29/08	Bruno Roccella	Cine Alvorada (Leme)	<i>Lohengrin</i> – Prelúdio (Wagner) <i>La Gazza Ladra</i> (Rossini) <i>La Gioconda</i> – Dança das Horas (Ponchielli) <i>Sinfonia Clássica – Gavotta</i> (Prokofiev) <i>Capricho Italiano</i> (Tchaikovsky) <i>LoSchiavo</i> – Alvorada (C. Gomes)
28/09	Bruno Roccella	Ginásio do Corinthians	<i>Il Guarany</i> – Abertura (C. Gomes) <i>Suite Piratiningana</i> – Baião (Corrêa) <i>A Gruta de Fingal</i> (Mendelssohn) <i>Batuque</i> (L. Fernandez) <i>Capricho Espanhol</i> (Korsakov) <i>LoSchiavo</i> – Alvorada (C. Gomes)
26/10	Bruno Roccella	Club Atlético Paulistano	<i>Suíte IV Centenário</i> – Introdução (Guarnieri) <i>Concerto nº 1</i> , para piano (Tchaikovsky) <i>Os Pinheiros de Roma</i> (Respighi)
31/10	Marcello Mechetti	Auditório Tiberiçá PUC (SP)	<i>Noturnos</i> – Nuages e Fêtes (Debussy) <i>Concerto nº 5</i> – Imperador (Beethoven) <i>Os Pinheiros de Roma</i> (Respighi)
23/11	Bruno Roccella	Clube Atlético Santista	<i>Ponteio nº 48</i> (Guarnieri) <i>A Lenda do Caboclo</i> (Villa-Lobos) <i>Capricho Espanhol</i> (Korsakov) <i>Os Pinheiros de Roma</i> (Respighi)
28/11	Bruno Roccella	Teatro São José Piracicaba (SP)	<i>Ponteio nº 48</i> (Guarnieri) <i>A Lenda do Caboclo</i> (Villa-Lobos) <i>Capricho Espanhol</i> (Korsakov) <i>Batuque</i> (L. Fernandez) <i>Os Prelúdios</i> (Liszt) <i>LoSchiavo</i> – Alvorada (C. Gomes)

O repertório da derradeira temporada da OSE contou com 24 obras, das quais 13 já haviam sido executadas em temporadas anteriores. O repertório brasileiro foi representado por 8 composições, porém, somente 2 delas eram inéditas. A adição de obras com maior orquestração e de caráter idiomático indicariam um último esforço para “popularizar” a OSE em face da extinção do vínculo empregatício dos artistas junto ao Estado de São Paulo. Infelizmente, a esperança de continuidade da OSE, expressa nos depoimentos de autoridades culturais do governo do Estado, foi frustrada e, mais uma vez, a orquestra paralisava as suas atividades:

Segundo o Livro Ponto de 1967, a orquestra, após o período de férias que foi de 1º a 31 de dezembro daquele ano, teve um primeiro ensaio em 1968, no dia 2 de janeiro. Nesse dia foi solicitado o retorno de todos os músicos no dia 15 quando, a partir das 14 horas, foi comunicada a interrupção dos trabalhos da orquestra. Pelo que se deduz, nessa época completavam-se três anos de contrato.³⁹

Esse curto espaço de quatro anos de atividades traz luz às instabilidades ocorridas na institucionalização da OSE, inexoravelmente dissolvida perante a falta de apoio governamental. Para análises adicionais sobre as tendências do maestro Roccella na organização do repertório

³⁹ MINCZUK (2005), *Op. cit.*, p. 20.

da OSE é útil relembrar o padrão convencional de um concerto sinfônico, que inclui uma abertura (obra de curta duração), um concerto ou peça solo e, finalmente, uma sinfonia ou poema sinfônico. Nesse contexto, os dados abaixo retratam com clareza como ocorreram os concertos da OSE:

Tabela 6⁴⁰

Osesp – Temporadas (1964 a 1967)		
Tipo	Número de obras	Percentual
Aberturas	21	55,3%
Ópera/Oratórios/Vocal	2	5,2%
Concerti/Solos	6	15,8%
Sinfonias/Poemas Sinfônicos	9	23,7%
Total	38	100%

Pode-se afirmar que o direcionamento artístico adotado pelo maestro Roccella esboça consonância às ideias manifestas no “Plano de Popularização da Cultura”. Com a necessidade de viagens constantes para o interior de São Paulo – onde, supostamente, haveria um público desacostumado aos concertos sinfônicos –, a orquestra executou obras de curta duração, extraídas de óperas, que, somadas às peças de caráter leve (Suítes e Danças), perfazem quase 56% do repertório. Essa situação também ocorria em apresentações realizadas na capital, onde a execução de *concerti* e sinfonias era menos frequente e, quando acontecia, a direção musical da OSE optava por obras arraigadas ao cânone orquestral. As obras de compositores brasileiros, por exemplo, representaram 21% do repertório das temporadas de 1964 a 1967.

Uma mudança no cenário foi observada no último ano de atividades da OSE, quando foram executadas obras de orquestração robusta e maior complexidade técnica, que, aparentemente, mantinham o conceito fundamental de serem acessíveis ao público. Esse novo perfil de repertório teve implicações imediatas que, obviamente, alcançaram o naipe de trompetes da OSE. Nesse sentido, as obras *Capricho Espanhol* (Korsakov), *Capricho Italiano* (Tchaikovsky) e *Pinheiros de Roma* (Respighi) demandaram um entendimento sobre o estilo de execução das fanfarras e controle de articulação. As dinâmicas são extremas e os solos – como no caso específico da obra de Respighi – são expostos e tecnicamente intrincados. No que tange ao equipamento, não existia ainda em São Paulo a possibilidade – e talvez, a intenção – de se utilizar trompetes em Do ou em outras afinações, o que induz a um desgaste físico maior na execução do repertório. Nessas condições, portanto, é seguro afirmar que, se o repertório não exauriu os trompetistas em 1967, ele foi de difícil execução.

A análise do período inicial da OSE traz subsídios que possibilitam reflexões sobre as mudanças ocorridas em 1973, com a chegada de Eleazar de Carvalho e a reestruturação da

⁴⁰ PC, 1964 a 1967.

orquestra paulista. Nesse contexto, este trabalho delinear  a trajetória musical do maestro brasileiro, contextualizando suas experiências musicais às escolhas acerca do repertório, com especial ênfase àquelas feitas nas temporadas de 1977 a 1980.

5.3 Eleazar de Carvalho

Os quatro anos de atividades da Orquestra Sinfônica Estadual contrastam com a sólida carreira de Eleazar de Carvalho (1912-1996), músico cearense que, décadas antes de ser apontado para dirigir a orquestra paulista, iniciava sua forma o musical na cidade do Rio de Janeiro. Tubista da Banda dos Fuzileiros Navais, obteve seus diplomas de composi o e regência pela Escola Nacional de Música, em 1940, institui o vinculada à Universidade Federal do Rio de Janeiro.⁴¹ Em 1942, estudou com Francisco Mignone, em um período que o compositor, segundo Hashimoto, “dirigiu orquestras em Berlim e Roma, e fez seu *debut* nos Estados Unidos”.⁴² Recém-formado, Carvalho estudou, ainda no Brasil, as bases teóricas que sustentavam o Dodecafonismo, método composicional empregado pela Segunda Escola de Viena. Isso ocorreu graças à presença no Rio de Janeiro de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), que, por meio das atividades do recém-criado grupo Música Viva,⁴³ estimulou a audi o e o estudo de obras compostas no início do século 20.⁴⁴ é relevante também contextualizar a presença de Eleazar de Carvalho nos atos que envolveram a cria o da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB),⁴⁵ além de sua atua o como regente do grupo, a partir de 1941.⁴⁶

Em meados de 1946, já com cinco anos de experiência junto à OSB, Eleazar de Carvalho rumou aos Estados Unidos com o intuito de reger uma das grandes orquestras norte-americanas, e, nesse período, alguns episódios são relevantes. No primeiro deles, segundo Hashimoto, Eleazar de Carvalho recusou-se a reger um concerto no Carnegie Hall, cujo programa incluiria uma foto sua usando uma tanga indígena. Em outro momento, Eleazar de Carvalho teve um contato com o maestro Eugene Ormandy, que recomendou que ele retornasse somente em 15 ou 20 anos.⁴⁷ As dificuldades iniciais não impediram uma terceira tentativa de apoio,

⁴¹ PC, Festival Internacional de Música, 1973, p. 15.

⁴² HASHIMOTO, F. *An Interpretative Study and Critical Edition Process of Variations on Two Rows for Percussion and Strings*, by Eleazar de Carvalho. Revolu o eBook, 2014, p. 16.

⁴³ KATER, C. *Música Viva e H. J. Koellreuter: movimentos em dire o   modernidade*. São Paulo: Ed. Musa, 2001, p. 50.

⁴⁴ Criado em 1937, o grupo Música Viva tinha por objetivos “cultivar, proteger, promover a música contemporânea e aquela de todas as épocas e estilos, é a contrapartida da meta que visa também a criar espaço próprio para uma jovem música a ser produzida no Brasil”. *Op. cit.* p. 50.

⁴⁵ CORRÊA, S. *Orquestra Sinfônica Brasileira - uma realidade a desafiar o tempo: 1940-2000*. Funarte, 2004, p. 37.

⁴⁶ Eleazar de Carvalho participou da subscri o das a es da OSB. CORRÊA (2004), *Op. cit.*, p. 37.

⁴⁷ HASHIMOTO (2014), *Op. cit.*, p. 19-20.

direcionada a Serge Koussevitzky, a quem Eleazar de Carvalho teria afirmado que, “se não tivesse talento para a regência, voltaria ao Brasil para viver da caça e da pesca”.⁴⁸ O maestro brasileiro foi aceito no *Berkshire Music Center (Tanglewood)*, “de quem foi, posteriormente, assistente (com Leonard Bernstein), e sucessor, na cátedra de regência, de 1951 a 1965”.⁴⁹ O sustento financeiro para a viagem e estadia nos Estados Unidos, segundo o próprio Eleazar de Carvalho, teria vindo de seus trabalhos no Cassino da Urca.⁵⁰ Corrêa elucida, no entanto, que no depoimento do maestro José Siqueira (1907-1985) fica estabelecido um vínculo prévio entre a OSB e Eleazar de Carvalho:

O João Alberto, político que serviu longos anos a Getúlio [Vargas] e que continuava a ser uma personalidade de prestígio, fora aos Estados Unidos e ofereceu uma vaga no avião a Eleazar de Carvalho, que queria aperfeiçoar-se no exterior. A OSB licenciou seu regente substituto concedendo-lhe um auxílio financeiro que complementei do meu bolso. Eleazar viajou com 30 contos.⁵¹

Ao final dos primeiros doze meses de estudo nos Estados Unidos, de acordo com Corrêa, “Koussevitzky pediu à OSB que Eleazar de Carvalho permanecesse mais um ano”. Com a recusa do Conselho Diretor da orquestra em prolongar a licença do maestro, José Siqueira fez um acordo com a OSB: ele próprio regeria os concertos que seriam obrigação de Eleazar que, em contrapartida, deveria assumir “o compromisso pessoal de lutar sempre pela divulgação da música brasileira”.⁵² O retorno à OSB, como regente convidado da orquestra, ocorreu em 1947, e, nos anos subsequentes, a sua presença no pódio da orquestra carioca aumentaria.⁵³ Em 1949, Eleazar intermediou a vinda de Serge Koussevitzky para reger a OSB, o que lhe conferiu prestígio diante dos músicos e da direção da orquestra, e nos anos de 1950-51, ele dividiu as responsabilidades da liderança artística da OSB com Lamberto Baldi (1895-1979), culminando com a sua ascensão ao cargo de diretor artístico da orquestra, posto que ocupou de 1951 a 1957, de 1960 a 1962 e de 1966 a 1969.⁵⁴ É relevante destacar que, desde o retorno às suas atividades à frente da OSB, ganhava destaque a forma que seus repertórios eram combinados, pois “inteligentemente, Eleazar mesclava em seus programas a tradição e o novo, agradando assim a gregos e troianos”.⁵⁵ Um exemplo dessa mistura de épocas e estilos, de acordo com Corrêa,

⁴⁸ Documentário “Eleazar de Carvalho - Maestro Brasileiro”, realizado pela TV Cultura, em 2006. Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=eleazar+de+carvalho+maestro+brasileiro&ie=utf-8&oe=utf-&gws_rd=cr&ei=aipyWM3QNcq4wASm17OIAw (Acesso em: 16/10/16).

⁴⁹ PC, Festival Internacional de Música, 1973, p. 15.

⁵⁰ Documentário “Eleazar de Carvalho - Maestro Brasileiro”, *Op. cit.*

⁵¹ CORRÊA (2004), *Op. cit.*, p. 49.

⁵² *Op. cit.*, p. 49.

⁵³ *Op. cit.*, p. 52-3.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 139.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 53.

ocorreu na abertura da temporada de 1951, pois

ao lado de páginas clássicas de Weber e Beethoven, teve a segunda parte completada pela Sagração da Primavera, de Stravinsky, pela primeira vez tocada no Brasil, segundo folheto da OSB. Eleazar exigiu um mínimo de 15 ensaios para a execução desta obra, paradigma do século XX.⁵⁶

Durante o período que atuou na OSB, Corrêa descreve que Eleazar de Carvalho consolidou a imagem de um regente “disciplinador nato, bastante rigoroso no trato e de absoluta integridade”, que defendeu “arduamente a música brasileira e os compositores de vanguarda”.⁵⁷ O interesse do regente brasileiro em executar obras contemporâneas foi também observado quando, em 1963, assumiu o cargo de diretor da Orquestra Sinfônica de Saint Louis (OSSL), nos Estados Unidos. A preferência pelo repertório do século 20 foi novamente explicitada por Eleazar de Carvalho na sua chegada à cidade norte-americana. De acordo com Gedine,⁵⁸ na primeira conferência de imprensa ele declarou: “Eu sou um homem do *avant-garde*”. O maestro desejava ainda que o público de Saint Louis pudesse “abrir seus ouvidos”, e para reiterar essa intenção, na abertura da temporada programou a *Primeira Sinfonia* de Beethoven juntamente com a estreia em Saint Louis⁵⁹ da *Sagração da Primavera*,⁶⁰ de Igor Stravinsky, comemorando o cinquentenário da obra.⁶¹ Essa tendência de programar novas obras foi fielmente seguida nas temporadas seguintes da OSSL, pois como elucida Gedine, “na série de assinatura regulares para 1964-1965, foram incluídas 35 estreias de obras significativas em St. Louis.”⁶² Nas primeiras temporadas à frente da orquestra norte-americana, as decisões do maestro brasileiro sobre o repertório repercutiram positivamente em termos de presença de público nos concertos. Porém, conforme Gedine, já existiam conflitos sobre a ousadia na escolha das obras da temporada:

Nos dois anos desde que Carvalho assumiu, as vendas de ingressos da temporada subiram 20%. As vendas individuais nas bilheteria aumentaram também. Com certeza, existe uma boa dose de resmungo respeito da política de programação ser experimental demais.⁶³

A resposta de Eleazar de Carvalho aos críticos de sua programação foi, da mesma forma

⁵⁶ CORRÊA (2004), *Op. cit.*, p. 53.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 139.

⁵⁸ GEDINE, L. *Program Experiment in St. Louis*. Perspectives of New Music, Vol. 4, No. 1 (Autumn - Winter, 1965), pp. 179-181. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/832539> (Acesso em: 18/09/2016).

⁵⁹ De acordo com o site dos músicos da OSSL: “Talvez foi a *première* em Saint Louis da edição revisada de 1929 da *Le Sacre*, uma vez que é difícil acreditar que esta obra, de 1913, não tinha sido previamente tocada em Saint Louis”. Disponível em: http://www.stokowski.org/Principal_Musicians_St_Louis_Symphony.htm (acesso em 18/09/2016).

⁶⁰ Concerto realizado em 12/10/1963, no Kiel Auditorium.

⁶¹ GEDINE (1965), *Op. cit.*, p.179.

⁶² *Op. cit.*, p.180.

⁶³ *Op. cit.*, p.180.

que agiu na OSB, mesclar obras do cânone às modernas que escolhia para estrear no ano. E de importante relevância ao presente trabalho, o maestro brasileiro utilizou-se dos ciclos de compositores, de acordo com Gedine:

Como algum tipo de concessão, a temporada do ano que vem começará com oito programas de Beethoven em um ciclo. (Maestro Carvalho considera que a Orquestra está pronta para tal ciclo e vai lucrar com a disciplina de executá-lo). No pensativo ambiente musical de St. Louis, Maestro Carvalho provocou grande interesse e uma simpatia ressonante. É sua expressa intenção fazer de St. Louis o centro de música de vanguarda na América.⁶⁴

Aparentemente, nem mesmo a inclusão de um ciclo de obras de um mesmo compositor serviu para refrear a insatisfação com relação aos programas escolhidos por Eleazar de Carvalho, como revela a própria descrição da biografia do maestro pela OSSL:

Eleazar de Carvalho trouxe para St. Louis um estilo musical ardente e um intenso comprometimento com a música contemporânea. Um dos principais expoentes da composição contemporânea e moderna, Carvalho considerou que sua missão era estabelecer a Orquestra Sinfônica de St. Louis como principal instituição cultural dedicada a promover a compreensão da arte contemporânea no país. Sua programação era pouco ortodoxa e concebida para educar e informar o seu público sobre o lugar de uma determinada obra na história da música, muitas vezes, comparando-a, no mesmo programa, com peças similares, escritas antes e depois. Infelizmente, grande parte daquilo não foi apreciada pelo público da época, que não compreendia a programação.⁶⁵

O último concerto que Eleazar de Carvalho regeu como diretor artístico da OSSL, aparentemente, tentou dar fim às críticas acumuladas ao longo de cinco temporadas. No dia 31 de maio de 1968, o maestro brasileiro programou a *Sinfonia nº 1* e a *Sinfonia nº 9* de Beethoven, privilegiando assim, na sua despedida, o repertório canônico, *compreensível* ao público, já descontente com sequências de obras contemporâneas. O desgaste com esses embates, porém, tornou-se óbvio quando, ainda em 1968, Eleazar de Carvalho, segundo o site oficial da orquestra, “anunciou que iria para a Sinfônica Pro Arte, na Universidade Hofstra”.⁶⁶ Fiel às suas convicções, as atividades de Eleazar junto à sua nova orquestra, segundo Hashimoto, incluíam, principalmente, a performance de “música do século 20 e repertórios pouco conhecidos do passado”:

Um concerto realizado em 18 de outubro de 1969, incluiu cinco estreias americanas: *Found Objects II*, de Arthur Custer; *Concerto para piano* de Xenakis, encomendado pela Pro Arte e dedicado à Jocy de Oliveira; *Town-Crier*, de Richard Arnell; *Intermitências II*, de Claudio Santoro, e *Quatro Canções Orquestrais*, de Schoenberg. Nas semanas seguintes, a orquestra tocou uma peça que virtualmente desapareceu depois de 1950: *Concerto para piano em re*

⁶⁴ GEDINE (1965), *Op. cit.*, p. 181.

⁶⁵ Disponível em: <https://www.stlsymphony.org/en/musicians/conductors/past-music-directors/> (Acesso em: 18/09/2016).

⁶⁶ GEDINE (1965), *Op. cit.*, p. 181.

menor, de Anton Rubinstein.⁶⁷

Eleazar de Carvalho atuou junto à orquestra da universidade norte-americana de 1968 a 1973 e, somadas, as experiências musicais do maestro brasileiro perfazem mais de três décadas, desde o início das atividades como regente da OSB até o encerramento da temporada à frente da Orquestra Sinfônica Pro Arte (1973). O conhecimento acumulado nesse período, como será visto a seguir, serviu para dar suporte aos 23 anos em que Eleazar de Carvalho atuou na Osesp, o mais duradouro vínculo profissional de sua carreira.

5.4 Eleazar de Carvalho e a Osesp (1973 a 1976)

Em 1973, pouco mais de cinco anos desde a extinção do contrato dos músicos da Orquestra Sinfônica Estadual (OSE), o governo de São Paulo aprova o regimento interno da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, por meio do Decreto nº 1.326, de 22 de março, assinado pelo governador Laudo Natel.⁶⁸ A recriação do grupo sinfônico – pela terceira vez – demarca oficialmente o início de Eleazar de Carvalho como seu diretor artístico e regente titular.⁶⁹ A nova liderança da Osesp, apoiada pelo governo do Estado, interessado em “levar música e cultura a todo o povo paulista”, estabeleceu, de imediato, um concurso para o ingresso de músicos e a reestruturação do Festival de Inverno de Campos do Jordão, que ocorreu de 08 a 22 de julho, sob o nome de I Festival Internacional de Música.⁷⁰ E foi no âmbito desse evento que se deu a estreia da Osesp, sob a liderança de Eleazar de Carvalho. A seguir, os primeiros concertos e os repertórios apresentados no ano de 1973:

Tabela 7⁷¹

Osesp – Concertos em Campos do Jordão (1973)			
Data	Regente	Local	Programa
08/07	Eleazar de Carvalho Edino Krieger Marlos Nobre	Auditório Frei Orestes Campos do Jordão	<i>Rotations</i> – 1962 (Mendes) <i>Canticum Naturale</i> – 1972 (Krieger) <i>Mosaico</i> – 1970 (Nobre) <i>Tristão e Isolda</i> – Prelúdio (Wagner) <i>A viagem de Siegfried ao Reno</i> (Wagner) <i>Morte de Siegfried e Música do Funeral</i> (Wagner) <i>A cavalgada das Valquírias</i> (Wagner)
14/07	Eleazar de Carvalho Camargo Guarnieri Gustav Meier	Auditório Frei Orestes Campos do Jordão	Abertura Festiva – 1971 (Guarnieri) <i>Concerto para violino</i> , Op. 77 (Brahms) Sinfonia nº 3 – Eroica (Beethoven)
22/07	Eleazar de Carvalho	Auditório Frei Orestes Campos do Jordão	<i>Romeu e Julieta</i> (Berlioz)
29/07	Eleazar de Carvalho	Ginásio Esportivo Campos do Jordão	<i>Requiem</i> (Berlioz)

⁶⁷ HASHIMOTO (2014), *Op.cit.*, p. 28.

⁶⁸ Revista “Este Mês em São Paulo”, de junho de 1974, p. 4.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 4.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 6.

⁷¹ PC, Festival Internacional de Música, 08/07/1973, p.02-90.

Em seu primeiro concerto à frente da Osesp, Eleazar de Carvalho repete um padrão estabelecido na OSB e reproduzido em Saint Louis, ao mesclar, no mesmo programa, obras recém-compostas (Edino Krieger e Marlos Nobre), com peças do repertório canônico orquestral (Richard Wagner). O mesmo procedimento foi observado no segundo programa do Festival Internacional de Música, onde aparecem obras de Brahms e Beethoven, combinadas com a *Abertura Festiva* (1971), composta e, na ocasião, regida por Camargo Guarnieri. Em 1973, foram celebrados os 170 anos de nascimento de Hector Berlioz (1803-1869), fato que, porventura, levou Eleazar de Carvalho a programar as obras do compositor francês em dois concertos no âmbito do festival. De acordo com Teperman, Aldo Nilo Losso – Chefe de Gabinete na Secretaria de Turismo, Esporte e Cultura – teria vinculado à vinda de Eleazar de Carvalho a realização de uma turnê, onde ele próprio, Losso, faria os solos de *L'enfance du Christ*.⁷² Os concertos dessa série são descritos a seguir:

Tabela 8⁷³

Osesp – Temporada (1973)			
Atividade	Data	Local	Programa
Excursão de Outono	02/10 a 03/11	Santos, Uberlândia, Tatuí, Rio Claro, Campinas, São Carlos, Araraquara, Piracicaba, Mogi das Cruzes, Guarulhos, Limeira e Itapetininga.	Não divulgado
Excursão Natalina	30/11 a 22/12	Teatro Municipal de São Paulo, Parque do Ibirapuera, igrejas da capital, Teatro São Pedro, Campinas, Tatuí, São Carlos, Rio Claro, Araraquara e Limeira	<i>L'enfance du Christ</i> (Berlioz)

Baseado no primeiro ano de atividades, não é possível apontar ações que indiquem uma unidade de programação na Osesp, pois, efetivamente, foram poucos meses de concertos, intercalados a uma quantidade substancial de viagens. Em termos de repertório, merecem destaque as estreias de peças brasileiras e o conjunto de obras de Hector Berlioz. Para os trompetistas – e a todos os metais da Osesp –, a chegada de Eleazar de Carvalho já traz significativos desafios. A execução de excertos de óperas de Wagner exige refinamento na produção do som e sustentação das frases, além do entendimento musical para destacar cada *leitmotiv*.⁷⁴ Óperas apresentadas em forma de concerto – como ocorreu na temporada de 1973 – trazem ainda a dificuldade de equilíbrio, pois o naipe de metais atua no mesmo plano que os solistas, e não no fosso do teatro. Com relação ao equipamento, o uso de trompetes a rotor seria

⁷² TEPERMAN, R. I. *Concerto e desconcerto*: um estudo antropológico sobre a Osesp na inauguração da Sala São Paulo. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2016, p. 128.

⁷³ Revista “Este mês em São Paulo”, *Op. cit.*, p. 06.

⁷⁴ De acordo com Houaiss, trata-se de tema melódico ou harmônico destinado a caracterizar um personagem, uma situação, um estado de espírito e que, na forma original ou por meio de transformações desta, acompanha os seus múltiplos reaparecimentos ao longo de uma obra, especialmente em óperas; motivo condutor.

uma melhor opção que os trompetes a pistão em Si bemol, equipamento utilizado em 1973.

Somente em 1974, portanto, que Eleazar de Carvalho esboça os contornos das futuras temporadas de concerto da Osesp, que incluíram a série dos *Encontros com J. S. Bach*, os *Concertos para a Juventude* e o *Festival Internacional de Música*.⁷⁵ Tendo como sede o Teatro São Pedro, a orquestra inaugurava sua agenda de eventos musicais com uma série de oito “Encontros musicais com J. S. Bach”, conforme o Secretário de Estado Pedro de Magalhães Padilha:

Representando iniciativa de grande valor artístico os “Encontros com J. S. Bach” servirão para difundir ainda mais a obra de um dos mais festejados mestres de todos os tempos e oferecer ao público, 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.⁷⁶

Abaixo, os concertos da série inaugural da Osesp, iniciados em abril de 1974:

Tabela 9⁷⁷

Osesp – Encontros com J. S. Bach (1974)			
Data	Regente	Local	Programa
01/04	Eleazar de Carvalho	Teatro São Pedro	<i>Concerto Brandenbúrguês nº 1</i> <i>Cantata nº 82</i> <i>Concerto para violino, em Mi Maior</i> <i>Suíte nº 3, para orquestra</i>
04/04	Eleazar de Carvalho	Teatro São Pedro	<i>Suíte nº 2, para orquestra</i> <i>Concerto para violino, em la menor</i> <i>Concerto Brandenbúrguês nº 4</i> <i>Suíte nº 4, para orquestra</i>
11/04	Hugh Ross	Teatro São Pedro	<i>Paixão, segundo São João</i>
14/04	Hugh Ross	Teatro São Pedro	<i>Paixão, segundo São João</i>
18/04	Eleazar de Carvalho	Teatro São Pedro	<i>Concerto Brandenbúrguês nº 2</i> <i>Concerto para piano, em fá menor</i> <i>Cantata nº 53</i> <i>Concerto para dois violinos, em re menor</i>
22/04	Eleazar de Carvalho	Teatro São Pedro	<i>Concerto Brandenbúrguês nº 5</i> <i>Suíte nº 4, para orquestra</i> <i>Concerto para três violinos, em Fa Maior</i> <i>Concerto Brandenbúrguês nº 6</i> <i>Concerto para quatro violinos, em si menor</i>
25/04	Eleazar de Carvalho	Teatro São Pedro	<i>Concerto Brandenbúrguês nº 3</i> <i>Concerto para piano, em La Maior</i> <i>Ricercare a 6</i> <i>Concerto, para dois pianos e cordas</i>

Os *Encontros com Bach* representaram um padrão que seria adotado por Eleazar de Carvalho na Osesp: (a) executar obras de um mesmo compositor; (b) condensá-las em um período fixo na temporada e, utilizando-se do “princípio pedagógico”, como sugere o texto de

⁷⁵ Revista “Este mês em São Paulo”, *Op. cit.*, p. 06.

⁷⁶ PC, abril/1974, s/p.

⁷⁷ PC, 01/04/1974, p. 10-7.

Magalhães Padilha, (c) *educar* musicalmente o público. Esse desejo de ensinar os frequentadores de concertos, conforme abordado anteriormente, já foi manifestado pelo maestro brasileiro quando dirigiu a Orquestra Sinfônica de Saint Louis, submetendo as plateias daquela cidade a um extenso repertório de vanguarda. A estrutura da temporada da Osesp em 1974, a começar por Bach, denota, porém, conexões robustas com as atividades de Eleazar de Carvalho quando ainda atuava à frente da OSB, conforme Corrêa:

A temporada [de 1953] começou com um substancioso e bem nutrido ciclo Bach, trazendo os seis Concertos Brandenbúrgueses, as quatro Suítes-Aberturas, diversas cantatas e concertos solos, todos com regência repartida entre Hugh Ross e Eleazar de Carvalho.⁷⁸

Após a abertura de temporada com os *Encontros com Bach*, a Osesp também iniciou em 1974 a série de *Concertos para a Juventude*, que “promoveu concurso para solistas jovens (instrumentistas e cantores)”. Essa iniciativa da orquestra paulista “apresentou cinco concertos, dirigidos à juventude, com a presença dos solistas vencedores desse concurso”.⁷⁹ Concertos com o mesmo propósito foram comuns no Rio de Janeiro, a partir de 1943, sob a liderança do maestro húngaro Eugen Szenkar (1891-1977), diretor artístico da OSB, período em que Eleazar de Carvalho o auxiliava no cargo de regente assistente.⁸⁰ Infelizmente não há programas de concerto que descrevam como ocorreu esse concurso e quem, efetivamente, teria participado. Ainda no mesmo ano, a Osesp realizaria três concertos no âmbito do Festival Internacional de Música, conforme descrito a seguir:

Tabela 10⁸¹

Osesp – Festival Internacional de Música (1974)			
Data	Regente	Local	Programa
19/07	Eleazar de Carvalho	Teatro Municipal	Festival Tchaikovsky <i>Sinfonia nº 4</i> , Op. 36 <i>Concerto para piano nº 1</i> , Op. 23
20/07	Eleazar de Carvalho	Teatro Municipal	<i>Sinfonia nº 1</i> , K. 16 (Mozart) <i>Concerto para dois violinos</i> , em re menor (J. S. Bach) <i>Concerto nº 2</i> , para violino (Bartók)
22/07	Eleazar de Carvalho David Machado Gilberto Mendes	Teatro Municipal	<i>Si Libet</i> (Enriques) <i>Concerto para violoncelo</i> (Ginastera) <i>Concerto nº 5</i> , para piano (Villa-Lobos) <i>Santos Futebol Música</i> (Mendes)

O primeiro concerto dessa série – Festival Tchaikovsky⁸² – guarda similaridade, mais uma vez, com temporadas prévias em que Eleazar de Carvalho atuou à frente da OSB. De

⁷⁸ CORRÊA (2004), *Op. cit.*, p. 60.

⁷⁹ Revista “Este Mês em São Paulo”, *Op. cit.*, p. 6.

⁸⁰ CORRÊA (2004), *Op. cit.*, p. 46-7.

⁸¹ PC, Festival Internacional de Música, 19/07/1974, s/p.

⁸² O termo festival, no contexto de uma temporada de concertos, e de acordo com Houaiss, deve ser compreendido como a execução em “quantidade, série, ou sucessão contínua” de obras de um mesmo autor.

acordo com Corrêa, os festivais já aconteciam no Rio de Janeiro, com Szenkar, desde os primeiros anos da OSB, prestigiando os compositores Johann Strauss (1941 e 1948) e Richard Wagner (1948). Eleazar de Carvalho também compartilhou esse conceito de programação, mas buscou outras direções musicais como, por exemplo, os Festivais Villa-Lobos e Camargo Guarnieri (1952) e o Festival de Música Eletrônica de Vanguarda, realizado em 1961.⁸³

O legado principal da temporada de 1974 foi o início da estruturação das séries de concertos, notadamente, com os *Encontros com Bach*, que seriam repetidos ao longo de vários anos. O restante da temporada, porém, ainda era incipiente, como é comprovado pela ausência de informações nos programas de concerto sobre outras atividades que efetivamente ocorreram no ano. Com relação aos repertórios, não seria ainda possível realizar tabulações acerca das preferências de Eleazar de Carvalho. A justificativa é que, em primeiro lugar, a temporada de 1974 foi curta e, por consequência, os dados obtidos indicariam uma predominância de Bach, cujas obras foram executadas ao longo de oito concertos no mês de abril.

Esse início de temporada com *Encontros com Bach* significava um período de grande exposição para o naipe de trompetes da Osesp. São conhecidos os desafios que o trompetista tem para executar o repertório do período barroco, mas as obras de Bach expandiram esses limites. Dessa forma, logo na abertura das atividades do ano, o naipe atuava em obras que utilizavam a combinação de três trompetes e tímpano. A responsabilidade maior, porém, era executar o *Concerto Brandenbarguês nº 2*, tarefa que ficou nas mãos do trompetista Gilberto Siqueira no ano de 1974. O programa de concerto referente aos *Encontros com Bach*, além do nome de Siqueira, elenca outro trompetista chamado François Louche. Esse instrumentista veio da França, contratado por Eleazar de Carvalho para assumir a cadeira de primeiro trompete,⁸⁴ e teve a incumbência de executar o *Concerto Brandenbarguês nº 2*. Como não conseguia fazê-lo, Gilberto Siqueira assumiu a responsabilidade, tomando emprestado o próprio trompete de Louche.⁸⁵ A temporada de 1975 também começou com os *Encontros com J. S. Bach* e se estendeu por março e abril, no Teatro São Pedro. Na impossibilidade de obtenção dos programas de concerto dessa série, o resumo do repertório foi assim descrito:

Constará da execução de 68 composições de autoria de J. S. Bach, além de um programa dedicado a obras de Jean-Phillippe Rameau (4 obras), outro a “Paixão de Cristo”, de Don Lorenzo Perozi, e mais 8 obras de compositores ingleses, franceses, espanhóis, num total de 81 composições que serão ouvidas em 10 semanas, interpretadas por 45 executantes e 4

⁸³ CORRÊA (2004), *Op. cit.*, p. 45-66.

⁸⁴ PC, 01/04/1974, p. 27.

⁸⁵ Tentei contatar François Louche por meio de redes sociais, mas não obtive respostas.

regentes, em 18 concertos.⁸⁶

Outro evento importante da temporada da Osesp ocorreria em julho de 1975, com a realização do Festival Internacional de Música, Dança e Teatro. Nesse período, o maestro Eleazar de Carvalho também dirigia o Teatro Municipal de São Paulo e, dessa forma, o festival foi organizado com a cooperação da Prefeitura de São Paulo e do Governo do Estado. A programação do evento é detalhada a seguir:

Tabela 11⁸⁷

Osesp – Festival Internacional de Música (1975)			
Data	Regente	Local	Programa
01/07	Eleazar de Carvalho	Teatro Municipal	Festival Beethoven <i>Concerto nº 1</i> , para piano, Op. 15 <i>Sinfonia nº 9</i> , Op. 125
22/07	Camargo Guarnieri	Teatro Municipal	<i>Abertura Trágica</i> (Brahms) <i>Concerto para violino</i> (Mozart) <i>Dois Improvisos</i> (Guarnieri) <i>Concerto nº 4</i> , para piano (Guarnieri)
31/07	Eleazar de Carvalho	Teatro Municipal	<i>Concerto nº 2</i> , para piano (Rachmaninoff) <i>Sinfonia nº 2</i> (Mahler)

O concerto de abertura incluiu somente obras de Beethoven, mesmo padrão adotado no início do evento de 1974, reforçando o interesse de Eleazar de Carvalho na promoção de concertos temáticos. Esse argumento se confirma, novamente, em duas ocasiões – ainda no âmbito do festival – quando a Orquestra do Teatro Municipal – sob a regência de Eleazar de Carvalho – apresenta o *Festival Mozart-Tchaikovsky* e *Um Encontro com os Quatro Períodos da Música Brasileira*. O momento relevante, porém, foi o encerramento do Festival Internacional de Música, Dança e Teatro, quando, pela primeira vez, a Osesp apresentou a *Segunda Sinfonia* de Mahler. De agosto a outubro, a Osesp exibiu a série de oito *Concertos Noturnos* e *Concertos Matutinos*, nas sextas-feiras à noite, e nos domingos pela manhã. O repertório dos sete concertos da série é listado abaixo:

Tabela 12⁸⁸

Osesp – Concertos Noturnos (1975)			
Data	Regente	Local	Programa
15/08	Eleazar de Carvalho	Teatro Municipal	<i>Concerto Duplo</i> , para cravo e pianoforte (C. P. E. Bach) <i>Concerto para piano</i> , em lá menor (Schumann) <i>Sinfonia nº 6</i> , Op. 74 (Tchaikovsky)
29/08	David Machado	Teatro Municipal	<i>Don Juan</i> (Strauss) <i>Concerto para violoncelo</i> (Dvořák) <i>Choro para piano</i> (Guarnieri) <i>La Valse</i> (Ravel)

[Continua na próxima página]

⁸⁶ PC, março/1975, s/p.

⁸⁷ PC, Festival Internacional de Música, 01/07/1975, s/p.

⁸⁸ PC, agosto/1975, s/p.

Osesp – Concertos Noturnos (1975) [continuação]			
Data	Regente	Local	Programa
05/09	Paul Badura-Skoda	Teatro Municipal	<i>Coriolano</i> – Abertura (Beethoven) <i>Concerto para piano</i> , em re menor (Mozart) <i>Concerto nº 1</i> , para piano, Op. 13 (Beethoven)
14/09	Diogo Pacheco	Teatro Municipal	<i>Gymnopédies</i> (Satie) <i>Sinfonia Espanhola</i> (Lalo) <i>Concerto nº 4</i> , para piano (Villa-Lobos) <i>Sinfonia dos Salmos</i> (Stravinsky)
19/09	Gérard Devos	Teatro Municipal	<i>L'Après-Midi d'un Faune</i> (Debussy) <i>Variações sobre um tema de Paganini</i> (Rachmaninoff) <i>Sinfonia nº 3</i> , para órgão (Saint-Saens)
26/09	Gérard Devos	Teatro Municipal	<i>Sinfonia nº 5</i> (Schubert) <i>Concerto nº 2</i> , para piano (Chopin) <i>Concerto para violino</i> , em sol menor (Bruch) <i>Três Noturnos</i> (Debussy)
12/10	Eleazar de Carvalho	Teatro São Pedro	Festival Beethoven <i>Leonora nº 1</i> – Abertura (Beethoven) <i>Concerto Trílice</i> , Op. 56 (Beethoven) <i>Sinfonia nº 5</i> (Beethoven)

Os repertórios apresentados nessa série não traziam uma aparente ligação entre si, com exceção do Festival Beethoven, que encerrava a temporada oficial de concertos daquele ano.

Em virtude da ausência de informações detalhadas acerca dos *Encontros com Bach*, a análise da temporada de 1975 fica restrita às atividades musicais ocorridas no âmbito do *Festival Internacional de Música*, combinadas às da série *Concertos Noturnos*. O primeiro tópico que chama a atenção é a presença regular de maestros convidados que, na ausência de Eleazar de Carvalho, regeram seis dos dez concertos analisados. A respeito do repertório, a Osesp apresentou 32 obras, estabelecendo um significativo contraste em relação às temporadas dirigidas por Roccella. Composições de caráter operístico não têm força na programação, e o que se observa é a predominância de *concerti* ou outros gêneros assemelhados de peças solo, que ocuparam mais de 53% do repertório. Estatisticamente, as peças brasileiras que foram apresentadas – quatro, no total – ocuparam menos que 13% dos programas.

Aos trompetistas, indubitavelmente, as maiores dificuldades da temporada foram encontradas na *Segunda Sinfonia* de Mahler. Nesse período, Eleazar de Carvalho era, simultaneamente, diretor artístico da Osesp e da Orquestra do Teatro Municipal, e isso permitiu que houvesse uma parceria entre as instituições para se obter, ao menos, os oito trompetistas, conforme especificado por Mahler. As demandas dessa sinfonia concentram-se principalmente no primeiro e no último movimento, que exigem contrastes de dinâmica e controle nos solos líricos. As fanfarras fora do palco são expostas e demandam articulações definidas, afinação precisa e, tomando-se por base que os trompetistas devem ter usado somente o trompete em Si bemol, a execução da obra não foi uma tarefa simples.

Em 1976, a nova temporada da Osesp é, uma vez mais, iniciada com os *Encontros com J. S. Bach*, série que ganha robustez, manifesta tanto pela abrangência do repertório quanto pela extensão que alcança. Os três meses iniciais dedicados ao repertório barroco indicam a intenção de Eleazar de Carvalho de preencher o calendário anual da orquestra, ampliando os *Encontros com J. S. Bach* para 20 concertos. A estrutura da série e algumas das principais obras são expostas a seguir:

Tabela 13⁸⁹

Osesp – Encontros com J. S. Bach (1976)	
De autoria de J. S. Bach	Ciclo dos 6 Concertos Brandenbúrgueses Ciclo da 4 Suítes Orquestrais Ciclo das 8 Sonatas para flauta e cravo Grupo dos 4 Concertos para piano e orquestra Três Cantatas (n ^{os} 82, 4 e 137) Dois concertos para violino Concerto para dois violinos Concerto para dois pianos <i>A Oferenda Musical</i> <i>A Arte da Fuga</i> <i>As Variações Goldberg</i>
Barroco Francês	Quinze obras para um e dois cravos
Barroco Português	<i>Sonata em re menor</i> – Frei Jacinto <i>Primeiro tento do primeiro tom</i> – Padre Manoel Rodrigues Coelho Seis Tocatas (João de Souza Carvalho e José de Carlos Seixas) Seis Sonatas de José de Carlos Seixas
Barroco Inglês	Sonatas para violino e cravo de Haendel
Barroco Italiano	<i>Concerto para oboé</i> de Cimarosa <i>Concerto para flauta</i> de Pergolesi <i>Concerto duplo</i> para flauta e oboé de Cimarosa <i>Sinfonia Concertante</i> de Boccherini Obras para piano de Frescobaldi, Scarlatti, Galluppi, Pambabi e Legati
Barroco Brasileiro	<i>Ofício Fúnebre</i> de Lobo de Mesquita e Manoel Dias de Oliveira
Encontros com Telemann	Dois Suítes para trompas, violinos, cello e cravo <i>Sonata</i> para flauta e cravo Dois fantasias para violino e piano <i>Tafelmusik</i> , para flauta, oboé, cello e cravo
Encontro com Vivaldi	Concertos para 1, 2, 3 e 4 violinos
Encontros com Vivaldi e Bach	<i>Concerto</i> para 2 trompas <i>Concerto</i> para 2 violinos <i>Concerto</i> para 2 pianos
Antologia Bach	<i>Sinfonia</i> em Ré Maior e <i>Concerto</i> para viola – J. Christian <i>Concerto para orquestra</i> – C. P. E. Bach
Domingo de Páscoa (1976)	<i>A Grande Páscoa Russa</i> – Rimsky-Korsakov

A itinerância da Osesp, expressa pelo Governo de São Paulo desde a recriação do grupo em 1973, estende-se com os *Concertos Universitários* (maio e junho), o Festival de Inverno de Campos do Jordão (julho) e os *Concertos na Capital e no Interior* (agosto e setembro), além da excursão de dezembro nas cidades de Mauá, Mogi das Cruzes, Limeira, Bragança Paulista e Itapetininga.⁹⁰

⁸⁹ PC, março/1976, p. 3-4.

⁹⁰ PC, novembro/1976, s/p.

No mês de setembro, a Osesp realizou os *Concertos Comemorativos da Semana da Pátria*, dedicados ao “Comando do II Exército” e aos “Comandos Militares da Área”, respectivamente.⁹¹ Tais eventos ocorreram em um período politicamente conturbado no Brasil, com a morte do jornalista Wladimir Herzog (1975) e do metalúrgico Manuel Fiel Filho (1976), ocorridas nas dependências do DOI-CODI, em São Paulo. Esses fatos marcaram a presidência do General Ernesto Geisel, quarto militar a ocupar o cargo desde 1964.

Em outubro teve início a série dos *Encontros Sinfônicos da Primavera*, a mais significativa adição ocorrida à temporada de 1976, pois se tornaria permanente na Osesp nos anos seguintes. Abaixo, a listagem dos concertos ocorridos no segundo semestre de 1976:

Tabela 14⁹²

Osesp – Concertos (1976)			
Data	Regente	Local	Programa
02/09	Eleazar de Carvalho Diogo Pacheco	Palácio das Convenções	Semana da Pátria <i>Sinfonia nº 1</i> , Op. 21 (Beethoven) <i>Abertura 1812</i> (Tchaikovsky)
06/09	Eleazar de Carvalho	Teatro Municipal	Semana da Pátria <i>Lo Schiavo</i> – Abertura (C. Gomes)
04/10	Eleazar de Carvalho	Teatro São Pedro	Encontros da Primavera <i>Três Abstrações</i> , para cordas (Santoro) <i>Concerto para piano</i> , em re menor (Bach) <i>Haroldo na Itália</i> (Berlioz)
11/10	Eleazar de Carvalho	Teatro São Pedro	Encontros da Primavera <i>Jeux Vénitiens</i> (Lutoslawski) <i>Concerto para piano</i> (Grieg) <i>Sinfonia em sol menor</i> (Nepomuceno)
18/10	Diogo Pacheco	Teatro São Pedro	Encontros da Primavera <i>Uirapuru</i> (Villa-Lobos) <i>Rondo Capriccioso</i> (Saint-Saens) <i>Sinfonia em Re</i> (Franck)
25/10	Eleazar de Carvalho	Teatro São Pedro	Encontros da Primavera <i>Concerto para piano</i> (Barber) <i>Os Mestres Cantores de Nuremberg</i> (Wagner) <i>A viagem de Siegfried ao Reno</i> (Wagner) <i>Morte de Siegfried e Música do Funeral</i> (Wagner) <i>Tristão e Isolda</i> – Prelúdio (Wagner)
01/11	Diogo Pacheco	Teatro São Pedro	Encontros da Primavera <i>Concerto nº 1</i> , para piano (Brahms) <i>Concerto nº 2</i> , para piano (Brahms)
08/11	Diogo Pacheco	Teatro São Pedro	Encontros da Primavera <i>Sinfonia para sopros</i> (Stravinsky) <i>Missa da Coroação</i> (Mozart)

[Continua na próxima página]

⁹¹ PC, 02/06/1976, s/p.

⁹² PC, 1976, s/p.

Osesp – Concertos (1976) [Continuação]			
Data	Regente	Local	Programa
22/11	Eleazar de Carvalho	Teatro São Pedro	Encontros da Primavera <i>Estigmas</i> (Prado) <i>Seis Peças</i> (Webern) <i>Wozzek</i> – três excertos (Berg) <i>Don Quixote</i> (Strauss)
29/11	Eleazar de Carvalho	Teatro São Pedro	Encontros da Primavera <i>Concerto nº 3</i> , para piano (Prokofiev) <i>Sinfonia nº 5</i> (Prokofiev)
20/12	Eleazar de Carvalho	Teatro Municipal	Concerto de Natal <i>Tercis</i> (Lobo de Mesquita) <i>Aurora</i> , para piano (Prado) <i>Choros nº 10</i> – Rasga o Coração (Villa-Lobos)

Devido a quantidade de obras barrocas apresentadas durante os Encontros com J. S. Bach, a análise da seleção do repertório de 1976 baseia-se nas apresentações do segundo semestre, incluídos, portanto, os concertos da Semana da Pátria e os da série Encontros Sinfônicos da Primavera. Foram apresentadas 30 obras, sendo 8 delas de autores brasileiros (26,7%), um aumento substancial em relação à temporada anterior. As obras para solistas totalizaram 40% do repertório, atestando o interesse de Eleazar de Carvalho em programá-las.

Para o trompetista Dino Pedini, a temporada da Osesp iniciou-se de forma especial, pois coube a ele – que atuou como primeiro trompete em 1976 – executar o *Concerto Brandenbúrguês nº 2*. Infelizmente não há registros sobre o equipamento que Pedini utilizou na performance, o que seria relevante, pois ele tinha como hábito executar todo o repertório orquestral com o trompete em Si bemol. A outra peça que merece destaque foi o *Choros nº 10*, de Villa-Lobos, pois além do solo intrincado, existem diversas intervenções pontuais com outros instrumentos que demandam controle rítmico e entendimento musical. As opções de equipamento que existem hoje facilitam a execução da obra – o uso do trompete em Re, por exemplo – mas o cenário observado em 1976 indica que essa alternativa não foi utilizada. O uso do trompete em Do também seria adequado para a performance dos trechos de *Wozzek* (Berg) e de *Don Quixote*, de Richard Strauss. Escritas originalmente para trompete em Fa, essas obras demandam contrastes extremos de articulação e dinâmica, além do controle técnico nas fanfarras temáticas recorrentes em todos os registros do trompete. Por outro lado, a escrita lírica de Strauss, exige refinamento nas ligaduras, um paralelo ao *portamento*, que Gustav Mahler sugere em suas sinfonias. O ano de 1976 encerra um período de utilização exclusiva do trompete em Si bemol na Osesp, pois na temporada seguinte, com a chegada de Ted Parker, o trompete em Do passa a ser o principal instrumento utilizado no naipe.

Para analisar a forma de estruturação dos concertos e o repertório da Osesp, optou-se por usar somente os dados referentes aos concertos regulares que a orquestra fez de 1973 a

1976, desconsiderando, assim, o repertório das viagens e das séries dedicadas ao repertório barroco. As justificativas para essa escolha levam em conta que, (a) em 1973 e 1974 a Osesp não apresentou uma série de concertos regulares ao longo do ano e, por consequência, a base de dados seria reduzida aos concertos ocorridos durante os *Encontros com Bach*, e (b) não existem os registros completos das apresentações realizadas durante a itinerância da orquestra pelas cidades do interior. O que é proposto, a título de comparação, é contextualizar 28 apresentações da Osesp, sob a direção de Eleazar de Carvalho, que ocorreram em Campos do Jordão (1973) e na cidade de São Paulo (1974 a 1976), com 20 concertos em que a orquestra foi dirigida por Bruno Roccella. Os dados obtidos, com base nos programas de concertos, são:

Tabela 15

Tipo	Roccella – (1964 a 1967)		Carvalho – (1973 a 1976)	
	Número de obras	Percentual	Número de obras	Percentual
Aberturas	21	55,3%	22	27,5%
Ópera/Oratórios/Vocal	2	5,2%	6	7,5%
Concerti/Solos	6	15,8%	31	38,7%
Sinfonias/Poemas Sinfônicos	9	23,7%	21	26,3%
Total	38	100%	80	100%

A primeira constatação diz respeito à quantidade de repertório executado, pois, no mesmo período de quatro anos, o número de obras executadas cresceu 210% em relação ao período de Roccella, mesmo desconsiderando o robusto repertório dos *Encontros com Bach* e a ausência de registros de concertos no ano de 1966. Esses são indícios da consolidação progressiva das temporadas da Osesp, que permitiam um número maior de concertos e uma apresentação frequente de novas obras, uma abordagem oposta ao período de 1964 a 1967, caracterizada pela repetição constante dos mesmos programas. É relevante ressaltar que a estrutura dos concertos no período de Eleazar de Carvalho é mais equilibrada e convencional, ao substituir a combinação de diversas obras de curta duração, por *concerti* e sinfonias.

Quanto às escolhas de repertório, Roccella priorizou as obras operísticas ao século 19; Eleazar de Carvalho, por sua vez, programa Webern, Berg e Lutoslawski, reiterando seu compromisso com a música do século 20. Não obstante, o percentual de obras brasileiras programadas foi semelhante na comparação entre os dois períodos – pouco mais de 20% – mas, reafirmando seu apoio aos compositores nacionais, Eleazar de Carvalho abriu espaço na temporada para estreias, algo que era inédito no âmbito da Osesp.

A análise dos primeiros anos de Eleazar de Carvalho à frente da orquestra paulista revela, além dos repertórios executados, alguns dos padrões que seriam adotados futuramente por Eleazar de Carvalho, como será abordado a seguir, com o estudo detalhado das atividades desenvolvidas pela Osesp nos anos de 1977 a 1980, foco do presente trabalho.

5.5 Temporada de 1977

No último programa de concerto de 1976, a Osesp já anunciava as atividades do ano seguinte, quase que exclusivamente dedicadas à celebração do sesquicentenário da morte de Beethoven. A temporada da orquestra foi dividida, ao longo do ano, em seis *etapas*, termo que condiz, porventura, com a ideia de superar obstáculos ou vencer dificuldades. As etapas da temporada de 1977 são descritas abaixo:

Tabela 16⁹³

Osesp – Temporada (1977)		
	Período	Atividades
1ª Etapa	Março e abril	Concurso para Jovens Solistas e Concertos para a Juventude
2ª Etapa	Abril a junho	Doze Encontros com Beethoven
3ª Etapa	Julho	Festival de Inverno de Campos do Jordão
4ª Etapa	Agosto a outubro	Doze Concertos Noturnos (Encontros com Beethoven)
5ª Etapa	Novembro e dezembro	Excursões no Interior de São Paulo e outros Estados
6ª Etapa	Dezembro	Celebrações Natalinas e de São Silvestre

As atividades da 1ª Etapa – Concurso para Jovens Solistas e os Concertos para a Juventude – eram correlacionadas, já realizadas em outras temporadas da Osesp. Por meio de uma competição, selecionavam-se os artistas que, posteriormente, atuariam como solistas nos primeiros concertos do ano, um contraste com as temporadas anteriores, quando a Osesp iniciava suas atividades com os *Encontros com J. S. Bach*. Uma hipótese plausível que justifica essa mudança na estrutura da temporada está relacionada à escolha de Beethoven como o foco principal. Para apresentar todo o repertório do compositor alemão, seria necessário distribuir proporcionalmente as datas ao longo do ano. Na 3ª Etapa ocorreu o Festival de Campos do Jordão, tradicionalmente realizado no mês de julho. Da mesma forma, nos dois últimos meses do ano, 5ª e 6ª Etapas respectivamente, a Osesp realizou, uma vez mais, viagens pelo Estado de São Paulo e concertos natalinos. As duas etapas restantes (2ª e 4ª) – integralmente dedicadas a Beethoven – ocuparam mais de metade da temporada de 1977.

Na 2ª Etapa, foi apresentado um repertório camerístico que incluiu obras vocais do período inicial da carreira do compositor alemão que, portanto, demandavam uma orquestra de tamanho reduzido. Os concertos dessa etapa são ilustrados adiante:

⁹³ PC, 20/12/1976, s/p.

Tabela 17⁹⁴

Osesp – Ciclo Beethoven (1977) – 2ª Etapa			
Data	Regente	Local	Programa
07/04	Eleazar de Carvalho	Teatro São Pedro	Primeiro Encontro <i>Cristo no Monte das Oliveiras</i> , Op. 85 – Oratório
18/04	Eleazar de Carvalho	Teatro São Pedro	Segundo Encontro <i>Variações sobre uma Ária Suíça</i> para harpa <i>Ah! Pérfido!</i> – Ária para soprano e orquestra, Op. 65 <i>Duas Árias</i> , para soprano e orquestra Doze Contradanças
25/04	Eleazar de Carvalho	Teatro São Pedro	Terceiro Encontro <i>Doze danças alemãs</i> <i>Dois Romances</i> , para violino e orquestra, Op. 40 e 50 <i>Sinfonia em Do Maior – Jena</i>
02/05	Diogo Pacheco	Teatro São Pedro	Quarto Encontro <i>Gratulations Menuett</i> , para orquestra <i>Duas Árias</i> , para baixo e orquestra <i>Tremate, empi, tremate</i> , Op. 116 – Terceto <i>Sanftwiedulebstest</i> , Op. 118 – Canção Elegíaca <i>Marcha ala turca</i> , Op. 113
09/05	Diogo Pacheco	Teatro São Pedro	Quinto Encontro <i>Marcha Triunfal</i> , para orquestra <i>Rondó</i> , em Sib Maior para piano <i>Batalha e Vitória de Wellington</i> , Op. 91
16/05	Diogo Pacheco	Teatro São Pedro	Sexto Encontro <i>Grande Fuga</i> , Op. 133 <i>As Criaturas de Prometeus</i> , Op. 43 – excertos
06/06	Silvio Baccarelli	Teatro São Pedro	Sétimo Encontro <i>Sonata</i> , Op. 6 para piano a quatro mãos <i>Grande Fuga</i> , Op. 134 <i>Todt! Todt! Stöhntes</i> , Op. 196 – Cantata
13/06	Eleazar de Carvalho	Teatro São Pedro	Oitavo Encontro <i>Doze Minuetos</i> , para orquestra <i>Nei Giornituo i Felice</i> – Terceto <i>Der Glorreiche Augenblick</i> , Op. 136 – Cantata
20/06	Luiz Roberto Borges	Teatro São Pedro	Nono Encontro <i>Meeresstille und glückliche Fahrt</i> , Op. 112 – Cantata <i>Missa em Do</i> , Op. 86
27/06	Eleazar de Carvalho	Teatro São Pedro	Décimo Encontro <i>Cristo no Monte das Oliveiras</i> , Op. 85 – Oratório

Foi a partir de agosto, no entanto, que ocorreu a porção mais significativa da temporada, com a realização dos *Concertos Noturnos*. Durante o período de doze semanas, a Osesp apresentou um repertório orquestral de Beethoven que inclui sinfonias, concertos, aberturas e obras vocais diversas, concluindo o ciclo com a *Missa Solemnis*:

Tabela 18⁹⁵

Osesp – Ciclo Beethoven (1977) – 4ª Etapa			
Data	Regente	Local	Programa
15/08	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Primeiro Encontro <i>Leonora nº 1</i> , Op. 138 <i>Concerto nº 1</i> , para piano, Op. 15 <i>Sinfonia nº 1</i> , Op. 21

[Continua na próxima página]

⁹⁴ PC, 07/04/1977, p. 14-5.

⁹⁵ PC, 22/08/1977, p. 65.

Osesp – Ciclo Beethoven (1977) – 4ª Etapa [Continuação]

Data	Regente	Local	Programa
22/08	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Segundo Encontro <i>Leonora nº 2</i> , Op. 72-A <i>Concerto nº 2</i> , para piano, Op. 19 <i>Sinfonia nº 2</i> , Op. 36
29/08	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Terceiro Encontro <i>Leonora nº 3</i> , Op. 72-A <i>Concerto nº 3</i> para piano, Op. 37 <i>Sinfonia nº 3 – Eroica</i> , Op. 55
05/09	Volker Wangenheim	Teatro Cultura Artística	Quarto Encontro <i>Fidélio</i> , Op. 72-B <i>Concerto nº 4</i> , para piano, Op. 56 <i>Sinfonia nº 4</i> , Op. 60
12/09	Roberto Schnorenberg	Teatro Cultura Artística	Quinto Encontro <i>Namensfeier</i> , Op. 115 <i>Concerto nº 5</i> , para piano, Op. 73 <i>Sinfonia nº 5</i> , Op. 67
19/09	Diogo Pacheco	Teatro Cultura Artística	Sexto Encontro <i>Coriolano</i> , Op. 62 <i>Concerto para violino</i> , Op. 61 <i>Sinfonia nº 6</i> , Op. 68
26/09	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Sétimo Encontro <i>Consagração da Casa</i> , Op. 124 <i>Concerto Tríplice</i> , Op. 56 <i>Sinfonia nº 7</i> , Op. 92
03/10	Diogo Pacheco	Teatro Cultura Artística	Oitavo Encontro <i>Egmont</i> , Op. 84 – Abertura e excertos <i>Sinfonia nº 8</i> , Op. 93
10/10	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Nono Encontro <i>Sinfonia em Do Maior – Jena</i> <i>Sinfonia nº 9</i> , Op. 125
17/10	Alceo Bocchino	Teatro Cultura Artística	Décimo Encontro <i>Ruínas de Atenas</i> , Op. 113 – Abertura e excertos <i>Rei Stephan</i> , Op. 117 – Abertura e excertos
24/10	Henrique Morelembaum	Teatro Cultura Artística	Décimo Primeiro Encontro <i>Fantasia Coral</i> , Op. 80 <i>As Criaturas de Prometeus</i> – Abertura e excertos
31/10	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Décimo Segundo Encontro <i>Missa Solemnis</i> , Op. 123

Destaca-se a predileção de Eleazar de Carvalho pelo repertório do compositor alemão, iniciada, segundo o próprio maestro, ainda nos anos que atuava como instrumentista:

Foi Weingartner quem ligou a tomada dos meus sentidos à música de Beethoven, quando em 1935 ele dirigia a 9ª Sinfonia, à frente da Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro (...). De lá para cá, Beethoven tem sido meu fascínio.⁹⁶

A performance integral das obras do compositor alemão – algo inédito para a Osesp – já havia sido realizada, segundo Eleazar de Carvalho, nos seus primeiros anos como regente profissional. De acordo com o próprio maestro, ele teria primeiramente assistido o Ciclo Beethoven em 1941, “sob a regência de Eugene Szenkar, à frente da OSB, no Rio de Janeiro”.⁹⁷

⁹⁶ PC, 07/04/1977, p. 6.

⁹⁷ CORRÊA (2004), *Op. cit.*, p. 45.

De acordo com Corrêa, no entanto, no referido ano, a OSB só executou a 9ª Sinfonia de Beethoven. Ainda de acordo com a narrativa de Eleazar de Carvalho, a sua primeira execução do ciclo das sinfonias ocorreu havia 35 anos, em São Paulo, e o programa escolhido “foi idêntico ao que será executado neste ano de 1977: a *Abertura Leonora nº 1*, o *Concerto nº 1*, para piano e orquestra e a *1ª Sinfonia*”.⁹⁸ Essa afirmação seria justificável se Eleazar de Carvalho estivesse tratando do 1º Ciclo de Beethoven, realizado pela Orquestra Sinfônica Brasileira. Nesse caso, atuando ainda como assistente de Szenkar, Eleazar de Carvalho poderia ter regido uma ou mais sinfonias, mas de qualquer forma, seriam 34 anos, pois o ciclo foi apresentado em 1943, de acordo com Corrêa.⁹⁹ Além dos concertos citados na capital paulista, aproximadamente uma década após o primeiro ciclo, Eleazar de Carvalho repetiria as séries de concertos com obras de Beethoven:

Preparei-me durante 10 anos para realizar, em 1952, o meu segundo Ciclo das 9 Sinfonias. Depois deste Ciclo, quantos outros? Somente em St. Louis, nos EUA, foram quatro. Outros na Bélgica, em Liubliana, na Iugoslávia, em Oslo. E, se as sinfonias que foram executadas separadamente fossem agrupadas, teríamos um número bem razoável de Ciclos.¹⁰⁰

Nos programas regidos por Eleazar de Carvalho junto à OSSSL¹⁰¹ constam obras de Beethoven, mas para caracterizar a realização de um ciclo – nos moldes do que foi realizado na Osesp – os concertos deveriam ser executados semanalmente, sem interrupções, o que, de acordo com os programas de concerto da orquestra norte-americana, efetivamente não ocorreu, como é ilustrado a seguir:

Eleazar de Carvalho e as obras de Beethoven		
Orquestra Sinfônica de Saint Louis (1963 a 1969)		
Data	Local	Obra
12/10/1963	Kiel Auditorium	<i>Sinfonia nº 1</i>
26/10/1963	Kiel Auditorium	<i>Egmont – Abertura</i> <i>Sinfonia nº 5</i> <i>Concerto nº 5, para piano</i>
15/11/1963	KhorassanRoom	<i>Symphony nº 6</i>
24/01/1964	KhorassanRoom	<i>Leonore nº1</i>
11/04/1964	Kiel Auditorium	<i>Sinfonia nº 9</i>
23/01/1965	Kiel Auditorium	<i>Coriolano – Abertura</i> <i>Concerto nº 4, para piano</i> <i>Sinfonia nº 7</i>

[Continua na próxima página]

⁹⁸ PC, 7/04/1977, p. 6.

⁹⁹ CORRÊA (2004), *Op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁰ PC, 7/04/1977, *Op. cit.*, p. 8.

¹⁰¹ *Saint Louis Symphony Artist Performance History* – Eleazar De Carvalho (1951 a 1987), s/p. Obtive o arquivo completo dos concertos regidos por Eleazar de Carvalho em março de 2015, com a ajuda de Tod Bowermaster, trompista da OSSSL.

Eleazar de Carvalho e as obras de Beethoven
Orquestra Sinfônica de Saint Louis (1963 a 1969) [Continuação]

Data	Local	Obra
17/04/1965	Kiel Auditorium	<i>Missa Solemnis</i>
27/11/1965	Kiel Auditorium	<i>Sinfonia nº 9</i>
07/01/1966	Kiel Auditorium	<i>Sinfonia nº 6</i>
19/02/1966	Kiel Auditorium	<i>Sinfonia nº 5</i>
29/04/1966	Kiel Auditorium	<i>Sinfonia nº 7</i>
28/10/1966	Kiel Auditorium	<i>Fidelio</i> (versão completa)
10/03/1967	Kiel Auditorium	<i>Concerto para violino</i>
14/04/1967	Kiel Auditorium	<i>Egmont</i> – Abertura <i>Concerto nº 1</i> , para piano <i>Concerto nº 3</i> , para piano
16/04/1967	Kiel Auditorium	<i>Coriolano</i> – Abertura <i>Concerto nº 2</i> , para piano <i>Leonore nº 2</i> <i>Fantasia Coral</i> , para piano
03/11/1967	Kiel Auditorium	<i>Sinfonia nº 7</i>
08/12/1967	Kiel Auditorium	<i>Sinfonia nº 6</i>
31/05/1968	Powell Hall	<i>Sinfonia nº 1</i> <i>Sinfonia nº 9</i>

Os quatro ciclos supostamente realizados com a OSSL assemelham-se mais ao molde de *Festivais Beethoven*. Esse formato largamente utilizado por Eleazar de Carvalho caracteriza-se por apresentar um único compositor ao longo de todo o programa. Nota-se ainda que, nos 18 concertos, não foram apresentadas as *Sinfonias nº 2, nº 4 e nº 8*, essenciais para completar um ciclo. Nesse contexto, o conjunto de concertos da Osesp – com seu formato e abrangência – foi efetivamente o único ciclo Beethoven na carreira de Eleazar de Carvalho, evidenciando o interesse que o maestro brasileiro tinha em ancorar a programação anual da orquestra em pelo menos um compositor, estratégia que prosseguiria nos anos seguintes.

Outros concertos relevantes da temporada ocorreram em Belo Horizonte – primeira viagem fora das fronteiras do Estado de São Paulo – e nas “cerimônias de abertura e encerramento do Festival de Inverno de Campos de Jordão”¹⁰². Após o ciclo Beethoven, a Osesp ainda inauguraria a 5ª Etapa de sua temporada, intitulada “Excursão Estadual” que, iniciada na capital do Estado, teria também como destino a cidade de Santos, além de outras cidades do interior.¹⁰³ O primeiro concerto ocorreu em 07 de novembro e teve no programa *Estigmas* (Almeida Prado), *Concerto para piano nº 1* (Brahms) e a *Sinfonia nº 5* de Beethoven.¹⁰⁴ De acordo com Eleazar de Carvalho, essa etapa da temporada de 1977 seria uma “representação fiel e direta do nosso realismo, sem fantasias, mas com o arroubo que vem dominando à causa dos componentes da OSSP: o de bem servir, observando o conceito do ideal, da teoria e da

¹⁰² PC, 17/04/1978, s/p.

¹⁰³ PC, 05/11/1977, p. 4.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 5.

prática”.¹⁰⁵

As falas de Eleazar de Carvalho, em novembro de 1977, pareciam refletir a significativa melhora na logística da temporada daquele ano. Desde 08 de agosto, a Osesp já realizava seus concertos em um espaço da Sociedade de Cultura Artística (SCA).¹⁰⁶ Essa entidade organizou o seu primeiro concerto em 26 de setembro de 1912, mas a sua formalização legal ocorreu somente em 1915, tendo à frente Arnaldo Vieira de Carvalho (presidente), J. Mello Abreu (tesoureiro) e Nestor Rangel Pestana, como secretário.¹⁰⁷ As acanhadas condições do Teatro São Pedro – sede da orquestra desde sua reestruturação, em 1973 – foram substituídas pelo recém-reformado Teatro Cultura Artística (TCA) que, para receber a Osesp, passou por “remodações na acústica, aumento do palco, abertura de um poço de orquestra e ampliação de capacidade de iluminação”.¹⁰⁸ O TCA foi inaugurado em 08 de março de 1950, em um concerto regido por Camargo Guarnieri e Villa-Lobos.¹⁰⁹ Para o concerto de reinauguração, agora com Eleazar de Carvalho à frente da Osesp, foram programadas *Magnificat* e a *Sinfonia nº 5*, prestigiando, mais uma vez, os autores Villa-Lobos e Guarnieri, respectivamente, além da inclusão de *Petrouchka* (versão 1947), de Igor Stravinsky. Em 1977, as atividades musicais relacionadas ao ciclo Beethoven concretizaram-se em 22 *Encontros* (10 no primeiro semestre e 12 no segundo), e foram interpretadas ao longo das 52 récitas da temporada.¹¹⁰ Além dessas informações, é útil contextualizar a estrutura de concertos observada no período de 1973 a 1976, com a situação de 1977, cuja temporada constou, basicamente, de duas séries de concertos abordando somente Beethoven. A tabulação dos dados é apresentada abaixo:

Tabela 19

Osesp – Temporadas (1973 a 1976)		
Tipo	Número de obras	Percentual
Aberturas	22	27,5%
Ópera/Oratórios/Vocal	6	7,5%
Concerti/Solos	31	38,7%
Sinfonias/Poemas Sinfônicos	21	26,3%
Total	80	100%

Tabela 20

Osesp – Temporada (1977)		
Tipo	Número de obras	Percentual
Aberturas	14	26%
Ópera/Oratórios/Vocal	17	31,5%
Concerti/Solos	11	20,3%
Sinfonias/Poemas Sinfônicos	12	22,2%
Total	54	100%

¹⁰⁵ PC, 05/11/1977, *Op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁶ PC, 08/08/1977, p. 3.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 3.

¹¹⁰ PC, 05/11/1977, *Op. cit.*, p. 3.

A primeira análise mostra que, somente em 1977, a quantidade de obras apresentadas atingiu mais de dois terços do período anterior (1973 a 1976), indicando que a estruturação das temporadas promovida por Eleazar de Carvalho já produzia resultados. Os dados também mostram um aumento significativo de peças vocais no âmbito dos programas e uma diminuição dos solistas instrumentais. Esse movimento é justificado pelo número de concertos que apresentavam algum tipo de ária ou excertos de ópera, especialmente no primeiro semestre de 1977. Pode-se afirmar, portanto, que mesmo tendo um único compositor como protagonista da temporada, os concertos de 1977 mantiveram uma estrutura equilibrada, seguindo o padrão convencional de apresentar uma abertura, uma obra para solista e, posteriormente, uma sinfonia ou obra vocal de magnitude semelhante.

O ano de 1977 foi singular para a Osesp no que se refere à estrutura da temporada. Porém, é seguro afirmar que a decisão artística de Eleazar de Carvalho em programar exclusivamente Beethoven teve reflexos maiores na própria atuação dos músicos da orquestra. No caso específico do naipe de trompetes, as obras de Beethoven oferecem poucos desafios técnicos, pois a escrita contempla, basicamente, a execução de fanfarras. As poucas passagens líricas dedicadas ao naipe ocorrem, por exemplo, no segundo movimento da *Quinta Sinfonia* e, principalmente, no tema do último movimento da *Nona Sinfonia*. Os trompetes, via de regra, são utilizados como instrumentos complementares ao tímpano, dando proeminência e clareza aos padrões rítmicos das fanfarras nos momentos de modulações e/ou de maior dinâmica. A repetição semanal desse tipo de execução é desgastante ao trompetista, por mais equilibrada que seja a sua rotina de estudos de manutenção. A variedade de compositores ao longo de uma temporada é salutar, pois exige formas diferentes de execução como, por exemplo, passagens líricas, contrastes de dinâmica, fraseado e articulação. Nesse contexto, é seguro afirmar que a execução, por um longo período, de obras de Beethoven não foi profícuo à técnica dos trompetistas da Osesp. A mesma abordagem pode ser utilizada no contexto musical, pois a repetição constante de fanfarras – apesar de fundamentais ao contexto das obras – não constitui uma das tarefas mais instigantes para o trompetista de orquestra. Sob o ponto de vista da utilização de equipamentos, 1977 descortinou novas possibilidades ao naipe da Osesp com a chegada de Ted Parker que, além do trompete em Do, utilizou-se do trompete em Re para a execução da *Nona Sinfonia*, a obra mais significativa do ciclo Beethoven. Os desafios ao naipe de trompetes também aconteceram com *Petrouchka* (versão de 1947), mas discussões pormenorizadas sobre essa peça encontram-se na análise da temporada de 1978, apresentada a seguir.

5.6 Temporada de 1978

Para divulgar a nova temporada, a Osesp seguiu o mesmo padrão, criado já em 1976, ao publicar nos programas de concerto, antecipadamente, as atividades musicais que aconteceriam no ano seguinte. Dessa forma, em 07 de novembro de 1977, o público da orquestra teve acesso às informações básicas do sexto ano de Eleazar de Carvalho à frente da orquestra de São Paulo. Na temporada de 1978 a Osesp daria “ênfase especial nos *Encontros com a Música Brasileira*” e ao compositor Franz Schubert (1797-1828), nas comemorações do sesquicentenário de sua morte.¹¹¹ A similaridade com a temporada anterior é marcante, pois Schubert agora protagoniza as escolhas musicais, uma alusão – em escala menor – ao ciclo ocorrido em 1977, dedicado a Beethoven. A nomenclatura das diferentes séries de concertos seguiu o modelo previamente utilizado, pois em 1978 retornam os *Encontros Sinfônicos da Primavera* e são adicionados os *Encontros Sinfônicos de Outono*, conforme ilustrado a seguir:

Tabela 21¹¹²

Osesp–Temporada (1978)	
Período	Atividades
Março a junho	<i>Doze Encontros Sinfônicos de Outono</i>
Abril (04 a 21)	<i>Excursão Nacional</i>
Julho	<i>VIII Festival de Inverno Campos do Jordão</i>
Agosto a outubro	<i>Dez Encontros Sinfônicos da Primavera</i>
Outubro a dezembro	<i>Excursão Internacional (não realizada)</i>

No início do ano de 1978, a Osesp ampliaria o número de concertos oferecidos ao público de São Paulo. Além da tradicional récita noturna de segunda-feira, a orquestra incluiu mais um concerto na terça-feira, também realizado às 21h00, decisão assim justificada:

Tendo em vista o sucesso que obteve nas suas apresentações realizadas semanalmente no Teatro [de] Cultura Artística – aos sábados Ensaio Geraís Públicos, e às segundas, récitas noturnas – o Governo do Estado resolveu programar mais uma récita noturna, às terças-feiras, com intuito de melhor atender ao grande público.¹¹³

A primeira parte do concerto de estreia dos *Encontros de Outono* trouxe a *Abertura em Re Maior, D.4* – iniciando as comemorações relativas ao sesquicentenário da morte de Franz Schubert, e a estreia de *Nazarethiana (1977)*, de Francisco Mignone, obra inserida no contexto dos *Encontros com a Música Brasileira*.¹¹⁴ Na conclusão do concerto, a Osesp executou a *Sagração da Primavera*, do compositor Igor Stravinsky. A escolha dessa mesma obra emblemática do século 20 coincide com duas aberturas de temporadas de Eleazar de Carvalho,

¹¹¹ PC, 07/11/1977, p. 16-7.

¹¹² *Op. cit.*, p. 16-7.

¹¹³ PC, 13/04/1978, s/p.

¹¹⁴ PC, 06/03/1978, p. 9.

quando ainda estava à frente da OSSL. A primeira ocorreu em 12 de outubro de 1963, e a segunda em 06 de novembro de 1966.¹¹⁵A seguir, a lista completa dos repertórios referentes à primeira etapa de concertos de 1978:

Tabela 22¹¹⁶

Oseps – Doze Encontros de Outono (1978)			
Data	Regente	Local	Programa
06 e 07/03	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Primeiro Encontro <i>Abertura em Re Maior</i> , D.4 (Schubert) <i>Nazarethiana</i> (Mignone) – Estreia mundial <i>Sagração da Primavera</i> (Stravinsky)
13 e 14/03	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Segundo Encontro <i>Abertura em Re Maior</i> , D.26 (Schubert) <i>Concerto nº 2</i> , para piano, Op. 21 (Chopin) <i>Sinfonia em sol menor</i> (Nepomuceno)
20 e 21/03	Diogo Pacheco	Teatro Cultura Artística	Terceiro Encontro <i>Abertura em Do Maior</i> , D. 591 (Schubert) <i>Concerto para oboé</i> (Blauth) <i>Sheherazade</i> , Op. 55 (Korsakov)
27 e 28/03	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Quarto Encontro <i>Abertura em Do Maior</i> , D. 26 (Schubert) <i>Concerto nº 5</i> , para piano (Villa-Lobos) <i>Petrouchka</i> – versão 1947 (Stravinsky)
08 e 09/05	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Quinto Encontro <i>Abertura em Re Maior</i> , D. 590 (Schubert) <i>Concerto nº 1</i> , para piano (Villa-Lobos) <i>Sinfonia nº 7</i> (Mennin)
15 e 16/05	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Sexto Encontro <i>Convergências</i> , Op. 28 (<i>Nobre</i>) <i>Concerto nº 1</i> , para violino (Paganini) <i>Missa nº 1</i> , em Fa Maior, D. 105 (Schubert)
22 e 23/05	Diogo Pacheco	Teatro Cultura Artística	Sétimo Encontro <i>Ave Regina Celorum</i> (Lobo de Mesquita) <i>Concerto nº 2</i> , para piano (Guarnieri) <i>Missa nº 2</i> , em Sol Maior (Schubert)
29 e 30/05	Gustav Meier	Teatro Cultura Artística	Oitavo Encontro <i>Prólogo e Fuga</i> (Guarnieri) <i>Romeu e Julieta</i> (Tchaikovsky) <i>Missa nº 3</i> , em Sib Maior (Schubert)
05 e 06/06	Gilbert Varga	Teatro Cultura Artística	Nono Encontro <i>Os Mestres Cantores</i> – Abertura (Wagner) <i>Concerto para violino</i> (Brahms) <i>Concerto para violino</i> (Prado) <i>Missa nº 4</i> , em Do Maior (Schubert)
12 e 13/06	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Décimo Encontro <i>Zemira</i> (Nunes Garcia) – <i>Abertura</i> <i>Concerto para violino</i> , Op. 64 (Mendelssohn) <i>Missa nº 5</i> , em Lab Maior (<i>Schubert</i>)

[Continua na próxima página]

¹¹⁵ Saint Louis Symphony Artist Performance History, *Op. cit.*

¹¹⁶ PC, 06/03/1978 a 19/06/1978.

Osesp – Doze Encontros de Outono (1978) [Continuação]

Data	Regente	Local	Programa
19 e 20/06	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Décimo Primeiro Encontro <i>Retablo de Santa Joana Carolina</i> – Excertos (Corréa) <i>Concerto</i> , para piano, Op. 15 (Brahms) <i>Missa nº6</i> , em Mib Maior, D. 950 (Schubert)
19 e 20/06	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Décimo Segundo Encontro <i>Overture</i> , em mi menor, D. 648 (Schubert) <i>Concerto Duplo</i> , para violino e violoncelo (Brahms) <i>A Bela Moleira</i> – Impaciência (Schubert) <i>Canto do Cisne</i> – Serenata (Schubert) <i>Choros nº 10</i> (Villa-Lobos)

Os quatro primeiros *Encontros de Outono* ocorreram antes da *Excursão Nacional*, uma série de viagens que aconteceram no mês de abril, em 12 cidades brasileiras, perfazendo um total de 21 concertos, conforme ilustrado:

Tabela 23¹¹⁷

Osesp – Excursão Nacional (1978)		
Data	Cidade	Número de concertos
03 e 04/04	Manaus	1
05 e 06/04	Belém	3
07/04	Teresina	1
08 e 09/04	Fortaleza	3
10 e 11/04	Natal	2
12 e 13/04	João Pessoa	2
13 e 14/04	Recife	2
14/04	Olinda	1
15 e 16/04	Maceió	3
17/04	Salvador	1
18/04	Vitória	1
19/04	Rio de Janeiro	1

Onze concertos da *Excursão Nacional* foram “dedicados ao mundo oficial de cada cidade, a convite do Governador de cada Estado”. Outros seis concertos foram dedicados “à juventude escolar (inclusive a universitária)” e quatro “dedicados ao povo”.¹¹⁸ É importante ressaltar que a turnê de 1978 foi inédita para a Osesp, não somente pela abrangência e o número de apresentações, mas também pelo repertório executado, descrito a seguir:

¹¹⁷ PC, 08/05/1978, p. 261.

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 261.

Tabela 24¹¹⁹

Osesp – Repertório da Excursão Nacional (1978)		
	Obra	Número de execuções
Autores Nacionais	<i>Sinfonia em sol menor</i> (Nepomuceno)	2
	<i>Il Guarany</i> – Abertura (C. Gomes)	10
	<i>Convergências, Op. 28</i> (Nobre)	8
	<i>Tiradentes</i> – Prelúdio (Carvalho)	1
De outros autores	<i>Concerto para 2 violinos</i> (Bach)	1
	<i>Sinfonia nº 5</i> (Beethoven)	7
	<i>Guia da Orquestra para Jovens</i> (Britten)	6
	<i>Concerto para violino</i> (Bruch)	4
	<i>Concerto nº 2, para piano</i> (Chopin)	4
	<i>Andante e Polonaise</i> (Chopin)	2
	<i>Scheherazade</i> (Korsakov)	2
	<i>Petrouchka – versão 1947</i> (Stravinsky)	4
	<i>Sinfonia nº 4</i> (Tchaikovsky)	3
	<i>Concerto para violino</i> (Tchaikovsky)	4
	<i>Concerto para piano</i> (Tchaikovsky)	2

O roteiro das viagens da Osesp restringia-se quase que exclusivamente às cidades do interior paulista, onde, costumeiramente, eram executadas aberturas ou somente trechos de obras grandes. Com a execução desse robusto repertório de 15 obras, a turnê de 1978 projetou a imagem de seu regente e da própria orquestra, tornando-a “o mais expressivo veículo de difusão cultural” do Estado de São Paulo,¹²⁰ conforme a citação eloquente contida no programa de concerto que descreveu a turnê:

Pelas demonstrações do público, que superlotou todos os concertos em todas as cidades, pelas manifestações da crítica em geral, pelos insistentes pedidos de “regressar” e pelas recepções que foram dispensadas pelas autoridades locais, a excursão pode ser classificada como “um triunfante sucesso”.¹²¹

O relatado bom desempenho da *Excursão Nacional* contribuiu para que outra iniciativa da direção da orquestra fosse concatenada de forma eficiente. Nesse período da *Excursão Nacional*, os alunos das cidades visitadas realizaram audições ao vivo para diversos professores da Osesp que, em julho de 1978, lecionariam no Festival de Campos do Jordão. Foi por meio de uma dessas audições, especificamente a de Recife, que o trompetista Nailson Simões ingressou na Osesp, após ter participado como aluno do Festival de Campos do Jordão.

Uma vez encerrada a série de concertos por importantes cidades do Brasil, a Osesp retornaria para São Paulo dando continuidade aos *Encontros Sinfônicos de Outono*. Nos oito concertos derradeiros da série mantiveram-se as premissas de destacar as obras de compositores brasileiros e, sobretudo, aberturas e missas de Schubert.

¹¹⁹ PC, 08/05/1978, p. 261.

¹²⁰ *Op. cit.*, p. 261.

¹²¹ *Op. cit.*, p. 261.

Em julho, período que marcou um interregno entre as duas etapas da temporada de 1978, as atividades da Osesp não cessaram por completo, mas ficaram restritas à série denominada *Temporada Popular de Concertos*¹²² e aos eventos do Festival de Campos do Jordão, que possuía um número substancial de instrumentistas da orquestra atuando no elenco de professores.¹²³ Como no ano de 1975, Eleazar de Carvalho encerra o Festival de Campos do Jordão com a *Segunda Sinfonia* de Mahler, porém, em 1978, somente foi apresentado o último movimento, que teve também o reforço dos alunos bolsistas. A seguir, a lista dos repertórios executados no mês de julho:

Tabela 25¹²⁴

Osesp – Concertos em Julho (1978)			
Data	Regente	Local	Programa
02/07	Eleazar de Carvalho	Auditório Frei Orestes	Festival de Campos do Jordão <i>Concerto Duplo</i> , para violino e violoncelo (Brahms) <i>Choros nº 10</i> (Villa-Lobos)
03/07	Diogo Pacheco	Teatro Cultura Artística	Temporada Popular de Concertos Festival Mozart <i>Le Nozze di Figaro</i> – Abertura <i>Concerto nº 27, K-595</i> <i>Sinfonia nº 41 – Jupiter</i>
29/07	Eleazar de Carvalho	Pátio da Igreja Jaguaribe	Festival de Campos do Jordão <i>Fanfarra</i> (Copland) <i>Vamos Aloanda</i> (Guarnieri) <i>Sinfonia nº 2</i> (Mahler) – último movimento

Em agosto de 1978, iniciam-se os *Encontros Sinfônicos da Primavera* que, basicamente, reproduziram o modelo de programação do semestre anterior: cada récita era executada nas noites de segunda-feira com uma apresentação adicional nas terças-feiras. Se, nos *Encontros Sinfônicos de Outono*, o público ouviu grande parte do repertório coral de Schubert, durante o segundo semestre, o maestro programou as sinfonias do compositor alemão, além de obras de autores nacionais, fazendo jus aos *Encontros com a Música Brasileira*, conforme havia ocorrido no início do ano:

¹²² Ocorreram ainda outras três apresentações da série (dias 10, 17 e 24 de julho), mas o repertório não foi encontrado devido à ausência de programas de concertos desses eventos.

¹²³ PC, 29/07/1978, p. 185.

¹²⁴ PC, julho/1978.

Tabela 26¹²⁵

Osesp – Dez Encontros da Primavera (1978)			
Data	Regente	Local	Programa
14 e 15/08	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Primeiro Encontro <i>Sinfonia nº 1</i> , em Re Maior, D-82 (Schubert) <i>Concerto nº 4</i> , para piano (Villa-Lobos) <i>Rückert-Lieder</i> , para soprano (Mahler) <i>Morte e Transfiguração</i> , Op. 24 (Strauss)
21 e 22/08	Claudio Santoro	Teatro Cultura Artística	Segundo Encontro <i>Sinfonia nº 6</i> (Santoro) <i>Ballade</i> , para piano (Fauré) <i>Sinfonia nº 2</i> , em Sib, D-125(Schubert)
28 e 29/08	Diogo Pacheco	Teatro Cultura Artística	Terceiro Encontro <i>Biosfera</i> (Nobre) <i>Llanto por Ignacio Sánchez Mejías</i> (Ohana) <i>Sinfonia nº 3</i> (Schubert)
04 e 05/09	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Quarto Encontro <i>Sinfonia nº 4 – Trágica</i> , D. 417 (Schubert) <i>Concerto nº 2</i> , para piano (Villa-Lobos) <i>Quadros de uma Exposição</i> (Mussorgsky/Ravel)
17 e 19/09	Wolker Wangerheim	Teatro Cultura Artística	Quinto Encontro <i>Don Juan</i> , Op. 20 (Strauss) <i>Sinfonia nº 5</i> , em Sib Maior, D-485 (Schubert)
25 e 26/09	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Sexto Encontro <i>Zyklus-II</i> (Ficarelli) <i>Concerto nº 2</i> , para piano (Brahms) <i>Sinfonia nº 6</i> , em Do Maior, D-589 (Schubert)
02 e 03/10	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Sétimo Encontro <i>Variações sobre 2 séries para percussão</i> (Carvalho) <i>Sinfonia nº 7</i> , em Mi Maior, D-729 (Schubert) <i>Idílio de Siegfried</i> (Wagner) <i>A viagem de Siegfried ao Reno</i> (Wagner) <i>A Morte de Siegfried e Música do Funeral</i> (Wagner)
09 e 10/10	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Oitavo Encontro <i>Sinfonia nº 1</i> (L. Fernandez) <i>Concerto nº 27</i> , para piano, K. 595 (Mozart) <i>Sinfonia nº 8 – Inacabada</i> , D-759 (Schubert)
16 e 17/10	H. J. Koellreutter	Teatro Cultura Artística	Nono Encontro <i>The Fairy Queen</i> (Purcell) <i>Exoflora</i> , para piano (Prado) <i>Sinfonia nº 9</i> , em Do Maior, D-944 (Schubert)
23 e 24/10	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Décimo Encontro <i>Concerto para oboé</i> , F. VII nº 1 (Vivaldi) <i>Choros nº 8</i> , para dois pianos (Villa-Lobos) <i>Momoprecoce</i> (Villa-Lobos) <i>Missa Alemã</i> , em Fa Maior nº 7, D-872 (Schubert)

O primeiro ponto a ser ressaltado sobre os dois *Encontros Sinfônicos* de 1978 indica um retomo – observado no segundo semestre de 1976 – a programas que exigissem maior flexibilidade técnica e estilística da Osesp. Um contraste significativo em relação às atividades da orquestra em 1977, dedicadas integralmente ao repertório de Beethoven. A temporada de 1978 ofereceu um equilíbrio melhor na programação, pois houve um diálogo entre o repertório lírico e delicado de Schubert e obras que demandavam maior energia rítmica, variações de

¹²⁵ PC, 14/08/1978 a 23/10/1978.

articulação e contraste de dinâmicas. Efetuar essas mudanças de estilo de execução dentro do mesmo programa não é tarefa simples e, para melhor contextualizar esse tópico, remeto à discussão para os desafios enfrentados pelos trompetistas da Osesp. Um exemplo que pode ser apontado foi a performance, durante a mesma semana de outubro, de *The Fairy Queen* e da *Sinfonia nº 9* de Schubert. Devido à tessitura da obra de Purcell, o instrumentista utiliza-se do trompete *piccolo*, que também auxilia na leveza e fluidez das frases, apropriados ao estilo da peça. Na segunda parte do programa, novamente com o trompete em Do, o trompetista tem que vencer os contrastes impostos por Schubert, que escreveu diversas passagens na tessitura grave do instrumento, executadas em *fortíssimo*, seguidas por fanfarras delicadas, no segundo movimento da sinfonia. Outra sequência de programas intrincados ocorreu logo no início dos *Encontros Sinfônicos de Outono*, com a execução da *Sagração da Primavera*, *Scheherazade* e *Petrouchka*. A solidez rítmica é, porventura, a qualidade mais importante para a eficiência do naipe nas três obras mencionadas. Os desafios incluem a velocidade e clareza nas articulações, o controle absoluto de dinâmicas e a resistência física, pois os solos expostos – não só do primeiro trompete, mas do naipe todo – acontecem depois de períodos de performance intensos, o que contribui para diminuir a energia do instrumentista. A questão da troca de equipamento também merece destaque, pois nas duas obras de Stravinsky, os trompetistas normalmente usam o trompete em Do e o trompete *piccolo*. Ted Parker também utilizou um trompete em Fa para executar o solo da Bailarina em *Petrouchka*, uma demonstração de sua expertise sobre o uso eficiente do equipamento, observada na execução de *Samuel Goldenberg e Schmuyle*, excerto de *Quadros de uma Exposição*. Para esse solo, especificamente, Parker não usava o *piccolo*, mas sim um trompete em Re.

A temporada de 1978, portanto, foi um momento que obras de caráter virtuosístico puderam ser programadas e, seria possível, mas pouco provável, conceber que a escolha desse repertório fosse meramente casual. A hipótese que tem vigor, no entanto, leva em conta que, a partir da temporada de 1977, Eleazar de Carvalho teve condições de avaliar a qualificação de seus músicos, especialmente os estrangeiros que ocupavam as cadeiras de solistas da Osesp. Nesse contexto, a temporada de 1978 serviu para dar vazão a um repertório compatível com o potencial demonstrado pelos naipes.

Uma segunda reflexão pertinente à complexidade das obras escolhidas – sobretudo no segundo semestre de 1978 – reflete o domínio que Eleazar de Carvalho possuía de seu *métier*, afeito tanto ao repertório da segunda metade do século 19 quanto ao composto no século 20. É possível também, com base nas estatísticas sobre as obras programadas, perceber que a estruturação da temporada ganha força, o que justifica o aumento significativo de obras

executadas – em uma única temporada – comparando-se os quatro primeiros anos da Osesp (1973 a 1976) com a temporada de 1978:

Tabela 27

Osesp – Temporadas (1973 a 1976)		
Tipo	Número de obras	Percentual
Aberturas	22	27,5%
Ópera/Oratórios/Vocal	6	7,5%
Concerti/Solos	31	38,7%
Sinfonias/Poemas Sinfônicos	21	26,3%
Total	80	100%

Tabela 28

Osesp – Temporada (1978)		
Tipo	Número de obras	Percentual
Aberturas	22	25%
Ópera/Oratórios/Vocal	15	17%
Concerti/Solos	28	31,9%
Sinfonias/Poemas Sinfônicos	23	26,1%
Total	88	100%

Outro aspecto verificado é o sutil alinhamento com relação à presença de solistas instrumentais e vocais, impulsionado pela quantidade de repertório com canto apresentada em 1978. A inserção da música brasileira na programação aumentou, passando de 22% (1973 a 1976) para 27,2% em 1978. Um número discreto, levando-se em conta a iniciativa dos *Encontros com a Música Brasileira*. Outras formas de apoio à divulgação da música brasileira serão postas em prática por Eleazar de Carvalho durante a temporada de 1979.

5.7 Temporada de 1979

Comparada às anteriores, a temporada de 1979 é a mais peculiar. A impressão inicial é de que, para a sua elaboração, foram justapostas ideias e modelos de temporadas anteriores. Como resultado, houve períodos em que dois ou mais compositores protagonizaram as escolhas de repertório, além de concomitâncias de ciclos. Essas ferramentas, todavia, nortearam Eleazar de Carvalho na organização dos concertos de 1979:

Tabela 29¹²⁶

Osesp - Temporada (1979)	
Período	Atividades
19 de fevereiro a 15 de abril	<i>Encontros Sinfônicos do Outono</i> Oito Encontros com J. S. Bach e outros compositores do Período Barroco
23 de abril a 25 de junho	<i>Dez Encontros com o Romantismo Sinfônico</i> Ciclo das Sinfonias de Tchaikovsky (30/04 a 04/06) Ciclo das Sinfonias de Brahms (11/06 a 18/06)

[Continua na próxima página]

¹²⁶ PC, 19/02/1979 a 26/11/1979.

Osesp - Temporada (1979) [Continuação]

Período	Atividades
Julho	<i>Série de Concertos Populares</i>
	Festival de Música Vienense (02/07) Festival de Aberturas de Óperas (09/07) Festival de Marchas Sinfônicas (23/07)
13 de agosto a 29 de outubro	<i>Doze Encontros Sinfônicos da Primavera</i>
	Música de Richard Wagner (13/08 a 29/10) Ciclo dos Concertos de Rachmaninoff (27/08 a 17/09) ¹²⁷ Ciclo dos Concertos de Liszt (24/09 a 08/10) Ciclo dos Concertos de Chopin (15/10 a 22/10)
05 a 26 de novembro	<i>Encontros Sinfônicos da Primavera</i> Quatro Concertos Extraordinários da Série (05/11 a 26/11)

Apesar de estarem inseridos na temporada sob o título de *Encontros Sinfônicos do Outono*, os primeiros concertos de 1979 foram a reedição dos *Encontros com J. S. Bach*, estrutura já utilizada no período que Eleazar de Carvalho iniciou seus trabalhos na Osesp. Com um número reduzido de concertos, a série apresentava, além de Bach, a música de “outros compositores do Período Barroco”¹²⁸ como, por exemplo, C. P. Emmanuel Bach (1714-1788), Vivaldi (1678-1741) e J. Christian Bach (1735-1782). Em termos de repertório orquestral, o destaque resumiu-se às quatro *Suites Orquestrais* de Bach – apresentadas, respectivamente, a partir do quarto concerto –, além do *Concerto Brandenbúrguês nº 3*, que encerrou os *Encontros Sinfônicos do Outono*.¹²⁹ A seguir, a relação de todos os concertos da série:

Tabela 30¹³⁰

Osesp – Oito Encontros do Outono (1979)			
Data	Regente	Local	Programa
19/02	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Primeiro Encontro – J. S. Bach <i>A Arte da Fuga</i> – BWV-1080 (Versão editada por Marcel Bitsch)
05/03	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Segundo Encontro – C. P. E. Bach e J.S. Bach <i>Concerto para flauta</i> (C. P. E.) <i>Oferenda Musical</i> – BWV-1079 (J. S. Bach) <i>Thematis Regii Elaborationes Canonicae</i> (J. S. Bach)
12/03	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Terceiro Encontro – J. S. Bach e Vivaldi <i>Concerto nº 5 para cravo</i> – BWV 1058 (J. S. Bach) <i>Concerto para violino</i> , Op. 3 (Vivaldi) <i>Concerto para violoncelo</i> , em Re Maior (Vivaldi) <i>Cantata nº 29</i> (J. S. Bach)
19/03	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Quarto Encontro – Johann Christian e J. S. Bach <i>Sinfonia para duas orquestras</i> , Op. 18 nº3 (Johann Christian) <i>Suíte nº 1</i> – BWV-1066 (J. S. Bach) <i>Cantata nº 80</i> – BWV-80 (J. S. Bach)

[Continua na próxima página]

¹²⁷ O *Concerto nº 4* de Rachmaninoff não foi executado dentro do ciclo. Em seu lugar, o pianista Alfredo Cerquinho tocou o *Concerto em Re Maior*, de Maurice Ravel (PC, 17/09/1979, p. 377).

¹²⁸ PC, 19/02/1979, p. 3.

¹²⁹ PC, 13/04/1979, p. 91.

¹³⁰ PC, 19/02/1979 a 15/04/1979.

Osesp – Oito Encontros do Outono (1979) [Continuação]

Data	Regente	Local	Programa
26/03	Fabio Mechetti	Teatro Cultura Artística	Quinto Encontro – J. S. Bach e Vivaldi <i>Suíte nº 2</i> – BWV-1067 (J. S. Bach) <i>Concerto para três violinos</i> (Vivaldi) <i>Cantata nº 147</i> (J. S. Bach)
02/04	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Sexto Encontro – J. S. Bach e Vivaldi <i>Suíte nº 3</i> – BWV-1068 (J. S. Bach) <i>Concerto para quatro violinos</i> (Vivaldi) <i>Cantata nº 4</i> (J. S. Bach)
09/04	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Sétimo Encontro – J. S. Bach e Vivaldi <i>Suíte nº 4</i> – BWV-1068 (J. S. Bach) <i>Concerto para violoncelo</i> , em mi menor (Vivaldi) <i>Concerto para dois violoncelos</i> , em sol menor (Vivaldi) <i>Cantata nº 78</i> (J. S. Bach)
15/04	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Oitavo Encontro – J. S. Bach <i>Concerto Brandenburgo nº 3</i> (J. S. Bach) <i>Oratório de Páscoa</i> (J. S. Bach)

Prontamente após as semanas dedicadas às obras do período barroco, a Osesp inicia a segunda fase de sua temporada, que recebeu o título de *Dez Encontros com o Romantismo Sinfônico*, cujos concertos eram sempre precedidos por um “prelúdio poético”¹³¹ a cargo de Paulo Bomfim.¹³² Durante esse período, a Osesp executou, sucessivamente, ciclos com as sinfonias de Tchaikovsky e Brahms, além da inserção de peças de autores brasileiros, como havia acontecido na temporada de 1978. No último concerto da série, Eleazar de Carvalho celebra Ottorino Respighi, “em homenagem ao centenário do nascimento do autor”,¹³³ adicionando, assim, mais um nome à lista de compositores festejados em 1979. A seguir, a relação de todos os concertos e seus respectivos repertórios:

Tabela 31¹³⁴

Osesp – Dez Encontros com o Romantismo Sinfônico (1979)			
Data	Regente	Local	Programa
23/04	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Primeiro Encontro <i>Quatro Peças Modais</i> (Lacerda) <i>Música Fúnebre Maçônica</i> (Mozart) <i>Morte e Transfiguração</i> (Strauss)
30/04	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Segundo Encontro – Ciclo das Sinfonias de Tchaikovsky <i>Cauchemar</i> (Braga) <i>Sonhos de uma noite de verão</i> – excertos (Mendelssohn) <i>Sinfonia nº 1</i> , Op. 13 (Tchaikovsky)
07/05	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Terceiro Encontro – Ciclo das Sinfonias de Tchaikovsky <i>Ibéria</i> – excertos (Albeniz) <i>Série Brasileira</i> (Nepomuceno) <i>Sinfonia nº 2</i> , Op. 17 (Tchaikovsky)

[Continua na próxima página]

¹³¹ PC, 23/04/1979, p. 103.¹³² Segundo Teperman (2016), no ano de 1971 Paulo Bomfim assume o cargo de Secretário Executivo do Conselho Estadual de Cultura. Foi um dos responsáveis pela reestruturação da Osesp, em 1973. Também é poeta e Decano da Academia Paulista de Letras. Disponível em: <http://www.paulobomfim.com/curr%C3%ADculo.html> (Acesso em 07/01/2017).¹³³ PC, 25/06/1979, p. 235.¹³⁴ PC, 23/04/1979 a 25/06/1979.

Osesp – Dez Encontros com o Romantismo Sinfônico (1979) [Continuação]

Data	Regente	Local	Programa
14/05	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Quarto Encontro – Ciclo das Sinfonias de Tchaikovsky <i>Ave Libertas</i> , (Miguez) <i>Romeu e Julieta</i> – excertos (Berlioz) <i>Sinfonia nº 3</i> , Op. 29 (Tchaikovsky)
21/05	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Quinto Encontro – Ciclo das Sinfonias de Tchaikovsky <i>Festa</i> (Oswald) <i>Romeu e Julieta</i> – 1ª cena (Berlioz) <i>Sinfonia nº 4</i> , Op. 36 (Tchaikovsky)
28/05	Walter Lourenção	Teatro Cultura Artística	Sexto Encontro – Ciclo das Sinfonias de Tchaikovsky <i>Oberon</i> (Weber) <i>Marabá</i> (Braga) <i>Sinfonia nº 5</i> , Op. 64 (Tchaikovsky)
04/06	Simon Blech	Teatro Cultura Artística	Sétimo Encontro – Ciclo das Sinfonias de Tchaikovsky <i>Serenate</i> (Oswald) <i>Sinfonia nº 4</i> , Op. 90 (Mendelssohn) <i>Sinfonia nº 6</i> , Op. 74 (Tchaikovsky)
11/06	Simon Blech	Teatro Cultura Artística	Oitavo Encontro – Ciclo das Sinfonias de Brahms <i>Sinfonia nº 2</i> , Op. 73 <i>Sinfonia nº 1</i> , Op. 68
18/06	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Nono Encontro – Ciclo das Sinfonias de Brahms <i>Sinfonia nº 3</i> , Op. 90 <i>Sinfonia nº 4</i> , Op. 98
25/06	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Décimo Encontro <i>Suíte Brasileira</i> (Levy) <i>FontanediRome</i> (Respighi) <i>Sinfonia Fantástica</i> , Op.14 (Berlioz)

Em julho de 1979, a Osesp apresentou – como no ano anterior – a *Série de Concertos Populares*, que incluiu o Festival de Música Vienense, Festival de Aberturas de Ópera e o Festival de Marchas Sinfônicas:

Tabela 32¹³⁵

Osesp – Série de Concertos Populares (1979)			
Data	Regente	Local	Programa
02/07	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Festival de Música Vienense – Johann Strauss <i>O Morcego</i> <i>Vozes da Primavera</i> <i>Pizzicato Polka</i> <i>Danúbio Azul</i> <i>O Barão Cigano</i> <i>Valsa de Imperador</i> <i>Radetzky March</i> <i>Contos dos Bosques de Viena</i>
09/07	Fabio Mechetti	Teatro Cultura Artística	Festival de Aberturas de Ópera <i>Flauta Mágica</i> (Mozart) <i>Bodas de Fígaro</i> (Mozart) <i>Fidélio</i> (Beethoven) <i>Oberon</i> (Weber) <i>O Barbeiro de Sevilha</i> (Rossini) <i>Uma Italiana na Algéria</i> (Rossini) <i>Aída</i> (Verdi) <i>La Forzadel Destino</i> (Verdi)

[Continua na próxima página]

¹³⁵ PC, 02/07/1979 a 23/07/1979.

Osesp – Série de Concertos Populares (1979) [Continuação]			
Data	Regente	Local	Programa
23/07	Walter Lourenção	Teatro Cultura Artística	Festival de Marchas Sinfônicas <i>Marcha</i> , Op. 10 (Ivanov) <i>Marcha Húngara</i> , Op. 24 (Berlioz) <i>Marcha Nupcial</i> (Mendelssohn) <i>Marcha Slava</i> , Op. 31 (Tchaikovsky) <i>Marche Troyenne</i> (Berlioz) <i>Pomp and Circunstance</i> , Op. 39 (Elgar) <i>Star and Stripes</i> (Sousa)

A iniciativa de criar um espaço na programação da Osesp para esses festivais tem precedentes que remontam ao início da carreira de Eleazar de Carvalho, quando ainda atuava como assistente na OSB. De acordo com Corrêa, o maestro Szenkar havia criado o Festival Johann Strauss, em 1941, e que, devido ao sucesso, foi repetido novamente até 1945.¹³⁶ Outro evento de grande dimensão para Eleazar de Carvalho ocorreu em 12 de julho, quando a Osesp inaugura o Auditório Campos do Jordão que viria ser a sede para os concertos do festival de inverno, inspirado nos moldes do Berkshire Music Center, em Tanglewood, nos Estados Unidos. Dez anos após, em 1989, o nome seria alterado para Auditório Cláudio Santoro, em homenagem ao compositor brasileiro. O concerto de inauguração teve a presença do Governador Paulo Salim Maluf e do Presidente da República à época, General João Batista de Oliveira Figueiredo, que se manifestou “encantado com aquele espaço cultural e a iniciativa de ter-se no Brasil um festival daquela magnitude”.¹³⁷

O prestígio de autoridades na inauguração do Auditório em Campos do Jordão esboça o respaldo político de Eleazar de Carvalho, que deu voz às demandas logísticas necessárias para a realização das temporadas de concerto da Osesp. Além de um local permanente para as apresentações relativas ao festival de Campos do Jordão, a Osesp também obteve – no ano de 1977 – a consolidação do Teatro Cultura Artística como sede dos seus concertos na capital paulista. Sob esse ponto de vista, talvez seja possível entender sua ambiciosa proposta de concertos no segundo semestre de 1979.

O objetivo dos *Doze Encontros Sinfônicos da Primavera*, expresso nos programas de concerto, era dar “ênfase especial nos Encontros com a música brasileira *inovativa*¹³⁸ e experimental, com a música de Richard Wagner e com o romantismo pianístico”.¹³⁹

¹³⁶ CORRÊA (2004), *Op. cit.*, p. 45-8.

¹³⁷ Jornal de Campos, Guia 2007, p. 49. Disponível em: <http://p.download.uol.com.br/jornaldecampos/guia/07/pdf/48-49.pdf>. (Acesso em 25/10/2016).

¹³⁸ O autor supõe que o termo foi equivocadamente traduzido do idioma inglês *innovative*. No português, utiliza-se o adjetivo masculino que significa inovador, e nesse caso, traduções adequadas seriam “música brasileira *progressista* ou *revolucionária*”.

¹³⁹ PC, 13/08/1979, p. 253.

Novamente, pode-se observar que as escolhas de Eleazar de Carvalho têm paralelo com a programação concebida na OSB, em 1945, quando Szenkar realizou um Festival Wagner¹⁴⁰, e o próprio maestro brasileiro, já no ano de 1961, organizou o Festival de Música Eletrônica de Vanguarda no âmbito da orquestra do Rio de Janeiro.¹⁴¹ É relevante notar que, além dos dois eixos de programação – música de Wagner e obras brasileiras de vanguarda –, Eleazar de Carvalho adiciona um terceiro, ao programar os concertos de piano de Rachmaninoff, Liszt e Chopin. A concomitância dos compositores, efetivamente, inicia-se a partir do 3º Encontro:

Tabela 33¹⁴²

Osesp – Doze Encontros Sinfônicos da Primavera (1979)			
Data	Regente	Local	Programa
13/08	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Primeiro Encontro <i>Concerto para piano</i> – 1ª audição (C. de Oliveira) <i>Idílio de Siegfried</i> (Wagner) <i>Fausto</i> (Wagner)
20/08	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Segundo Encontro <i>Interações Assintóticas</i> – 1ª audição (Santoro) <i>Concerto para piano</i> , Op. 54 (Schumann) <i>Rienzi</i> – abertura e excertos (Wagner)
27/08	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Terceiro Encontro Richard Wagner e os concertos para piano de Rachmaninoff <i>Estações</i> (Prado) <i>Concerto nº 1</i> , Op. 1 (Rachmaninoff) <i>Parsifal</i> – excertos (Wagner)
03/09	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Quarto Encontro Richard Wagner e os concertos para piano de Rachmaninoff <i>Elegia – T.45</i> (Blauth) <i>Concerto nº 2</i> , em do menor (Rachmaninoff) <i>Tannhäuser</i> – excertos (Wagner)
10/09	Eleazar de Carvalho Ernest Widmer	Teatro Cultura Artística	Quinto Encontro Richard Wagner e os concertos para piano de Rachmaninoff <i>Sendas do outro um</i> (Widmer) <i>Concerto nº 3</i> , em re menor (Rachmaninoff) <i>Tristão e Isolda</i> – excertos (Wagner)
17/09	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Sexto Encontro <i>Lacrimabilis</i> (J. Lins) <i>Concerto para piano</i> , em Re Maior (Ravel) <i>Navio Fantasma</i> – excertos (Wagner)
24/09	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Sétimo Encontro Richard Wagner e os concertos para piano de Liszt <i>Divertimento nº 3</i> (Kiefer) <i>Concerto nº 1</i> , em Mi bemol Maior (Liszt) <i>A Tetralogia – O Anel de Nibelungen</i> <i>O Ouro do Reno</i> – excertos (Wagner)
01/10	Fabio Mechetti	Teatro Cultura Artística	Oitavo Encontro <i>Retablo de Santa Joana Carolina – cena 1</i> (Corrêa) <i>Concerto nº 3</i> , para piano (Guarnieri) <i>A Tetralogia – O Anel de Nibelungen</i> <i>As Walkírias</i> – excertos (Wagner)

[Continua na próxima página]

¹⁴⁰ CORRÊA (2004), *Op. cit.*, p. 48.¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 66.¹⁴² PC, 13/08/1979 a 29/10/1979.

Osesp – Doze Encontros Sinfônicos da Primavera (1979) [Continuação]

Data	Regente	Local	Programa
08/10	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Nono Encontro Richard Wagner e os concertos para piano de Liszt <i>Reflexões II</i> (L. Cardoso) <i>Concerto nº 2</i> , em La Maior (Liszt) A Tetralogia – <i>O Anel de Nibelungen</i> <i>Siegfried</i> – excertos (Wagner)
15/10	Alceo Bocchino	Teatro Cultura Artística	Décimo Encontro Richard Wagner e os concertos para piano de Chopin <i>Seis Miniaturas</i> (Philippot) <i>Concerto nº 1</i> , em mi menor (Chopin) A Tetralogia – <i>O Anel de Nibelungen</i> <i>O Crepúsculo dos deuses</i> – excertos (Wagner)
22/10	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Décimo Primeiro Encontro Richard Wagner e os concertos para piano de Chopin <i>Abertura para oboé e orquestra</i> (Ficarelli) <i>Concerto nº 2</i> , em fa menor (Chopin) <i>Lohengrin</i> – excertos (Wagner)
29/10	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Décimo Segundo Encontro – Encerramento da Série <i>Os Noturnos</i> (Debussy) <i>Os Mestres Cantores</i> – excertos (Wagner)

Apesar do vasto repertório apresentado pela Osesp em 1979, os *Encontros Sinfônicos da Primavera* foram expandidos com os *Quatro Concertos Extraordinários da Série*. Os programas apresentados nesse período, aparentemente, não possuíam conexão temática com o restante da temporada de 1979, e algumas das obras apresentadas na derradeira fase de concertos já haviam sido executadas ao longo do ano, como demonstrado a seguir:

Tabela 34¹⁴³

Osesp – Quatro Concertos Extraordinários da Série (1979)			
Data	Regente	Local	Programa
05/11	Jorge Salim	Teatro Cultura Artística	Primeiro Concerto <i>Três Danças</i> (Guarnieri) <i>Concerto para piano</i> , Op. 54 (Schumann) <i>Sinfonia nº 41 – Júpiter</i> (Mozart)
12/11	Fabio Mechetti	Teatro Cultura Artística	Segundo Concerto <i>Seis Miniaturas</i> (Philippot) <i>Concerto para piano</i> (Khatchaturian) <i>Rondó Caprichoso</i> , para violino (Saint-Saens) <i>Concerto nº 2</i> , para violino (Wieniawski)
19/11	Eleazar de Carvalho Silvio Baccarelli	Teatro Cultura Artística	Terceiro Concerto – Quatro Períodos da Música Brasileira <i>Hino à Bandeira Nacional</i> (Braga) <i>Ó lingua benedicta</i> , para soprano (G. da Silva) <i>Missa Grande em Mi bemol – Kyrie</i> (L. de Mesquita) <i>Episódio Sinfônico</i> (Braga) <i>Abertura Sinfônica</i> (Sá Porto) <i>Poema de São Paulo</i> (Souza Lima) <i>Música Concertante</i> para piano (Santoro)
26/11	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Quarto Concerto – Beethoven <i>Egmont</i> , Op. 84 <i>Concerto nº 3</i> , para piano, Op. 37 <i>Concerto Triplíce</i> , Op. 56

¹⁴³ PC. 05/11/1979 a 26/11/1979.

A análise da temporada de 1979 indica, em um primeiro instante, que houve um esforço para expandir o repertório da Osesp, objetivo que foi alcançado com a inclusão dos *Encontros com o Romantismo Sinfônico*, *Concertos Populares* e *Concertos Extraordinários*. No que diz respeito à avaliação da estrutura dos concertos, a tabulação apresentada a seguir buscou os dados referentes às séries principais de concerto da Osesp. Essa abordagem idêntica à de outras temporadas, desconsidera, portanto, o repertório barroco e o apresentado nos três *Concertos Populares*. Os dados referentes às temporadas de 1978 e 1979 são indicados adiante:

Tabela 35
Osesp – Temporada (1978)

Tipo	Número de obras	Percentual
Aberturas	22	25%
Ópera/Oratórios/Vocal	15	17%
Concerti/Solos	28	31,9%
Sinfonias/Poemas Sinfônicos	23	26,1%
Total	88	100%

Tabela 36
Osesp – Temporada (1979)

Tipo	Número de obras	Percentual
Aberturas	25	32%
Ópera/Oratórios/Vocal	17	21,8%
Concerti/Solos	19	24,4%
Sinfonias/Poemas Sinfônicos	17	21,8%
Total	78	100%

A expansão do repertório da Osesp em 1979 foi significativa, pois, somando-se as 78 obras da tabela acima com outras 46 que foram apresentadas durante a temporada, perfaz um aumento superior a 40% em relação ao ano de 1978. Percebe-se também que houve um balanço adequado entre os solistas de canto – privilegiados em virtude do extenso repertório wagneriano – e artistas que atuaram nos diversos ciclos de concertos para piano apresentados nos programas. Deve-se ressaltar que o esforço contínuo de Eleazar de Carvalho na promoção do repertório brasileiro teve resultados efetivos em 1979, pois foram apresentadas 26 composições – um terço da programação –, e parte significativa dessas obras dava início aos concertos, como indica o acréscimo do percentual das Aberturas.

No que diz respeito ao repertório, ao longo de toda a temporada Eleazar de Carvalho programou obras de estilos contrastantes como, por exemplo, *Sendas do outro um* (Widmer) com *Tristão e Isolda* de Wagner, que foi antecedida pelo *Concerto nº 3* de Rachmaninoff. A fidelidade à proposta inicial da temporada foi cumprida, dando proeminência ao ciclo de Wagner, ao repertório romântico pianístico e, à música brasileira de vanguarda. Os diversos períodos da música também foram contemplados na temporada de 1979, e a síntese dessa fórmula aconteceu no penúltimo concerto do ano, denominado *Quatro Períodos da Música*

Brasileira, onde são perfilados cronologicamente os momentos da história da música ocidental, trazendo obras escritas no Brasil que representam os períodos Barroco, Romântico, Nacionalista e, por fim, Contemporâneo.¹⁴⁴

Sob o ponto de vista das demandas impostas aos trompetistas da Osesp, a temporada de 1979 manteve-se equilibrada. Os ciclos de sinfonias de Tchaikovsky e Brahms, apresentados no primeiro semestre, aparentemente, foram combinados de forma ajustada, não causando desgaste durante as performances. O repertório dos concertos não trouxe obras emblemáticas para o naipe de trompetes, como foi observado na temporada anterior. Os desafios maiores ocorreram com os excertos das óperas de Wagner, discutidos anteriormente na análise da temporada de 1973. É fundamental ressaltar que, em 1979, os trompetistas da Osesp já usavam trompetes em Do, ainda que de forma incipiente. Essa mudança, além de trazer benefícios imediatos para a execução do repertório da temporada, instigou os trompetistas da orquestra rumo a novas pesquisas que possibilitassem um domínio ainda superior do novo equipamento, conforme será abordado no capítulo que traz as entrevistas dos trompetistas.

Esse cenário que envolveu a busca de novos equipamentos e estratégias para utilizá-los, entretanto, não foi exclusivo dos trompetistas da Osesp. O alargamento das fronteiras musicais – fruto de temporadas progressivamente mais estruturadas –, eventualmente, alcançou outros naites da orquestra. O ano de 1980, nesse sentido, representa para a Osesp um ponto extremo na expansão do repertório, notadamente, com a realização do inédito ciclo com obras de Gustav Mahler, como será tratado a seguir.

5.8 Temporada de 1980

“Em quarenta ou cinquenta anos, tocarão minhas sinfonias em concertos orquestrais tanto quanto as de Beethoven”.¹⁴⁵
Gustav Mahler

Seguindo o padrão já estabelecido anteriormente, a Osesp iniciaria o ano de 1980 com a sua série de *Encontros com o Barroco* que, substancialmente menor, apresentou obras de autores brasileiros, de Vivaldi, Bach e Haendel (1685-1759), cujo oratório *O Messias* encerrou o primeiro ciclo de concertos da temporada da Osesp, conforme adiante:

¹⁴⁴ PC, 19/11/1979, p. 605.

¹⁴⁵ KENNEDY, Michael. *Mahler*. Schirmer Books, 1990, p. *iii*.

Tabela 37¹⁴⁶

Osesp – Seis Encontros com o Barroco (1980)			
Data	Regente	Local	Programa
10/03	Eleazar de Carvalho Walter Lourenção	Teatro Cultura Artística	Primeiro Encontro – Vivaldi <i>Concerto em La Maior</i> , F-XII n° 48 para duas orquestras <i>Concerto em Do Maior</i> , F-VI n° 4 para flautim <i>Dixit Dominus</i> , para 5 solistas, 2 coros, 2 órgãos e 2 orquestras
17/03	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Segundo Encontro – J. S. Bach <i>Tocata e Fuga em Do Maior – Largo</i> <i>Concerto em do menor</i> , para dois cravos BWV-1060 <i>Cantata n° 78 – Jesu, der dumeineselee</i>
24/03	Eleazar de Carvalho Flavio Garcia	Teatro Cultura Artística	Terceiro Encontro – Vivaldi e Haendel <i>Concerto em mi menor</i> , para violoncelo (Vivaldi) <i>As Quatro Estações</i> , para violino-solo (Vivaldi) <i>Salmo n° 112</i> , para soprano (Haendel)
31/03	Eleazar de Carvalho Silvio Baccarelli	Teatro Cultura Artística	Quarto Encontro – Bach/Webern e Vivaldi <i>Oferenda Musical – Ricercari a 6</i> (Bach/Webern) <i>Concerto em La Maior</i> , para violão (Vivaldi) <i>Concerto em Re Maior</i> , para violão (Vivaldi) <i>Cantata n° 63 – Christen, utztediesen tag</i> (Bach)
06/04	Luiz Roberto Borges	Teatro Cultura Artística	Quinto Encontro – Autores brasileiros e Haendel <i>Recitativo e Ária</i> , para soprano (Autor anônimo da Bahia) <i>Tercis</i> , para soprano, contralto, baixo (L. de Mesquita) <i>O Messias – excertos</i> (Haendel)
07/04	Luiz Roberto Borges	Teatro Cultura Artística	Sexto Encontro – Autores brasileiros e Haendel <i>Recitativo e Ária</i> , para soprano (Autor anônimo da Bahia) <i>Tercis</i> , para soprano, contralto, baixo (L. de Mesquita) <i>O Messias – excertos</i> (Haendel)

Findados os seis concertos, já em meados de abril, a Osesp inicia os *Encontros Sinfônicos de Outono*, homenageando José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830). A escolha do compositor brasileiro como protagonista da série de concertos contribuiu – pela própria natureza das suas obras – para que o repertório vocal ganhasse destaque na programação. Dessa maneira, dentre os doze *Encontros Sinfônicos de Outono*, nove concertos traziam obras de José Maurício Nunes Garcia, além de uma substancial quantidade de peças vocais:

Tabela 38¹⁴⁷

Osesp – Encontros Sinfônicos de Outono (1980)			
Data	Regente	Local	Programa
18/04	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Primeiro Encontro <i>Ulisséia</i> , para soprano, coro e orquestra (Nunes Garcia) <i>Missa de Requiem</i> – 1816 (Nunes Garcia)
21/04	Jorge Salim	Teatro Cultura Artística	Segundo Encontro <i>Sinfonia Fúnebre</i> (Nunes Garcia) <i>Concerto em la menor</i> , Op. 128, para violoncelo (Schumann) <i>Sinfonia n° 4</i> , Op. 90 (Mendelssohn)
28/04	Carlos Veiga	Teatro Cultura Artística	Terceiro Encontro <i>Abertura em Re</i> (Nunes Garcia) <i>Concerto n° 2</i> , para piano (Saint-Saens) <i>Variações sobre um tema de Haydn</i> , Op. 56-a (Brahms) <i>Cristo no monte das Oliveiras – Aleluia</i> (Beethoven) <i>Gloria</i> (Korsakov)

[Continua na próxima página]

¹⁴⁶ PC, 10/03/1979 a 07/04/1979.¹⁴⁷ PC, 18/04/1980 a 30/06/1980.

Osesp – Encontros Sinfônicos de Outono (1980) [Continuação]

Data	Regente	Local	Programa
05/05	Michael Kelly Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Quarto Encontro <i>Abertura Trágica</i> (Brahms) <i>Concerto nº 1</i> , para piano, Op. 15 (Brahms) <i>Concerto nº 2</i> , para piano, Op. 83 (Brahms)
12/05	Olivier Toni	Teatro Cultura Artística	Quinto Encontro <i>Zemira – Abertura</i> (Nunes Garcia) <i>Concerto nº 24</i> , para piano, K.491(Mozart) <i>Sinfonia nº 1</i> , Op. 68 (Brahms)
19/05	Eleazar de Carvalho Silvio Baccarelli	Teatro Cultura Artística	Sexto Encontro <i>José Bonifácio – Abertura Sinfônica</i> (Sá Porto) <i>Concerto em re menor</i> , para violino, Op. 31 (Vieuxtemps) <i>Te Deum</i> , para coro, M-96 (Nunes Garcia) <i>Meditação nº 2</i> , para orquestra (Franceschini) <i>Brasileiros</i> , para coro e orquestra (Franceschini)
26/05	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Sétimo Encontro <i>L'après-midi d'un faune</i> (Debussy) <i>Concerto em Sol Maior</i> , para piano (Ravel) <i>Te Deum em la menor</i> , para coro (Nunes Garcia) <i>Missa Alemã</i> , em Fa Maior D-872 (Schubert)
02/06	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Oitavo Encontro <i>Ouverture sobre temas hebraicos</i> , para clarinete (Prokofiev) <i>Concerto nº 1</i> , para piano, Op. 10 (Prokofiev) <i>Concerto nº 5</i> , para piano, Op. 55 (Prokofiev)
09/06	Sérgio Magnani	Teatro Cultura Artística	Nono Encontro <i>Te Christe Solum Novimus</i> , para soprano-solo (NunesGarcia) <i>Rapsódia sobre um tema de Paganini</i> , para piano (Rachmaninoff) <i>Sinfonia nº 3</i> , Op. 56 – Escocesa (Mendelssohn)
16/06	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Décimo Encontro <i>Quarteto 1801</i> , para orquestra de cordas (Nunes Garcia) <i>Concerto nº 2</i> , para piano (Liszt) <i>Sinfonia nº 5 – Do Novo Mundo</i> (Dvořák)
23/06	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Décimo Primeiro Encontro <i>Laudate Pueri</i> , para soprano-solo – 1821, M. 79 (Nunes Garcia) <i>Noturnos</i> (Debussy) <i>Concerto nº 3</i> , para piano (Rachmaninoff)
30/06	Pierre Colombo	Teatro Cultura Artística	Décimo Segundo Encontro <i>Estigmas</i> , para orquestra de cordas (Prado) <i>Wanderer Fantasie</i> , Op. 15, para piano (Schubert-Liszt) <i>Assim Falou Zarathustra</i> (Strauss)

Além da presença de obras com canto, ocorreram outros vínculos de repertório na série como, por exemplo, a execução de sinfonias de Mendelssohn (no 2º e 9º Encontros), e os programas integrais dedicados às obras de Brahms e Prokofiev no 4º e 8º Encontros, respectivamente. A escolha dessas obras indica uma continuação do ciclo dedicado a Brahms – iniciado em 1979 – e, possivelmente, o início de um novo ciclo com os concertos de Prokofiev, também inéditos junto à programação Osesp. No último concerto da série, a obra originalmente programada seria a *Sinfonia nº 7* de Beethoven, mas houve uma mudança que, pela primeira vez, trouxe ao público da Osesp o poema sinfônico *Assim Falou Zarathustra*, de Richard

Strauss.¹⁴⁸ Convém ressaltar que, ao longo dos doze *Encontros Sinfônicos de Outono*, foram apresentadas onze obras para piano e orquestra, o que acentua o predomínio desse instrumento como solista – por larga margem – nas temporadas de concerto da orquestra paulista.

No mês de julho, a Osesp tinha suas atividades ligadas ao Festival de Campos do Jordão ou à recente série, iniciada em 1979, de concertos populares. Em 1980, no entanto, os programas de concerto oficiais da temporada não incluíram as aparições da orquestra no âmbito do festival de inverno, inclusive no concerto de abertura, como descreveu o crítico Ênio Squeff:

Ao contrário do previsto, o Festival deste ano [1980] em Campos do Jordão não começou com as pompas e circunstâncias de outras épocas. Há turistas, estudantes e professores, ingredientes indispensáveis à realização do evento (...) e os organizadores da versão 80 do Festival de Inverno resolveram iniciar os vários cursos do festival sem maiores cerimônias.¹⁴⁹

Apesar da ausência da Osesp no início do festival, vários de seus músicos integravam, como de costume, o corpo pedagógico do evento. Além disso, o Festival de Campos de 1980 sediou o Concurso Internacional de Violoncelo Aldo Parisot, e isso aconteceu “à última hora, com a desistência do governo da Paraíba em promover o encontro”.¹⁵⁰

Os desdobramentos para assegurar a realização do concurso, concomitantemente ao festival, incluíram, por exemplo, remunerar os premiados e custear a estadia de todos os concorrentes. Alguns dos violoncelistas que competiram foram convidados a integrar o naipe da Osesp para a performance da *Segunda Sinfonia* de Mahler, o que gerou transtornos que serão descritos mais adiante, no capítulo que traz os depoimentos dos trompetistas.

O reinício das atividades da orquestra ocorre em agosto, com os *Encontros Sinfônicos de Primavera*, a mais ambiciosa série de concertos da Osesp, estruturada em uma sequência de doze semanas, e que apresentaria as dez sinfonias de Mahler, quatro obras com solistas vocais, além das peças instrumentais, conforme a tabela abaixo:

Tabela 39¹⁵¹

Osesp – Encontros Sinfônicos de Primavera (1980)			
Data	Regente	Local	Programa
11/08	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Primeiro Encontro <i>Blumine</i> – movimento sinfônico (Mahler) <i>Rückert-Lieder</i> (Mahler) <i>Sinfonia nº 1</i> – Titan (Mahler)
18/08	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Segundo Encontro <i>Sinfonia nº 2</i> – Ressurreição (Mahler)

[Continua na próxima página]

¹⁴⁸ Folha de São Paulo, 29/06/1980, Caderno Ilustrada, p. 12.

¹⁴⁹ Folha de São Paulo, 02/07/1980, Caderno Ilustrada, p. 3.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, p. 3.

¹⁵¹ PC, de 18/08/1980 a 03/11/1980.

Osesp – Encontros Sinfônicos de Primavera (1980) [Continuação]

Data	Regente	Local	Programa
25/08	Dalia Atlas	Teatro Cultura Artística	Terceiro Encontro <i>Romeu e Julieta</i> – Abertura (Tchaikovsky) <i>Das Lied von der Erde</i> (Mahler)
01/09	Cornelius Von Eberhardt	Teatro Cultura Artística	Quarto Encontro <i>Sinfonia nº 3</i> (Mahler)
08/09	Juan Carlos Zorzi	Teatro Cultura Artística	Quinto Encontro <i>Adágio Elegíaco</i> (J. C. Zorzi) <i>Concerto nº 20, K.466</i> (Mozart) <i>Sinfonia nº 4</i> (Mahler)
15/09	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Sexto Encontro <i>Tiradentes</i> – Prelúdio (Carvalho) <i>Concerto em la menor, Op. 54</i> (Schumann) <i>Des Knaben Wunderhorn</i> (Mahler)
22/09	H. J. Koellreutter Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Sétimo Encontro <i>Klavier Quartett</i> , em um movimento (Mahler) <i>Sinfonia nº 6 – Trágica</i> (Mahler)
29/09	David Machado	Teatro Cultura Artística	Oitavo Encontro <i>Kindertotenlieder</i> (Mahler) <i>Sinfonia nº 5</i> (Mahler)
07/10	David Machado	Teatro Cultura Artística	Nono Encontro <i>Sinfonia nº 7</i> (Mahler)
18 e 20/10	Eleazar de Carvalho	Teatro Municipal	Décimo Encontro <i>Sinfonia nº 8 – Sinfonia dos Milhões</i> (Mahler)
27/10	John Neschling	Teatro Cultura Artística	Décimo Primeiro Encontro <i>Sinfonia nº 9</i> (Mahler)
03/11	Eleazar de Carvalho	Teatro Cultura Artística	Décimo Segundo Encontro <i>Composição para orquestra nº 4</i> (Philippot) <i>Sinfonia nº 10 – Inacabada</i> (Mahler) <i>Momoprecoce</i> (Villa-Lobos) <i>Sinfonia nº 2 – Ressurreição – mov. IV e V</i> (Mahler)

Sob o ponto de vista estritamente musical, a escolha de Gustav Mahler para protagonizar os *Encontros Sinfônicos de Primavera* seria facilmente justificável, levando-se em conta a importância que sua música alcançou a partir da segunda metade do século 20. É compreensível também que, em decorrência da programação contínua de ciclos de outros sinfonistas – a começar por Beethoven, em 1977 –, a música de Mahler seria um destino inexorável dentro da programação da Osesp.

É pertinente lembrar que, logo no início de sua experiência como regente assistente na OSB, Eleazar de Carvalho já havia tido contato e, porventura, criado laços de familiaridade com a música de Mahler. De acordo com Corrêa, em 1940, Szenkar introduziu às plateias do Rio de Janeiro o último movimento da *Terceira Sinfonia* de Mahler e, cinco anos após, o maestro húngaro executaria integralmente essa obra, período que Eleazar de Carvalho ainda estava no Brasil.¹⁵² Efetivamente, o maestro brasileiro apresentou a *Primeira Sinfonia* de Mahler em 1956, já na condição de regente titular da OSB.¹⁵³ Oficialmente, porém, a escolha

¹⁵² CORRÊA (2004), *Op. cit.*, p. 45-8.

¹⁵³ *Op. cit.*, p. 62.

do compositor austríaco para os *Encontros Sinfônicos de Primavera* da Osesp ocorreu “em homenagem ao 120º aniversário”, conforme explicitado no anúncio publicitário veiculado na véspera da estreia. Independentemente das motivações musicais ou comemorativas que nortearam a escolha de Mahler, Eleazar de Carvalho inicia a série dos *Encontros Sinfônicos de Primavera* de 1980 apresentando a *Primeira Sinfonia*, além de um movimento raramente executado da mesma obra, denominado *Blumine*.

Domingo, 10 de agosto de 1980

ENCONTROS SINFÔNICOS DE PRIMAVERA
em homenagem ao 120º aniversário de GUSTAV MAHLER
ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO
diretor artístico e regente titular: ELEAZAR DE CARVALHO

Ciclo das 10 sinfonias, as "Rückert-Lieder", "Kinderlieder", "Das Lied von der Erde", "Des Knaben Wunderhorn", "Klavierquartett", e obras dos compositores Saint-Saëns, Tchaikovsky, Zorzi, Mozart, Philpott, Schumann e Villa-Lobos.

Segunda-feira, às 21:00 horas - 11, 18 e 25 de agosto; 19, 8, 15, 22 e 29 de setembro; 6, 13 e 27 de outubro e 3 de novembro.

solistas - cantores: VERA CANTO E MELLO, NEIDE CARVALHO, MARIA LÚCIA GODOY, VICTÓRIA KERBALY, LENICE PRIOLI, MARIANGELA REA, MARGARITTA SCHACK, GABRIELLE SCHRECKENBACH, VÂNIA K. SIQUEIRA, NEIDE THOMAS, EDUARDO ALVARES, JARBAS BRAGA, ZUÍNGLIO FAUSTINI, GERSON HERSKOWICZ, JOSÉ DE OLIVEIRA LOPES e ALDO LOSSO

pianistas: SÔNIA MUNIZ, CLARA SVERNER e MAGDALENA TAGLIAFERRO

violista: AYRTON PINTO

violista: JUAN CARLOS SARUDIANSKY

violoncelistas: PETER DAUELSBERG e ANTONIO DEL CLARO

conjuntos corais: CORAL ADVENTISTA DE SÃO PAULO, CORAL BACCARELLI, CORAL EVANGÉLICO DE SÃO PAULO, CORAL DO ESTADO DE SÃO PAULO, CORAL LUTHER KING, CORAL PRÓ-MÚSICA SACRA e CORAL INFANTIL SCO

regentes: DALIA ATLAS, CORNELIUS VON EBERHARDT, HANS KAST, H. J. KOELLREUTTER, DAVID MACHADO, JOHN NESCHLENG, MICHEL PHILIPPOT, JUAN CARLOS ZORZI e ELEAZAR DE CARVALHO

ESTREIA: SEGUNDA-FEIRA, 11 DE AGOSTO, ÀS 21:00 H
TEATRO CULTURA ARTÍSTICA
Rua Nestor Pestana, 196

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA GOVERNO PAULO MALUF

Figura 2 – Anúncio de jornal do ciclo Mahler

O ciclo prosseguiu com a performance da *Segunda Sinfonia* (2º Encontro) e, posteriormente, da *Terceira Sinfonia* (4º Encontro) – obras que utilizam grande efetivo orquestral, além de coro, solistas e performances instrumentais fora do palco – separadas pela execução de *Das Lied von der Erde*, obra principal do 3º Encontro. A sequência de solos vocais incluiu ainda a *Quarta Sinfonia* e *Des Knaben Wunderhorn*, executadas simultaneamente no 5º e 6º Encontros. Em seguida, a Osesp apresentou três obras de Mahler, puramente instrumentais, denominadas “sinfonias Rückert”, cuja composição foi influenciada pela musicalização prévia que Mahler fez em 1901 para os poemas de Friedrich Rückert (1788-1866), em Maiernigg.¹⁵⁴ Essas obras são relacionadas a um período difícil da vida de Mahler ligado a perdas na família, e a Sexta Sinfonia é a única que termina com um acorde menor, caracterizando o “motivo trágico”.¹⁵⁵ O concerto em que foi apresentada a *Sexta Sinfonia* tinha como regente H. J. Koellreutter. Porém, conforme será abordado em detalhes no capítulo sobre os trompetistas, a performance foi, efetivamente, regida por Eleazar de Carvalho. Esse concerto do 7º Encontro alterou a ordenação ascendente do ciclo de sinfonias de Mahler, mas foi, acertadamente, seguida pela execução da

¹⁵⁴ KENNEDY (1991), *Op. cit.*, p. 132.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p. 140.

Quinta Sinfonia e, posteriormente, da *Sétima Sinfonia*, também integrantes da série “Rückert”.

Já na parte derradeira do ciclo, o 10º Encontro trouxe “em primeira audição no Brasil” a execução da *Oitava Sinfonia* de Mahler, obra que exige um portentoso esforço logístico para acomodar a orquestra, solistas, coro e fanfarras fora do palco. Por essa razão, os dois concertos da Osesp ocorreram no Teatro Municipal de São Paulo.¹⁵⁶ O subtítulo da obra – Sinfonia dos Milhões – apesar de não ter sido originalmente dado pelo compositor, foi popularizado em alusão ao contingente de pessoas que necessitam ser mobilizadas. O termo normalmente utilizado é “Sinfonia dos Mil”, diferentemente do exposto no programa de concerto da Osesp.¹⁵⁷ O 10º Encontro, com a *Oitava Sinfonia*, foi o único que teve duas récitas, que ocorreram “em benefício da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo”.¹⁵⁸ No penúltimo concerto do ciclo Mahler, a orquestra executou a *Nona Sinfonia*, sob a regência de John Neschling que, em 1996, viria a coordenar a reestruturação da Osesp e, posteriormente, assumir os cargos de diretor artístico e regente titular da orquestra. No 12º Encontro, encerrando o ciclo, Eleazar de Carvalho regeu a *Décima Sinfonia* – obra que não foi terminada por Mahler – além dos dois últimos movimentos da *Segunda Sinfonia*, que já havia sido apresentada integralmente no 2º Encontro.

Os artistas que atuaram no ciclo Mahler de 1980 participaram de um período extraordinário de concertos que, até os dias atuais, não foi repetido no Brasil. A decisão de programar sinfonias de Mahler na temporada, conforme discutido anteriormente, exige a mobilização de músicos extras e, dependendo da sinfonia escolhida, serão também necessários solistas vocais e um coro. Todos esses fatores contribuem para que as orquestras optem por apresentar, se as condições financeiras permitem, somente algumas sinfonias de Mahler a cada temporada. Nesse contexto, a realização do ciclo completo foi uma empreitada desafiadora, tanto para a estrutura da Osesp, quanto para seus músicos.

No caso específico dos trompetistas, os desafios envolvem o condicionamento físico, a preparação técnica e o conhecimento sobre os elementos que alicerçam as ideias musicais de Mahler. Como o ciclo foi concebido para ter doze semanas, seria inevitável que, em alguns períodos, os trompetistas sofressem, eventualmente, um desgaste físico acentuado. A sequência ininterrupta de obras com instrumentação densa causa desgaste no naipe de metais e, em particular, no naipe de trompetes. Nesse contexto, os concertos em que foram apresentadas as *Sinfonias nº 6, nº 5 e nº 7*, eventualmente, causaram extenuação, especialmente ao primeiro trompete, pois seu papel é proeminente nessas obras. Sob o ponto de vista técnico, Mahler

¹⁵⁶ PC, 18/10/1980, p. 431.

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 431.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, p. 431.

escreveu passagens que exigem agilidade, precisão de articulação e controle e, no âmbito do ciclo, a *Terceira Sinfonia* merece destaque, pois combina todos esses elementos. No primeiro movimento, algumas das fanfarras rápidas exigem destreza com o dedilhado e com a articulação, devido à tonalidade em que foram escritas. O terceiro movimento possui um extenso solo lírico do *Posthorn*, executado fora do palco, que demanda resistência física, refinamento na sonoridade e entendimento musical para frasear sua linha melódica junto à orquestra. No último movimento da sinfonia, após uma intensa passagem em *fortissimo*, Mahler escreve um coral no registro agudo e em dinâmica suave, combinando, assim, em uma única obra, vários aspectos de difícil execução no trompete. Em carta ao crítico Max Marschalk (1863-1940) o compositor afirma: “Variedade e contraste! Isso é como sempre foi, o segredo da eficácia”.¹⁵⁹

Além desses exemplos pontuais extraídos das sinfonias, existem conceitos ou, porventura, “segredos” que norteiam a interpretação da música de Mahler como, por exemplo, a intensidade sonora, a expressão, o domínio das fanfarras, a compreensão sobre acentuação rítmica e a execução das ligaduras. Intensidade sonora não significa necessariamente volume sonoro, mas sim manter, constantemente, a energia da frase musical. A expressão, no contexto da música de Mahler, denota o respeito às minuciosas instruções presentes em suas partituras, que indicam os pontos culminantes das frases e onde, por consequência, que as notas *não* devem ser acentuadas. As fanfarras são marcas registradas na música de Mahler, pois aparecem frequentemente em suas sinfonias. Dessa forma, o entendimento musical sobre a obra é fundamental na busca do caráter adequado para a execução de cada fanfarra. A especificidade da colocação dos acentos musicais na música de Mahler é singular, caracterizando, assim, o estilo pretendido para uma determinada passagem. A conexão entre as notas também recebe uma conotação especial, especialmente nos trechos líricos. Mahler utiliza com frequência a expressão *portamento*, que significa uma forma quase vocal, de *conduzir* um som ao outro.

É impossível garantir, no entanto, que as práticas descritas acima tenham sido utilizadas pelos trompetistas da Osesp, nas circunstâncias por eles vividas no ano de 1980. Os conceitos compartilhados sobre a performance da música de Mahler não possuem, obviamente, um caráter normativo, pois são fruto de pesquisas e leituras *individuais* que, contextualizadas com diversas performances das sinfonias, formam um conjunto de *convenções* – no mesmo sentido ensinado por Howard Becker – que orientam o entendimento sobre a execução.

Em face dos desafios de 1980, o naipe de trompetes criou estratégias específicas que

¹⁵⁹ KENNEDY (1991), *Op. cit.*, p. 139.

serão desveladas no capítulo que traz os relatos daqueles artistas. Além das questões interpretativas e de execução, os trompetistas da Osesp estavam em busca de novos equipamentos e de como saber usá-los de forma eficiente. Essa argumentação reforça, uma vez mais, a importância que a temporada de 1980 representou, tanto para o desenvolvimento dos músicos da Osesp, quanto para a própria instituição. A inserção das obras de Mahler nos *Encontros Sinfônicos de Primavera* contribuiu para consolidar as séries anuais e regulares de concerto. A divisão da temporada em períodos específicos – concebida em 1976, mas efetivada a partir do ano dedicado a Beethoven (1977) – impulsionou a criação dos variados ciclos, agrupando obras, compositores ou mesmo *concerti*, como ocorreu na temporada de 1979. O somatório desses vários ciclos permitiu que uma sequência robusta de repertórios fosse realizada pela Osesp. Esses argumentos que atestam o fortalecimento das temporadas têm respaldo estatístico, conforme indicado adiante:

Tabela 40

Tipo	Roccella – (1964 a 1967)		Carvalho – (1973 a 1976)	
	Número de obras	Percentual	Número de obras	Percentual
Aberturas	21	55,3%	22	27,5%
Ópera/Oratórios/Vocal	2	5,2%	6	7,5%
Concerti/Solos	6	15,8%	31	38,7%
Sinfonias/Poemas Sinfônicos	9	23,7%	21	26,3%
Total	38	100%	80	100%

Tabela 41

Tipo	Roccella – (1964 a 1967)		Carvalho – (1977 a 1980)	
	Número de obras	Percentual	Número de obras	Percentual
Aberturas	21	55,3%	76	26,8%
Ópera/Oratórios/Vocal	2	5,2%	62	21,9%
Concerti/Solos	6	15,8%	76	26,9%
Sinfonias/Poemas Sinfônicos	9	23,7%	69	24,4%
Total	38	100%	283	100%

As tabelas comparativas representam o período que a Osesp foi dirigida pelo maestro Roccella (1964 a 1967), os quatro primeiros anos de Eleazar de Carvalho (1973 a 1976), além das temporadas estudadas com minúcia no presente trabalho (1977 a 1980). A análise indica, em um primeiro instante, o aumento das obras executadas nas temporadas. As 80 composições apresentadas nos primeiros quatro anos de Eleazar de Carvalho representaram um aumento de 210% em relação ao período do maestro Roccella. A comparação entre os dois períodos do maestro Eleazar de Carvalho (1976 e 1980) revela um crescimento ainda maior, na ordem de 353%. É possível ainda expandir a análise, atingindo-se, assim, 744%, se compararmos os números das temporadas de 1964 e 1980.

O equilíbrio na estrutura dos programas também fica evidenciado ao longo dos doze anos. A programação repleta de aberturas e obras de curta duração – característica observada

nos anos de Roccella – é, progressivamente, alterada por Eleazar de Carvalho. Essa mudança possibilitou a solistas instrumentais e vocais ganharem espaço semelhante dentro da programação da orquestra. Outro aspecto observado é que, mesmo com a realização de vários ciclos de concertos de piano e a presença constante de solistas vocais, as sinfonias e poemas sinfônicos continuaram proeminentes nos programas. A inserção da música brasileira na programação da Osesp também foi observada ao longo dos anos, passando dos 21% no período de Bruno Roccella e atingindo 33% em 1979, com Eleazar de Carvalho. De forma análoga às mudanças estruturais observadas nas temporadas da Osesp, os programas de concerto da orquestra sofreram transformações, o que será abordado a seguir.

5.9 A Osesp e seus programas de concerto

A pesquisa no acervo do Centro de Documentação Musical (CDM) da Osesp forneceu subsídios que vão além dos dados quantitativos acerca dos repertórios, temporadas e instrumentistas que atuaram nas performances. A investigação dos programas de concerto trouxe, em última análise, um retrato dos diferentes momentos artísticos e organizacionais vividos pela Osesp, além de descrever algumas das práticas vigentes do período em que esses programas foram elaborados. Esse foi o caso do primeiro concerto da então denominada Orquestra Sinfônica Estadual (OSE), realizado em 1953, que trouxe um virtuose do piano, cujo nome aparece em grande destaque no programa da apresentação da orquestra. A proeminência dada ao nome do solista pode ser analisada sob dois ângulos, e o primeiro, de caráter histórico e cronologicamente distante, envolve a atuação do pianista Franz Liszt (1811-1886). De acordo com Goehr, foi por meio do virtuosismo de Liszt que, a partir da metade do século 19, o nome dos solistas foi parcialmente ganhando destaque nos programas de concerto:

Anteriormente, os músicos ou "aqueles que davam um concerto" não eram geralmente mencionados por nome, a menos que fossem também os compositores, caso em que seu nome poderia aparecer em algum lugar com letras pequenas.¹⁶⁰

Um segundo argumento que justificaria o destaque dado ao solista – no momento em que a OSE faz seu concerto inaugural – diz respeito ao interesse em ter performances de pianistas famosos em São Paulo. O cenário musical na cidade, provavelmente, estimulasse tal intenção, pois o protagonismo do ensino de piano nos conservatórios e o surgimento de jovens artistas fomentavam o interesse em ouvir solistas. Nesse período, por exemplo, Guiomar Novaes (1894-1979) já possuía uma carreira consolidada, mas surgiam Nelson Freire e Cristina

¹⁶⁰ GOEHR (1992), *op. cit.*, p. 240.

Ortiz, que estrearam como solistas na OSB nos anos de 1956 e 1961, respectivamente.¹⁶¹

Em 1964, após o longo recesso de onze anos, a OSE retornaria às atividades, e os respectivos programas de concerto do período que descrevem a recente história da orquestra, trazem verbetes com as obras executadas, a biografia do maestro e dos músicos integrantes do grupo, descritos como “Professores Componentes da Orquestra Sinfônica Estadual”. Os programas, a partir de 1965, traziam as mesmas informações descritas anteriormente, porém, com maior abrangência e estrutura, como foi o caso da lista com a “Terminologia Musical Empregada no Programa de Hoje”.¹⁶² No mesmo ano, os textos de abertura dos programas promoviam, de modo ostensivo, o “Plano de Popularização da Cultura”,¹⁶³ além de mensagens introdutórias de proeminentes figuras políticas da época como, por exemplo, os governadores Adhemar de Barros¹⁶⁴ e Abreu Sodré.¹⁶⁵ Com o mesmo propósito, os programas de concerto tinham capas padronizadas que ilustravam – além do nome do governador – os órgãos responsáveis pela gestão das atividades da orquestra.

A estratégia de unificar a identidade visual nos programas de concerto da OSE teve, entretanto, um caráter político/institucional, pois a orquestra ainda não possuía um conjunto concatenado de apresentações ao longo do ano. Como será abordado a seguir, as temporadas de concerto da Osesp aconteceriam, efetivamente, a partir da chegada de Eleazar de Carvalho.

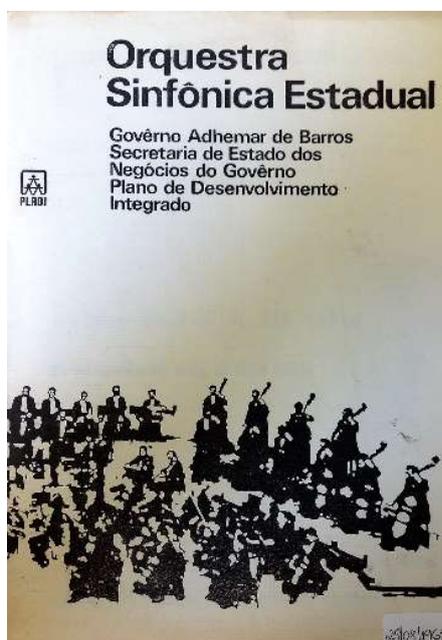


Figura 3 - Programa de Concerto de 1965

¹⁶¹ CORRÊA (2004), *Op. cit.*, p. 62-66.

¹⁶² PC, 01/05/1965, p. 19.

¹⁶³ *Op. cit.*, p. 08-19.

¹⁶⁴ PC, 26/08/1965, s/p.

¹⁶⁵ PC, 17/07/1967, s/p.

Em abril de 1974, inaugurando uma nova etapa da Osesp, todas as atividades musicais foram compiladas em um único caderno de concertos, e, em julho, a mesma abordagem ocorreu com os diversos concertos do Festival Internacional de Música, em Campos do Jordão. Pela primeira vez, o público da orquestra tomava ciência, não só de uma única performance, mas da integralidade dos *Encontros com Bach*, a recém-criada série de concertos da orquestra.

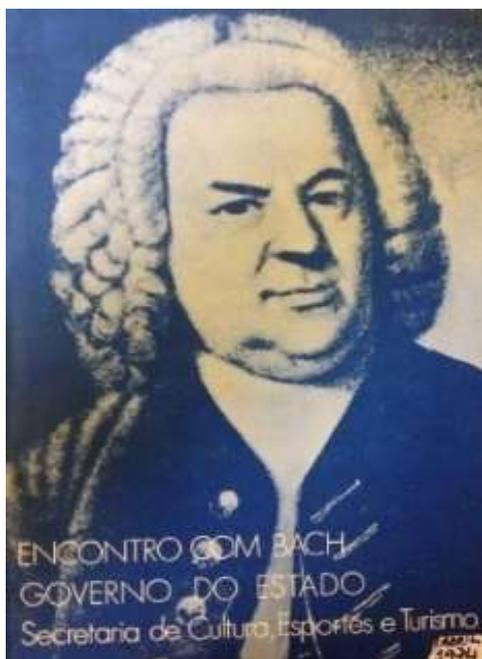


Figura 5 - Programa de Concerto de 1974

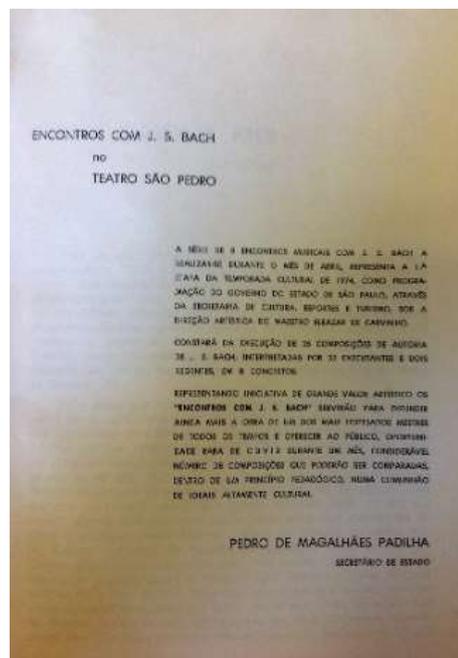


Figura 4 - Texto de apresentação dos Encontros com Bach (1974)

Os créditos da elaboração do programa foram atribuídos a Diogo Pacheco.¹⁶⁶ Repetindo a necessidade de promoção institucional da década anterior, os nomes dos órgãos gestores da orquestra e os textos elaborados por autoridades políticas e/ou administrativas ainda aparecem, mas de forma discreta, na capa e no início do caderno, respectivamente. A descrição do secretário Pedro de Magalhães Padilha seria utilizada ainda em outros programas de concerto de 1975, temporada marcada pela parceria da Secretaria de Cultura, Ciências e Tecnologia, órgão do governo estadual, com a Secretaria Municipal de Cultura, representante da Prefeitura do Município de São Paulo.¹⁶⁷

Em 1976, a Osesp inicia mudanças substantivas na estrutura da temporada e dos programas de concerto, observadas na série de abertura, integralmente dedicada aos compositores barrocos. Além disso, o caderno de concertos dos *Encontros com Bach* exibiu uma nova capa e incluía fotos dos intérpretes. No segundo semestre, com a recém-concebida

¹⁶⁶ PC, abril/1974, p. 29.

¹⁶⁷ PC, 13/08/1975, s/p.

série dos *Encontros Sinfônicos da Primavera*, os programas de concerto receberam uma capa estilizada com a clave de sol e uma diagramação organizada em caixas de textos, ecoando as mudanças empreendidas por Eleazar de Carvalho no repertório da orquestra.

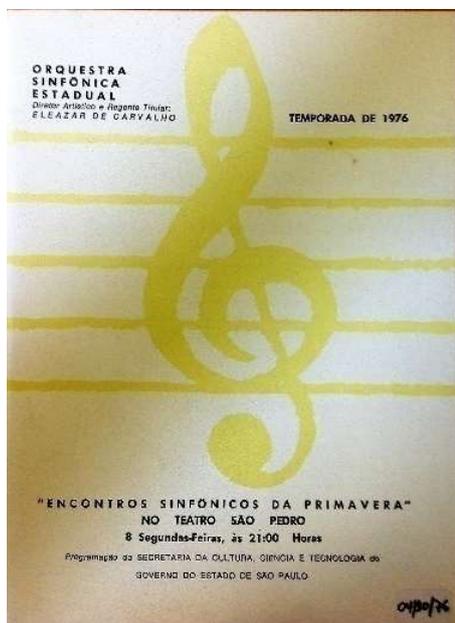


Figura 6 - capa de Programa de Concerto (1976)

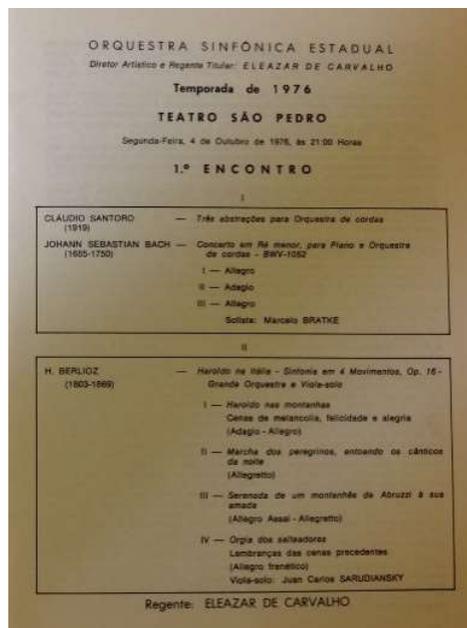


Figura 7 - Programa de Concerto (1976)

Os programas de concerto de 1976 também inovaram ao incluir um resumo com as atividades da orquestra na temporada em curso e a programação integral de concertos para o ano seguinte, conforme pode ser visto nas figuras a seguir.

ORQUESTRA SINFÔNICA ESTADUAL Diretor Artístico e Regente Titular: ELEAZAR DE CARVALHO Temporada de 1976 "ENCONTROS SINFÔNICOS DA PRIMAVERA"	
1.º ENCONTRO Segunda-Feira, 4 de Outubro, às 21:00 horas C. SANTORO — Três Abstrações para Orquestra de cordas J. S. BACH — Concerto em Ré menor, para Piano e Orquestra de cordas - BWV-1052 Soliista: Marcelo Spratke H. BERLIOZ — Heraldo na Itália - Sinfonia em 4 Movimentos, Op. 16 - Violoncelo: Juan Carlos Saruliansky Regente: ELEAZAR DE CARVALHO	2.º ENCONTRO Segunda-Feira, 11 de Outubro, às 21:00 horas Witold Lutoslawski - Jezu Chryste, Edyarde Greco — Concerto para Piano e Orquestra - Op. 14 Soliista: Richard Myhrer ALBERTO NEPOMUCENO — Sinfonia em Sol menor Regente: ELEAZAR DE CARVALHO
3.º ENCONTRO Segunda-Feira, 18 de Outubro, às 21:00 horas VILLALOBOS — Uruguaçu - Poema Sinfônico SAINT-SAËNS — Rondo Capriccioso Op. 28, para Violino e Orquestra Soliista: Cassy de Almeida CESAR FRANCK — Sinfonia em Ré Regente: DIOGO PACHECO	4.º ENCONTRO Segunda-Feira, 25 de Outubro, às 21:00 horas SAMUEL BARBER — Concerto para Piano e Orquestra - Op. 38 Soliista: Esther Duarte Wajman WAGNER — Os Meistersingers de Nürnberg A Virgem de Sigfrido ao Reno Monte da Sigfrido e Morte do Titurel Preliúdio e Ato de Início de Ópera "Tristão e Isolda" Orquestra Fala de Souza (sopro) Regente: ELEAZAR DE CARVALHO
5.º ENCONTRO Segunda-Feira, 1.º de Novembro, às 21:00 horas BRAHMS — Os 2 concertos p/ piano e orquestra Concerto n.º 1, em Ré menor, Op. 15 Soliista: Ana Lúcia Afrina Concerto n.º 2, em Si-Maior, Op. 83 Soliista: Fernando Lopes Regente: DIOGO PACHECO	6.º ENCONTRO Segunda-Feira, 8 de Novembro, às 21:00 horas Szymanowski - Mazur Sinfonia para instrumentos de sopro Missa — para coro misto e instrumento de sopro W. A. MOZART Missa de Coraggio - K. 317, em Ré Maior Missa Lúcia Godoy (soprano) Lúcia Pradi (soprano) Wilson Marques (tenor) Zuñiga Fozzini (soprano) "NACIONAL VERDEAS" Regente: DIOGO PACHECO
7.º ENCONTRO Segunda-Feira, 22 de Novembro, às 21:00 horas A. PRADO — Estórias para Orquestra de cordas WEBER — 6 peças - Op. 6, para Orquestra ALBAN BERG — 3 Escenas da Ópera Wozzeck Maria Lúcia Godoy (soprano) BRAHMS — Concerto duplo, em Ré menor para Violino e Violoncelo - Op. 109 Aryon Pato (violino) Waldemar de Almeida Jr. (cello) Regente: ELEAZAR DE CARVALHO	8.º ENCONTRO Segunda-Feira, 29 de Novembro, às 21:00 horas PROKOFIEFF Concerto n.º 3, em Ré Maior - Op. 26, para Piano e Orquestra Soliista: Giuliano Marchini Sinfonia n.º 8 - Op. 100 Regente: ELEAZAR DE CARVALHO

Repertório a ser executado e modificado

Figura 8 - Temporada de 1976

4.ª Etapa	
10 Concertos noturnos, às segundas-feiras - às 21 horas - precedidos de 12 Ensalas Gerais Públicas, aos sábados - às 16 horas - nas seguintes datas:	
13 e 14 de AGOSTO LEONORA N. 1 - Op. 131 CONCERTO N. 1 - Op. 15, em Ré Maior, para Piano e Orquestra SINFONIA N. 1 - Op. 39, em Ré Maior	1.º e 2.º de OUTUBRO EOMONT - Op. 34 - Quarta e V. n.º 1 (Bach) - Violoncelo SINFONIA N. 3 - Op. 38, em Ré Maior
21 e 22 de AGOSTO LEONORA N. 2 - Op. 79A CONCERTO N. 2 - Op. 15, em Si-Maior, para Piano e Orquestra SINFONIA N. 2 - Op. 35, em Ré Maior	3 e 10 de OUTUBRO JENARO SYMPHONIE, em Ré Maior SINFONIA N. 4 - Op. 105, em Ré menor, para Solista, Piano e Orquestra
27 e 28 de AGOSTO LEONORA N. 3 - Op. 79A CONCERTO N. 3 - Op. 37, em Ré Maior, para Piano e Orquestra SINFONIA N. 3 (Mozart) - Op. 35, em Ré Maior	16 e 17 de OUTUBRO QUINAS DE ALENAS - Op. 113 - Overture e 3 danças para 2 violinos, viola, baixo e contrabaixo BRI STEPHAN - Op. 112 - Overture e 3 danças para piano e orquestra
3 e 5 de SETEMBRO RICCI, Giuseppe - Op. 70A CONCERTO N. 4 - Op. 26, em Sol Maior, para Piano e Orquestra SINFONIA N. 4 - Op. 50, em Si-Maior	22 e 24 de OUTUBRO TOMASO COBALI, para Piano e Orquestra Op. 52, em Ré Maior AS CANTERAS DE BOMBEIROS - Overture introduzida em 16 versões
10 e 12 de SETEMBRO Grande Cole. MOZARTSSTREIFER - Op. 112, em Ré Maior CONCERTO N. 5 - Op. 79, em Ré Maior SINFONIA N. 5 - Op. 55, em Ré Maior	29 e 31 de OUTUBRO MISSA SOLIMY, D. Op. 108, em Ré Maior 7.º ENCONTRO, em Ré Maior e Orquestra
17 e 19 de SETEMBRO CORO AN. Dantes - Op. 42 CONCERTO para Piano e Orquestra Op. 44, em Ré Maior SINFONIA N. 2 (Haydn) - Op. 50, em Ré Maior	5.ª Etapa Direção e mesa de regência o primário QUINTAS DE ALENAS - Escusos no interior de São Paulo e outros Estradas
24 e 26 de SETEMBRO CORO AN. Dantes - Op. 124 CONCERTO para Piano, Violino e Orquestra Op. 44, em Ré Maior SINFONIA N. 2 (Haydn) - Op. 50, em Ré Maior	6.ª Etapa CELEBRAÇÕES NATALINAS e DO 52.º ANIVERSÁRIO Sinfonia para Orquestra

Responsável a SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA - GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Figura 9 - Temporada de 1977

A temporada de 1977, além de manter o conjunto das performances em um único caderno, introduziu novos elementos visuais e de conteúdo aos programas de concerto. Já no início do ano, foi utilizada uma nova ilustração nas capas que, a cada semana dos *Encontros com Beethoven*, ganhava cores diferentes.



Figura 10 - Capas (1977)



Figura 11 - Capas (1977)

Esse cuidado com a apresentação gráfica dos programas foi observado também com relação aos textos utilizados para orientar o público frequentador dos concertos da Osesp. Sonia Muniz, esposa de Eleazar de Carvalho, era “Redatora Musical da Orquestra Sinfônica Estadual e responsável pela Produção do Programa”.¹⁶⁸ Em todos os programas dos *Encontros com Beethoven* – procedimento consolidado durante as temporadas anteriores – o conteúdo artístico/musical do texto era sempre precedido por uma breve mensagem de um representante governamental. Especificamente, nos programas de 1977, as mensagens eram de Max Feffer, Secretário de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia.¹⁶⁹ As robustas informações apresentadas no programa de concerto, que davam início à série, incluíam a transcrição de um artigo do maestro Eleazar de Carvalho intitulado “E nasce o evangelista da religião da música”, publicado em 27 de março de 1977, no jornal O Estado de S. Paulo.¹⁷⁰ O programa trazia ainda a descrição minuciosa da obra apresentada, uma cronologia de Beethoven e um amplo espaço dedicado às

¹⁶⁸ PC, 22/08/1977, p. 48.

¹⁶⁹ PC, 7/04/1977, p. 3.

¹⁷⁰ *Op. cit.*, p. 6-9.

biografias do maestro e dos solistas. Nas páginas finais de cada programa, o público tomava conhecimento do repertório do próximo Encontro e de um cronograma com todos os concertos da série. Em alguns dos programas de concerto da série *Encontros com Beethoven*, foram incluídas extensas análises musicais das obras executadas. O 6º Encontro da segunda etapa trazia, por exemplo, a análise da *Grande Fuga*, em Si bemol Maior, onde eram incluídos excertos das partituras.¹⁷¹

No encerramento, pela primeira vez, aparecem trombones em música sinfônica. Uma parte do primeiro tema, é aqui citada, para mostrar que se trata, uma vez mais, de uma frase magnificamente extensa, oprimida com repetições ainda mais pujantes do que as do primeiro movimento, pois não são repetições sequenciais, porém meras reiterações na mesma posição na escala.

Ex. 6. *Allegro*

A melodia principal do segundo tema (Ex. 7) é aqui citada a fim de assinalar que as mínimas nos violoncelos formam uma figura importante (c), levada em ponderável conta no desenvolvimento.

Ex. 7. *Allegro*

A melodia final do segundo tema (Ex. 8) destina-se a ser trabalhada na coda presto.

Ex. 8. *Allegro*

Louisa Spohr — violinista, compositor e musicólogo alemão. (Brunswick, 5-4-1784, Cassel, 22-10-1858).

Spohr, que julgou o tema do primeiro movimento incoerente e sem dignidade, e o final inteiro uma orgia de ruídos vulgares, admitiu que a resparição do scherzo no meio do *finale* foi um lance de gênio, pelo qual o restante da obra pode ser perdoado. E, deveras, um lance de gênio. Spohr apreciou-o porque era interessante como uma característica de forma. Evidentemente ele desacreditava ou desaprovava qualquer coisa que pudesse ser dita a respeito de valores emocionais nesta sinfonia, e assim dificilmente poderá ter compreendido onde se encontrava realmente a genialidade do lance. Recordemo-nos que o scherzo tinha um valor emocional extraordinário, e con-

Figura 12 - Programa de Concerto (1977)

Essa abordagem foi adotada no 2º Encontro da quarta etapa, com a análise do *Concerto nº 2*, em Si bemol Maior e a *Segunda Sinfonia* em Re Maior.¹⁷² A minúcia desses procedimentos revela que os programas de concerto, a partir de 1977, inexoravelmente reproduziriam os cuidados que a direção musical da orquestra demonstrava com a estruturação da própria temporada de concertos.

No ano de 1978, o foco das atividades da Osesp foi ampliado. Além de prestigiar o sesquicentenário de morte de Franz Schubert e apresentar um repertório de compositores brasileiros, a temporada foi expandida com a criação dos *Encontros Sinfônicos do Outono*. Os programas de concerto da nova série, iniciada em março, tinham formato, estrutura interna e tema das capas semelhantes aos utilizados na temporada anterior. O conceito de empregar cores distintas a cada semana também permaneceu, e a única alteração pontual nas capas foi a

¹⁷¹ PC, 16/05/1977, p. 130-3.

¹⁷² PC, 22/08/1977, p. 62-76.

inserção das datas e do número de cada Encontro.

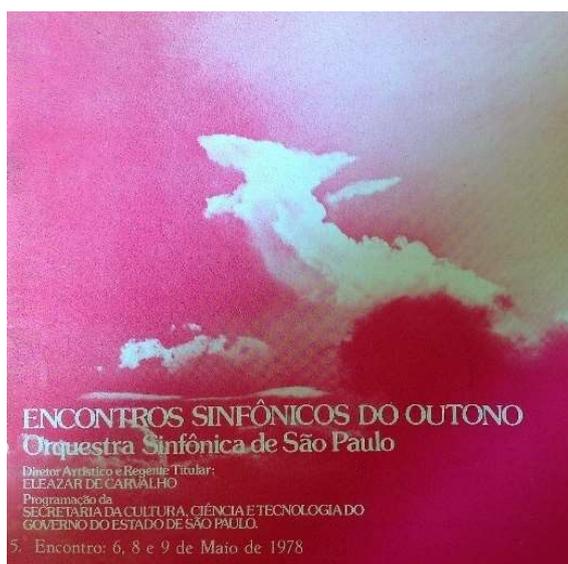


Figura 12 - Programa de Concerto (1978)

Os frequentadores de concertos da Osesp perceberam também a frase adicionada aos programas de concerto da temporada de 1978: *Solicita-se, respeitosamente ao público não fotografar e não transitar dentro da Sala de Concertos durante as execuções*.¹⁷³ A princípio, a sutil instrução teria um caráter meramente educativo, porém, dentro do contexto das mudanças ocorridas nas temporadas e no repertório da Osesp, orientar o público ganha significação para, uma vez mais, reforçar o alinhamento buscado por Eleazar de Carvalho aos cânones norteadores da música sinfônica. Nesse sentido, a circulação de pessoas ou inconvenientes ruídos de câmeras fotográficas trariam prejuízo não só ao bom desenvolvimento das apresentações, mas também indicariam a falta de respeito às composições instrumentais com vários movimentos que, a partir da metade do século 19, foram alçadas a um patamar de obras de arte e, por consequência, o procedimento supostamente correto era de “não interromper a execução de uma sinfonia com uma pausa ou intervalos longos. A sinfonia deveria ser tocada por completo e de uma só vez”.¹⁷⁴

O respeito à integralidade das obras foi motivo de instruções especiais ao público da Osesp em 1977, quando da execução da 5ª Sinfonia de Beethoven, que tem os dois últimos movimentos conectados. No 5º Encontro, quando da execução da *Sinfonia nº 7*, de Peter Mennin, não obstante o subtítulo indicar que a peça fora concebida “em um movimento, dividido em 5 partes”, o programa ainda alertava que a sinfonia seria “executada sem

¹⁷³ PC, 06/03/1978, p. 9.

¹⁷⁴ GOEHR, *Op. cit.*, p. 240.

interrupção”.¹⁷⁵ A previsível inquietação de Mennin, em manter a execução fiel à concepção da obra, foi expressa, havia pelo menos um século, por Mendelssohn que, no início da sua *Terceira Sinfonia* (Escocesa) “explicitamente manifestou o desejo de que a obra deveria ser executada sem longas pausas entre os movimentos, no interesse da sua unidade”.¹⁷⁶

Durante a temporada de 1978, além do manifesto interesse observado nos programas para manter a coesão das obras apresentadas, houve uma diligente ação de unificar os procedimentos, estruturas e formas. Assim, por exemplo, o jovem público de estudantes de música que tinha acesso aos programas de concerto no Festival de Campos do Jordão recebia as mesmas instruções direcionadas ao público que frequentava as performances da Osesp na capital paulista. Da mesma maneira, no segundo semestre, a estrutura e o formato dos programas de concerto foram consolidados durante a tradicional série dos *Encontros Sinfônicos da Primavera*, que encerrou a temporada de 1978.

As inovações exibidas na estrutura da peculiar temporada de 1979 foram apresentadas de forma convencional nos respectivos programas de concerto da Osesp. As quatro semanas iniciais dos *Encontros Sinfônicos do Outono* – a primeira série do ano – reproduziram, de forma idêntica, o modelo dos programas de concerto utilizados na temporada anterior. A partir do 5º Encontro, porém, as capas ilustradas foram substituídas por um novo padrão. A alteração suprimiu as ilustrações e, além de servir de arquétipo para o restante da temporada de 1979, estabeleceu um grande contraste com os modelos até então utilizados. Uma delas pode ser observada na figura a seguir.

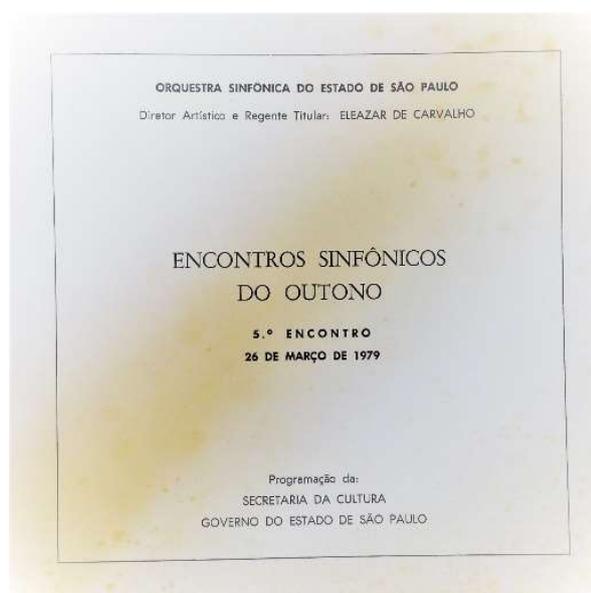


Figura 13 - Programa de Concerto (1979)

¹⁷⁵ PC, 08/05/1978, p. 221.

¹⁷⁶ GOEHR, *Op. cit.*, p. 240.

Outro aspecto relevante – também expresso nas capas dos programas de concerto – foi a indicação dos apoios institucionais oferecidos à Osesp. No início das séries, a parte inferior das capas indicava que a programação era responsabilidade única da Secretaria de Cultura, visto que, até 1978, a Osesp estava vinculada à Secretaria de Cultura, Ciências e Tecnologia do Governo do Estado de São Paulo. Foram observadas alterações relacionadas ao suporte financeiro da orquestra, a partir do segundo semestre, nos *Encontros Sinfônicos da Primavera*, indicando, nesse caso, o patrocínio do Ministério de Educação e Cultura (MEC), Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e do Instituto Nacional de Música.¹⁷⁷ A longa temporada de 1979 – cujo caderno de concertos excedia 600 páginas – foi oficialmente encerrada com os *Concertos Extraordinários da Série*, quatro apresentações adicionais da orquestra, inseridas nos *Encontros Sinfônicos da Primavera*. Uma última performance seria ainda apresentada pela Osesp naquele ano. O concerto, em homenagem a Villa-Lobos, ocorreu em 20 de dezembro de 1979¹⁷⁸ e, tanto a ilustração da capa quanto a diagramação do respectivo programa de concerto, serviram, aparentemente, como padrão para a temporada seguinte.

Os *Encontros com o Barroco* iniciaram mais uma temporada de concertos da Osesp, porém, em 1980, as capas dos respectivos programas da série foram cuidadosamente ilustradas.



Figura 14 - Programa de Concerto (1980)

Com diagramação sóbria, a contracapa traria somente o número do Encontro, sua data e local do concerto. A mesma proposta de supressão de cores e caixas de texto foi utilizada na página destinada à apresentação das obras, compositores e, seguindo o padrão estabelecido em 1978, as suas respectivas datas de nascimento e falecimento. O mesmo ocorreu com os

¹⁷⁷ PC, 05/11/1979, s/p.

¹⁷⁸ PC, 20/12/79, s/p.

programas de concerto dos *Encontros de Outono*, que tiveram, mais uma vez, alterações unicamente na capa.



Figura 15 - Capa (1980)

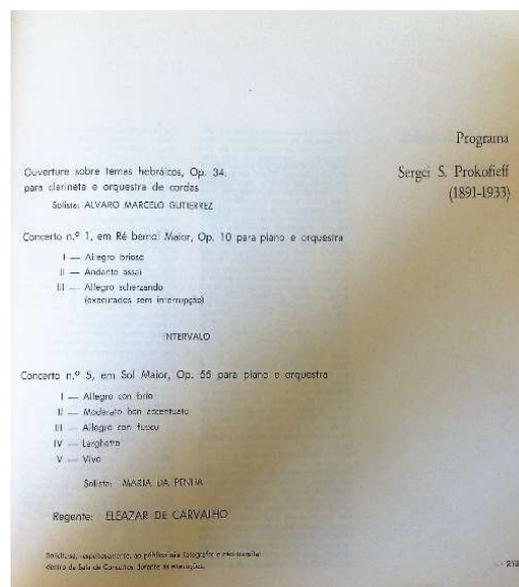


Figura 16 - Programa de Concerto (1980)

Nos quatro últimos concertos da série, foram omitidas as datas relativas aos compositores apresentados. Por fim, durante os *Encontros de Primavera*, os programas de concerto reproduziram com exatidão a diagramação e conceitos gráficos já consolidados ao longo do ano de 1980, destacando-se as capas dos programas.



Figura 17 - Capa (1980)

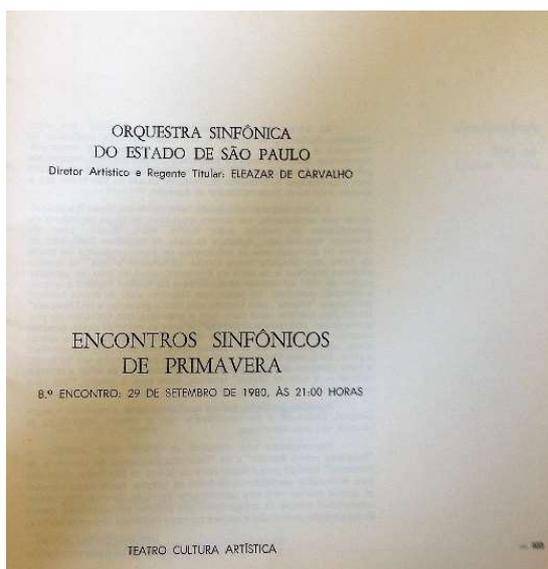


Figura 18 - Contracapa (1980)

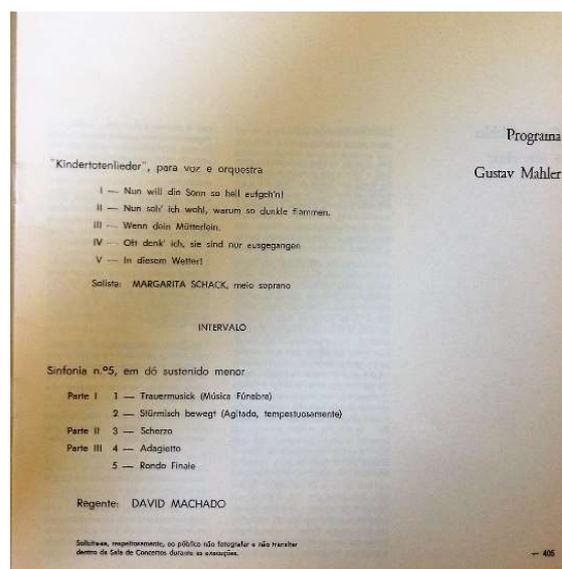


Figura 19 - Programa de Concerto (1980)

A análise das quatro temporadas da Osesp (1977 a 1980) mostra o alinhamento entre seus respectivos programas de concerto, e o ideal de trazer a informação ao público da orquestra. Iniciativas que dão sustentação a esse argumento incluíram, por exemplo, a divulgação antecipada das temporadas, o vasto material analítico que foi incorporado aos programas, as instruções sobre o comportamento durante os concertos e, por fim, a explicação detalhada das obras. De acordo com Goehr, algumas dessas iniciativas têm início em meados do século 19, quando

notas escritas ou “cadernos de programa” para concertos também começaram a adquirir sua forma moderna e padronizada. Obras, compositores e artistas foram agora os principais itens especificados, e as notas complementares vieram a ser concebidas para ajudar a plateia na adoção de uma atitude estética adequada.¹⁷⁹

As informações contidas nos programas de concerto contemplariam ainda, de acordo com Goehr, outras maneiras de esclarecer as plateias, pois

se a música fosse chamada de programática, as notas ajudariam o público, como disse Liszt, a entender a “idéia poética correta”. Se a música fosse chamada absoluta, as notas poderiam ser meramente analíticas ou biográficas. É claro que, em certo sentido, nenhuma nota verbal de qualquer tipo era necessária para a recepção adequada da música, seja absoluta ou programática. O que o público realmente tinha que fazer era escutar.¹⁸⁰

Contextualizando as falas de Goehr, o público da Osesp, antes de julgar a adequação das notas contidas em programas de concerto, necessitava saber se, efetivamente, *haveria uma performance para escutar*. A descontinuidade, observada no acanhado início de atividades da

¹⁷⁹ GOEHR, *Op. cit.*, p. 240.

¹⁸⁰ *Op. cit.*, p. 240.

orquestra paulista, eliminou qualquer possibilidade de eventuais temporadas regulares de apresentações. Os registros dos programas de concerto – anteriores à chegada de Eleazar de Carvalho – confirmam essa narrativa, revelando somente traços de concertos fortuitos e sem eixos norteadores de repertório. Dessa forma, resgatando os ensinamentos de Goehr, os programas de concerto a partir de 1977 foram ferramentas essenciais para que o vasto repertório apresentado pudesse *ser ouvido e explicado* ao público da Osesp. Foi a partir dos eventos que celebraram o Ano Beethoven que as temporadas de concerto da Osesp ampliaram substancialmente a lista de compositores executados e, de forma sistemática, incluíram nos cadernos de concertos uma miríade de artigos, análises e, até mesmo, excertos das partituras executadas. A chegada de Eleazar de Carvalho, sob esse prisma, além de trazer estabilidade e coesão às temporadas, situou, mesmo que de maneira incipiente, o público da orquestra dentro da cronologia da música de concerto ocidental, como já havia acontecido quando Eleazar de Carvalho dirigiu a Orquestra Sinfônica de Saint Louis. A riqueza na exposição dos compositores e de suas respectivas obras, foi também observada para descrever as atividades profissionais de maestros e solistas que atuavam em cada temporada. Progressivamente, a partir de 1974, os simples verbetes utilizados para indicar os artistas que protagonizavam as performances, transformaram-se em robustos relatos biográficos, invariavelmente ilustrados com fotos.

A inclusão das biografias de maestros e solistas nos programas de concerto da Osesp revela o cuidado da instituição para com seus artistas convidados. Os relatos analisados dos trompetistas – que serão analisados posteriormente – indicam a relação de respeito que Eleazar de Carvalho tinha com os músicos. Infelizmente, porém, a atenção da Osesp com seus próprios instrumentistas não seguiu o mesmo padrão. Essa afirmação é baseada no conteúdo dos programas de concerto que, sistematicamente, omitiram o nome dos músicos da Osesp. A grafia incorreta do nome de alguns instrumentistas é, por si só, inaceitável, porém, a ausência do nome dos artistas – ao longo de várias temporadas – configura um descaso da orquestra. Para contextualizar essa situação e, ao mesmo tempo, trazer luz sobre as circunstâncias que envolveram a atuação dos trompetistas, o próximo capítulo vai explorar os relatos dos artistas do naipe de trompetes da Osesp.

6 Trompetistas da Osesp

No capítulo anterior, a pesquisa documental realizada nos programas de concerto da Osesp deu ênfase às temporadas de 1977 a 1980. O foco da investigação foi analisar a programação anual de concertos, indicar os repertórios executados e compilar outros dados como, por exemplo, a biografia de artistas (maestros e solistas) e a descrição de obras significativas e os desafios que estas impuseram ao naipe de trompetes da orquestra.

Paradoxalmente, notou-se que os programas de concerto não traziam os nomes dos músicos que atuaram com a orquestra. Esse fato foi de extrema relevância para o presente trabalho, pois a ciência de *como* aconteceram as temporadas da Osesp dependia do conhecimento de *quem* foram os trompetistas que participaram das mesmas. A colaboração do trompetista Gilberto Siqueira¹ foi essencial, pois, por meio de suas descrições casuais acerca daquele período, abriu-se o horizonte para elucidar as omissões observadas nos programas de concerto. Outra fonte inicial de pesquisa foi a monografia de Wagner Félix, que elaborou um quadro com os nomes de trompetistas que atuaram na Osesp e também na Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo.² Os nomes que emergiram das pesquisas e seu respectivo tempo junto à Osesp foram: Ted Parker (1977-1978), Gilberto Siqueira (1973-1976 e 1979-1980), Paul Mitchell (1977-1978), Nailson Simões (1978), Sérgio Cascapera (1979-1980), Carlos Santana (1980) e Reginaldo Farias (1979-1980).³

O trompetista Reginaldo Farias, infelizmente, já é falecido⁴, e Paul Mitchell não tinha condições clínicas para participar das entrevistas⁵. Para obter as informações acerca de Mitchell, optou-se por entrevistar o trompetista Breno Fleury,⁶ que atuou por diversas ocasiões na Osesp e foi colega, ao longo de décadas, de Paul Mitchell no Teatro Municipal. As entrevistas de Fleury e Siqueira foram feitas pessoalmente. Ted Parker e Carlos Santana responderam aos questionamentos via *Skype*, pois ambos moram nos Estados Unidos. No caso de Sérgio Cascapera, parte da entrevista foi feita por telefone e, em um segundo momento, pessoalmente.

¹ Siqueira é meu colega de naipe desde 1997, quando houve a reestruturação da Osesp.

² FELIX, W. Os naites de trompetes da Orquestra Sinfônica Municipal e da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. TCC (Bacharelado) – Faculdade Mozarteum, São Paulo, 2009.

³ Uma tabela detalhada com a mobilidade dos trompetistas será apresentada mais adiante.

⁴ Nascido em 01/09/1958, Reginaldo Farias faleceu em 19/12/1993, vítima de um acidente automobilístico.

⁵ Paul foi diagnosticado com a doença de *Alzheimer*.

⁶ O primeiro nome que contatei foi Michael Alpert, trompista norte-americano e colega de Paul Mitchell, que veio para o Brasil no mesmo período que ele. Alpert, posteriormente, indicou Mara Mitchell que, confirmando a impossibilidade de seu marido participar da pesquisa, sugeriu o nome de Breno Fleury para auxiliar na pesquisa.

Todas as informações relativas a Nailson Simões foram obtidas com base nos depoimentos de colegas com quem ele atuou na Osesp.⁷ Neste capítulo, portanto, serão analisados os depoimentos destes trompetistas acerca das temporadas de 1977 a 1980, colhidos por meio de entrevistas, ferramenta essencial para este trabalho.⁸

O questionário que serviu como base às entrevistas buscou, em primeiro lugar, as informações sobre o ambiente musical em São Paulo, a formação acadêmica e, de que maneira os trompetistas ingressaram na Osesp. Em um segundo instante, os entrevistados descreveram sua atuação dentro do naipe e se existiam padrões de atuação que norteavam suas performances junto à orquestra. Outro ângulo pesquisado tratou das interações musicais havidas entre os trompetistas e o maestro Eleazar de Carvalho e, por fim, o formato de entrevista adotado possibilitou que outros temas acessórios afluíssem como, por exemplo, os conflitos com a orquestra e as condições de trabalho oferecidas. A seguir, portanto, a visão sobre o ambiente musical de São Paulo.

6.1 Ambiente musical e os trompetistas de São Paulo

Aos 14 anos, começo na função de contra-regra de palco. Para quem não sabe, o contra-regra tem a obrigação de montar uma orquestra com estantes, cadeiras e partituras. Quando era *jazz* eu não me importava, porque eram apenas dez estantes, mas quando era a sinfônica eu morria de ódio, porque eram aproximadamente 80 músicos.⁹

Regis Cardoso¹⁰

Poucos meses antes da chegada da televisão no Brasil,¹¹ as falas de Regis Cardoso já ilustram a grande mobilização de artistas para atender à demanda de programas de música popular, *jazz* e repertório sinfônico. A inauguração da PRA-6 Rádio Gazeta, nesse contexto, em 15 de março de 1943, representa um momento de destaque, pois a emissora possuía “uma orquestra sinfônica, um coral lírico, um conjunto de *jazz*, pianistas e cantores de nível internacional”.¹² A convite do próprio Cásper Líbero (1889-1943), o maestro Souza Lima¹³

⁷ Tentei, por duas vezes, realizar a entrevista por telefone. Na impossibilidade de Simões em responder as perguntas, enviei-lhe o roteiro da entrevista por correio eletrônico. Porém, devido à forma sucinta das respostas obtidas, optei por usar a colaboração dos outros entrevistados que, de forma generosa, forneceram informações robustas acerca de Simões, suficientes para traçar a sua trajetória na Osesp.

⁸ Conforme explicado no capítulo sobre a metodologia.

⁹ CARDOSO, R. *No princípio era o som: a minha grande novela*. Madras, 2004, p. 24.

¹⁰ Ator e diretor, Regis Cardoso (1934-2005) foi um dos pioneiros da TV no Brasil.

¹¹ A televisão no Brasil começou em 18 de setembro de 1950, trazida por Assis Chateaubriand (1892-1968), que fundou a TV Tupi, o primeiro canal de televisão no país.

¹² Fundação Cásper Líbero – Rádio Gazeta AM. Disponível em: <http://www.gazetaam.com/pre-historia-da-radio/> (Acesso em: 08/01/2017).

¹³ LIMA, S. *Moto perpetuo: a visão poética da vida através da música: autobiografia do Maestro Souza Lima*. Ibrasa, 1982, p. 183.

assume o cargo de primeiro diretor artístico da Rádio Gazeta, mais tarde ocupado por Edoardo Guarnieri e, posteriormente, por Armando Belardi, que dirigiu os programas *Cortina Lírica*, *Grande Soirée de Gala e Teatro de Operetas*.¹⁴

A Rádio Tupi Difusora, sediada no alto do Sumaré, em São Paulo, possuía também uma robusta estrutura que possibilitava muitas atrações musicais, pois tinha, “além dos estúdios, um auditório para 1.200 pessoas”.¹⁵ A transição que houve entre o rádio e a televisão proporcionou, em um primeiro instante, um aumento de ofertas de emprego para os músicos. As transmissões aconteciam ao vivo, e os programas necessitavam de trilhas sonoras ou acompanhamento para cantores ou instrumentistas. A TV Tupi apresentava musicais como *Blue Mappin e Mundo dos Sons*, programa que possuía uma orquestra liderada pelo maestro Erlon Chaves.¹⁶ Outro artista que atuou com destaque na emissora paulista foi o cantor e trompetista francês Georges Henry, que, antes de se estabelecer em São Paulo, viajou por diversos países com o grupo *Lecuana Cuban Boys*. Em 1950, Henry foi contratado por Assis Chateaubriand para dirigir o departamento musical da TV Tupi, na época, formado por 150 pessoas. Além disso, ele produzia o programa *Antártica no Mundo dos Sons* e dirigia a orquestra que atuava junto aos artistas nacionais e internacionais.¹⁷

Paralelamente ao trabalho na emissora de Chateaubriand, Henry também era o “diretor artístico” da *Oásis*, uma das mais famosas boates da cidade de São Paulo, e suas tarefas incluíam “contratar músicos e em geral, profissionais do espetáculo”.¹⁸ Outra oportunidade de trabalho, especialmente para os trompetistas ligados à música popular e ao *jazz*, eram as bandas de baile. São Paulo tinha muitas opções para a dança e, de acordo com Regis Cardoso,

Silvio Mazzuca era responsável sempre pelo baile mais concorrido. Zezinho, pistonista da orquestra da Rádio Difusora, já utilizava o título de Zezinho da TV. Anos depois, o maestro Arruda Paes também formou a sua orquestra. Peruzi. Osmar Milani.¹⁹

As orquestras sinfônicas ofereciam opções de trabalho para os trompetistas de São Paulo. Apresentações de óperas, a partir de 1939, ganharam regularidade no âmbito do Teatro Municipal, e a orquestra passa a atuar de forma mais estável. Porém, foi somente em 28 de dezembro de 1949 que a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo é institucionalizada,²⁰

¹⁴ Fundação Cásper Líbero, *Op. cit.*

¹⁵ CARDOSO (2004), *Op. cit.*, p. 23.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 75-6.

¹⁷ HENRY, G. *Um Músico ... Sete Vidas*. São Paulo, Editora Letras & Letras, 1998, p. 222.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 224.

¹⁹ CARDOSO (2004), *Op. cit.*, p. 42.

²⁰ Fundação Teatro Municipal de São Paulo. Disponível em:

<http://theatromunicipal.org.br/grupoartístico/orquestra-sinfonica-municipal/> (Acesso em: 07/01/2017).

tornando-se a melhor opção de emprego para os trompetistas interessados em performance orquestral em São Paulo. Uma nova opção surgiu em 1953, com a criação, por um período curto, da Orquestra Sinfônica Estadual (OSE) que, além do concerto de estreia, de acordo com Teperman, “realizou um pequeno punhado de apresentações – das quais há registro de apenas três”.²¹ A OSE seria reestruturada em 1964, onze anos depois, também por um breve período de quatro anos, entre 1964 e 1967.²² Mesmo com a ausência de informações, foi possível indicar alguns dos trompetistas que atuaram na OSE ao longo desse período de atividades descontínuas, que antecede à chegada de Eleazar de Carvalho, conforme ilustrado abaixo:

Tabela 1²³

OSE – Trompetistas (1953 a 1967)					
Função	1953	1964	1965	1966	1967
1º Trompete	Não disponível	Carlos Gimenez	Haroldo Paladino	Paladino/E. Batista	Edgard Batista dos Santos
2º Trompete		Vicente de Souza Duarte	Sebastião José Gilberto	Sebastião José Gilberto	Sebastião José Gilberto
3º Trompete			Carlos Gimenes	Carlos Gimenes	Carlos Gimenes
4º Trompete			Vicente de Souza Duarte	Vicente de Souza Duarte	Vicente de Souza Duarte

Do concerto de estreia da OSE (1953), só resta a primeira página do programa, sem a informação de quem efetivamente participou da performance. No programa de concerto do dia 1º de maio de 1965 aparecem indicações das respectivas funções de cada trompetista do naipe: Haroldo Paladino²⁴ (1º), Sebastião José Gilberto (2º), e assim sucessivamente. Na temporada de 1966 – na ausência de programas de concerto – supõe-se que a formação do restante do naipe tenha sido mantida, como ocorreu entre 1965 e 1967. Nessa condição, porém, tanto Haroldo Paladino quanto Edgar Batista²⁵ poderiam ter ocupado o cargo. O livro de ponto da OSE (1967) comprova o efetivo registro de Edgard Batista (nº 75), Sebastião José (nº 12), Carlos Gimenes (nº 14) e Souza Duarte (nº 2). Deve-se ressaltar ainda o relapso da orquestra com a grafia dos nomes de Carlos Gimenes (nos programas de concerto de 1965), e de Edgar Batista, que teve a letra “d” adicionada ao primeiro nome, tanto nos programas de concerto (1967) quanto no próprio livro de ponto da orquestra. Concomitantemente à nova tentativa de remontagem da OSE, em meados da década de 1960, surge a Sociedade Orquestra Filarmônica de São Paulo

²¹ TEPERMAN, R. I. Concerto e desconcerto: um estudo antropológico sobre a Osesp na inauguração da *Sala São Paulo*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2016, p. 114.

²² A análise desse período é detalhada no capítulo sobre as temporadas de concerto e seus respectivos programas.

²³ Os dados foram obtidos com base nos programas de concerto da OSE relativos às temporadas de 1964 a 1967. Esses documentos estão disponíveis no Centro de Documentação Musical (CDM) da Osesp.

²⁴ Haroldo Paladino era também conhecido por *Lelé* no ambiente musical de São Paulo.

²⁵ Edgar Batista dos Santos, apesar de não ter tido nenhum vínculo militar profissional, era conhecido por *Capitão*.

(SOFSP), que manteve suas atividades, inicialmente, por três anos (1965 a 1967) e, após um retorno em 1970, foi dissolvida em 1972.²⁶

O trompetista Gilberto Siqueira começou sua vida profissional na cidade de São Paulo, no início dos anos 1970, e retrata algumas das características da Orquestra Sinfônica Municipal (OSM) e da Orquestra Filarmônica de São Paulo. Segundo ele, a OSM era uma “orquestra antiga”, formada por “muitos italianos e muita gente de idade, não tinha gente jovem”. A Filarmônica de São Paulo, por sua vez, era um conjunto que, segundo Siqueira, tinha por objetivo alçar os parâmetros artísticos da cidade:

Houve sempre uma determinação de que a cultura precisava de uma grande orquestra, e a Filarmônica tinha sim a intenção de ser essa orquestra de nível internacional. Então abriram concurso para muita gente de fora do Brasil [...] quer dizer, foi uma coisa assim completamente diferente do que tinha.²⁷

Breno Fleury ressalta a presença simultânea das duas orquestras na cidade de São Paulo no início da década de 1970:

Existiam a Filarmônica de São Paulo e a Sinfônica Municipal. Minha família preferia ir aos sábados assistir a Filarmônica, que era, digamos, a *prima donna* das orquestras [...] com patrocínio privado, com sócios patrocinadores, inclusive da minha família.

A Orquestra Sinfônica Jovem Municipal, fundada pelo maestro Olivier Toni, também oferecia oportunidades aos estudantes de música de São Paulo. Segundo Fleury, que ingressou no grupo em 1975, a orquestra ensaiava pouco e tinha um número de instrumentistas reduzido. Apesar disso, esse conjunto sinfônico – regido então pelo maestro Samuel Kerr – serviu para dar experiência para artistas que vieram a ingressar em outras orquestras de São Paulo:

O lado bom [...] muitos colegas (da Orquestra Sinfônica Jovem) foram para a Orquestra da USP, alguns continuam até hoje na OSUSP [...] outros foram para a Sinfônica Municipal ou para a Estadual. Apesar da absoluta precariedade no seu funcionamento, a orquestra tinha uns trinta integrantes, e deu frutos. O repertório era limitado por causa do número de integrantes.

Breno Fleury foi o único dos entrevistados que citou a Orquestra Sinfônica Jovem Municipal como uma organização que serviu para treinar os instrumentistas para as orquestras profissionais da cidade. Os demais trompetistas citaram somente que seu aprendizado musical ocorreu por meio de aulas particulares, ou ingressando em classes na Escola Municipal de São Paulo, com os trompetistas Haroldo Paladino e Dino Pedini.

²⁶ Teperman detalha as circunstâncias que envolveram a criação e a dissolução da Orquestra Filarmônica.

²⁷ Para a transcrição das entrevistas usei os colchetes [...] como indicadores de pausa na fala, e os parênteses (...) como símbolo de edições no texto transcrito.

Com atuação intensa em São Paulo, Paladino e Pedini foram, respectivamente, professores de Sérgio Cascapera e Breno Fleury. Gilberto Siqueira, que tocou na Osesp com Dino Pedini retrata que ele possuía “uma escola italiana bem antiga, conservadora [...] que não fazia pesquisas sobre equipamento”. Nessa mesma linha de pensamento, Sérgio Cascapera – que também tocou com Haroldo Paladino e Dino Pedini no Teatro Municipal – sustenta que ambos “praticamente não deixavam que fossem usados instrumentos em Do”. Cascapera ainda assinala que o aprendizado acontecia “realmente pela força de vontade”, pois oficinas e *workshops* sobre trompete eram raros na cidade de São Paulo. Se um instrumentista desejasse cursar música em outra instituição diferente da Escola Municipal, restava o Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Siqueira explica que:

Na época, não existia nas universidades um curso superior de música, mas o Conservatório Dramático Musical de São Paulo tinha um curso que eles chamavam de música, um curso estadual e um curso federal. E esse curso federal, de três anos, era um curso superior, era o que tinha de (curso de) música na época.

No Conservatório Dramático, porém, nem todos os instrumentos tinham professores específicos. As aulas de trompete, por exemplo, eram ministradas pelo 1º trombonista da Orquestra Filarmônica. Segundo Gilberto Siqueira, “Ceccato foi um bom 1º trombone na Filarmônica, e ele era o professor, vamos dizer [...] de metais no conservatório”. Sérgio Cascapera destaca também que havia uma escassez de material didático na cidade, pois “só tínhamos o método Gatti”. O responsável por trazer partituras e métodos de trompete era o professor Magno Alcântara, que segundo Cascapera, “trabalhava como trompetista do cantor Roberto Carlos, e viajava praticamente de três em três meses para os Estados Unidos”. Alcântara, em uma de suas viagens, trouxe para São Paulo os métodos de Arban e Max Schlossberg²⁸ (1873–1936). A chegada periódica de novos materiais causava uma movimentação dos trompetistas de São Paulo, como relata Cascapera:

Aí, todos os trompetistas – o professor Edgar Batista dos Santos, principalmente – iam para uma esquina famosa no centro, na Rua Bento Freitas, em uma xérox especializada em música, e lá fazíamos 10, 15 cópias para distribuir em São Paulo. Ninguém tinha! Tudo isso era uma raridade.

A falta de material didático, conforme relata Cascapera, era mais um fator que dificultava o aprendizado, especialmente para os jovens trompetistas. Gilberto Siqueira argumenta que durante esse período inicial da Osesp, “a orquestra ia lá [...] capengando do jeito

²⁸ Natural da Letônia, Schlossberg chegou aos Estados Unidos no final do século 19 e integrou a Filarmônica de Nova York entre 1910 e 1932. Seu método *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet* ainda é um dos livros mais importantes para o ensino do trompete.

que dava, em 73, 74, 75, e faltava muita coisa [...] e tinha muita gente ruim”. A insatisfação com o nível artístico deu argumentos ao maestro Eleazar de Carvalho para realizar um novo concurso – praticamente uma segunda reestruturação da orquestra. As provas ocorreram no próprio Teatro São Pedro, e tinham como objetivo preencher as vagas existentes no quadro da orquestra, como descreve Gilberto Siqueira:

Aí, em 76, o Eleazar falou: “Não [...] nós vamos fazer essa orquestra ficar uma boa orquestra”. Eu não acho que ele teve a ideia, tão definida, de fazer uma orquestra de nível internacional, mas o procedimento foi o mesmo. Ele abriu concurso em tudo quanto é lugar [...] a primeira coisa que eles fizeram foi abrir um concurso aqui [...] e reprovaram todos. Tinham mais de cento e tantos candidatos para preencher o que faltava na Osesp.

Diante da ausência de profissionais brasileiros devidamente habilitados para assumir as cadeiras na Osesp, o maestro Eleazar de Carvalho opta por trazer instrumentistas do exterior. É nesse contexto que chegam ao Brasil os trompetistas Ted Parker e Paul Mitchell. A seguir, este trabalho ilustrará a formação musical dos trompetistas brasileiros e norte-americanos que integraram o naipe da Osesp, durante os anos de 1977 a 1980.

6.2 Os trompetistas e sua formação musical

O ano de 1976 marcou uma mudança nos caminhos da Osesp. O concurso, em âmbito nacional, para preencher vagas remanescentes, não teve os desdobramentos artísticos esperados. Como consequência, houve, aparentemente, um realinhamento no pensamento da direção artística com relação à presença de músicos estrangeiros na orquestra. No que diz respeito ao naipe de trompetes, a mudança significativa ocorreu com a vinda de Ted Parker,²⁹ na temporada de 1977, totalmente dedicada às obras de Beethoven.

A formação musical de Ted Parker incluiu estudos de piano em casa com sua mãe, e prosseguiu em uma escola preparatória na Pensilvânia. A mudança para o trompete ocorreu somente depois que os termos de uma negociação familiar foram claramente estabelecidos:

Quando eu tinha doze anos, ouvi um homem tocando um solo de *cornet* e gostei muito. Então, eu decidi que gostaria de tentar o trompete e troquei. Eu parei minhas aulas de piano e esse foi o acordo com os meus pais: eu não teria que fazer aulas de piano, mas eu tinha que tocar outro instrumento.³⁰

²⁹ O nome completo do trompetista norte-americano é Robert Ted Parker. Na entrevista, porém, ele enfatizou o desejo de ser sempre chamado sem seu primeiro nome, ou seja, somente Ted Parker.

³⁰ *When I was twelve, I heard a man playing a cornet solo and I liked it very much. So, I decided I'd like to try the trumpet and switched. I stopped my piano lessons and that was the deal with my parents: I didn't have to take my piano lessons but I had to play another instrument.* (Traduzi)

Os estudos de Ted Parker prosseguiram com Emerson Head³¹ e, posteriormente, com Samuel Krauss, 1º trompete da Orquestra da Filadélfia. Os três anos que estudou com Krauss exerceram forte influência sobre a produção do som, articulação e estilo orquestral. Martin Fishman – que era na época o 1º trompete da Orquestra de Baltimore – também deu aulas para Parker, reforçando, mais uma vez, o aspecto orquestral de sua forma de tocar. Aos 18 anos o trompetista ingressou na Universidade de Rochester (*Eastman School of Music*), onde teve, por três anos, aulas com Sidney Mear. Após a graduação em Rochester, Ted Parker tomou novos rumos na sua formação acadêmica – decidiu estudar Direito na *Cornell Law School* e atuar na Política, trabalhando como assistente de um congressista em Washington. Em 1969, após terminar seus estudos em *Cornell*, o trompetista vai morar em São Francisco, e por quase seis anos interrompe completamente seus estudos musicais. O retorno ao trompete ocorreu em São Francisco, mas ainda como um *hobby*. Parker eventualmente participou de orquestras semiprofissionais da região, mas que possuíam músicos de qualidade, geralmente aposentados de orquestras sinfônicas. Tudo isso ainda acontecia de forma simultânea com o exercício da advocacia. O retorno definitivo à profissão de músico foi assim descrito por Ted Parker:

Então, eu acho que fiquei muito bem conhecido e comecei a tocar como um substituto na Orquestra Sinfônica de São Francisco [...] isso seria em 1972-73. Em 1974, eu parei de exercera advocacia e passei cinco anos na música, depois da minha experiência com a Orquestra Sinfônica de São Francisco.³²

A decisão de voltar ao trompete trouxe novas experiências para Ted Parker, e a primeira delas ocorreu em Londres, onde atuou como *freelance* e 1º trompete em um grupo chamado *London Concert Orchestra*. O trompetista também fez aulas na *Royal Academy of Music* com Sidney Ellison, que foi solista da Filarmônica de Londres. Em 1974, Ted Parker inicia seu mestrado na *Manhattan School of Music*, em Nova York. Essa oportunidade aproximou o trompetista norte-americano de William Vacchiano e Gerard Schwarz, renomados artistas do cenário orquestral. Após a conclusão de seus estudos em Nova York, no ano de 1976, Ted Parker atuou ainda como 1º trompete da orquestra do Festival de Spoleto, na Itália, e em musicais da Broadway, em Manhattan.

A experiência orquestral de Ted Parker, adquirida nos anos anteriores à sua vinda para São Paulo, contrasta com a juventude de Paul Raymond Mitchell, o outro trompetista norte-americano que veio atuar na capital paulista. Mitchell teve sua formação ligada a Roger Voisin,

³¹ Head atuava como solista, na área da capital norte-americana e como professor na Universidade de Maryland.

³² *Then, I guess I got well enough known and I began playing as a substitute in the San Francisco Symphony ... that would be in 1972-73. In 1974, I stopped practicing Law and I spent five years in music, after my experience with the San Francisco Symphony.* (Traduzi)

que foi trompetista da Sinfônica de Boston, e a sua vivência musical era relacionada à performance de solos com o trompete *piccolo*, conforme explica Gilberto Siqueira:

O Paul me falou que, naquela época que veio para o Brasil, ele não tinha ainda um domínio natural dos instrumentos grandes. E eu perguntei, mas como assim? “Era porque desde menino eu tinha muita facilidade com o *piccolo*”[...] Imagina o que fazem nos Estados Unidos nessa hora? Empurram o cara naquilo lá! Então ele foi considerado, lá em Boston, uma revelação quando era menino!

Paul Mitchell reconhecia que essa especialização em instrumentos menores seria insuficiente para fazer frente às necessidades de um trompetista orquestral. De acordo com Siqueira, o trompetista norte-americano lhe confidenciou que, após a sua chegada a São Paulo, teve de “aprender tudo com o trompete em Do e Si bemol” e, dessa maneira, “poder honrar o convite de emprego que ele tinha aceitado junto com o Ted”. A mesma situação – com relação à pouca experiência orquestral prévia – ocorreu com o trompetista Nailson Simões, que veio a substituir o próprio Paul Mitchell na Osesp, quando esse transfere-se para a Orquestra do Teatro Municipal, em 1978, conforme relata Ted Parker:

Eu dei aulas para o Nailson [...] um grande número de aulas, e ele trabalhou muito duro, tanto na orquestra como por conta própria. Eu trabalhei com ele através de excertos orquestrais e coisas assim, porque era importante para ele se enraizar. Eu precisava ensinar-lhe a cultura [...] você sabe o que estou dizendo [...] e você só pode fazer isso nos excertos.³³

Os relatos de Ted Parker – sobre como adquirir os conhecimentos necessários para uma carreira profissional na orquestra – contrastam com a formação musical de Gilberto Siqueira. Durante seus períodos de férias na adolescência, Siqueira passou alguns anos em Montevideu e, nessas oportunidades, teve contato com o trompetista Wilfredo Cardoso que atuava como 1º trompete do Teatro *SODRE*,³⁴ na década de 1960:

Eu tive a sorte, uma afinidade, porque o Cardoso [...] estudou em Boston, na década de 50, com Voisin. Foi justamente o período em que o Eleazar estava lá, como assistente do Koussevitzky, em Tanglewood. Ou seja, depois, quando o Eleazar reorganizou em 73 a orquestra aqui, ele falava o tempo todo em Voisin.

Os estudos com Cardoso serviram para aprimorar os fundamentos e a técnica no trompete, no entanto, segundo Siqueira, ele nunca teve a chance de “começar nada de orquestra com ele (...) nenhuma música”. O conhecimento adquirido sobre o repertório sinfônico era feito por meio de audição dos discos e pela presença em concertos ao vivo, tanto no *SODRE*, durante

³³ *I taught lessons to Nailson ... quite a few lessons, and he worked very hard both in the orchestra and on his own. I work him through with excerpts and things like that because it was important for him to get rooted. I needed to teach him the culture ... you know what I am saying ... and you can only do that in excerpts.* (Traduzi)

³⁴ *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica*. De acordo com Siqueira, o *SODRE* tinha diversas atribuições e, entre elas, destacava-se a transmissão ao vivo de concertos para todo o Uruguai.

as férias, quanto no Teatro Municipal, em São Paulo. No início da década de 1970, Siqueira tem uma oportunidade de trabalho junto à Orquestra Filarmônica de São Paulo, e relata que teve que “aprender a tocar em orquestra”, pois “não sabia transportar”. No concurso da Filarmônica, o candidato tinha que ler uma partitura à primeira vista – etapa obrigatória para todos os competidores da prova – que consistia de uma obra do repertório sinfônico, específica para cada instrumento. Gilberto esclarece mais a respeito:

Aí o Blech, que era o maestro que fez a Filarmônica, trouxe as partes de orquestra e pôs alguma coisa, que eu não me lembro o que era, e eu olhei para ele e falei: “Maestro, eu não sei transportar” [...] ele respondeu: “Mas você não vai nem” [...] eu falei: “Não”. Ele pegou aquela parte e colocou uma para trompete em Do, pensando assim: esse trecho aí [...] um tom acima [...] ele vai [...] e o pior, essa peça eu lembro o que era [...] o Guia Orquestral para Jovens, do Britten! E o que ele estava pedindo não era a variação dos trompetes, era só aquele comezinho mesmo.



Figura 1 – Tema inicial do Guia Orquestral para Jovens (parte em Do).

Gilberto Siqueira relata que foi aprovado na audição da Orquestra Filarmônica, com a melhor nota das provas, “sem fazer leitura, e dizendo que não sabia transportar”. Sem demonstrar regozijo com a afirmação, e consciente da deficiência exibida na prova, Siqueira descreve que a pouca experiência e preparo para o repertório orquestral causou dificuldades para vencer os obstáculos dos primeiros concertos, obrigando-lhe a utilizar recursos extremos para tocar as obras:

Lá (na Filarmônica) eu aprendi do zero, eu não tinha experiência nenhuma [...] então eu memorizava as partes. Eu me lembro o primeiro concerto que eu fiz na minha vida [...] foi a 4ª (Sinfonia) de Tchaikovsky e eu fiquei com vergonha de botar bolinhas na parte, e decorei [...] a 4ª de Tchaikovsky eu decorei mesmo.

A situação descrita por Gilberto Siqueira não era incomum, pois quando a transposição era deficiente, os jovens trompetistas costumavam “botar bolinhas” na música, ou seja, escrever a lápis na partitura a nota real a ser tocada – acima ou abaixo da nota original do compositor.

Sérgio Cascapera também reforça as observações de Siqueira ao afirmar que a ferramenta da transposição era aprendida “praticamente na orquestra”. Cascapera foi contemporâneo dos trompetistas Dino Pedini, Clóvis Mamede, Jayre Leão da Silva, Edgar Batista dos Santos e Sétimo Paoletti, e sua trajetória musical – atrelada à música popular – foi diferente de outros colegas de naipe da Osesp. Em seus depoimentos ele descreve a grande oferta de trabalhos que esse gênero de música proporcionava na cidade de São Paulo,

especialmente na década de 1970:

Naquele tempo, existiam muitos trabalhos extras, era muito diferente de hoje. Nós fazíamos balés internacionais, nacionais, gravações (...). Eu gravava muito no Estúdio Eldorado. Eu gravei com o maestro Viché, que tinha um estúdio muito grande.

Sérgio Cascapera cita também que, antes de seu ingresso na carreira orquestral, trabalhou com diversos artistas como, por exemplo, Roberto Carlos, Ângela Maria, Francisco Petrónio, Toni Tornado e Fafá de Belém. Em um primeiro momento, a situação de Cascapera poderia ser analisada, parafraseando Ted Parker, como distante da “cultura orquestral” ou do “enraizamento”. O diferencial de Cascapera, no entanto, foi o estágio que fez, durante alguns anos, na própria Osesp e no Teatro Municipal: “Na verdade, eu comecei como estagiário na Osesp em 1976. Eu fiquei em 1976, e em 1977 saí, e fui ser estagiário no Teatro Municipal de São Paulo. Eu fiquei (no Teatro Municipal) em 1977 e 1978 –mas em 1977 eu ainda fiz cachês (na Osesp) – e voltei (para a Osesp) em 1979”.

Além dos estudos com Haroldo Paladino, Sérgio Cascapera também fez aulas em Buenos Aires, com Wilfredo Cardoso. O professor uruguaio, segundo Cascapera, “mudou bastante meus conceitos em 1984, pois ele trabalhou comigo o que não se fazia aqui: fundamentos, escalas, arpejos, semicolcheias com todas as articulações”.

Nesse contexto, a formação musical de Carlos Santana – outro trompetista que integrou o naipe da Osesp – denota um equilíbrio adequado entre o aprendizado de fundamentos, a formação acadêmica e a prática orquestral. Natural de Muritiba, na Bahia, Santana – como ficou conhecido em São Paulo – foi para a capital carioca e estudou na escola de música da cidade que, posteriormente, seria integrada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. O primeiro professor de trompete foi Valdomiro Alves que, de acordo com Santana “foi aluno de um trompetista da escola do Costello [...] professor e trompetista norte-americano”.³⁵ No segundo ano que ele estava na escola, o professor Valdomiro faleceu, e Santana passou a ter aulas com Rubens Geraldo Brandão. Antes de ingressar em orquestras sinfônicas, Santana atuou como músico militar, servindo na banda dos Fuzileiros Navais do Rio de Janeiro. A experiência com a Camerata Gama Filho e as aulas com o trompetista norte-americano Keneth Aubuchon foram fundamentais para que Santana fosse convidado a integrar a Orquestra Sinfônica Brasileira:

Eu estudei com o Keneth Aubuchon e fiz 2º trompete para ele. Eles resolveram me levar para a Brasileira. Havia até uma turnê marcada aqui pelos Estados Unidos, com passaporte e tudo,

³⁵ William Costello desenvolveu uma técnica de embocadura que usava menos pressão, adaptada posteriormente por um de seus alunos – Roy Stevens – que criou o método Stevens Costello.

mas eu resolvi não ficar na OSB.

A experiência orquestral de Santana também possibilitou que ele fosse aprovado em concursos para as orquestras de Belo Horizonte e Campinas, onde tocou até a sua vinda para a Osesp, atuando como músico extra e, posteriormente, como trompetista contratado.

Outro trompetista que participou em diversos concertos como cachê junto à Osesp foi Breno Fleury. Mesmo sem nunca ter sido contratado, Breno atuou como estagiário em concertos no Teatro São Pedro, e com Ted Parker, nos anos de 1977 e 1978. A formação musical de Breno Fleury foi com o professor Armando Del Sole e, da mesma forma que vários de seus colegas trompetistas da cidade de São Paulo, ele ingressou na Escola Municipal de Música para estudar com o professor Dino Pedini, que deu a Fleury “um direcionamento de métodos e repertório”. Em 1978, ele foi contratado pela Orquestra do Teatro Municipal, onde continua a atuar até os dias de hoje. Apesar do seu vínculo profissional com outra orquestra, Fleury, ao longo dos primeiros anos da década de 1970, participou de concertos da Osesp e em outras performances importantes do repertório sinfônico ocorridas em São Paulo.

Os relatos sobre a formação musical de Breno Fleury e de Sérgio Cascapera representam, com fidelidade, o ambiente que existia para a formação de trompetistas na cidade de São Paulo. Contrastes que porventura existam com os outros colegas que, direta ou indiretamente, receberam auxílio de professores de fora da cidade, serão elucidados a seguir. Cabe também a este trabalho, delinear a trajetória que levou cada um desses instrumentistas a ocupar uma posição no naipe de trompetes durante as temporadas de 1977 a 1980.

6.3 Ingresso na Osesp

Antes de sua chegada a São Paulo, Ted Parker atuava como *freelance* na *Ópera dos Três Vinténs*, um musical apresentado em Nova York, que ficou em cartaz por um ano. Nesse mesmo período, ele esteve em Spoleto, um destacado festival de música italiano e, após seu retorno, reassumiu as récitas na Broadway. A continuidade do show permitiu que o oboísta Henry Schuman – amigo próximo do maestro Eleazar de Carvalho – pudesse avaliá-lo:

Você perguntou como o trabalho surgiu em São Paulo, e eu acho que fui convidado para vir. Eu não toquei uma audição, mas eu acho que Henry veio e me ouviu tocando [...] e isso foi depois de uma recomendação de Gerard Schwarz. Acho que esse foi o caminho [...] fui convidado para vir.³⁶

³⁶ You asked how the job came about in São Paulo, and I think I was invited to come. I didn't play an audition, but I think Henry came and heard me play ... and that was after a recommendation of Gerard Schwarz. I think

Ted Parker confirma também que, diferentemente de sua situação, a maioria dos norte-americanos que vieram para São Paulo chegava de Boston, convidados por Ayrton Pinto.³⁷ Esse foi o caso de Paul Mitchell que, de acordo com Breno Fleury, “veio para o Brasil no final de julho de 1977, a convite do *spalla* da Orquestra Sinfônica Estadual, Ayrton Pinto”.

O ingresso de Nailson Simões na Osesp está diretamente relacionado à saída de Paul Mitchell e ao contato com Ted Parker, com vistas à sua participação do Festival de Campos do Jordão. No ano de 1978, a Osesp realizou uma extensa turnê em diversas capitais do Brasil. Nessas cidades, além dos concertos, eram realizadas audições, específicas para o Festival de Campos de Jordão que aconteceria em julho do mesmo ano. Ted Parker explica que “um dos alunos que eu trouxe, na verdade eu o trouxe do Recife, foi Nailson Simões. Ele fez uma audição para mim no Recife”.³⁸ Nesse período também ocorreu a saída de Paul Mitchell, rumo à Orquestra do Teatro Municipal. Esse fato exigiu que Ted Parker tomasse uma iniciativa que resolvesse a vacância na cadeira de 2º trompete. A atitude de Parker foi recomendar ao maestro Eleazar a contratação de Nailson Simões, dando garantias a ele que “poderia fazê-lo um substituto à altura de Paul Mitchell”.³⁹ A saída de Paul Mitchell, em 1978, abriu a oportunidade para a contratação de um novo 2º trompete para a Osesp, porém, foi no ano seguinte que importantes mudanças substanciais aconteceram na cadeira de 1º trompete do naipe. Ted Parker decide retornar aos Estados Unidos e, quase concomitantemente a essa saída da Osesp, Gilberto Siqueira retorna à orquestra, depois de atuar continuamente desde 1973 até meados de 1976.

Para delinear a trajetória de Gilberto Siqueira na Osesp é preciso retroceder a 1972, que foi o último ano das atividades da Orquestra Filarmônica, o primeiro trabalho profissional de Siqueira. No ano seguinte, sob o comando do maestro Eleazar de Carvalho, iniciam-se as atividades para reorganizar a Osesp. A orquestra estava inativa desde o fim da década de 1960 e, em junho de 1973, foram abertas as audições para ingresso na “nova” Osesp. Siqueira comenta que

quando o Eleazar reorganizou a orquestra, eu me lembro como se fosse hoje, a audição para preencher a orquestra do Estado foi aberta para todos os candidatos (...) com a banca ali, o Eleazar, o maestro Túlio Colacioppo e outras autoridades artísticas.

that was the way ... I was invited to come. (Traduzi)

³⁷ O violinista Ayrton Pinto (1933-2009) estudou no Conservatório Brasileiro de Música e, posteriormente, no Conservatório de New England, nos EUA. Foi violinista e pianista da Orquestra Sinfônica de Boston. Retornou ao Brasil em 1973, a convite de Eleazar de Carvalho, para assumir o cargo de *spalla* da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Também foi coordenador pedagógico do Festival de Campos do Jordão e professor de violino do Instituto de Artes da Unesp.

³⁸ *One of the students that I brought, actually I brought him out of Recife, was Nailson Simões. He auditioned in Recife for me.* (Traduzi)

³⁹ *I could make him a satisfactory substitute to Paul Mitchell.* (Traduzi)

A peça de confronto para todos os músicos candidatos foi a *Quinta Sinfonia* de Gustav Mahler, uma das obras sinfônicas mais representativas para o trompete.



Figura 2 – Tema de abertura da *Quinta Sinfonia* de Mahler.

Siqueira relata que, apesar das dificuldades, “graças a Deus, fui muito bem nessa audição”. Nesse estágio inicial da Osesp reestruturada, o maestro Eleazar de Carvalho, segundo argumenta Siqueira, desejava colocar músicos estrangeiros nas cadeiras de solista da orquestra:

por qualquer motivo que eu não sei, ele não conseguiu trazer, naquela época, nenhum grande instrumentista de fora. Eu digo isso pelo seguinte: ele trouxe um 1º trombone, dos Estados Unidos, o Michael Kelly, era excelente trombonista, da região de Boston [...] enfim, ele não tinha conseguido trazer um trompetista, e eles me deram na época um contrato de 2º trompete.

Gilberto também relata sobre outros instrumentistas que participaram da audição:

Olha para ser sincero, eu me lembro que na época tinha muita gente das bandas. Só que as bandas daquela época não tinham o nível que têm hoje. Hoje em dia, tem uma moçada aí fazendo banda com formação completa, que toca muito [...] tinha muitos militares e tinha gente de outros Estados também fazendo concurso, e muita gente de música popular.

Haroldo Paladino, um trompetista com ampla experiência na música popular e no âmbito orquestral, alcançou nota para ser aprovado no concurso da Osesp em 1973. Gilberto Siqueira explica, porém, os motivos da não contratação de Paladino (Lelé) naquela audição:

o que aconteceu é que ele (Lelé) foi falar com o maestro Eleazar: “Chame o rapaz aqui” – o rapaz era o Lelé, um senhor já – e ele não ia sair do Teatro (Municipal) [...] então, o maestro disse: “O senhor não gaste seu tempo conosco [...] imagina! Bem assim, ironicamente, como ele era, e o dispensou desse jeito: “Não, o senhor não perca aqui seu tempo, imagina”. E fiquei eu sozinho.

Como único trompetista efetivamente contratado após o concurso, Gilberto retrata que teve a incumbência de indicar trompetistas que, porventura, pudessem atuar ao seu lado no naipe de trompetes da Osesp. O primeiro nome indicado foi o de Sétimo Paoletti, também atuante na música popular e que, segundo Siqueira, possuía “uma natureza para tocar

inacreditável”. Contudo, as experiências orquestrais que Paoletti teve na extinta Orquestra Filarmônica de São Paulo afastaram-no de um retorno à música sinfônica, o que abriu a possibilidade de chamar outro trompetista, também ligado à música popular, conforme Siqueira:

O Paoletti não queria nem saber de falar em orquestra sinfônica. Ele ficou meio traumatizado, porque as expectativas em uma orquestra sinfônica são diferentes das que ocorrem na música popular. Então ele não se encaixou com aquilo e não quis saber de conversa nenhuma. Aí a pessoa que eu indiquei foi o (Edgar Batista dos Santos) Capitão. Afinal, ele era um trompetista consciente para a Osesp. Então nós dois fizemos uma dupla, pois o repertório no início era para dois trompetes.

Além de Edgar Batista dos Santos, indicado inicialmente por Siqueira, diversos trompetistas atuaram ao seu lado na orquestra como, por exemplo, Dino Pedini e Haroldo Paladino – ambos vinculados ao Teatro Municipal – que também ocuparam esporadicamente as cadeiras do naipe de trompetes da Osesp. Quando da saída de Gilberto, Pedini e Paladino permaneceram como trompetistas do naipe até a chegada de Ted Parker e, posteriormente, de Paul Mitchell. Ted Parker esclarece como foi a escalação do naipe quando assumiu a cadeira de 1º trompete, em 1977:

(Paul Mitchell) veio e substituiu Dino Pedini, como segundo trompete. Embora, eu acho que, quando precisávamos de três trompetes, Dino fazia o terceiro [...] e se precisávamos de um quarto trompete, esse seria Lelé. Em outras palavras, Paul Mitchell tocou segundo trompete.⁴⁰

Em 1979, com o retorno de Gilberto Siqueira, outras mudanças aconteceriam no naipe. Nailson Simões, que naquele momento ainda ocupava a cadeira de 2º trompete da Osesp, recebeu uma proposta para retornar às suas atividades na Universidade Federal e na Orquestra da Paraíba. Essa saída foi concretizada no início de 1980 e Gilberto Siqueira buscou um novo substituto para ocupar aquela função. Alguns trompetistas que faziam aulas com Siqueira mostravam-se afoitos e, mesmo que sutilmente, exerciam pressão para que fossem candidatos a ocupar a vaga disponível de 2º trompete da Osesp. Em uma dessas ocasiões, Gilberto lançou um desafio para uma dupla de trompetistas interessada em ingressar na orquestra e, simulando o ambiente de um ensaio de naipe, propôs um teste:

Vamos lá, sentem aí. Vamos fazer aqui a Terceira (Sinfonia) de Mahler. Vamos lá!” [...] “Se vocês estiverem prontos para encarar, aqui e agora, eu vou abrir um caminho para vocês” [...] “Não, professor”. Eles retiraram o convite franco[...]. Eu falei: “Vocês sabem quem vai reger isso?” Eu disse: “O maestro Eleazar[...]então, se vocês estão prontos para encarar isso, aqui e agora, tudo bem, se não, não”.

⁴⁰(Paul Mitchell) came down and replaced Dino Pedini, as second trumpet. Although, I think that when we needed three trumpets I think Dino continued to play third ... and if we needed a fourth, that would be Lelé. In other words, Paul Mitchell played second trumpet. (Traduzi)

Sérgio Cascapera, o nome escolhido por Siqueira, era contratado do Teatro Municipal e já havia atuado como cachê na própria Osesp, quando o naipe era formado por Dino Pedini e Haroldo Paladino. Um dos fatores preponderantes que levou Cascapera a ser convidado para a Osesp foi justamente a afinidade musical com Siqueira, de retorno à cadeira de 1º trompete da Osesp. Segundo Sérgio, “ele (Gilberto) experimentou alguns trompetistas em São Paulo, e o que mais se dava bem para tocar os uníssonos com ele era eu”. Sérgio Cascapera tornou-se membro efetivo do naipe em 1979, mas fez um concurso para a Osesp em 1981. Naquela época, houve um problema com o então diretor artístico e regente do Teatro Municipal, Isaac Karabtchevsky, conforme descreve Cascapera:

o maestro Isaac mandou todos embora, então foi nessa época que a Osesp se formou definitivamente de verdade. Eram 25 músicos contratados (...). Esses 38 que saíram do Teatro acabaram engrossando as fileiras da Osesp, e foi quando a orquestra conseguiu andar com as suas pernas, pois só tinha 25 músicos na época.

O aumento do efetivo da orquestra incluía obviamente a criação de mais vagas no naipe de trompetes, e isso foi esboçado a partir de 1979, com a chegada de Sérgio Cascapera e Reginaldo Farias. O quarto trompetista que viria a integrar o naipe era Carlos Santana, músico que atuava na Orquestra Municipal de Campinas. Siqueira descreve a vinda de Santana:

Eu conheci o Santana no Rio de Janeiro, em 1975, quando eu fiz lá o *Concerto* (para trompete) do Sergio Vasconcelos, na 2ª Bienal da Música Contemporânea Brasileira. Ele (Santana) foi assistir eu tocar no Rio, porque os concertos foram com a Sinfônica Nacional, com Alceo Bocchino regendo.

A descrição de Carlos Santana também enfatiza a situação que ocorria na Osesp, no período de 1979 em diante:

na época que o Eleazar começou a reestruturar a orquestra eu estava em Campinas, e eu atuei como *freelancer* em muitos concertos em São Paulo. Eu participei daqueles concertos em 1980, e então o Gilberto me convidou para fazer concurso e completar o naipe, junto com o Reginaldo e o Sérgio Cascapera.

Santana ressalta que já existiam afinidades musicais dele com o 1º trompete da Osesp, pois “o Gilberto já conhecia minha maneira de soprar e articular, e acredito que isso favoreceu bastante”. Outro ponto que viabilizou a vinda de Santana diz respeito à “possibilidade de ter um naipe formado por trompetistas brasileiros, porque esse era o sonho do Gilberto”. Santana foi contratado como 3º assistente de 1º, mas segundo ele, “o Reginaldo tocava mais o 3º trompete e eu tocava o 4º trompete”.

Os depoimentos dos trompetistas da Osesp revelam alguns artistas que, artística ou pedagogicamente, causaram influência nas suas escolhas musicais. Em São Paulo,

particularmente, a presença de Ted Parker e Paul Mitchell foi significativa para modificar o ambiente musical sinfônico, em um período que jovens artistas iniciavam seu desenvolvimento musical. O próximo tema, por consequência, analisa a presença dos trompetistas norte-americanos e de que forma sua presença influenciou outros artistas, a partir de 1977.

6.4 Ted Parker e Paul Mitchell em São Paulo

Na metade do século 20, algumas décadas antes da reestruturação da Osesp promovida por Eleazar de Carvalho, já ocorreram mudanças no cenário musical de São Paulo no que diz respeito à presença de trompetistas estrangeiros. A vinda dos italianos Dino Pedini e Sétimo Paoletti exemplifica essa afirmação, pois esses artistas atuaram intensamente na capital paulista, como *performers* e professores. O mesmo fenômeno pôde ser observado novamente a partir de 1977, com a presença do trompetista norte-americano Paul Mitchell e, especialmente, de seu compatriota, Ted Parker.

Paul Mitchell veio para São Paulo como 2º trompete para atuar ao lado de Ted Parker e, apesar de sua juventude e experiência orquestral limitada, ele já possuía uma formação acadêmica básica em Boston. Isso permitiu a ele que, em um período curto de tempo, pudesse assumir a cadeira de 1º trompete do Teatro Municipal, onde atuou por muitos anos. Carlos Santana fez aulas com Paul Mitchell, e o descreve como “uma pessoa que sabia o que queria. Eu gostava do som dele (...) ele tocava bem, e não soprava em excesso,⁴¹ ele sabia soprar”. Sérgio Cascapera também teve contato com Paul Mitchell em diversas oportunidades, e descreve a personalidade do trompetista:

Paul era mais expansivo, então as pessoas provavelmente chegaram mais perto dele porque era mais comunicativo (...). O Paul já saía para tomar um *chopp*, para jantar, para conversar e contar os casos [...] então, quem sabe pela expansividade, o Paul ficou mais perto.

Breno Fleury, que atuou por muitas décadas com Paul Mitchell no Teatro Municipal, talvez ofereça o relato mais próximo dos gostos musicais que orientaram Mitchell ao longo de sua carreira musical:⁴²

Ele era uma espécie de guerreiro medieval, porque era apaixonado pela Renascença, só estudava coisas sobre a Idade Média [...] eu brincava: “Eu acho que você viveu naquela época”. Ele tinha centenas de livros sobre a Idade Média e a Renascença, e era obcecado pela música daquela época.

⁴¹ Santana usou originalmente o termo supersoprava, ou *overblowing*, traduzido aqui por soprar em excesso.

⁴² Algumas das ideias musicais de Paul Mitchell são descritas nos Anexos do presente trabalho.

Ted Parker tinha um perfil diferente de Paul Mitchell. De acordo com os relatos de Sérgio Cascapera, que atuou em cachês com Ted Parker, o trompetista norte-americano “era um pouco recatado, conversava pouco (...) era mais introvertido”. A diferença de idade entre Parker e Mitchell deve ser considerada nesse contraponto, porém, existia também a questão da formação acadêmica e, principalmente, da vivência musical, que eram distintas em ambos. Nas experiências que teve tocando no mesmo naipe que Ted Parker, Sérgio relata que,

O Ted era um trompetista mais acadêmico [...] mais refinado (...). Ele era advogado, extremamente competente [...] tudo que tocava era sempre muito bem tocado, bem resolvido. O Ted era um trompetista muito bom [...] na época, muito bom.

O trompetista Carlos Santana também fez aulas com Ted Parker, com quem estabeleceu laços de amizade e a quem atribui grande influência na sua forma de tocar. Das aulas que teve com Parker – ainda no período que atuava em Campinas – Santana declara que:

Ele era muito bom. Eu gostava da técnica dele. A maneira de soprar dele era bem diferente do que a gente estava acostumada a ouvir [...] a respiração, a maneira de soprar, a maneira de usar o interior da boca. Aquilo tudo foi muito bom.

Além da qualidade artística de Ted Parker, testemunhada pelos seus colegas trompetistas, surgem também, com igual intensidade, os relatos sobre as qualidades que ele possuía como professor e os benefícios que trouxe aos alunos brasileiros. Outros musicistas cooperaram para o aprimoramento musical em São Paulo, como foi o caso de Ray Wagner, 1º trompista da Osesp. Gilberto Siqueira ressalta que,

ele tocava muito bem, tocava refinadamente. Um rapaz alto, magro [...] ele deu aula para o Mário Rocha, então você vê, é uma semente plantada naquela época, um grande trompista até hoje. Ele começou naquela época.

Ted Parker deu aulas particulares em São Paulo e atuou em um projeto de ensino na cidade de São Bernardo do Campo.⁴³ Tratava-se de uma parceria entre a Osesp e o Instituto de Artes da Unesp, que visava levar alguns dos instrumentistas da orquestra para ensinar jovens instrumentistas de cinco bandas da região. Sobre o projeto, Ted Parker relata que,

havia uma escola de música lá e eu, e vários outros americanos [...] três outros americanos, íamos lá uma manhã por semana [...] e nós ensinávamos os alunos lá. Então eu também dava aulas [...] um pouco de aulas particulares.⁴⁴

⁴³ MINCZUK, A. *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo: história e concepção*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005, p. 356.

⁴⁴ *there was a music school out there and I and several other Americans ... three other Americans would go out there, one morning a week (...) and we would teach students out there. Then I would teach ... teach a little bit privately.* (Traduzi)

Infelizmente, esse projeto teve curta duração.⁴⁵ Porém, alguns dos alunos particulares que Ted Parker ensinou foram beneficiados com as informações que ele trouxe nos dois anos que esteve no Brasil. Nesse sentido, o depoimento de Breno Fleury é esclarecedor acerca das qualidades de Ted Parker como professor, pois além das aulas particulares com Parker, ele cursou, por duas semanas, as aulas no Festival de Campos do Jordão, destacando que,

Ted como professor era excepcional. Você pode imaginar um professor que coloca a *Segunda Sinfonia* de Beethoven [...] e consegue ficar três horas trabalhando a parte do 2º trompete? E outra coisa [...] extremamente inteligente. Ele tinha acabado de chegar ao Brasil e já estava falando um português decente. Com um *pocket dictionary* Português/Inglês – Inglês/Português.

Outras qualidades de Ted Parker, destacadas por Fleury, incluem a sua forma de imaginar a interpretação: “as notas são mortas [...] elas estão impressas e precisam ser vivificadas, e só um artista as vivifica”. Além disso, Breno explica que, durante as aulas, a busca pela qualidade era intensa: “nós ficávamos 10 minutos às vezes em 5 compassos [...] ele era absolutamente perfeccionista!” Apesar das exigências, Fleury relata que,

Ted era um nobre (...) uma pessoa boníssima. Ele sabia sobre as nossas limitações e nos auxiliava, nunca criticava [...] um coração enorme, uma humildade inacreditável, extremamente minucioso, obsessivo pelos detalhes.

Fleury também teve a chance de ouvir Ted Parker tocando no Festival de Campos do Jordão, e destaca que o trompetista norte-americano tinha “uma postura maravilhosa, um relaxamento, vibrato [...] uma fluidez”. Por fim, Breno Fleury sintetiza que, “eu tomei várias aulas com ele. Foi aí que eu comecei a aprender a tocar forte [...] devo tudo a ele”.

As falas de Fleury que encerram a primeira parte deste capítulo, ilustram a substancial mudança que ocorreu com os trompetistas de São Paulo durante os anos 1977 a 1980. Décadas antes, conforme visto anteriormente, a cidade de São Paulo proporcionava diversas oportunidades de trabalho aos trompetistas, especialmente àqueles ligados à música popular, a grupos de *jazz* e bandas de baile. Esses instrumentistas atuaram nas rádios recém-inauguradas e, nas emissoras de TV que, a partir de 1950, passam a transmitir programas ao vivo no Brasil. As opções de trabalho nas orquestras eram restritas, destacando-se, em São Paulo, a Orquestra Sinfônica Municipal. As instabilidades político/econômicas da Orquestra Sinfônica Estadual não possibilitaram mais do que três anos de atividade regular aos seus trompetistas, encerradas em 1967. A mesma situação de descontinuidade ocorreu com a Orquestra Filarmônica de São Paulo, extinta em 1972. Os depoimentos dos trompetistas da OSE, a partir de 1973, mostram

⁴⁵ Em entrevista concedida a Arcádio Minczuk (2005), o violinista Ayrton Pinto descreve que os músicos que davam aula no projeto não poderiam acumular outros vencimentos além do salário da Osesp.

que não havia em São Paulo instituições de ensino que formassem os trompetistas para atuar em orquestras. As escolas e conservatórios ofereciam aulas individuais aos alunos, mas sem a possibilidade de prática orquestral. A única instituição destinada ao treinamento dos jovens músicos possuía limitações com relação ao repertório, impossibilitando, no caso específico dos trompetistas, que obras de peso pudessem ser executadas. Nesse contexto, em que até mesmo os métodos de estudo eram de difícil acesso, os trompetistas tinham que “aprender na prática” o repertório, e isso implicava, por exemplo, em aprender rapidamente a transpor *in loco* as partituras. Os trompetistas norte-americanos que chegaram ao Brasil tinham, além da formação acadêmica, experiência orquestral, reconhecida de imediato por seus colegas brasileiros. O ingresso dos trompetistas na Osesp, via de regra, foi feito por convites, baseados em referências, conhecimento prévio ou semelhanças observadas na maneira de emissão sonora, articulação das notas e no ajuste da afinação. A presença dos trompetistas norte-americanos, sobretudo, Ted Parker, trouxe uma nova abordagem, não só no que diz respeito às questões técnicas, mas a forma de analisar e interpretar as obras. Apesar de permanecer somente dois anos em São Paulo, as informações por ele trazidas influenciaram os alunos e colegas que tocaram ao seu lado e, por extensão, aos naipes de trompete das orquestras de São Paulo.

6.5 Atuação na Osesp

Tomando-se por base os depoimentos dos trompetistas da Osesp, foi possível estabelecer como cada um deles atuou na orquestra e as respectivas funções que ocuparam no naipe, nos anos de 1977 a 1980. A seguir, o quadro que mostra os nomes e funções de cada trompetista da Osesp dentro das referidas temporadas:

Tabela 2
Osesp – Trompetistas e sua atuação no naipe (1977 a 1980)

Função	1977	1978	1979	1980
1º Trompete	Parker	Parker	Siqueira	Siqueira Mitchell
2º Trompete	Pedini Mitchell	Mitchell Simões	Cascapera Simões	Cascapera Simões
3º Trompete	Pedini Paladino	Pedini	Farias Mitchell	Santana Simões
4º Trompete	Paladino	Paladino Mitchell	Farias	Farias Santana
Extras	Cascapera	Fleury		Santana, Paladino, Batista, Gil

Conforme pode ser visto na tabela anterior, no ano de 1976, com a saída de Gilberto Siqueira da Osesp, Dino Pedini passa a ocupar a cadeira de 1º trompete, tendo como colega de

naipe Haroldo Paladino (2º trompete). Sérgio Cascapera atuou nas temporadas de 1976 e 1977, como músico extra.

Na temporada de 1977, Ted Parker assume a cadeira de 1º trompete, Pedini passa a ser 2º, e Paladino, quando necessário, ocupava a cadeira de 3º trompete. A chegada de Paul Mitchell, ocupando a cadeira de 2º trompete, alterou novamente as funções no naipe, pois Pedini passou a ocupar a função de 3º e Paladino era chamado para atuar como 4º trompete.

Paul Mitchell participou dos concertos iniciais da temporada de 1978 e da turnê que aconteceu em abril daquele ano. Quando de sua saída, Nailson Simões passa a ocupar a cadeira de 2º trompete, Dino Pedini passa a atuar como 3º trompete, Haroldo Paladino como 4º e Breno Fleury atuou como músico convidado em alguns concertos daquela temporada.

Em 1979, Ted Parker retorna aos Estados Unidos e Gilberto Siqueira ocupa novamente a posição de 1º trompete, e Nailson Simões permanece durante parte da temporada como 2º trompete da orquestra, sendo substituído por Sérgio Cascapera ao retornar à Paraíba. Paul Mitchell tocou o 3º trompete e Reginaldo Farias o 4º trompete.

No início da temporada de 1980, Nailson Simões ocupou a cadeira de 2º trompete; durante o ciclo Mahler, atuou como 3º na *Segunda Sinfonia* e os trompetistas que atuaram fora do palco foram Carlos Santana, Edgar Batista, Haroldo Paladino e Walmir Gil. Paul Mitchell substituiu Gilberto Siqueira na *Nona Sinfonia*.

Em 1981, o naipe ficou definido com Gilberto Siqueira (1º), Sérgio Cascapera (2º), Reginaldo Farias (3º) e Carlos Santana como 4º trompete.

Ao todo, o naipe de trompetes contou com 10 instrumentistas em apenas quatro temporadas. Ted Parker (1977 a 1978) tocou com seis trompetistas diferentes, e Gilberto Siqueira (1979 a 1980) teve cinco colegas ao longo de dois anos, conforme ilustrado a seguir:

Tabela 3

Ted Parker (1977 a 1978)		Gilberto Siqueira (1979 a 1980)	
Nome	Atuou como	Nome	Atuou como
Mitchell	2º e 4º	Cascapera	2º
Simões	2º	Simões	2º e 3º
Pedini	2º e 3º	Farias	3º e 4º
Paladino	3º e 4º	Santana	3º e 4º
Fleury	Extra	Mitchell	3º
Cascapera	Extra		

Nota-se também que os instrumentistas ocuparam ao menos duas cadeiras diferentes nas temporadas, exceção feita à função de 2º trompete, exclusivas de Nailson Simões e Sérgio

Cascapera. A situação ideal para um naipe composto por quatro trompetistas é que cada instrumentista ocupe uma posição fixa ao longo da temporada. Exceções podem ocorrer como, por exemplo, o 4º trompete assumir a cadeira de 2º trompete, ou o 3º trompete assumir algumas partes de 1º em aberturas ou *concerti*. Essas trocas são possíveis, pois na estrutura comum de dois pares de instrumentistas, o 1º e 3º são responsáveis pelas vozes mais agudas, e o 2º e 4º têm seu repertório na região grave do trompete. A rotatividade frequente de nomes e funções, observada principalmente em 1977 e 1978, pode ter causado dificuldades para o naipe. Nesse sentido, é relevante citar os casos de Dino Pedini e Paul Mitchell, afeitos ao registro agudo – Pedini sempre atuou como 1º trompete, e Mitchell como solista – tiveram que executar o repertório grave, característico da cadeira de 2º trompete. Outros ângulos desse tópico serão apresentados a seguir, com os relatos dos trompetistas da Osesp acerca da preparação para os repertórios das temporadas de 1977 a 1980.

6.6 Repertório e preparação

Em 1977, a temporada de concertos da Osesp foi dedicada às obras de Beethoven. Ted Parker, que ocupou a cadeira 1º trompete durante o ano, relata que:

Muito de Beethoven, como você sabe, é grande música, com certeza. Então, quando você toca a *Sinfonia nº 3* Eroica [...] isso é uma grande semana. Quando você toca a Quinta [...] você sabe, é uma grande obra. Então, é claro, fazer a Sétima e a Nona [...] todas aquelas eram grandes semanas.⁴⁶

Essa observação de Ted Parker faz jus à contenda – ao menos entre os trompetistas – relacionada ao interesse em executar as sinfonias pares e ímpares de Beethoven. Ted Parker toma partido nessa disputa afirmando que as sinfonias pares também são interessantes, “embora não tão satisfatórias como as outras”.⁴⁷ Essa mesma constatação é reiterada pelo trompetista norte-americano sobre outras obras executadas durante 1977 como, por exemplo, *A Vitória de Wellington* ou a *Consagração da Casa*. De acordo com Parker, a impressão que teve ao tocar todo esse repertório foi que Beethoven “era um gênio [...] mas ele não era um gênio todos os dias”.⁴⁸ Nesse contexto, a repetição de obras de um mesmo compositor em 1978 trouxe desasossego para Ted Parker. Breno Fleury confirma isso ao declarar que, “uma das queixas dele (Ted) que eu soube [...] é que estava muito entediado, porque o repertório era sempre o

⁴⁶ *much of Beethoven, as you know, is great music, for sure. So, when you play Symphony no. 3 “Eroica” ... that’s a great week. When you play the Fifth (...) you know, it is a great work. Then, of course, doing the Seventh and the Ninth ... all of those were great weeks.* (Traduzi)

⁴⁷ *although not quite as fulfilling as the others.* (Traduzi)

⁴⁸ *was a genius ... but he wasn’t a genius every day.* (Traduzi)

mesmo [...] muito Schubert”. Ted Parker observou que Eleazar de Carvalho tinha um interesse em registrar todos os concertos da Osesp. A formação de um arquivo musical e, conseqüentemente, a repetição de obras de um mesmo compositor permitiu que Parker pudesse “aturar fazer Beethoven toda semana”.⁴⁹ Essas críticas de Ted Parker, especialmente à temporada com obras de Beethoven, contrastam com os elogios feitos, por exemplo, às obras brasileiras executadas pela Osesp. De acordo com Parker, existia também o interesse de criar um arquivo de concertos das obras brasileiras executadas pela Osesp,

e foi muito interessante, porque na verdade eu encontrei em compositores brasileiros [...] uma grande variedade de estilos musicais. Quer dizer, todo o caminho desde o Romântismo, Modernismo, Dodecafonismo ao Neoclassicismo, você sabe, muita variedade. Alguns deles eram muito bons, e isso foi interessante.⁵⁰

Além de obras de compositores brasileiros, a temporada de 1978 trouxe um repertório desafiador para trompete, com a execução de *Quadros de uma Exposição*, *Petrouchka* e *Sagração da Primavera*. Em 1979, com a saída de Ted Parker e o retorno de Gilberto Siqueira, a temporada de concertos da Osesp reforçou o conceito de executar os ciclos completos de compositores. Siqueira relata que no primeiro semestre “tocamos as seis sinfonias de Tchaikovsky e tocamos as quatro sinfonias de Brahms. No segundo semestre, tocamos excertos das onze óperas de Wagner”. Essa ênfase na organização da temporada em ciclos pode ser atribuída ao interesse que a direção artística tinha em ensinar o público. Para Siqueira, dentre os maestros que trabalhou, ele considerava que Eleazar “além de ser grandioso entre todos, era o mais pedagógico”. A progressão no repertório das temporadas – Beethoven, Brahms, Tchaikovsky e Wagner – foi, ainda na reflexão de Siqueira, algo que o maestro Eleazar deliberadamente idealizou: “Ele, na verdade, foi frustrado com quebras no caminho [...] que ia ser viável [...] com tanta porcaria que acontece, interrompendo isso e aquilo. Ou seja, as lutas eram sempre muito grandes, mas, que ele pensou, pensou sim”.

Os concertos das diversas temporadas aconteciam uma vez por semana e, de acordo com Siqueira, “nesse período tudo era lotado”, pois havia um “nível de exigência” por parte do público, o que, em última análise, tornou a Osesp “uma referência, tanto como orquestra quanto pela sua programação”. Essa sequência de ciclos de compositores finalmente culmina no segundo semestre de 1980, quando a Osesp realiza as dez sinfonias de Mahler. Siqueira relata que “era uma por semana [...] uma empreitada e tanto”. Sérgio Cascapera também descreve a

⁴⁹ *put up with doing Beethoven every week.* (Traduzi)

⁵⁰ *and that was very interesting actually because I found in Brazilian composers ... a wide variety of music styles. I mean, all the way from Romantic, to Modern, to twelve tone, to neoclassical, you know, a lot of variety. Some of them were very good, and that was interesting.* (Traduzi)

intensidade de trabalho que o ciclo Mahler trouxe a todos, afirmando que, as doze semanas “foram extremamente estafantes”, pois o estudo tinha que ser contínuo, “inclusive sábados e domingos (...) de manhã, de tarde e de noite e, se possível, de madrugada”. Esse empenho justificava-se pelo grau de dificuldade de cada sinfonia e pelo fato de que a orquestra nunca tinha feito um ciclo de obras tão desafiador. Nesse sentido, é interessante comparar o ciclo de Mahler feito pela Osesp com o outro que aconteceu em Nova York. Cascapera relata que,

nessa mesma época, tínhamos acabado de fazer as sinfonias de Mahler e a New York Philharmonic veio pela primeira vez ao Brasil, no Teatro Municipal de São Paulo. Nós (Cascapera e Siqueira) tivemos o privilégio de conversar com o Philip Smith e com o John Ware, na época. E nós falamos, entusiasmados, para o Philip Smith que tínhamos feito, em dez semanas, as dez sinfonias de Mahler. Ele deu uma risadinha e o John Ware falou: “Fizemos uma por dia a semana passada em Nova York” [...] aí eu olhei para o Gilberto e demos uma risada. Quando nós achávamos uma África, tocar uma por semana, eles fizeram uma por dia [...] uma por dia!

Além da dificuldade técnico/musical de cada uma das sinfonias de Mahler, e da falta de experiência dos músicos, deve-se ressaltar que em 1980 a Osesp não possuía seu quadro integral de instrumentistas. Carlos Santana enfatiza que “a temporada do Mahler foi muito difícil e eles lutaram muito, pois a orquestra não era completa (...) e ele (Gilberto) sempre teve que contratar pessoas de fora”. Mesmo com essas circunstâncias desafiadoras, é interessante observar outro tópico ressaltado por Santana: a qualidade da temporada da Osesp – ecoando a famosa rivalidade entre o Rio de Janeiro e São Paulo – perante a Orquestra Sinfônica Brasileira, dirigida por Isaac Karabtchevsky: “Era uma coisa muito diferente do que se fazia, mesmo lá no Rio de Janeiro, onde o Isaac fazia um excelente trabalho com a Brasileira, mas não era como o Eleazar. E apesar de ser uma orquestra com muitos cachês (...) o resultado, dentro da nossa realidade, foi muito bom”.

A concepção de realizar os ciclos de obras de um mesmo compositor foi sempre um desejo de Eleazar de Carvalho. Siqueira relata que, especificamente sobre as obras de Mahler, “era um projeto do Eleazar [...] maravilhoso, audacioso (...) que eu sentia dele, olhando para a gente, um orgulho”. Em alguns momentos, porém, esse entusiasmo foi repentinamente substituído por preocupação e desconfiança por parte do próprio Eleazar de Carvalho. Gilberto Siqueira cita, por exemplo, a leitura da *Oitava Sinfonia* de Mahler que, segundo o trompetista, foi “um negócio absurdamente perdido, mas tão perdido, que [...] juro para você [...] eu olhei para o Eleazar e senti-o atônito, perplexo [...] “Nossa, o que será que eu inventei de fazer?” A decisão de realizar esse repertório mahleriano, mesmo com toda a inerente complexidade técnica e musical, mereceu diversas reflexões dos trompetistas da Osesp. Sérgio Cascapera destaca que, antes dos ciclos de obras de um mesmo compositor, “os repertórios eram mais

amenos”, e foi devido a esses desafios que a orquestra teve energia para outras empreitadas, ainda mais intrincadas, como a execução de Bartok, Strauss e Stravinsky. Cascapera ressalta ainda que, “Ficávamos loucos! Mahler, vamos dizer assim, foi só um começo”. Siqueira também qualifica a orientação de repertório de Eleazar de Carvalho e, em particular, as dez sinfonias de Mahler como um “devaneio” que, porém, “teve resultados”.

O sonho, a fantasia, ou mesmo a utopia de Eleazar de Carvalho de fazer o ciclo de Mahler pode ser entendido por diversos ângulos e, porventura, simplesmente a falta de músicos para ocupar as cadeiras da Osesp seja um deles. O caso específico dos trompetes é emblemático nesse contexto, pois exatamente no período escolhido para fazer o ciclo de Mahler, a Osesp tinha somente Gilberto Siqueira como trompetista efetivamente contratado. O naipe ficou completo somente um ano depois, com o ingresso de Sérgio Cascapera e Reginaldo Farias. Carlos Santana também ingressou na Osesp no ano de 1981, vindo da Orquestra de Campinas, ele relata que a temporada de Mahler foi importante porque “várias pessoas que atuaram nos concertos como cachês (...) passaram a ser efetivos da orquestra depois”.

Os desafios de executar Mahler, porém, vão muito além de simplesmente ter as “cadeiras da orquestra preenchidas” por músicos, pois eles necessitam saber como enfrentar os percalços impostos pelo compositor austríaco. Resgatando a fala de Siqueira sobre o “devaneio” de Eleazar de Carvalho, talvez seja possível entender as escolhas de repertório nos anos anteriores à temporada que trouxe o ciclo Mahler. Sérgio Cascapera, por exemplo, acredita que as escolhas não foram infundadas, mas sim revelavam a consciência que ele possuía dos problemas técnicos e musicais da orquestra, sobretudo nas cordas:

Bem, eu não digo que (o repertório) foi aleatório, mas como o maestro tinha vindo dos Estados Unidos, ele tinha muitos problemas com as cordas, e isso era evidente na época. As cordas estavam abaixo do nível das madeiras, dos metais e da percussão.

Para explicar esse desnível técnico existente entre as cordas e outros naipes, Cascapera cita, por exemplo, o timpanista John Boudler, que era “entusiasmadíssimo lá atrás, fazendo todo mundo se mexer”, além dos trompistas Daniel Havens e Charles Cornish e do trombonista Michael Kelly. Esses músicos norte-americanos tinham experiência e habilidade nas suas funções dentro da orquestra e, de certo modo, “puxavam as pessoas para o nível deles”. E nesse contexto, as cordas não acompanhavam a desenvoltura musical de outras famílias de instrumentos. Cascapera justifica a abordagem do maestro Eleazar, pois “ele fez essa temporada como um desafio para a própria orquestra, sem dúvida nenhuma”.

Estabelecidas as dificuldades e os desafios das partituras escolhidas, restava somente ao maestro dar a sua contrapartida artística e, desse modo, ensaiar adequadamente a orquestra. Isso, porém, representava obrigatoriamente escolhas de andamento que nem sempre respeitavam fielmente a partitura, pois segundo Cascapera, “a orquestra, realmente, na parte das cordas, não estava pronta”. A fala de Eleazar sobre uma execução – retratada por Sérgio Cascapera – ilustra uma das concessões artísticas assumidas por Eleazar de Carvalho:

Eu lembro que ele sempre dizia (a respeito) do 4º movimento da *Quarta Sinfonia* de Tchaikovsky: “Em Saint Louis, eu toco a 192”. “Aqui na Osesp, eu toco um *Allegro*, mas, infelizmente, a nossa técnica só nos permite tocar a 116”.

O esforço visando melhorar o desempenho das cordas também partiu de Ayrton Pinto, *spalla* da Osesp, e figura musical importante dentro da estrutura artística criada por Eleazar de Carvalho. Tanto Cascapera quanto Siqueira relatam que, diariamente, antes do ensaio começar, eram realizados trabalhos específicos com as cordas, visando o estudo das arcadas e dedilhados. Os membros da orquestra deram o apelido pejorativo de Mobral⁵¹ para essas atividades com as cordas. Segundo Cascapera, no entanto, esses estudos eram realmente necessários, pois os instrumentistas das cordas “não tinham o mesmo empenho” e não possuíam “uma técnica tão apurada”. As madeiras e os metais pacientemente aguardavam que as passagens musicais das cordas fossem trabalhadas. Cascapera descreve que era comum, por exemplo, ficarem aguardando “das 9h00 às 11h55 [...] 11h55 tocávamos meia dúzia de notas e íamos embora [...] muitas vezes aconteceu isso, só ensaiando com as cordas”.

Os relatos sobre as temporadas e as abordagens minuciosas de ensaio para a família das cordas demonstram quão desafiadores esses repertórios realmente foram. As madeiras e os metais – mais especificamente os trompetes – também tiveram que criar estratégias para vencer os obstáculos impostos pelo repertório das temporadas de 1978 a 1980. A seguir, serão relatados alguns desses procedimentos adotados pelos trompetistas que integraram a Osesp.

6.7 Cooperação e divisão do trabalho

No ano de 1976, com a saída de Gilberto Siqueira, os trompetistas que atuavam na Osesp eram Dino Pedini (1º trompete) e Haroldo Paladino (2º trompete). No ano seguinte, esses instrumentistas permaneceram no naipe, mas a chegada de um colega norte-americano, a princípio, não foi bem recebida por eles, conforme Ted Parker:

⁵¹ Criado no final dos anos 1960, o Movimento Brasileiro de Alfabetização visava acabar com o analfabetismo no país.

Então, quando cheguei lá [...] como você pode imaginar [...] você conhece os trompetistas [...] com seus temperamentos (...) no início, eles não gostaram muito da minha chegada. Então, depois de um tempo, nos tornamos amigos [...] Nunca os melhores amigos, mas (o convívio) tornou-se amigável depois. Eu acho que eles desenvolveram respeito por mim [...] então nós nos dávamos bem.⁵²

Esse desconforto inicial sentido por Ted Parker teve reflexos na interação musical entre ele e seus colegas. Como chefe de naipe, ele trazia abordagens musicais que julgava necessárias, mas não as fazia durante os ensaios, pois “eu não senti que meus comentários estilísticos para Dino ou Lelé seriam bem-vindos [...] e eu entendo”.⁵³ Ted Parker buscou maneiras de orientar o naipe em obras desafiadoras como, por exemplo, *Petrouchka* e, especialmente, *Sagração da Primavera*, que, segundo Parker, “com certeza era algo novo para eles”.⁵⁴ A realização de ensaios de naipe não era uma atividade que o trompetista norte-americano particularmente desejava fazer, pois,

eu não queria marchar com Dino e Lelé para fora do palco e dizer-lhes como tocar [...] você sabe o que quero dizer. Eu queria manter um bom ambiente [...] então eu deixava passar, mas eu tinha que falar com eles. Eu falaria, um pouco, bem ali, no palco [...] no início ou no final do intervalo [...] talvez no final do intervalo porque eu encontraria uma forma de fazê-lo.⁵⁵

A abordagem com Nailson Simões era diferente, pois “ele era mais jovem e não tinha qualquer experiência na época, então eu o ensinei”.⁵⁶ Breno Fleury relata que a dupla Parker e Simões funcionava de forma eficiente em algumas obras em que participou como, por exemplo, *Don Juan*, *Quadros de uma Exposição* e o *Funeral* do *Götterdämmerung*. A situação com Dino Pedini era diferente, pois se tivesse tentado ensinar-lhe algo, Parker afirma que “ele teria ficado ressentido com isso”.⁵⁷ Breno Fleury acompanhou também os primeiros passos de Paul Mitchell no Brasil, ainda como segundo trompete de Ted Parker na Osesp e, posteriormente, como 1º trompete na orquestra do Teatro Municipal, relatando que se tratava de

uma pessoa extremamente humilde, introspectivo, nunca falava dos problemas (...) ele era uma pessoa interiorizada, cultíssimo, lia muito, sobre tudo o que você puder imaginar. Mas ele gostava e era apaixonado por tocar primeiro (trompete).

⁵² *So, when I got there ... as you can imagine ... you know trumpet players ... with their temperaments ... at first, they didn't like so much that I had arrived. Then, after a while, we became friends ... never best of friends, but we became friendly down the line. I think they developed respect for me ... so we got along ok.* (Traduzi)

⁵³ *I didn't feel that was welcome for me to make stylistic comments to Dino or Lelé ... and I understand ... I am sure you understand it too.* (Traduzi)

⁵⁴ *for sure, was new to them.* (Traduzi)

⁵⁵ *I didn't want march Dino and Lelé off the stage and tell them how to play it ... you know what I mean. I wanted to keep the feelings good ... so I let it go, but I did have to talk to them. I'd do, just a little bit, right there, on stage ... the beginning of the break or at the end of the break ... maybe at the end of the break because I'd figure it out how to say it.* (Traduzi)

⁵⁶ *he was younger and didn't have any experience at that time, so I did teach him.* (Traduzi)

⁵⁷ *He would have resented that.* (Traduzi)

Segundo Fleury, desde a sua chegada na Osesp, Paul “não se afinou⁵⁸ com o Ted”, pois “não gostava de algumas observações (dele)”. Fleury também acredita que ambos tinham personalidades e abordagens díspares. Ted era “perfeccionista”, vinha com os “instrumentos brilhando”, tinha uma “coleção de surdinas para cada obra”, vestia-se e portava-se como um “*lord* inglês”. Paul “era recém-saído da universidade” e seu estilo era “calça jeans [...] deslumbrado com o novo país, e muito jovem”. Essas diferenças e outros fatores relacionados à possibilidade de atuação como 1º trompete em outra orquestra, contribuíram para a saída de Paul Mitchell da Osesp. É essencial, porém, destacar que os relatos de Breno Fleury não trazem, em nenhum instante, brigas, discussões ou problemas musicais ocorridos durante os ensaios ou concertos. Fleury, destaca que existia um ambiente disciplinado, respeitoso e profissional:

naquela época, o que teve de bom da transição dos anos 70 para os anos 80, é que existia um profissionalismo extremo. O Ted passava as observações, ia atrás da minha cadeira: “Aqui, mais assim [...] olha, vamos marcar isso”. (...). Eu me lembro de algumas marcações nas partes, com um profissionalismo extremo.

Fleury também destaca que Ted Parker estabelecia um constante diálogo com outro músico norte-americano, o timpanista John Boudler. Nas temporadas de 1977 e 1978 ambos executaram obras em que os trompetes e o tímpano atuam basicamente como um mesmo naipe. Fleury, nesse aspecto, lembra que “Ted e John conversavam sempre como o tímpano tinha que interagir com os trompetes [...] eles estavam sempre juntos conversando no intervalo”. Aparentemente essa boa interação musical e o estabelecimento de relações cooperativas com outros colegas de naipe foram insuficientes para impedir a saída de Ted Parker, em 1979. Nesse ano, Siqueira retorna à orquestra e tem com Nailson Simões – na cadeira de 2º trompete – um relacionamento profissional amistoso e profícuo.

No início de sua carreira na Osesp, em 1973, Gilberto viu-se obrigado a indicar nomes de trompetistas que tinham pouca experiência orquestral para tocar ao seu lado, pois tanto Sétimo Paoletti quanto Edgar Batista vinham do ambiente de música popular. Já Nailson Simões, apesar de jovem, tinha obtido experiência por (a) ter feito aulas com Ted Parker sobre o repertório orquestral, e (b) participar da temporada da Osesp no ano de 1978. Sobre a experiência de tocar com Simões em 1979, Siqueira relata que formaram “uma dupla maravilhosa! Nossa, aquilo foi um sonho. Em 79 a gente se dava muito bem[...] tocando e (no relacionamento) como pessoas. Eu comprei um trompete Getzen, igual ao dele, então a gente soava muito igual”.

A dupla atuou bastante, pois o repertório da temporada incluía muitas obras para dois

⁵⁸ Refere-se ao aspecto pessoal: desajustado, divergente ou em discordância (com as ideias) de Ted Parker.

trompetes. De acordo com Gilberto Siqueira, mesmo em ocasiões que três ou quatro trompetes seriam necessários, a orquestra fazia reduções no número de músicos, prática comum no naipe de trompetes: “você não vai acreditar [...] Guarany: nós tocamos a vida inteira com três! Você acha que alguém vai falar alguma coisa? 1812: cansamos de fazer com três [...] aquela segunda voz [...] você mesmo faz as duas partes desse trecho”.

Alguns compositores, a partir da segunda metade do século 19, estruturavam o naipe de trompetes em pares, conforme abordado anteriormente. Seguindo o exemplo de Berlioz, as vozes eram divididas entre dois *cornets* – responsáveis pelas melodias rápidas e passagens líricas – e dois trompetes, que tinham a incumbência das fanfarras e passagens com caráter marcial, mantendo, assim, as características herdadas desde o período barroco. Em performances, obviamente, as quatro vozes são essenciais, pois (a) têm funções harmônicas distintas, (b) asseguram o correto equilíbrio sonoro entre as vozes agudas e graves e (c) dão proeminência às passagens em uníssono. As obras citadas por Siqueira – *Il Guarany*, de Carlos Gomes, e a *Abertura 1812*, de Tchaikovsky – são emblemáticas para sustentar os argumentos expostos acima. A ausência de uma voz – ou até duas, como descrito – é prejudicial ao naipe, ao balanço dos metais e, por consequência, à performance da orquestra.

Aparentemente, mesmo antes de 1979, a Osesp já usava a prática de redução do número de trompetistas em relação ao que a partitura demandava. Gilberto Siqueira cita, por exemplo, que na Alvorada da ópera *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, a execução era feita somente com dois instrumentistas que, tocavam o início, saíam para executar as fanfarras e retornavam ao palco para o final da obra. Um episódio envolvendo Ted Parker também exemplifica a falta – ou inabilidade – de instrumentistas para a execução das fanfarras fora do palco.

The image shows a page of a musical score for the fanfare of *Lo Schiavo*. It consists of three systems of music, each with a piano part on the left and a trumpet part on the right. The first system starts with a box containing the number '2', followed by the tempo marking 'Largo' and 'Andante animato'. The piano part has a 4/4 time signature and a dynamic marking of 'f'. The trumpet part has a 4/4 time signature and a dynamic marking of 'f'. The second system has tempo markings 'lentamente' and 'Allegretto animato'. The piano part has a 2/4 time signature and a dynamic marking of '2'. The trumpet part has a 2/4 time signature and a dynamic marking of '2'. The third system has a 'rit.' marking. The piano part has a 2/4 time signature and a dynamic marking of '(eco)'. The trumpet part has a 2/4 time signature and a dynamic marking of '(eco)'. The score is written in G major and 4/4 time.

Figura 3 - Fanfarras de *Lo Schiavo*.

Segundo Siqueira, em uma das execuções de *Lo Schiavo*, Parker “fez sozinho as duas partes! A fanfarrasolo do primeiro e a resposta do segundo”, e, ao término da performance, o maestro Eleazar de Carvalho pediu que levantasse – também sozinho – para receber os aplausos.

O naipe da Osesp em 1979 – além de Gilberto Siqueira e Nailson Simões – contava com eventuais participações de Reginaldo Farias, atuando como músico extra (cachê). Essa situação permaneceu inalterada em termos de número de integrantes, mesmo com a saída de Simões, pois Sérgio Cascapera foi seu substituto imediato. A partir do segundo semestre de 1980, o número de integrantes no naipe aumentou com a vinda de Carlos Santana que, de acordo com Siqueira, “veio para fazer um cachê, mas depois eu insisti para ele vir mesmo”. A contratação de músicos temporários foi largamente utilizada durante todos os anos da Osesp, pois a orquestra não possuía um quadro completo de instrumentistas, o que ficou absolutamente evidenciado na temporada de 1980, durante a execução do ciclo das sinfonias de Mahler, como descreve Siqueira:

A orquestra, já no segundo semestre de 1980, só tinha 25 músicos contratados [...] e eu era o único trompetista contratado. Os outros, para tudo que acontecia no palco, como em uma Segunda de Mahler que você tem 100 pessoas [...] pelo menos [...] eram cachês, convidados, extras ou temporários.

A presença de Sérgio Cascapera, que já havia atuado como músico extra e depois foi contratado pela Osesp, foi importante para estabilizar a função de 2º trompete, cargo com maior mobilidade no naipe nas temporadas anteriores. Cascapera afirma que, com a sua experiência no registro grave, “uma extensão diferente do primeiro trompete”, ele desenvolveu habilidades específicas para atuar naquela função: “eu me adaptei a isso, tornei-me um especialista”. A atuação de Cascapera na Osesp também elucida a abordagem utilizada na preparação para os repertórios executados a partir de 1979. O trompetista relata que

o naipe de trompetes ensaiava todas as tardes, quando não, sozinhos, eu e o Gilberto Siqueira. Ficávamos quatro, cinco, seis horas, dependia do dia. Acabava o ensaio, fazíamos um lanche rápido ali pela Praça Roosevelt, ensaiávamos no Teatro Cultura Artística, voltávamos para o camarim do teatro e ficávamos até sete, oito horas da noite, dependendo das dificuldades que tínhamos na época, para vencer nas partituras.

Gilberto Siqueira também menciona os ensaios de naipe que poderiam ser direcionados às obras da semana, ou mesmo dedicados ao repertório de J. S. Bach, pois “isso é uma aula para qualquer um. Tocar as obras de Bach é uma coisa incrível”. Especificamente sobre as sinfonias de Mahler – e tendo Cascapera como colega de naipe – Siqueira afirma que “esse período todo de 1980 foi muito, muito bom porque nós trabalhamos muito, a gente fazia ensaio de naipe toda a hora, até fora do teatro, na casa de quem quer que seja. Eu fui muitas vezes na casa dele

(Cascapera)”.

Os ensaios minuciosos e a cooperação no trabalho diário possibilitaram, de acordo com Cascapera, que existisse uma afinidade musical entre ele e Siqueira, pois quando executavam passagens em uníssono “se você colocasse a cabeça entre as campanas, não escutava diferenças”. Isso também foi confirmado por Edgar Batista dos Santos, que teria atestado de forma jocosa que “vocês (Gilberto e Sérgio) desafinam juntos”, referindo-se à performance da dupla. Esse período, marcou uma consideração mútua entre os integrantes do naipe, pois segundo Cascapera,

existia um respeito muito grande entre nós sobre quem era o primeiro, o segundo, o terceiro e o quarto trompete. Nenhum de nós se atreveria a interferir na parte do outro. Sabíamos que o outro sempre estava tentando fazer o seu melhor. O respeito pelo líder sempre foi muito grande.

A divisão do trabalho, ainda segundo Cascapera, era organizada, pois “eu contava, o Gilberto tocava, Santana e Reginaldo respeitavam, então funcionava bem”. Isso, não significava um relacionamento absolutamente perfeito, isento de problemas ou dificuldades. Cascapera explica esse fato afirmando:

não vamos dizer assim que éramos amigos inseparáveis, mas tínhamos um respeito muito grande, um pelo outro, dentro da orquestra. Isso facilitava muito o nosso trabalho (...) quem fazia as contagens, ensaiava, brigava (enfim), o mais chatinho, sempre fui eu!

A dedicação à orquestra, observada nos relatos de Cascapera, também ocorreu, segundo ele, com o seu colega Gilberto Siqueira que “sempre foi um entusiasta, uma pessoa extremamente competente, extremamente comprometida com o que fazia”. Outro aspecto destacado foi a liderança de Siqueira, enfatizada aqui, no relato de Cascapera:

No nosso tempo, nós olhávamos para o nosso líder e ele dizia: “Vamos fazer assim”, nós fazíamos [...] sem contestação (...). Não estávamos lá para conquistar o lugar do primeiro [...] estávamos lá para somar com ele e ter um bom naipe. Estávamos felizes nas posições que ocupávamos.

Apesar de um ter tido um relacionamento profissional “bem complexo” com Cascapera, Siqueira esclarece que esse foi “muito produtivo”, pois “buscávamos a mesma direção, e por isso deu esse resultado”. O respeito que permeava o relacionamento musical entre os dois trompetistas da Osesp era reconhecido por outros integrantes da orquestra. Cascapera relata, por exemplo, que em viagens da Osesp a dupla era saudada como “*star trumpets*”. Essa valorização do trabalho do naipe foi a consequência, portanto, de uma atitude deliberada dos dois artistas visando aprimorar o que foi, ou o que seria executado pela Osesp durante as viagens, como explica Cascapera:

Utilizávamos nosso carro e gastávamos nossa gasolina para escutar o que iríamos tocar no concerto, ou a gravação do concerto da noite anterior. Nós não medíamos esforços para isso. E voltávamos também ouvindo música. Era impressionante como tínhamos boa vontade para fazer isso.

O esforço e o empenho relatados pelos trompetistas da Osesp tinham como objetivo aprimorar o nível das performances do naipe. Além de realizar longos ensaios e de constantemente ouvir as gravações dos concertos, os trompetistas da Osesp buscaram também as ferramentas adequadas – os equipamentos ideais – para vencer as dificuldades impostas pelas temporadas. A seguir, portanto, os equipamentos e a forma que foram utilizados durante as temporadas de 1977 a 1980.

6.8 Equipamento utilizado (1977 a 1979)

O trompetista Paul Merkelo, solista da Orquestra Sinfônica de Montreal, afirmou que, “na orquestra, não tocamos trompete, mas sim *trompetes*”.⁵⁹ A declaração, em um primeiro momento, pode parecer óbvia, mas reflete com precisão a realidade vivida pelos trompetistas que atuam no âmbito de orquestras profissionais. O repertório orquestral exige mudanças frequentes de timbres, estilos de execução, dinâmicas e articulações. Em alguns casos, por exemplo, a programação das obras – dentro de um mesmo concerto – pode exigir três ou mais opções de instrumentos. Para exemplificar melhor essas possibilidades, apresento algumas combinações de programas de concerto:

Tabela 4

	Obras	Trompete(s)
Programa 1	<i>As Bodas de Fígaro</i> (Mozart) <i>Concerto em Sol</i> (Ravel) <i>Quadros de uma Exposição</i> (Mussorgsky)	Do (rotor) Do/Re Do/Piccolo
Programa 2	<i>An Outdoor Overture</i> (Copland) <i>Concerto nº 5</i> (Beethoven) <i>Sagração da Primavera</i> (Stravinsky)	Do/Mi bemol Do (rotor) Do/Re/Piccolo
Programa 3	<i>Short Ride in a Fast Machine</i> (Adams) <i>Rhapsody in Blue</i> (Gershwin) <i>Sinfonia nº 2</i> (Schumann)	Do/Piccolo Si bemol/Do Do (rotor)

A simulação proposta apresenta obras de diferentes períodos e estilos, que aparecem com frequência nas salas de concerto. Programas como esses, dentro da realidade das orquestras profissionais, são comuns, mas indicam a necessidade que os trompetistas têm de dominar os instrumentos em diferentes afinações. Devido à expansão do repertório contemporâneo, são cada vez mais raros os concertos em que todo o programa pode ser executado com um único

⁵⁹ Essa afirmação foi feita durante um *workshop*, em meados da década de 2000, no âmbito do Festival de Música de Santa Catarina (FEMUSC).

trompete. Alegações contrárias à troca de instrumentos no âmbito orquestral são defendidas por trompetistas que nunca se sujeitaram aos rigores de longas temporadas, turnês internacionais, ou extenuantes sessões de gravação.

Na música popular, no *Jazz* e no âmbito das bandas de música, mudanças de equipamento também acontecem, mas não com frequência e abrangência similares ao que ocorre nas orquestras sinfônicas. Para fazer frente a essa situação – ecoando as falas de Merkelo –, o trompetista necessita possuir e dominar seus *trompetes*. Alguns artistas acumulam dezenas de instrumentos ao longo da carreira, pois, em uma determinada obra, a escolha do equipamento adequado pode representar uma sensível diferença na performance.⁶⁰ O entendimento sobre a relação do trompetista com o repertório e as respectivas escolhas de equipamento será útil para abordar a situação vivida pelos trompetistas de São Paulo, a partir do início da década de 1970.

Os depoimentos de Siqueira, Cascapera e Fleury convergem quanto ao uso do trompete em Si bemol, tanto na Orquestra Sinfônica Municipal quanto na Osesp. Fleury relata que Dino Pedini executou a *Suite n°3* de J. S. Bach – obra extremamente aguda para trompete – utilizando um instrumento em Si bemol. Segundo ele, “quem viu e ouviu, parecia um *piccolo*”.

A habilidade e o controle de Pedini eram reconhecidos em São Paulo, mas não fizeram frente às mudanças que aconteceriam na cidade, e a primeira delas estava relacionada à chegada dos trompetistas norte-americanos. Jerry MacArther deu início a essa trajetória de mudança dos trompetes em Si bemol para os trompetes em Do, quando ocupou a cadeira de 1º trompete nas poucas temporadas da Orquestra Filarmônica de São Paulo. De acordo com Gilberto Siqueira, que atuou como 2º trompete para MacArther, ele “foi aluno do Vacchiano, e tinha tido, via *Juilliard*, muita experiência”. Siqueira destaca ainda que seu primeiro instrumento em Do foi comprado de MacArther: “era um trompete em Do (da marca) Benge, que ele tinha usado quando estava na *Juilliard*, pois ele tinha comprado um (Vincent) Bach em Do, para vir ao Brasil. Ele estava com aquele segundo instrumento e me vendeu”.

Apesar de ter adquirido o trompete em Do, Siqueira não o utiliza para suas atividades musicais posteriores, já como integrante na Osesp, em 1973. Apesar desse primeiro instante de utilização do trompete em Do – influenciado por MacArther – não há relatos de uso regular do trompete em Do nas orquestras da capital paulista. Estabelecer precisamente a cronologia das mudanças é tarefa complexa, mas Cascapera reforça que, “até 1977, todos nós tocávamos com instrumentos em Si bemol, não tínhamos conhecimento do trompete em Do”. E foi,

⁶⁰ A minha coleção de 11 instrumentos é modesta: trompete em Si bemol, trompete em Do, trompete em Do (rotor), trompete em Si/Do/Re bemol, trompete em Re (rotor), trompete em Mi bemol/Mi natural, trompete em Fa/Sol, *piccolo* em La/Si bemol, *cornet* em Do, *cornet* em Si bemol, e por fim, *flugelhorn*.

justamente, no ano de 1977 que a chegada de Ted Parker à Osesp consolida a mudança – efetiva até os dias atuais – rumo à utilização, quase que exclusiva, de trompetes em Do nas orquestras de São Paulo.

Ted Parker trouxe, além do uso cotidiano do trompete em Do, um número substancial de trompetes em outras afinações, ou seja, “todo o instrumental”, como propriamente descreveu Sérgio Cascapera. Um dos primeiros trompetistas de São Paulo que conheceu a variedade de instrumentos de Ted Parker foi Breno Fleury, aluno regular do trompetista norte-americano, revelando que em uma de suas primeiras aulas, Ted lhe disse:

“Agora vou mostrar todos os meus trompetes: *piccolo* em Fa, trompete em Sol e em Re/Mi bemol da (Vincent) Bach, *piccolo* Getzen [...] *piccolo* em Fa [...] os trompetes em Do e Si bemol” [...] eu vagamente lembro disso, mas havia pelo menos uns dez trompetes [...] impecáveis.

Já na temporada de 1977, toda dedicada às obras de Beethoven, Ted Parker utilizou o trompete em Re, algo inusitado para os trompetistas paulistas que, nesse período, nem mesmo possuíam os trompetes em Do. Breno Fleury descreve com detalhes a impressão que teve ao ouvir a performance de Parker: “na Nona de Beethoven o trompete desaparece naquele coro final *fortíssimo*, mas se ouvia tudo do 1º trompete. Era algo inacreditável, como aquele homem conseguia, sem forçar, que o som corresse [...] o som corria, leve, muito leve”.

A utilização do trompete em Re parecia ser bastante comum para Ted Parker, pois ele voltou a usá-lo em repertórios mais intrincados da Osesp. Em 1978, a orquestra executou a *Sagração da Primavera*, e segundo Parker, “aquela era uma peça difícil para nós, mas eu acho que saiu muito bem”.⁶¹ Nessa obra, o trompetista norte-americano executou a parte mais aguda – *Petite Trompette en ré* – e para tanto, usou mais uma vez o trompete em Re, justificando que buscava “um som maior”.⁶² Outro instrumento utilizado para vencer os desafios da obra de Stravinsky foi o trompete *piccolo*, pois em determinados trechos da obra a extensão atinge o Mi bemol agudo e, segundo Parker, “você não quer errar essas notas [...] como você sabe”.⁶³

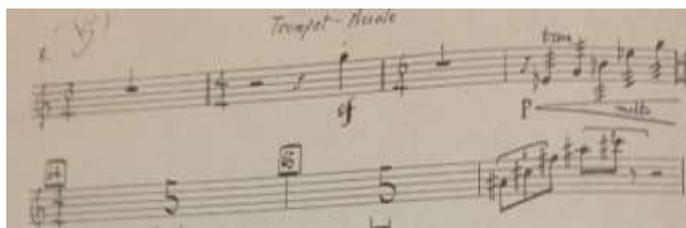


Figura 4 – Trecho da Sagração da Primavera.

⁶¹ that was a difficult piece for us, ouu think u came off pretty well. (Traduzi)

⁶² a bigger sound. (Traduzi)

⁶³ you don't want to miss those notes ... as you know. (Traduzi)

As escolhas de Ted Parker para a *Sagração da Primavera* demonstram, em uma primeira análise, que ele teria uma atenção especial ao volume de som da sua parte, em relação aos outros trompetes do naipe. Aparentemente, essa mesma abordagem justificaria também a escolha de equipamento para a execução de *Samuel Goldenberg und Schmuyle*. Esse solo do repertório orquestral do trompete é parte da obra *Quadros de uma Exposição*, normalmente executado no trompete *piccolo*, mas Parker utilizou um trompete em Re para a sua performance.



Figura 5 - Samuel Goldenberg und Schmuyle.

Breno Fleury, que atuou nos concertos, descreve com clareza os detalhes da performance de Ted Parker:

No *Schmuyle*, ele não usava o piccolo. A minha memória diz que ele usou um trompete em Re (...) ele tomava o ar e tocava o solo todo em uma respiração, do começo ao fim, ele ficava completamente enrubescido, mas ele não respirou. Incrível. A articulação era muito clara, espetacular.

A argumentação inicial de que Parker buscava prioritariamente o volume de som não se sustenta se analisarmos a escolha que ele fez para a performance da Dança da Bailarina, famoso solo de trompete de *Petrouchka*, obra executada na turnê nacional da Osesp em 1978. Ted Parker relata que,

excursionamos com (*Petrouchka*) e lembro que, na turnê, estávamos vindo de Salvador para o Rio (...) e eu fiquei doente. Eu tive uma febre alta antes do concerto em Salvador. Felizmente, nesses dias, eu sempre carregava um trompete em Fa. Bem, a minha experiência comprova isso! Eu tinha uns 39, 40 graus de temperatura, e eu venci essa coisa como se ela [...] simplesmente perfeito! Quero dizer [...] torna-se muito, muito fácil.⁶⁴

A utilização do trompete em Fa para o solo de *Petrouchka* demonstra que Ted Parker

⁶⁴ we toured with [*Petrouchka*] and I remember that, on the tour, we were coming from Salvador to Rio (...) and I got sick. I developed a high fever before the Salvador concert. Fortunately, on those days, I always carried an F trumpet. Well, my experience proves it! I had a temperature 100° to 102° F, and I knocked that thing off like it was ... just perfect! I mean ... it makes it very, very easy. (Traduzi)

buscava também a consistência em suas performances, principalmente em condições físicas tão adversas como as que sentiu na turnê de 1978. Os trompetistas que sucederam a Ted Parker na Osesp, no entanto, não tiveram as mesmas condições que teve, quanto à quantidade e qualidade, de seus instrumentos.



Figura 6 - Solo da Bailarina.

A obtenção de equipamento adequado para os trompetistas orquestrais em São Paulo era precária devido às regulamentações restritivas para a importação e, sobretudo, o preço dos trompetes. Baseados nessa premissa, os trompetistas obtinham novos instrumentos por meio de colegas que os traziam do exterior, conforme descreve Breno Fleury sobre a compra de seu primeiro trompete em Do:

Quando o Dirceu Braz – que foi aluno do Dino – veio em 1980, e como a vida era dura, ele trazia trompetes para vender. Um dia ele foi no Municipal e disse: “Breno, te interessa comprar um Yamaha em Do?” E comprei um Yamaha em Do. Não sabia o que abria, fechava [...] era um som diferente. Comprei, eu acho, o primeiro modelo que a Yamaha fez em Do.

Paul Mitchell, da mesma forma que Ted Parker, trouxe alguns trompetes dos Estados Unidos quando chegou a São Paulo. De acordo com Breno Fleury, Mitchell tinha “dois (trompetes Vincent Bach 229) em Do, mais um (trompete Vincent Bach 37) em Si bemol e um *piccolo* Selmer”. Sérgio Cascapera, estimulado com a utilização do trompete em Do por Paul Mitchell no Teatro Municipal, também adquiriu seu primeiro instrumento nessa afinação. Cascapera explica que, “os trompetes Vincent Bach eram raridade no Brasil. Só quem realmente viajava para o exterior”. Em virtude disso, a opção de Cascapera foi comprar o trompete do professor Clóvis Mamede, pois “ele não se acostumava na orquestra com o instrumento, porque no Teatro Municipal só se tocava com instrumentos em Si bemol”.

Gilberto Siqueira também, conforme descrito anteriormente, utilizou-se de trompetes em Si bemol no início de sua carreira orquestral. Sua escolha era um instrumento Vincent Bach

de calibre largo, que “até hoje não se usa aqui, e se usa pouco, aliás, no mundo inteiro”. O seu primeiro trompete em Do, da marca Benge, não o agradou completamente, pois Siqueira sentia que o som era “bem preso”. Isso o levou a prolongar o uso do seu trompete em Si bemol, principalmente nos seus anos como 2º trompete da Filarmônica de São Paulo. Na Osesp, já no ano de 1979, Gilberto Siqueira buscou opções para um instrumento em Do da marca Vincent Bach, mas “qualquer instrumento que você pegava tinha deficiências de afinação graves (...) eu não me convencia. Eu experimentava os instrumentos que passavam, não me convencia e por isso não comprava”.

Nailson Simões, porém, já havia comprado um trompete Getzen em Do. Siqueira descreve que esse instrumento “tinha uma campana, um *flair* maior” e, satisfeito com as qualidades desse instrumento, ele adquire também seu próprio trompete em Do da mesma marca. Durante a temporada de 1979, a dupla de trompetistas da Osesp usou esse instrumento Getzen que, de acordo com Siqueira, “era muito afinado e leve, então, eu usei e estava encantado”. Esse conforto na escolha do equipamento, descrito por Gilberto Siqueira, parece estar em consonância com o próprio repertório executado pela Osesp em 1979, que incluiu sinfonias de Brahms e uma quantidade considerável de trechos operísticos de Richard Wagner. Para esses compositores, as orquestras alemãs e austríacas, por exemplo, utilizam trompetes a rotor. A realidade da Osesp, porém, obrigava os trompetistas a usar outras abordagens, como esclarece Cascapera, afirmando que, no caso de Brahms, o naipe usava trompetes em Re, opção válida para buscar “uma sonoridade menor na orquestra, pois na época, nem se falava de rotor”.

Nesse sentido, a descrição de utilizar instrumentos menores – feita por Sérgio Cascapera na citação acima – já aponta a busca de soluções que o naipe de trompetes da Osesp teve que desenvolver para fazer frente aos obstáculos encontrados. Essa abordagem torna-se essencial, como veremos a seguir, para a temporada de 1980, que trouxe desafios técnicos e musicais ainda maiores, impostos pela performance do ciclo completo das sinfonias de Gustav Mahler.

6.9 Preparação e equipamento no ciclo Mahler (1980)

A temporada de 1980 da Osesp teve como foco principal o ciclo completo das sinfonias de Mahler, e o naipe de trompetes que executou as obras do compositor austríaco começou a ser estruturado no ano anterior, quando do retorno de Gilberto Siqueira à cadeira de 1º trompete da Osesp e da substituição de Nailson Simões por Sérgio Cascapera, que era então trompetista do Teatro Municipal. No entanto, essa transição envolvendo substituição da cadeira de 2º trompete – função essencial no naipe – causou apreensão a Gilberto Siqueira, pois, desde o

início de suas atividades na Osesp, ele não tinha tido um 2º trompete que possuísse qualidades musicais e de relacionamento semelhantes às que desenvolveu com Nailson Simões ao longo da temporada de 1979. Siqueira, porém, descreve que Cascapera foi “uma revelação maravilhosa”, e relata em detalhes o primeiro encontro musical com o seu futuro 2º trompete:

Um dia, em 1980, eu pus debaixo do braço (um caderno com as partes das dez sinfonias de Mahler (...)) e fui na casa do Cascapera que morava em Santana, em um domingo (...). Passamos a tarde toda tocando. E eu voltei para casa [...] me lembro até hoje, aliviado. Muito afinado, muito eficiente, muito estudioso, muito dedicado [...] 150, 200 por cento dedicado (...) ajustava e tocava todas as partes. Se você pegar uma sinfonia de Mahler para alguém tocar, você sabe, não vai sair fácil. Então, daí eu lembro que fiquei aliviado.

Uma vez definida a cadeira de 2º trompete, Siqueira conseguiu trazer Nailson Simões – somente para a execução da *Segunda Sinfonia* de Mahler – além de Carlos Santana e Reginaldo Farias. O naipe que efetivamente executou o ciclo de Mahler, de acordo com Siqueira, foi “eu (1º trompete), Cascapera (2º trompete), Santana (3º trompete) e o Reginaldo (4º trompete)”. O desafio que o naipe da Osesp enfrentou deve ser contextualizado dentro da realidade do período em que atuaram. No final dos anos 1970, até mesmo o acesso às gravações era restrito na cidade, como descreve Breno Fleury:

a referência que eu tinha era só o Haitink e Concertgebouw de Amsterdã (...) não tinha Chicago, não tinha nada [...] isso veio nos anos 80 para 90 [...] porque os LPs vendidos na loja Breno Rossi, Bruno Blois, aqui em São Paulo, você encomendava e demorava um mês [...] ou tinha na prateleira para vender, ou você ouvia na Rádio Eldorado ou na Cultura. Eu conheci Mahler na Rádio Cultura [...] eu não sabia nem quem era Mahler. Você tinha que comprar tudo [...] era tudo caro.

Sérgio Cascapera também relata que era difícil obter gravações. O trompetista cita que “esses discos, na época, não faziam grande sucesso, eram pedidos que nós fazíamos”. Da mesma maneira, as performances ao vivo de sinfonias de Mahler eram raras em São Paulo e restritas à execução da *Segunda Sinfonia*.⁶⁵ Em 09 de julho de 1999, essa obra de Mahler ganha um significado especial no âmbito da Osesp, pois foi programada no concerto inaugural da Sala São Paulo.⁶⁶ A *Segunda Sinfonia* de Mahler, de acordo com Teperman,⁶⁷ é uma obra para ocasiões especiais, inclusive assim considerada pelo próprio compositor que, em 1907, a escolheu para seu concerto de despedida da Ópera de Viena.⁶⁸

⁶⁵ Breno Fleury relata que essa obra foi apresentada duas vezes em 1974 (no encerramento do Festival de Campos do Jordão e no Teatro Municipal), em 1975 (no Anhembi, novamente com a Orquestra do Teatro Municipal) e em 1977 (no encerramento do Festival de Campos do Jordão, mas de forma reduzida, somente com os dois últimos movimentos).

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 58.

⁶⁷ TEPERMAN, *Op. cit.*, p. 58.

⁶⁸ Em sua tese, Teperman cita alguns concertos significativos em que a *Segunda Sinfonia* de Mahler foi programada, destacando-se, por exemplo o tributo ao presidente John F. Kennedy e, mais recentemente, o

Entre os trompetistas do naipe da Osesp, somente Gilberto Siqueira e Sérgio Cascapera haviam tocado as obras de Mahler – ambos participaram dos concertos no Teatro Municipal onde foi apresentada a *Segunda Sinfonia*. Cascapera ressalta ainda que, das demais sinfonias, só conhecia “os excertos de orquestra”, pois essas obras eram “simplesmente uma novidade”. Nesse contexto, de experiência e conhecimento limitados das obras de Mahler, e dificuldades para obtenção de gravações, Gilberto Siqueira resolve pessoalmente gravar todos os concertos do ciclo Mahler. Essa abordagem pode ser atribuída à experiência que ele teve, ainda em Montevideu, com o seu professor, Wilfredo Cardoso, como relata o trompetista:

eu ouvia muitas gravações em casa, mas eu aprendi muito naquela época com o Cardoso [...] ele tinha uma discografia inacreditável! De tudo, mas principalmente da Boston Symphony, é claro, onde ele foi estudar (...). Outra coisa que me lembro é que eu copiava. Eu não sabia, naquele tempo, a história de gravação direta. Para mim, até aquela época, para gravar tinha que ter um microfone. Nós íamos na casa do Cardoso – minha irmã, eu e, algumas vezes, meu irmão – ouvir disco gravando.

A complicada logística para realizar as gravações dos concertos do ciclo Mahler incluiu, por exemplo, a obtenção de um cabo blindado substancialmente longo e um carrossel de madeira para enrolá-lo, além do empréstimo de um gravador de rolo. Siqueira descreve:

Quando iniciamos o ciclo, eu gravava tudo [...] gravava direto do caminhão da TV, e 10 minutos antes do concerto eu plugava o cabo blindado num painel externo, e ele ia por dentro do corredor do Cultura Artística até embaixo do palco.

Siqueira gravava o som direto da performance: “era uma matriz” afirma ele, pois o som gravado era o que “acontecia na hora, da mesa da TV”. O passo seguinte era ouvir a gravação e fazer duas cópias, uma para Sérgio Cascapera e outra para o maestro Eleazar de Carvalho. A prática trabalhosa de gravar os concertos foi fundamental para, em um primeiro instante, avaliar se o equipamento utilizado por Gilberto Siqueira e os outros integrantes do naipe estava adequado para a execução das sinfonias de Mahler. Na *Segunda Sinfonia*, por exemplo, Gilberto Siqueira utilizou o trompete Getzen, que havia funcionado adequadamente na temporada anterior, porém, de acordo com as gravações, o instrumento mostrava características sonoras que o desagradaram: “Aquilo era uma gritaria! Trompete Getzen! Nossa [...] furando tudo! Isso não pode ser assim, não pode ser assim!” A constatação de que o som do seu trompete Getzen era diferente do som que imaginava, levou Siqueira a tomar medidas extremas:

Às três da manhã, parei a gravação e entrei em um quartinho que tinha para meu estudo, lá no Brooklin [...] trompete em Do Getzen novinho, lindo, maravilhoso [...] meti o maçarico nele, tirei a campana original e coloquei uma da Vincent Bach, do trompete Si bemol.

Essa primeira tentativa drástica de alterar o som de seu instrumento misturando peças de trompetes de diferentes marcas não produziu os resultados esperados, o que o obrigou a remontar o trompete Getzen. A estratégia seguinte de Siqueira – ainda mais ousada, mas não inédita para o trompetista – foi cortar um trompete em Si bemol, transformando-o em um trompete em Do. Essa empreitada arriscada já havia sido feita anteriormente por Siqueira, na temporada de 1979, quando da execução de passagens tecnicamente intrincadas da ópera *Rienzi*. Nessa ocasião, para ter melhor desenvoltura nos dedilhados difíceis, Gilberto Siqueira cortou seu trompete em Re, transformando-o em um instrumento em Mi. Os desafios de 1980, porém, onde uma sinfonia de Mahler era executada a cada semana, levaram Siqueira a trocar também a campana do “novo” trompete cortado. O trompetista descreve que,

(na semana seguinte) toquei a Terceira de Mahler com a campana solta: campana 37 com o trompete em Si bemol cortado. Ou seja, era um *leadpipe* de Si bemol 25 [...] largo, com uma campana 37 que era original do trompete meio largo. Essa era a combinação. Eu fiz quase todas (as sinfonias de) Mahler assim. A Quinta (Sinfonia) não, (...) eu fiz com a campana 25 mesmo [...] o som do trompete Si bemol.

Sérgio Cascapera relembra esse episódio, confirmando que na execução da *Terceira Sinfonia* Gilberto Siqueira “chegou a trocar a campana do instrumento no último movimento, utilizou uma campana mais pesada para tocar aquele coral final”.

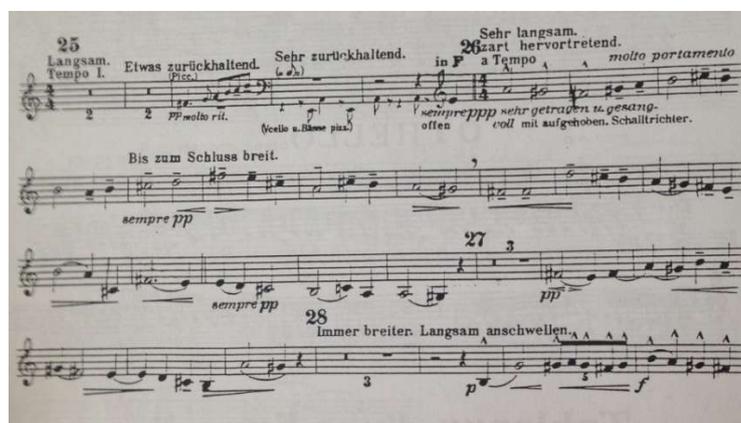


Figura 7 - Coral final da *Terceira Sinfonia de Mahler*.

O naipe da Osesp que tocou as sinfonias de Mahler, segundo Siqueira, estava usando “instrumentos Bach (de calibres) grandes” e cita, por exemplo, que Carlos Santana teria utilizado um trompete Si bemol cortado em Do, campana 72. Siqueira ainda explica que, “ele (Santana) tinha um jeito de tocar meticuloso (...) e ficou muito bom essa campana no trompete Si bemol cortado em Do”.⁶⁹ Cascapera usava também um trompete em Do Vincent Bach, des-

⁶⁹ Carlos Santana, durante a sua entrevista citou que usou um instrumento diferente para o ciclo Mahler. Segundo ele, esse trompete seria “um Schilke em Do, com afinação na campana”.

crevendo ainda que sua preferência era, e continua sendo, por “um instrumento de afinação de campana – 229 com *leadpipe*⁷⁰ 25A –, que o luthier Ludueña fez para mim em Buenos Aires”.

Além de uma análise sonora de como o equipamento funcionava, a audição das gravações realizadas por Gilberto Siqueira possibilitava também uma avaliação artística das performances, conforme Cascapera:

passávamos o dia escutando aquilo para saber o que tinha sido bom ou que podia ter sido melhorado, (...) queríamos tocar bem, era muito importante para nós. Nosso empenho era elogiável na forma de estudar, eu digo isso em relação ao naipe de trompetes.

O naipe de metais da Osesp trabalhou os trechos das sinfonias de Mahler, mas conforme Siqueira, foram ensaios esporádicos, “uma coisa muito rápida”. Nesse sentido, o trabalho deliberado feito pelos trompetistas foi único. Cascapera descreve que, em virtude da quantidade de ensaios do naipe de trompetes, os trechos eram executados de forma quase automática, pois “repetíamos até a exaustão”, e em muitas das sinfonias, “praticamente nem virávamos a página, sabíamos quase de memória, de tanto que estudávamos”. Da mesma forma que Siqueira, Cascapera possuía o seu próprio “caderno das dez sinfonias de Mahler”, e para ilustrar a dedicação do naipe, Cascapera cita um acontecimento:

Eu lembro que, nessa época, o primeiro contrabaixo da Osesp, chama-se Barry (...), sempre vinha ao nosso camarim e dizia: “Olha, eu tenho muito orgulho de trabalhar com vocês [...] vocês são muito esforçados”. Ele passava a tarde estudando, e via o naipe de trompetes estudando as sinfonias também.

A justificativa para essa quantidade de estudos não era especificamente técnica, pois os integrantes do naipe praticavam regularmente. Sob o ponto de vista de Cascapera, os estudos de naipe ocorriam por se tratar de “uma novidade para nós [...] eram obras que nunca tínhamos tocado”. Gilberto Siqueira enfatiza o trabalho sério de todos os seus colegas, afirmando que o naipe ensaiava “no teatro mesmo [...] fora do horário do ensaio. Era um ensaio por dia, mas ensaiávamos a semana inteira”. Especificamente para a *Terceira* e a *Quinta Sinfonia* de Mahler, Sérgio Cascapera cita que a preparação foi árdua e que os ensaios tomavam muito tempo, tanto que “praticamente não fazíamos nada na vida, a não ser estudar, inclusive sábados e domingos”. Convém ressaltar que a agenda de ensaios da Osesp naquele período se iniciava na terça-feira e seguia até sexta-feira, sempre no período da tarde. Em alguns casos, a orquestra ensaiava também no sábado, e o concerto acontecia na segunda-feira à noite.

Os relatos dos trompetistas da Osesp auxiliaram a esclarecer a mobilidade no naipe e

⁷⁰ Cano principal que conecta o bocal ao corpo do trompete. É essencial para a afinação timbre do instrumento.

alguns dos problemas decorrentes disso. A repetição dos repertórios e o caráter pedagógico que Eleazar de Carvalho tentou implementar por meio dos ciclos também foram abordados, levando-se em conta as dificuldades técnicas, especialmente na família das cordas, para a execução do repertório. Alguns dos conflitos ocorridos entre os trompetistas mereceram destaque, em um cenário de desafios que os obrigou a, deliberadamente, organizar ensaios para suprir o desconhecimento de obras inéditas. O auxílio do equipamento foi essencial nesse processo, pois trouxe novas opções perante a estagnação do uso contínuo do trompete em Si bemol. A interação entre as mudanças de equipamento e o desafio de novos repertórios instigou o naipe a buscar gravações, desenvolver rotinas de ensaio e ajustar o equipamento de acordo com as necessidades das obras, evidenciando, assim, o grau de interesse, denodo e dedicação que os trompetistas da Osesp tiveram para vencer os desafios. A seguir, uma análise sobre o norte musical que esses instrumentistas buscavam, e quais foram as referências artísticas que seguiram, as influências sofridas e, ao mesmo tempo, o quão próximo chegaram desses objetivos traçados.

6.10 Influências e interações musicais

Parte substancial dos questionamentos feitos aos trompetistas da Osesp buscou investigar acerca da sua formação acadêmica e do seu ingresso na carreira orquestral. Além de simplesmente obter seus dados bibliográficos, esse trabalho procurou também entender quais foram as abordagens cotidianas que aqueles instrumentistas usaram para executar os repertórios das temporadas de 1977 a 1980. Cada um deles, como ilustrado anteriormente, trouxe uma multiplicidade de experiências à orquestra, adquiridas em aulas individuais, classes regulares em instituições de ensino dentro e fora do Brasil, estágios informais, ou por meio de autodidatismo. Nesse rico contexto de contrastes e disparidades, o objetivo traçado a seguir é descrever, sob o ponto de vista *musical*, como que esses trompetistas atuaram.

Como visto anteriormente no capítulo sobre o referencial teórico, as definições de escolas e estilo de execução formam um conjunto de parâmetros abrangentes, em constante evolução e de difícil definição. Ted Parker, possuidor de uma formação acadêmica sólida, conseguiu delinear algumas de suas influências e os conceitos que seguiu ao longo de sua carreira como trompetista. Nesse contexto, o nome mais importante foi o de Samuel Krauss, professor do trompetista norte-americano por três anos, que causou um forte impacto na sua forma de tocar, ajudando-o a aprimorar o “estilo da Filadélfia”⁷¹ de execução. Na sua passagem

⁷¹ *Philadelphia style*. (Traduzi)

por Nova York, quando estudou com William Vacchiano, Parker já tinha mais idade, e sua dedicação à advocacia fizeram que o envolvimento com o trompete fosse drasticamente reduzido. Dessa forma, a escola da Filadélfia foi predominante em sua formação, mas Ted ressalta: “temperei um pouco isso, quero dizer, eu também aprendi a escola de Nova York”.⁷² Ted Parker explica que uma das características mais importantes do estilo da Filadélfia é a beleza que o som é produzido, sem distúrbios ou ruídos.

Isso significa um som que é bonito não só na sala de concertos, mas de perto também. Para mim, um som bonito é um som puro, sem soprosidade⁷³[...] sem, você sabe, o tipo de som incômodo que você ouve às vezes de perto.⁷⁴

William Vacchiano, segundo Parker, tinha um lindo som no auditório, mas de perto, “ele produzia muitos sons estranhos” e tinha “ar escapando nos cantos de sua boca”.⁷⁵ Em alguns casos, as impurezas sonoras são descritas como “som aveludado”,⁷⁶ algo que Ted Parker evitava, e para isso, praticava exercícios de notas longas, prescritos por Krauss, e sempre “mantendo uma grande cavidade no interior da boca”.⁷⁷ Com relação à sonoridade, de acordo com Parker, sua forma de tocar buscava cores e brilho no som:

Isso significa também ser [...] um pouco [...] brilhante, porque (o trompete) precisa brilhar. Eu não sou um dos instrumentistas que, você sabe, se esforça para ter o som mais escuro possível. Eu não sou o tipo de cara que toca um trompete sem banho/sem verniz [...] sem acabamento, apenas um pouco de som escuro. Eu gosto de um pouco de brilho no som do trompete, da maneira que eu gosto de um pouco de brilho no som da flauta, do oboé ou do violino. Você sabe, isso é realmente importante quando você tem um solo.⁷⁸

Outra diferença relatada por Ted Parker entre a forma de execução da Filadélfia e de Nova York é o ataque das notas. De acordo com o trompetista norte-americano, o estilo nova-iorquino de Vacchiano prescrevia um ataque “sem ponta, abrandado”. Em contraste, na Filadélfia utilizava-se “um ataque com mais ponta”,⁷⁹

claro, você modifica o ataque, dependendo da passagem, mas você precisa ter a capacidade

⁷² *I tempered it so, I mean, I also learned the New York school.* (Traduzi)

⁷³ *Esse termo pode ser definido como a presença de ar que não é transformado em vibração, ou ruído presente na produção de som.* (Traduzi)

⁷⁴ *That means a sound that is beautiful not only in the hall, but up close as well. For me a beautiful sound is a pure sound without breathiness ... without, you know, the sort of distracting sound that you hear sometimes up close.* (Traduzi)

⁷⁵ *he had a lot of extraneous and air escaping from the sides of his mouth.* (Traduzi)

⁷⁶ *velvet tone.* (Traduzi)

⁷⁷ *keeping a large cavity inside the mouth.* (Traduzi)

⁷⁸ *It is also means to be ... a little bit ... bright, because it needs to sparkle. I am not one of the players that, you know, that strives for the darkest sound possible. I am not the kind of guy who plays a brass trumpet with no shellac on it ... no finishing on it, just a little bit of a dark sound. I like a little bit of sparkle on the sound of the trumpet, just the way I like a little bit on sparkle on the flute sound or an oboe sound or a violin. You know, that is really important when you have a solo.* (Traduzi)

⁷⁹ *blunt, sort of a blunt attack; [...] a pointed attack.* (Traduzi)

de produzir um ataque com mais ponta. Essa é a minha filosofia [...] um pouco de frente no início da nota. Eu acho que é importante.⁸⁰

Além do início das notas, a maneira de fraseá-las também apresenta pequenas diferenças na forma de execução entre as escolas de Nova York e Filadélfia. Segundo Parker, Vacchiano acentuaria uma semicolcheia precedida de uma colcheia pontuada, “para ter certeza de que a semicolcheia seja audível”.⁸¹ O mesmo procedimento é adotado na Filadélfia, mas Parker afirma que “eles encurtam a colcheia pontuada [...] para que haja um pouco de espaço antes da nota mais rápida, apenas (para) se assegurar que ela seja ouvida”.⁸²

Outra característica que retrata o estilo de Vacchiano é o vibrato, por exemplo, em uma linha melódica formada por uma nota longa e colcheias. Ted Parker ressalta que colocaria um vibrato na nota longa pensando “em um cara italiano altaneiro. Vacchiano tinha muito orgulho de sua origem italiana [...] ele saberia musicalmente extrair isso quando apropriado”.⁸³ Além disso, ele acentuaria anacruses que precedem tempos fortes, o que pode certamente ser chamado de um estilo orquestral. Ted Parker explica que “se o primeiro trompete proporciona esse reforço rítmico, então o resto da orquestra tenderá a acompanhar. Você sabe, eu acho que isso é parte da responsabilidade do 1º trompete [...] apenas para levar as pessoas a colocar esses acentos rítmicos e dar mais tempero à frase”.⁸⁴

Outro aspecto importante diz respeito às semelhanças entre o estilo que o maestro Eleazar de Carvalho tinha familiaridade e o estilo de execução da Filadélfia. Segundo Ted Parker, o maestro da Oseps deve ter aprendido sobre trompete em Boston e, “felizmente, Roger Voisin [...] é muito parecido com o estilo de Filadélfia, então eu não tive problema lá”.⁸⁵ Nesse sentido, o próprio Gilberto Siqueira – com base nas informações de colegas que atuaram com Parker – reconhece que o trompetista norte-americano “sabia o que queria e tinha um jeito específico de tocar”.

Paul Mitchell, que chegou à Oseps em 1978, também era familiarizado com as

⁸⁰ *Of course, you varied the attack depending on the passage, but you have to have the ability to produce a pointed attack. That's my philosophy ... a little bit of head on the start of the note. I think that is important.* (Traduzi)

⁸¹ *to make sure that the sixteenth note does not get lost.* (Traduzi)

⁸² *they short the dotted eighth a little bit ... so there is a little space before the faster note, just to double sure that it gets heard.* (Traduzi)

⁸³ *of a strutting Italian guy. Vacchiano was very proud of his Italian heritage ... he would musically extract it when it was appropriate.* (Traduzi)

⁸⁴ *if the first trumpet is providing that kicker, then the rest of the orchestra will tend to follow along. You know, I think that's part of the responsibility of the first trumpet ... just to get people to put in these rhythmic accents to give more spice to the phrase.* (Traduzi)

⁸⁵ *fortunately, Roger Voisin [...] is pretty close to the Philadelphia style, so I didn't have problem there.* (Traduzi)

especificidades do estilo ensinado em Boston, pois estudou com Roger Voisin naquela cidade. Mitchell, no entanto, ficou pouco tempo na Osesp, onde atuou como 2º trompete para o próprio Ted Parker. As observações acerca de seu estilo de execução são de Breno Fleury, colega de naipe do Teatro Municipal por várias temporadas. Fleury comenta que Paul Mitchell tinha muita consistência no trabalho, e falhas na execução eram incomuns, somente “aconteciam aqui ou ali”. O uso de um vibrato intenso tornou-se uma das características de Paul Mitchell, além de um grande volume sonoro. Isso acontecia, segundo Fleury, em virtude da própria escolha do equipamento e também porque Paul “tinha uma obstinação e queria vencer tudo”. Gilberto Siqueira ressalta que Paul Mitchell influenciou Sérgio Cascapera e o Reginaldo Farias, que foram seus futuros colegas de naipe na Osesp. Segundo Siqueira, especialmente Sérgio Cascapera “levantava questões de fraseado, que ele trazia da experiência do Paul”, que “sempre foi uma influência forte”.

Gilberto Siqueira, por sua vez, tem também a sua trajetória conectada com o estilo de Boston, pois seu primeiro professor de trompete, Wilfredo Cardoso, foi aluno do trompetista Roger Voisin. Consoante às falas de Ted Parker, Siqueira aponta para uma ligação entre os conceitos de Eleazar de Carvalho e Roger Voisin:

ele (Eleazar de Carvalho) tinha intimidade com o som que se fazia, com a escola que existia. Então, a minha escola é a escola de Boston, com o Voisin. Que foi como Vacchiano em Nova York, Voisin foi em Boston, um grande centro cultural, professor de muita gente, gerações passaram por aquela maneira de tocar.

O contato com Cardoso, no entanto, não foi longo o suficiente para que Siqueira pudesse trabalhar e absorver a maneira de tocar o repertório orquestral. O primeiro estímulo sobre a sonoridade do trompete na orquestra, no caso de Siqueira, veio da audição de um disco que trazia a obra *Quadros de uma Exposição*, com a Sinfônica de Chicago, regida por Fritz Reiner. Essa experiência, segundo Gilberto Siqueira, foi relevante, pois “quando você tem 15 anos de idade e ouve um disco daqueles, você não aceita nada menos do que aquilo. Isso faz diferença até hoje”. Décadas mais tarde, Gilberto Siqueira teria a chance de fazer aulas com o lendário trompetista Adolph Herseth que, por mais de 50 anos, ocupou o cargo de 1º trompete na Sinfônica de Chicago. Porém, o início de sua carreira profissional em orquestras – em que, até mesmo a ferramenta da transposição era desconhecida – foi caracterizado tanto pelo autodidatismo quanto pelo aprendizado através da audição de discos. Essa estratégia de ouvir e tentar assimilar um estilo orquestral incluiu, além de Herseth, o nome de Philip Smith, que era o 1º trompete da Filarmônica de Nova York. Siqueira comenta:

o meu jeito de tocar acabou virando uma média entre Nova York e Chicago. Porque para

mim, mesmo quando Herseth ainda tocava, o número 1 era o Phil Smith. Até hoje acho isso, pois não passou na minha frente alguém que tomasse esse lugar.

Para justificar essa escolha, Siqueira compara características que admira em ambos:

se você ouvir as gravações de todas as Sinfonias de Bruckner com (a Sinfônica de) Chicago e Daniel Barenboim [...] eu não sei o que você pode pôr no lugar daquilo! Phil Smith é um purista, com um som inacreditável (...) eu tinha uma admiração enorme pelo Philip Smith e o jeito dele tocar (...) aquelas articulações todas tão poderosas [...] então eu procurava chegar nisso.

Além da admiração individual por Herseth e Smith, Siqueira também ressalta a qualidade sonora das orquestras inglesas e, em especial, do trompetista Rod Franks (1956-2014), que excursionou no Brasil nos anos 1980 com o quinteto de metais de Philip Jones. A influência sonora de Herseth, a pureza de som de Smith e a clareza de articulação de Franks, provavelmente possibilitaram a criação de um estilo próprio, ou nas palavras de Siqueira, “um caminho que, infelizmente, pecou em algumas coisas. Eu tenho consciência disso, e algumas eu procuro corrigir até hoje”. Ele analisa, em primeiro lugar, como utiliza o vibrato:

Eu acho que às vezes eu uso o vibrato onde não deve [...] realmente acho. Algumas coisas [...] não gosto de pensar em Brahms com vibrato, mas ele escapa. Eu estou tocando uma Primeira (Sinfonia) ou a Segunda de Brahms[...] sem querer, em um trecho mais longo, eu ponho um pouquinho de vibrato.

O mesmo raciocínio crítico sobre o vibrato é repetido por Siqueira quando reflete sobre a sua forma de articular. Segundo o trompetista, “as articulações poderiam ser mais delicadas, mas eu, sem querer [...] as faço mais fortes”. Gilberto Siqueira explica, porém, que essa questão é de difícil ajuste, pois envolve um entendimento de como o trompete soa na plateia de um teatro, e não somente quando estamos próximos. Para exemplificar esse dilema, ele relembra a primeira aula em Chicago, quando tocou de forma lírica e *cantabile* um trecho de *Scheherazade*.

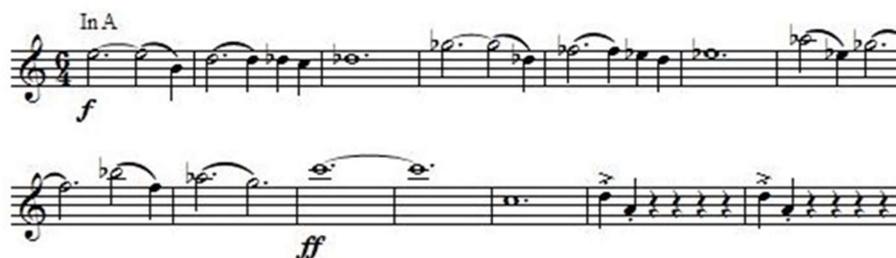


Figura 8 - Trecho lírico de *Scheherazade*

Siqueira comenta que Herseth o interrompeu e advertiu: “Não, não [...] você nunca pode perder sua autoridade”.⁸⁶ Em seguida, o trompetista de Chicago executou o mesmo trecho para

⁸⁶ *No, no ... you can never lose your authority.* (Traduzi)

Siqueira, que concluiu: “mas ele não toca desse jeito. Pois é, mas na distância entre palco e plateia, eu ouvindo lá, depois reconheci que ele faz aquelas linhas líricas intensas, em qualquer altura que seja, com muito mais articulação do que parece”.

A “autoridade”, de acordo com as falas de Adolph Herseth, está relacionada à acústica das salas de concerto. O trompetista, em passagens específicas, necessita acentuar mais as notas para que sejam ouvidas na plateia. Isso explica o fato de que, no palco, algumas dinâmicas e articulações pareçam exageradas. Essa regra aplica-se, sobretudo, ao registro grave do trompete, que tem menor projeção sonora. A acústica do ambiente também afeta a sustentação das frases e, nesse caso, uma acústica seca exigirá que o trompetista mantenha a fluência do seu ar para que a frase seja devidamente sustentada. É importante ressaltar que essas regras se aplicam exclusivamente à performance orquestral, pois, se usadas de forma exagerada e em outras circunstâncias (solos ou música de câmara), distorcem a métrica da obra.

Da mesma forma que o vibrato e as articulações, Siqueira seguia suas próprias ideias para executar os fraseados, afirmando que “fazia tudo muito intuitivamente, ouvindo todas as gravações de Chicago e os concertos, que assisti lá. Mas até hoje, eu ainda sigo um caminho natural. Esse negócio de fraseado tem regras sim, os estilos também, os diferentes períodos têm regras”. Ele cita, especialmente nas obras do período Barroco, que foi muito influenciado por Maurice André: “o estilo dele de tocar, cantado o tempo todo [...] com as articulações mais para a letra “D” do que para a letra “T”, sempre [...] sem interromper as notas, esse estilo que ele sempre fez (...) imitando oboé, imitando flauta [...] esse é o jeito de tocar”.

Definir o “jeito de tocar” de Gilberto Siqueira é complexo, em virtude do somatório de influências musicais que ele sofreu. Apesar disso, algumas características já puderam ser observadas pelos trompetistas que integraram o naipe, na construção do que poderia eventualmente ser chamado de um “estilo” de execução. Carlos Santana, um dos trompetistas que ingressou na Osesp no período do ciclo de Mahler, relembra que:

o Gilberto e o Sérgio já usavam o dorso da língua para articular, eles não usavam muito a ponta da língua. O Reginaldo e eu tocávamos muito acentuado e o som era magro. Com as dicas do Gilberto, nós começamos a tocar com mais ar e o som ficou muito maior.⁸⁷

Carlos Santana confirma que o modelo a ser buscado era o estabelecido por Adolph Herseth, pois era em quem Siqueira se espelhava, e como naipe, “nós gostávamos de ouvir a

⁸⁷ Santana refere-se ao posicionamento da língua para iniciar as notas e para a sustentação do som. Quando o trompetista usa mais a ponta da língua, a nota tende a ser produzida imediatamente. Se o instrumentista usar a parte do dorso da língua, o início da nota poderá ter uma resposta mais lenta. Para um volume sonoro maior, é importante manter o dorso da língua sempre baixo, caso contrário, o som é “magro”, conforme Santana.

Sinfônica de Chicago naquela época [...] e isso é o que a tentávamos fazer”. Sérgio Cascapera também confirma que a preferência do naipe da Osesp era ouvir o som da Orquestra Sinfônica de Chicago, afirmando que,

em nosso tempo, 35 anos atrás, nós tínhamos nossos toca-fitas nos carros e, se eu fosse daqui para a sua casa, eu colocaria a sinfonia de Mahler e ficava ouvindo! Ou seja, se eu não estava estudando trompete, estava ouvindo a Orquestra de Chicago.

O som das gravações da orquestra norte-americana levou os trompetistas da Osesp a buscar equipamentos – tais como trompetes, bocais e surdinas – que pudessem facilitar a obtenção do som que lhes parecia mais próximo ao que era ouvido nos discos. Segundo Cascapera, “tentávamos de tudo para atingir a sonoridade que escutávamos e achamos por bem que seria o ideal, para a época, a referência da Orquestra de Chicago”. Em virtude dessa abordagem de tentar copiar o som da Orquestra Sinfônica de Chicago, Sérgio Cascapera é enfático ao afirmar que, “éramos papagaios, e nosso estilo era imitativo”, pois “procurávamos escutar e colocar no ouvido. Não tínhamos esse conhecimento de estilo”. Essa situação mudou, especificamente no caso de Cascapera, quando ele ingressa na Universidade, com tempo para “estudar e pensar nesse aspecto, foram muitos anos depois”. Ele ainda esclarece que, “naquele tempo, nós tínhamos que estudar muito para vencer as dificuldades, procurar o material do trompete adequado, e entre nós, dizendo o que funcionava e o que não funcionava”.

A constância nos ensaios conferiu ao naipe a habilidade de responder adequadamente às demandas musicais do maestro, pois na visão de Cascapera, “estávamos preparados a tocar da maneira solicitada. Se ele (Eleazar) solicitasse mudar alguma coisa, poderíamos fazer isso na hora”. Outros ajustes de estilo, que porventura se fizessem necessários durante os ensaios, eram dados por Daniel Havens, um trompista norte-americano que veio para São Paulo no início dos anos 1970. Carlos Santana esclarece que “Daniel Havens ensinou e teve uma influência fantástica nos metais da sinfônica, ele ajudou muito o Gilberto Siqueira”. Havens era “um ícone na época”, realça Cascapera, pois “nos aconselhava e dava sugestões em termos de estilo, e se (o que tocávamos deveria ser) mais curto ou mais longo”. A ajuda de Daniel Havens auxiliou Gilberto, que teve uma formação orquestral incompleta, como ele próprio descreve:

Eu não tive a chance de estar em uma orquestra jovem, e nem fiz com o Cardoso – um grande professor com quem aprendi o trompete – o repertório de orquestra (...) então, eu mesmo me incluo nessa ignorância, no mais amplo sentido da palavra, sentado na orquestra, quando comecei. Nós ignorávamos essas coisas [...] vinha do Eleazar.

A ausência de formação acadêmica e a dependência de instruções estilísticas, vindas ocasionalmente de colegas da orquestra, contribuem para que a figura do maestro Eleazar de

Carvalho ganhasse proeminência. A seguir, portanto, a descrição de como foi o trabalho e a interação do maestro Eleazar de Carvalho com o naipe de trompetes durante as temporadas de 1977 a 1980.

6.11 Eleazar de Carvalho e os trompetistas da Osesp

A presença de Ted Parker e, sem dúvida, dos demais músicos estrangeiros que integraram a Osesp de 1977 a 1980, está integralmente ligada à figura de Eleazar de Carvalho, e a seu interesse em melhorar o nível artístico da orquestra. Ted Parker relata que “conhecia a sua reputação de Nova York e descobri no Brasil, que era bem merecida [...] Eleazar foi realmente um regente muito bom”.⁸⁸ Uma das características mais admiradas pelo trompetista norte-americano era a habilidade e o domínio que Eleazar de Carvalho tinha sobre as subdivisões rítmicas, pois “ele subdividia a pulsação no peito. Ele podia fazer, honestamente, qualquer polirritmia [...] ele poderia fazer 7 contra 4 [...] incrível!”⁸⁹

E foi justamente na *Sagração da Primavera* – uma das obras ritmicamente intrincadas, executada na temporada de 1978 – que Ted Parker observou o envolvimento musical e emocional do maestro Eleazar de Carvalho. Ted Parker descreve que existiu um evento que ficou famoso na região de Boston envolvendo Eleazar de Carvalho e a *Sagração da Primavera*. O maestro brasileiro – juntamente com Leonard Bernstein – foi regente assistente de Koussevitzky e, após a morte do maestro russo, tanto Eleazar quanto Bernstein regeram a Sinfônica de Boston durante algum tempo. Coube ao maestro brasileiro reger a obra de Stravinsky e, no âmbito da tradição estabelecida por Toscanini, se um regente desejasse mostrar suas qualidades, ele deveria reger as obras de memória. Ted Parker relata que Eleazar de Carvalho, regendo a performance da *Sagração da Primavera* à frente da Sinfônica de Boston, “esqueceu, ele se perdeu [...] esqueceu onde ele estava [...] foi o caos por um período de tempo”.⁹⁰ Ted Parker então contextualizou esse evento às performances da *Sagração da Primavera*, regidas também de memória por Eleazar de Carvalho diante da Osesp:

na Parte II, há um trecho e um instante em que eu juraria: “Este é o lugar onde ele esqueceu em Boston”. Porque ele ficava com um aspecto selvagem em seus olhos [...] algo estava transportando-o para [...] de um lugar qualquer onde tinha estado [...] alguma coisa estava acontecendo em sua mente, e eu pensei: “Esse tem que ser o lugar, tem que ser o lugar onde

⁸⁸ *I knew his reputation from New York and I found in Brazil that it was well deserved ... Eleazar was really a fine conductor.* (Traduzi)

⁸⁹ *he subdivided the beat on his chest. He could do, honestly, any counter rhythm ... he could do 7 against 4 ... amazing!* (Traduzi)

⁹⁰ *he forgot, he got lost ... forgot where he was on it ... it was chaos for a period of time.* (Traduzi)

ele se perdeu!”⁹¹

Breno Fleury também relata uma situação semelhante – de “transformação” do maestro Eleazar de Carvalho – em um concerto que ocorreu em Mogi Guaçu, por volta de 1975:

Dino (Pedini) e eu fomos lá tocar a *Quinta Sinfonia* de Beethoven e a abertura *Guilherme Tell* [...] em um cinema. Mas ele (Eleazar) subia naquele pódio, com um público razoável, e transformava aquele local num grandioso teatro [...] vinha uma aura de [...] Carnegie Hall [...] de sei lá o quê [...] todo mundo tocava e melhorava [...] batendo no peito [...] empolgava.

Esse envolvimento artístico foi sentido por Parker – em seu maior embate musical com Eleazar de Carvalho – quando da performance do solo de trompete dos *Choros nº 10*, obra emblemática de Villa-Lobos.



Figura 9 - Solo do Choros nº 10.

Nessa ocasião, o trompetista norte-americano descreve que, na sua visão, o solo de trompete tinha um caráter *jazzy*⁹² e, dessa maneira, ele buscou adicionar algum tipo de embelezamento nas notas longas. Parker justifica sua decisão argumentando que

uma das minhas filosofias para tocar é que uma nota está sempre indo para algum lugar no fraseado [...] você sempre vai para as notas principais [...] aquelas que você apoia um pouco mais ou aquelas que dão direção à música. Assim, sob esse aspecto, não é uma coisa boa apenas parar em uma nota e não fazer nada com ela.⁹³

⁹¹ *in Part II, there is a part and time on which I'd have sworn: This is the place where he forgot in Boston". Because he'd get a wild look in his eyes ... something was transporting him to ... from wherever he had being to ... something else was going on in his mind, and I just thought: "This is got to be the place, got to be the place where he got lost!"* (Traduzi)

⁹² O termo pode ser traduzido como “no estilo de jazz”, mas também, em virtude das síncopes, como animado, divertido e espirituoso.

⁹³ *one of my philosophies in playing is the note is always going someplace in the phrasing ... you are always going for the key notes ... the ones that you lean on a little bit more or where the music is proceeding toward. So one aspect of that: it's not a good thing to just sit on a note and do nothing with it.* (Traduzi)

Com essa abordagem em mente, Ted Parker decidiu adicionar alguns *shakes*⁹⁴ nas notas longas da frase, porém, sem uma consulta prévia ao maestro Eleazar de Carvalho. Para o trompetista, fazia sentido tocar dessa maneira, pois “é apenas uma nota longa que está implorando para ser embelezada, implorando por isso”.⁹⁵ A argumentação robusta de Parker, trouxe a confiança necessária para que ele experimentasse a sua interpretação na obra de Villa-Lobos, conforme relembra:

Então eu toquei dessa forma [...] Eleazar parou. Ele olhou para mim e disse: “O que você está fazendo?” Eu disse: “Bem, maestro, eu pensei, já que é um solo de *jazz*, poderíamos ter algum ornamento do *jazz*” [...] bem, ele estava irado, ele mostrou sua ira! [...] “Essa não é a forma que tocamos!” [...] “mas maestro” [...] “Não, shhh, pare com isso!” Ele realmente me calou [...] me rebaixou. Juro por Deus, meus amigos me disseram que depois disso ... eles achavam que eu já era ... com certeza. Ele ficou muito, muito furioso com isso.⁹⁶

A reação de Eleazar de Carvalho diante do inegável “choque de estilos” fez Ted Parker concluir que o maestro brasileiro tinha uma visão tradicional sobre essa obra, e que “provavelmente nunca ouviu (o solo tocado) dessa maneira”. Isso significava, ainda de acordo com o trompetista que, “você não deveria tentar tocá-lo de nenhuma forma diferente do que ele tinha ouvido isso antes”.⁹⁷ Essa atitude de Eleazar de Carvalho, além de certa frustração, serviu para Parker se lembrar de simplesmente “manter a minha boca fechada depois do acontecido”.⁹⁸

A reação furiosa de Eleazar de Carvalho pode ser mais bem entendida com a argumentação de Breno Fleury, que confirma que as interpretações dele eram mais intensas nas obras do Romantismo e, especialmente, em Villa-Lobos. Fleury descreve que nos *Choros nº 10* – obra regida inúmeras vezes por Eleazar de Carvalho – a empolgação do maestro era especialmente arrebatadora, pois “ele fazia certos gestos fabulosos que realmente pareciam que vinham do coração [...] ele fazia assim (um movimento de abrir os braços) e você sentia jorrar água de dentro do coração [...] é o que Villa-Lobos queria”.

O estilo interpretativo de Eleazar de Carvalho nas obras de Villa-Lobos era, verdadeiramente, tão intenso quanto o interesse didático e pedagógico que o maestro da Osesp

⁹⁴ É uma forma de trinado – um movimento rápido entre duas notas adjacentes – que pode ser realizado por mudança de tensão labial, mas normalmente é obtido por uma variação de pressão, ou agito na mão direita, daí o termo *shake*.

⁹⁵ *it's just a long note that is begging to be embellished on, just begging for it.* (Traduzi)

⁹⁶ *So I did that ... Eleazar stopped. He looks to me and said, “What are you doing?” I said: “Well, maestro, I thought since it's a Jazz solo, we could have some Jazz embellishment” ... well, he gave me the wrath, he read me the wrath! ... “That is not the way we do it!” “but maestro” “No, shhh, stop it!” He really shut me up ... shut me down. Honest to God, my friends told me after this ... they thought I was gone ... for sure. He was very, very mad about it.* (Traduzi)

⁹⁷ *probably never heard it that way. That meant ... you shouldn't attempt to do it any differently than he had heard it earlier.* (Traduzi)

⁹⁸ *just to keep my mouth shut up after that.* (Traduzi)

demonstrava durante os ensaios. Carlos Santana, ressaltando essa habilidade do maestro brasileiro, descreve que era muito bom ensaiar com o Eleazar de Carvalho, pois “durante o tempo em que ficávamos sentados ali, era um aprendizado constante”. Breno Fleury também exalta as qualidades do maestro da Osesp durante os ensaios:

Eleazar ensaiador [...] espetacular! Ele tinha uma lógica de ensaio, uma clareza de gesto, sabia ensaiar a orquestra [...] obter os efeitos [...] era extraordinário. A partitura toda marcada em azul e vermelho [...] eu ia lá para ver [...] sensacional. Como ensaiador [...] excepcional. Era um prazer ensaiar com ele.

Santana ressaltava também que o regente da Osesp tinha apreço à hierarquia e, dessa maneira, “não falava muito conosco. Ele sabia que o 1º trompete iria trabalhar e as coisas funcionariam”. Esse aspecto é reforçado por Sérgio Cascapera que descreve a forma de tratamento do maestro com o naipe:

o maestro Eleazar foi militar, então sempre se dirigia ao 1º trompete: “Professor Siqueira, eu gostaria que vocês tocassem um pouco mais curto, ou um pouco mais cantado” [...] “O que o Sr. acha?” (...) Ele tinha muito respeito por isso. Com o nosso naipe, eu não lembro de ele ter sido intransigente ou se remetido a nós grosseiramente, sempre muito educado.

A ironia era outro recurso utilizado por Eleazar de Carvalho. Segundo Fleury, “com a ironia, ele conseguia ascender os músicos [...] se o ensaio estava cansativo, ele ascendia os músicos com ironia ou com a cultura musical dele, mas nunca humilhava [...] jamais humilhava”. Além do respeito, mesmo com o uso eventual de ironias, Sérgio Cascapera relata que Eleazar valorizava o empenho que o naipe de trompetes demonstrava, pois “ele ouvia todas as tardes de seu escritório que estávamos estudando. Ele sempre foi uma pessoa que nos incentivou a esse tipo de atitude”. Cascapera sugere também que o conhecimento que Eleazar de Carvalho tinha sobre o repertório do trompete na orquestra foi obtido ainda no período em que estudou nos Estados Unidos:

O maestro Eleazar era um homem muito inteligente e, toda a semana, quando ele estava em Boston, ele jantava com uma primeira parte da orquestra. Ele tinha muitas anotações em sua partitura, algumas que o próprio Roger Voisin tinha sugerido a ele [...] “Aqui, funciona melhor desta maneira, ali vai funcionar melhor assim”. Ele, como instrumentista de metal, sabia o que pedia e nunca nos pediu nada fora de questão.

Esse conhecimento musical facilitou o relacionamento entre o maestro e o naipe de trompetes, resultando em um tratamento educado e respeitoso para Sérgio Cascapera e para Gilberto Siqueira. De acordo com Cascapera, “não tivemos grandes problemas, passamos bons anos, eu e o Gilberto, sem ele jamais dar uma bronca ou chamar nossa atenção”.

Gilberto Siqueira foi o trompetista que mais trabalhou com Eleazar de Carvalho, desde

o início da reestruturação da Osesp, em 1973, até o falecimento do maestro, em 1996.⁹⁹ Para Siqueira, o regente da Osesp “plantou uma semente de consciência profissional e musical” na orquestra, apesar das dificuldades que encontrou ao longo dos anos. A atitude do maestro, de acordo com o trompetista, era de que “não existe 99% de confiança”. Essa postura dava aos instrumentistas segurança, mesmo nos grandes desafios, pois “ele interagia com a gente, ele pedia e a gente entregava”, e isso, completa Siqueira, “era uma coisa muito prazerosa”. O trompetista ainda ressalta que o maestro Eleazar “era uma luz para a gente, sabia reconhecer os valores e sempre ajudou até onde ele podia”. Segundo Siqueira, esse apoio do regente transformava a atuação dos músicos no momento dos concertos, pois quando “uma pessoa dessas abaixa a mão, você nunca está pensando sobre notas erradas! Você vai até a última gota de seu sangue para entregar o que você puder”. O maestro da Osesp, de acordo com Siqueira, conseguiu também criar um vínculo especial, um compromisso com seus músicos:

o motivo principal é que você tinha essa relação com o Eleazar [...] ele subia e inspirava em você uma expectativa positiva que ele tinha [...] algo como: “Estamos juntos!” E jamais: “Olha lá o que você vai fazer, hein!” Não existia isso [...] nunca existiu isso.

Especificamente sobre a execução das sinfonias do ciclo Mahler, Siqueira relata que “as obras com o Eleazar, (eram) todas maravilhosas, mas não era sempre que ele regia”. Essa crítica feita por Gilberto Siqueira diz respeito à atuação de outros regentes novos e, em alguns casos, inexperientes que trabalharam na Osesp, trazidos pelo maestro Eleazar de Carvalho. No ambiente musical de desafios que existia na orquestra, Siqueira explica que o regente “nunca teria o desprendimento de convidar¹⁰⁰ o Solti para vir reger a Osesp”, pois “imagina o que ele iria mostrar para um grande regente daquela época. É um longo caminho!” A pavimentação desse “longo caminho”, parafraseando as falas de Gilberto Siqueira, também pode ser atribuída ao maestro Eleazar de Carvalho. Isso aconteceu muitos anos após o ciclo Mahler – já no final dos anos 1990 – quando eram discutidas as condições necessárias para uma nova reestruturação da Osesp. Siqueira ressalta como isso aconteceu:

O Marcos Mendonça decidiu que a orquestra tinha que sair e chegou no Covas para fazer uma grande orquestra [...] e abordaram ele (Eleazar) primeiro. O que ele falou? “Ah, é fácil fazer. O Sr. triplica o salário e faz concursos na Europa e Estados Unidos” [...] foi o que o Neschling fez!

Siqueira evidencia o pensamento de Eleazar de Carvalho sobre alguns dos caminhos necessários para aprimorar a Osesp, e que, após um período de intensas negociações

⁹⁹ Nesse período, Siqueira deixou de atuar sob a batuta de Eleazar de Carvalho somente entre 1977 e 1978.

¹⁰⁰ Georg Solti (1912-1997) foi regente da Orquestra Sinfônica de Chicago entre 1969 e 1991.

político/administrativas, conectaram-se às mudanças ocorridas em 1996, quando da nova reestruturação da orquestra.¹⁰¹ A precária situação salarial vivida à época obrigava os músicos, segundo Teperman, a “fazer ‘bicos’ ou manter empregos em outras orquestras”.¹⁰²

No texto que segue, este trabalho buscará elucidar algumas situações conflituosas, ocorridas nas temporadas de 1977 a 1980, como resultado de percalços financeiros e de gestão, e que, direta ou indiretamente, afetaram os trompetistas da Osesp.

6.12 Osesp, sua estrutura e seus músicos

De maneira genérica, pode-se afirmar que dificuldades financeiras, administrativas ou políticas em uma instituição trazem impactos ao trabalho de seus respectivos empregados. No âmbito das orquestras, e mesmo em instituições estruturadas, problemas relacionados à organização das temporadas e gestão de recursos humanos não são incomuns. Sob esse prisma, é admissível conceber que a Osesp, reestruturada em 1973, teria instabilidades nas temporadas de 1977 a 1980. Será útil, portanto, trazer luz às inconstâncias administrativas observadas no período que Eleazar de Carvalho dirigiu a orquestra, e que, de alguma forma, influenciaram os instrumentistas.

6.12.1 Conflitos

O maestro Eleazar de Carvalho tinha recomendações, expostas em seu característico estilo áspero – ecoando também seu “apreço pela disciplina que se associa à corporação militar”¹⁰³ –, sobre a conduta na resolução de conflitos entre colegas de trabalho, descritas pelo trompetista Gilberto Siqueira:

você não chuta alguém que aponta para o mesmo lado que você. Você não faz isso, (...) você dá um jeito de resolver. Se não for possível resolver, você toma outra solução, mas você não chuta ele dentro do trabalho. Você vai em direção daquilo. Você resolve tudo o que for preciso para isso continuar acontecendo.

A afirmação do maestro é direcionada às relações interpessoais, porém, poder-se ia extrapolá-la às relações da orquestra para com seus músicos. Nesse caso, Eleazar de Carvalho seria o responsável pela estrutura da Osesp e, por consequência, do cuidado com todos que “apontam para o mesmo lado”. E foi, paradoxalmente, sobre o trompetista Gilberto Siqueira –

¹⁰¹ O trabalho de Teperman, nesse sentido, é referencial, pois aborda o período final da vida de Eleazar de Carvalho e o processo de transição que trouxe John Neschling à frente da Osesp.

¹⁰² TEPERMAN (2016), *Op. cit.*, p. 143.

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 138.

um dos primeiros músicos contratados pela Osesp – que os preceitos defendidos por Eleazar de Carvalho aparentemente foram ignorados. Siqueira relata

houve uma eleição naquela época, e eu fui eleito como membro da comissão da orquestra. Bom, gente de dentro da comissão da orquestra fez a cabeça do Eleazar – o resumo era esse – que eu estava contra ele. Então em 76 ele não renovou o meu contrato.

Gilberto Siqueira explica ainda que “os contratos da orquestra inteira eram renovados anualmente ou a cada dois anos, e ele não renovou o meu contrato e o de outras pessoas”. A saída de Siqueira ocorreu no segundo semestre de 1976, e ele só retornaria à Osesp em 1979. Durante esse período, definido pelo trompetista como “muito amargo”, ele trabalhou no interior do Espírito Santo: “fui para a fazenda do meu ex-sogro, e trabalhava com madeira, café, gado e material de construção”. O retorno à Osesp só viria após um encontro, em que foi resolvida a suposta escaramuça entre o trompetista e o maestro. Nesse instante, segundo Siqueira, “ele se deu conta do erro que tinha cometido. E nesse dia, ele me pegou pela mão, me levou até o escritório [...] e falou que eu tinha que voltar”. Em tal episódio não houve, por parte da orquestra, conforme recomendado pelo maestro Eleazar de Carvalho, uma “outra solução” ou um procedimento que pudesse resolver “tudo o que for preciso”. A *não renovação* do contrato do trompetista – um eufemismo para *demissão* – demonstra a fragilidade das relações de trabalho existentes na instituição. De acordo com Teperman, que também ressalta a natureza instável das contratações, os contratos eram “temporários, no geral de dois anos”.¹⁰⁴

Se para Siqueira – um músico efetivamente contratado pela Osesp – o tratamento institucional diante dos problemas já mostrava falhas, a situação para os músicos extras era ainda mais complexa. Um exemplo disso foi o episódio ocorrido com Breno Fleury que, em agosto de 1978, atuou como músico extra no programa regido pelo compositor Cláudio Santoro. Fleury explica que, como não havia recursos financeiros para chamar os músicos extras no início da semana de ensaios, eles só compareciam na quinta-feira, e isso irritou o maestro:

O Santoro ficou bravo, e olhou para mim: “O Sr. só veio ensaiar hoje?” Eu acho que ninguém avisava (a ele). Aí eu disse: “Maestro, eu sou convidado” [...] “É, mas isso é inconcebível [...] como que a Direção permite algo assim?” Mas era assim [...] era um improviso dentro do improviso.

O relato de Breno Fleury demonstra tanto a dificuldade financeira para ter a orquestra completa desde o primeiro ensaio quanto a falta de comunicação com os respectivos maestros convidados. A incumbência inoportuna de “avisar ao maestro” sobre a falta de recursos para a contratação de músicos extras jamais deveria ser dada ao próprio convidado. Situações

¹⁰⁴ TEPERMAN (2016), *Op. cit.*, p.133-4.

administrativas como essa, o “improviso dentro do improviso”, de acordo com Fleury, causaram desgastes no relacionamento entre a orquestra e seus músicos, além de abalarem a disposição e o estado de espírito dos instrumentistas. Esse fenômeno foi especificamente observado no dia a dia de Ted Parker, que comentou

uma coisa era ruim, no entanto, a moral era ruim na orquestra (...). Eu não sei o porquê disso. Minha moral estava bem, mas eu tive que lidar com muita negatividade entre os instrumentistas estrangeiros. Não tenho a certeza se houve culpa do Eleazar ou o que, mas [...] sim, isso aconteceu com certeza.¹⁰⁵

Paul Mitchell foi, aparentemente, um dos músicos da Osesp que sentiu falta de disposição ou teve sua moral abalada, conforme o relato de Parker. Breno Fleury explica, no entanto, que outros fatores – também relacionados aos problemas administrativos e financeiros – contribuíram para a saída de Mitchell da Osesp:

Pelo que o Paul me contou [...] ele não estava recebendo, ou estava tendo atraso no salário, o que era normalíssimo acontecer aos músicos. Um dia, o Paul estava guardando algo no armário, e o Eleazar conversou com ele, e parece que o Paul disse não poder mais ficar [...] ele ficou muito chateado pelo atraso do pagamento ou (com) problemas no contrato [...] não discuti nada [...] e aí o Paul falou: “Eu vou embora” [...] foi algo assim.

O descontentamento de Paul Mitchell em face das instabilidades financeiras já havia sido registrado anteriormente com outros músicos que, como Mitchell, vieram do exterior para integrar os quadros da Osesp, conforme descreve Teperman:

o fluxo instável de recursos, que fazia com que os pagamentos atrasassem sem perspectiva de quando sairiam, ejetou alguns dos principais instrumentistas que responderam ao chamado de Eleazar na primeira hora – entre os quais o próprio Ayrton Pinto, que retornaria aos Estados Unidos.¹⁰⁶

Os constantes problemas financeiros e as falhas de comunicação permearam alguns episódios relatados pelos trompetistas da Osesp. Porém, foi durante os ensaios da *Segunda Sinfonia* de Mahler que uma das situações mais complexas eclodiu – envolvendo, mais uma vez, a comunicação e a gestão de recursos –, ameaçando inclusive a realização do concerto. Segundo o relato de Gilberto Siqueira, a situação ocorreu, em primeiro lugar, porque o efetivo da Osesp em 1980 era de somente 25 músicos, e Siqueira era o único trompetista contratado. Concomitantemente à execução do ciclo Mahler, acontecia, em 1980, o Festival Internacional de Violoncelos Aldo Parisot. Devido aos laços de amizade entre Eleazar de Carvalho e Parisot, houve um acerto financeiro para que, quando encerrasse o referido festival, os violoncelistas

¹⁰⁵ *One thing was bad, though, the morale was bad in the orchestra. I don't know why that was. My moral was fine, but I had to deal with a lot of negativity among the foreign players. I am not sure whether there was Eleazar's fault or what, but ... yeah, that was for sure.* (Traduzi)

¹⁰⁶ TEPERMAN (2016), *Op. cit.*, p. 133.

estrangeiros também atuassem na *Segunda Sinfonia* de Mahler. Siqueira explica que “a orquestra era cheia de extras” e, dessa forma, essa seria uma boa solução. Iniciados os ensaios, algum músico extra da Osesp descobriu sobre o “acerto financeiro”, um cachê pago pelo Festival Internacional de Violoncelos, que era substancialmente maior que o valor pago aos próprios músicos extras da Osesp. Gilberto Siqueira descreve então que,

quando alguém, por acaso, descobriu [...] sabe, os estrangeiros da Osesp com os estrangeiros do *cello* (...) aí comenta um, comenta o outro, e aquilo veio à tona. Todos os extras, temporários – que eram 75 por cento da orquestra – resolveram fazer greve.

Em face desse problema, Siqueira imaginou que o concerto seria cancelado, mas “o Eleazar não era um homem de dar o braço a torcer. Ele não cancelou nem o primeiro ensaio”. Ainda de acordo com o trompetista, o ensaio realizado por Eleazar de Carvalho foi “uma das experiências mais fortes da minha vida”, pois ele fez a leitura inteira da sinfonia com somente 25 músicos no palco e, “com interpretação [...] eu nunca vou esquecer isso na minha vida”. A solução do impasse veio através da Secretaria de Cultura que, segundo Siqueira, “despejou o dinheiro nos outros (músicos) da orquestra” e depois “voltou o acerto que estava antes”.

O embate financeiro travado pelos músicos extras da Osesp, conforme relatado por Siqueira, foi um divisor de águas. As aspirações de Eleazar de Carvalho em ampliar o repertório da orquestra demandavam um contingente de músicos devidamente contratado. Essa situação ocorreu somente em dezembro de 1980, durante o governo de Paulo Maluf, período que “os músicos da Osesp seriam finalmente contratados em regime CLT,¹⁰⁷ por meio de um convênio com a Fundação Padre Anchieta”.¹⁰⁸ No ano seguinte, a Osesp abria um concurso para 42 vagas,¹⁰⁹ período que Sérgio Cascapera, Reginaldo Farias e Carlos Santana são oficialmente contratados pela orquestra.

Um outro episódio, que também ameaçou a realização de uma das sinfonias do ciclo Mahler, envolveu a escolha do regente de Hans-Joachim Koellreutter. Siqueira comenta que

O Koellreutter ensaiou a semana inteira, quando acabou o ensaio de sábado, que seria o pré-geral – só teria o ensaio geral na segunda-feira e o concerto à noite – ele ficou decidindo onde iriam os sinos [...] os *cowbells*: “Não, mais longe [...] mais perto!” Quando chegou no final, com coisas sem resolver, (ele falou): “Sem condições”.

Sérgio Cascapera acrescenta que Koellreutter estava “contrariado com vários aspectos da orquestra, inclusive a disciplina”, e Siqueira acrescenta que a decisão do maestro alemão não

¹⁰⁷ A Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) unificou toda a legislação trabalhista no Brasil, e foi criada através do Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943 e sancionada pelo então presidente Getúlio Vargas.

¹⁰⁸ TEPERMAN (2016), *Op. cit.*, p. 140.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 140.

foi contrariada, pois “ele era muito respeitado”. Com a possibilidade real de cancelamento do concerto, o maestro Eleazar de Carvalho – que estava fora do Brasil – foi contatado e retornou para reger a obra, como Gilberto Siqueira explica:

segunda-feira de manhã ele estava aqui, e falou: “Lápis e papel” [...] e fez cortes das coisas que já sabia que não daria tempo para preparar [...] fez cortes na sinfonia. Ele deu uma passada do começo ao fim e fez o concerto.

Um dos presentes na apresentação da obra de Mahler foi Breno Fleury, que reagiu com surpresa ao ouvir aquela versão: “isso não é a sinfonia!” Fleury acrescenta, como justificativa à sua opinião, que o maestro brasileiro “cortou, emendou um monte de coisas. Diminuiu muito a sinfonia [...] cortou os *ritornelli*, porque também foi à queima-roupa [...] não houve tempo para ele estudar a música”. A explicação do que verdadeiramente aconteceu na semana da Sexta de Mahler foi dada por Siqueira, esclarecendo que “Koellreutter se perdia [...] e aí a gente olhava e [...] cadê?” A relação próxima entre o musicólogo alemão e Eleazar de Carvalho fazia com que Koellreutter fosse esporadicamente convidado para reger a Osesp. Siqueira explica que o maestro brasileiro “o chamava, como outros compositores para reger as próprias obras [...] ele sempre privilegiou isso [...] música brasileira, principalmente contemporânea”.

Os relatos dos trompetistas da Osesp mostraram a fragilidade das novas estruturas de administração da Osesp, chefiadas, desde 1973, pelo maestro Eleazar de Carvalho. Os conflitos, relações de trabalho delicadas, falhas de comunicação, além de problemas financeiros e de organização das temporadas, foram constantemente observadas ao longo da história da Osesp. Sob o ponto de vista dos trompetistas, outros fatores, ligados às condições de trabalho, também afetaram a sua performance, e serão discutidos a seguir.

6.12.2 Condições de trabalho

Gilberto Siqueira, o primeiro trompetista contratado pela Osesp, traz um relato que ilustra a situação salarial dos músicos da orquestra em 1974, logo após a reestruturação:

A Yamaha fez um showroom, se lançando aqui no Brasil, na Avenida Rebouças [...] eletrônicos, órgãos, e todos os instrumentos de sopro. Tinha trompete em Re (...) e eu ia lá quase todo o dia! O trompete em Re estava na vitrine, e eu falei: “Deixa eu tocar?” [...] eu ficava a tarde inteira tocando naquele trompete em Re afinadíssimo.

A boa impressão do trompetista com o instrumento em Re e as frequentes decepções com os trompetes em Do não foram suficientes para que Siqueira tivesse a disposição para comprá-lo. Com um salário de 1.300 cruzeiros mensais, ele indaga, “ganhando isso por mês você vivia como?” Fazendo casamentos em uma única igreja, o trompetista recebia o triplo de

seu salário na Osesp. Uma vez mais, a pesquisa realizada por Teperman esclarece que, no período de 1973, os salários oferecidos pela Osesp – na faixa de 2.500 e 3.500 cruzeiros mensais – “eram competitivos para os padrões da época”, maiores, portanto, aos 1.350 e 1.700 pagos pela Filarmônica de São Paulo, dissolvida no final de 1971.¹¹⁰

Sérgio Cascapera teve uma situação financeira mais confortável, pois durante um período, acumulou o salário da Osesp com os vencimentos do Teatro Municipal:

Eu recebia 45.000 Cruzeiros no Teatro, e o maestro Eleazar de Carvalho ofereceu 96.000 na Osesp. Era o salário de segundo trompete (...). Eu ganhava praticamente 2.000 dólares na Osesp e praticamente 1.000 dólares no Teatro Municipal.

Além do próprio Cascapera, mais 38 músicos mantiveram, por algumas temporadas, os dois empregos. Breno Fleury, que atuava com Cascapera e Farias no Teatro Municipal, relembra que “houve a ruptura. Eu acho que foi em julho de 81[...] os músicos debandaram para a Osesp que tinha uma estrutura trabalhista mais interessante”. Dando sequência às alterações iniciadas em 1981, Eleazar de Carvalho decide que a Osesp também ensaiaria pela manhã, coincidindo, portanto, com o horário de ensaios da Orquestra do Teatro Municipal. Essa determinação, de 1982, obrigou os músicos a optar em qual orquestra desejavam permanecer. Sob o ponto de vista estritamente administrativo, seria uma decisão acertada de Eleazar de Carvalho, mas conforme sugere Teperman, essa mudança sinalizou “uma retaliação a seu desafeto Isaac Karabtchevsky, que havia se tornado regente titular da Municipal no ano anterior.¹¹¹ A estrutura de contratação e salários, estabelecida em 1981, também foi adequada para Carlos Santana, que trocou a Orquestra de Campinas pela Osesp, pois ele “não precisava trabalhar em outros lugares, não vivia correndo atrás das coisas para fazer”.

Ted Parker elogiou a estrutura financeira que encontrou na sua chegada a São Paulo, pois tinha um contrato com o governo para tocar na Osesp e ensinar trompete: “Então, eu ganhei mais dinheiro do que outros instrumentistas da orquestra que somente tocavam”.¹¹² As condições permitiram que o trompetista norte-americano morasse em bons apartamentos, próximos do Teatro Cultura Artística, mas, mesmo com um bom salário, Ted Parker tomou a decisão de sair da Osesp quando findou seu contrato de dois anos. A decisão foi baseada na observação de como viviam os outros estrangeiros que optaram por ficar no Brasil:

Eu tinha que decidir, se eu também queria me tornar brasileiro. Eu poderia ter voltado e passar mais tempo porque eu estava gostando [...] mas essa foi realmente a decisão básica a

¹¹⁰ TEPERMAN (2016), *Op. cit.*, p. 133.

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 141.

¹¹² *So, I made more money than some of other orchestra players who just played.* (Traduzi)

ser feita: "Eu quero [...] mais dois anos no Brasil e me tornar como os outros estrangeiros?"¹¹³

Outros fatores também colaboraram para que Parker retornasse ao seu país de origem. Segundo ele, "os padrões (da orquestra) eram um pouco frouxos".¹¹⁴ Com sua formação em Direito, Parker reclamou da burocracia brasileira: "Eu nunca vi uma cultura em que realmente fosse necessária a indústria de despachantes [...] quer dizer, o lugar emperra, a menos que você tenha um despachante".¹¹⁵ Além das questões burocráticas, convém lembrar que o trompetista veio para o Brasil com 34 anos, e a preocupação com a economia do país afetava seus planos sobre o futuro, pois "quanto mais o tempo passa, mais você tem que confiar na economia para construir a aposentadoria".¹¹⁶ O receio era vincular seu futuro em um país de inflação alta, esclarecendo que, "embora nossos contratos tivessem cláusulas contra a escalada da inflação, você sabe, para mim o efeito global da inflação era assustador".¹¹⁷ A saída de Ted Parker pode ser atribuída à visão crítica dos problemas que afligiram o Brasil no final dos anos 1970, de forma especial, aos relacionados à economia. Essa percepção também foi compartilhada por outros músicos estrangeiros que chegaram à Osesp, trazidos pelo maestro Eleazar de Carvalho. De acordo com Gilberto Siqueira, porém, as próprias condições da Osesp contribuíram para a evasão de alguns estrangeiros da orquestra:

Em 77 e 78, toda essa forçada de barra que o Eleazar fez, com (a vinda de) mais estrangeiros, acabou indo por água abaixo. Porque eles mesmos, os novos artistas, não aceitavam uma carência tão grande de tudo [...] de teatro, de salário, de público[...] e de novo, a coisa foi afundando.

A saída dos estrangeiros da Osesp, segundo Siqueira, desencadeou uma "mudança de diretriz" do maestro Eleazar de Carvalho. De acordo com o trompetista, "até essa ocasião, ele nunca tinha aberto, de fato, a cadeira de 1º trompete para um brasileiro". Siqueira justifica seu argumento lembrando que vários solistas da Osesp eram estrangeiros como, por exemplo, "o Jean Noel da flauta e o Lacuour do fagote (franceses), Michael Kelly do trombone e o John Boudler no tímpano (norte-americanos), e um argentino no 1º clarinete". O retorno de Siqueira à Osesp abriu caminho para que outros músicos brasileiros de metais e madeiras também fossem galgados à primeira cadeira. Os instrumentistas da família de cordas, no entanto, não

¹¹³ *I had to decide, whether I, too, wanted to become Brazilian. I might have gone back and spend more time because I was enjoying it ... but that was really the basic decision to make: "Do I want to ... another two years in Brazil and become more like these other people?"* (Traduzi)

¹¹⁴ *the standards were a little lax.* (Traduzi)

¹¹⁵ *I've never seen a culture that actually needed the industry of despachantes ... I mean, the place will come to a halt unless you have a despachante.* (Traduzi)

¹¹⁶ *the more time you spend, the more you have to rely on the economy to build up retirement.* (Traduzi)

¹¹⁷ *although we had inflation escalation causes in our contracts, you know, but the overall effect of the inflation was frightening to me.* (Traduzi)

demonstraram a mesma aspiração. Sérgio Cascapera argumenta que, apesar da Osesp “ter um salário bastante bom”, os artistas destacados que já atuavam no Brasil “faziam pequenos serviços de quartetos, gravações, e não se interessavam em ficar fixos em uma orquestra”.

A mudança de atitude do maestro Eleazar de Carvalho, ou como definiu Siqueira, a escolha pelo “nosso pessoal”, aparentemente trouxe alguns benefícios adicionais aos músicos brasileiros que estavam na Osesp como, por exemplo, o apoio aos instrumentistas que desejavam estudar no exterior. O maestro concedia permissão para a viagem, além de manter o pagamento do salário, que era revertido aos familiares do músico. Se porventura existisse alguma denúncia ou uma investigação acerca do benefício concedido, Siqueira explica que Eleazar “deixava a (carta de) demissão na gaveta”, e dessa maneira, ele “se resguardava para uma emergência”. Além do auxílio para os estudos no exterior, Eleazar de Carvalho deu um apoio junto à “indústria de despachantes” – como definiu Ted Parker – para desembaraçar a liberação de instrumentos importados pelos músicos da Osesp. De acordo com Siqueira, a influência do maestro “fez passar muita coisa na alfândega”, e isso ocorria por meio de “cartas dirigidas à própria Receita Federal, ou a algum agente do governo que liberava as coisas”.

O apoio decidido de Eleazar de Carvalho na liberação dos instrumentos retidos na alfândega deve ser contextualizado à realidade dos músicos de metais da Osesp. Nas palavras de Gilberto Siqueira, existia uma dificuldade no “acesso às soluções”. Ele destaca a dificuldade de importação, pois “era, e ainda é proibida” e, finalmente, a baixa qualidade e a pouca variedade de modelos nos instrumentos nacionais. A combinação desses fatores dá a segurança para Siqueira afirmar que “as coisas que tínhamos não eram opções” e, nesse caso, o pensamento era: “Pega seu trompete aí e toca as notas, e veja se não erra, e pronto”. No ano 2000, Siqueira teve acesso aos trompetes a rotor¹¹⁸ e, a partir da experiência de ter executado obras de Beethoven com esses instrumentos, ele faz uma reflexão acerca das escolhas do final dos anos 1970:

imagina tocar Beethoven em outro instrumento [...] que coisa ridícula [...] porque não vai ser o som certo. Teria sido uma coisa diferente (...) o que a gente usava na época, não era uma opção, era o que tinha!

Sérgio Cascapera também ressalta que, mesmo alguns anos após o ciclo Mahler, em 1984, o uso de trompetes personalizados ou com características específicas era incomum, pois

¹¹⁸ Em 2000, viajei para a Europa com o objetivo de testar e comprar trompetes a rotor para o naipe da orquestra. Os instrumentos adquiridos à época foram dois trompetes em Do e um em Si bemol (Schagerl), e um trompete em Re (Lechner). A Osesp ofereceu apoio à viagem, mas os instrumentistas arcaram com os custos dos trompetes.

“quase ninguém conhecia, ninguém fazia, tinha que ser feito fora do Brasil”. A mesma dificuldade para a obtenção dos instrumentos era também observada para ter acesso às partituras que seriam executadas ao longo da semana. Como o material era alugado, os músicos não podiam estudar o repertório com antecedência. Cascapera explica que “as partes chegavam no primeiro ensaio, na segunda-feira, quando não chegavam à estante 08h55 (...). Abriamos a pasta para ver o que se ensaiaria naquela semana. Você tinha o disco para escutar, mas você não conhecia a parte. Conhecíamos alguns trechos das obras”. Sobre esse contexto de falta de recursos e, até mesmo o desconhecimento do que seria tocado, Gilberto Siqueira lembra que “na época, eu nem sabia o que estava pela frente [...] você fecha os dentes e vai embora”. Sob a perspectiva de hoje, segundo o trompetista, a condição era “a pior possível. De acústica, de ensaio, de salário, de absolutamente tudo”.

Os depoimentos de colegas de Siqueira dão respaldo às críticas, sobretudo, no que se refere à situação dos teatros que a Osesp utilizou. Desde 1973, os espaços destinados à orquestra eram inadequados como, por exemplo, a sua primeira *sede*, localizada “numa sala cedida pela Secretaria de Turismo”.¹¹⁹ O período seguinte, já no Teatro São Pedro, foi descrito por Breno Fleury como “idade das trevas”, devido à precariedade das instalações e o “cheiro de mofo insuportável”. Os anos posteriores ao ciclo Mahler revelaram-se ainda mais árduos para a Osesp e seus músicos, principalmente em relação às salas de concerto usadas pela orquestra, conforme recorda Sérgio Cascapera:

tivemos aspectos extremamente difíceis. Não tínhamos verba para contratar maestro, não tínhamos verba para contratar solista. Na época da secretária Bete Mendes, ficamos no fundo do poço. Ou seja, a orquestra existia porque fazia parte do calendário (...). Fizemos de tudo para acabar com a orquestra. Ensaivamos no restaurante do Memorial, ensaiávamos no Copan, com água vazando [...] e com todas as adversidades. Nosso melhor momento foi no Teatro de Cultura Artística.

Entre o mofo do Teatro São Pedro e os vazamentos do Copan, a Osesp teve como sede o Teatro Cultura Artística, espaço que oferecia condições adequadas para os concertos da Osesp e, de acordo com as falas de Teperman, foi “decisivo para a fase de sucesso que a Orquestra atravessaria nos anos seguintes”.¹²⁰ O complexo cenário político que envolveu a conquista de nova sede da Osesp, começa em 1976, período em que José Mindlin – secretaria de Cultura, Esportes e Turismo – desejava “mudar os rumos” da Osesp, o que implicava a saída de Eleazar de Carvalho. De acordo com Teperman, a permanência de Eleazar de Carvalho à frente da Osesp foi vinculada a melhorias na estrutura da Osesp como, por exemplo, a organização dos

¹¹⁹ TEPERMAN (2016), *Op. cit.*, p. 133.

¹²⁰ *Op. cit.*, p. 139.

contratos de trabalho, a contratação de estrangeiros e a obtenção de uma nova sede. O responsável pela negociação política que possibilitou a utilização do TCA foi Max Feffer – secretário de Ciência e Tecnologia – que se tornou um aliado de Eleazar de Carvalho, após os entreveros de José Mindlin com o maestro brasileiro.¹²¹

A localização privilegiada do TCA facilitou o acesso do público aos concertos da Osesp e auxiliou os músicos a construírem uma agenda de atividades em torno do teatro. Porém, embora funcionasse como a sede da Osesp, o teatro recebia outras atividades e isso gerava críticas, como explica Sérgio Cascapera:

nós tínhamos o teatro das 9h00 às 12h00 e, praticamente, não podíamos entrar depois disso. Conseguimos com o Sr. Gerard – diretor do teatro – (o direito de) estudar no camarim. Mas eram encenadas peças no teatro nos finais de semana, então às vezes tocávamos na frente do cenário.

Cascapera descreve também que a situação era difícil, pois os estudos eram frequentemente interrompidos porque “os funcionários do Teatro Cultura Artística apagavam as luzes do palco, na cara da gente”. Com a permissão obtida, os trompetistas estudavam depois dos ensaios da orquestra, mas isso, eventualmente, causava conflitos com a agenda de espetáculos que o TCA mantinha ao longo do ano. Foi exatamente a premissa de *compartilhar* o teatro que viabilizou a permanência da Osesp no TCA, e os acordos firmados, de acordo com Teperman, estipulavam que “a orquestra contaria com uma sala para arquivo e duas pequenas salas como escritório, permitindo uma rotina de trabalho razoavelmente organizada.¹²²

Outra queixa frequente era relacionada à acústica do teatro, que persistia como um obstáculo à performance dos instrumentistas. A combinação de materiais, formas e estruturas do TCA geravam um som seco, situação que dificulta a performance e que fugia ao controle dos instrumentistas. De acordo com Gilberto Siqueira, “a acústica que a gente usava era (do afinador) Korg. Hoje, afinamos com os harmônicos da orquestra (...). Tem que haver essa acústica. Como é que você faz quando não tem isso?” Essa indagação resume as dificuldades que os trompetistas da Osesp tiveram nas temporadas de 1977 e 1980. O mapeamento do caminho – e seus respectivos percalços – incluiu, por exemplo, a situação instável de contratação dos músicos e a comunicação inadequada da administração, trazendo desgastes e frustrações aos músicos da Osesp. As ações de Eleazar de Carvalho em prol dos músicos foram exaltadas, bem como sua atuação como regente. Os trompetistas também ressaltaram que as condições do Teatro Cultura Artística – embora superiores aos outros espaços que a Osesp

¹²¹ TEPERMAN (2016), *Op. cit.*, p. 134-140.

¹²² *Op. cit.*, p. 140.

utilizou – ainda não eram as ideais. Nesse contexto, o depoimento de Carlos Santana descreve que tanto o maestro Eleazar de Carvalho quanto Gilberto Siqueira, compartilhavam o desejo de que a orquestra tivesse uma sede própria, pois “ele (Gilberto) sofria muito por tocar no Cultura Artística, e não ter um lugar específico”. Em 1999, com a inauguração da Sala São Paulo, concretiza-se esse anseio, parafraseando Santana, de um “lugar específico” para as apresentações da Osesp. Além de uma sede nova, a orquestra passou a ter temporadas regulares de concerto e ofereceu condições adequadas de trabalho aos músicos, refletindo assim o “adensamento da vida musical em São Paulo e no Brasil”.¹²³ É fundamental, portanto, revelar o grau de importância que as temporadas de 1977 a 1980 tiveram na evolução da Osesp. Para essa tarefa, será retomado o referencial teórico de Howard Becker, essencial na formulação das conclusões, apresentadas a seguir.

¹²³ TEPERMAN (2016), *Op. cit.*, p. 57.

7 Conclusões

Os dois capítulos anteriores, de forma minuciosa, expuseram a investigação sobre as temporadas de concerto e a atuação dos trompetistas que integraram a Osesp, durante os anos de 1977 a 1980, caracterizados, desde o início, como os objetivos norteadores do presente trabalho. Nesse contexto, pretendi (a) trazer à luz as respectivas temporadas, alicerçado na pesquisa documental dos programas de concerto; e, por meio de uma revisão bibliográfica acerca de biografias, (b) investigar os processos que regularam a atuação específica dos trompetistas da orquestra paulista. O duplo perfil investigatório do trabalho,¹ amparado pelos procedimentos metodológicos expostos anteriormente, forneceu um robusto acervo, composto pelas transcrições de entrevistas e por registros fotográficos dos programas de concerto. Em todas as fases da pesquisa, mas, sobretudo, na elaboração do roteiro das perguntas aos trompetistas, os ensinamentos de Howard Becker² – ilustrados no referencial teórico – forneceram subsídios basilares.

A utilização de conceitos da Sociologia, em um primeiro instante, pareceu um desafio intransponível na jornada rumo à conciliação dos temas abordados na pesquisa. As obras de Howard Becker não são leitura frequente para instrumentistas orquestrais que, como eu, ficam atrelados, semanalmente, ao aprendizado de novos repertórios e à prática de fundamentos necessários à execução. Becker, no entanto, como musicista, entende a situação e sugere que, para um domínio dos conceitos sociológicos, o pesquisador necessita “torná-los uma rotina diária. Em outras palavras, prática. A forma como um pianista toca escalas”.³ A profícua afinidade de Howard Becker com os assuntos musicais é frequente em sua obra e trouxe valiosas contribuições ao longo de toda a pesquisa. Eminentemente coletivas, as atividades dos trompetistas da Osesp, ao longo das temporadas estudadas, foram sujeitas, por consequência, às mesmas regras que delimitam e definem outras formas de produção de arte, explicitadas pelo sociólogo norte-americano em *Art worlds*. Para organizar as conclusões, utilizo o emparelhamento – conforme explicado no capítulo de metodologia – que associa os dados obtidos nos depoimentos dos trompetistas aos conceitos de Becker. A estratégia que adotei na organização do material obtido, ao longo da pesquisa, levou em conta uma outra recomendação

¹ Essas características foram apontadas pela Profa. Dra. Monica Lucas e pelo Prof. Dr. Alberto Ikeda, presentes na banca do Exame de Qualificação do presente trabalho.

² BECKER, H. S. *Art worlds*. University of California Press, 2008, p. 215.

³ BECKER, H. S. *Tricks of the trade*. Chicago, IL: University of Chicago, 1998, p. 215.

metodológica de Becker, ao afirmar que,

você tem que criar um argumento [...] talvez com base em novos dados ou informações que você coletou. Mas você não precisa inventar a coisa toda. Outras pessoas têm trabalhado em seu problema ou problemas relacionados a ele ou criado algumas das partes que você precisa. Você só tem que ajustá-las ao lugar onde pertencem.⁴

Nesse contexto, a robusta teoria de Howard Becker, devidamente aplicada ao conjunto de dados obtidos na presente pesquisa, serviu como valiosa ferramenta em busca das conclusões do trabalho. A tarefa que me coube foi, uma vez mais, agrupar, analisar e codificar as informações coletadas e, adequadamente, *ajustá-las ao lugar onde pertencem*, dentro das características comuns aos “mundos da arte”. O inevitável amoldamento realizado, no entanto, respeitou os procedimentos metodológicos e, principalmente, a proeminência dos dados obtidos em relação às próprias teorias que os analisaram. Na etapa final das pesquisas, também consultei a tese de Ricardo Teperman, trabalho referencial para revelar as negociações políticas ocorridas durante as temporadas. O entendimento desses acontecimentos que envolveram a gestão administrativa da Osesp permitiu novas possibilidades de análise.

De acordo com Becker, isso configura o uso do “lado bom da literatura”, caracterizado pelo respeito à “certa lógica que flui da cadeia de escolhas feitas quando da realização do trabalho”.⁵ Em termos práticos, isso significou uma atenta observância aos tópicos abordados em *Art worlds*, mas, concomitantemente, fiz adaptações pontuais à sequência de assuntos tratados pelo sociólogo que, dessa maneira, melhor se acomodaram às necessidades da pesquisa. Nesse contexto, por exemplo, foram escolhidos os temas que mais se aproximavam da realidade dos trompetistas de orquestra. Em outros momentos, no entanto, devido à sua relevância, os temas de subcapítulos da obra de Howard Becker forneceram material relevante na elaboração das reflexões. Tais procedimentos – previamente utilizados na elaboração do roteiro de entrevistas – são retomados a seguir, na busca de, porventura, não somente um único, mas vários *argumentos* que darão fundamentação às reflexões finais deste estudo.

7.1 Convenções

Os detalhados ensinamentos de Howard Becker sobre as regras e processos que regulam a produção da arte – as convenções – serviram, no escopo do presente trabalho, para delinear a atuação dos artistas da Osesp, mas antes de abordar diretamente os procedimentos estruturantes

⁴ BECKER, H. S. *Writing for social scientists: how to start and finish your thesis, book, or article*. Chicago: University of Chicago Press, 2007, p. 142.

⁵ BECKER (2007), *Op. cit.*, p. 146.

do naipe de trompetes, trago luz à atuação de Eleazar de Carvalho.

Pode-se afirmar que cada maestro possui – com diferentes graduações de exigência e refinamento – suas próprias convenções, aplicadas regularmente a cada naipe da orquestra durante ensaios e concertos. Nesse sentido, a chegada de Eleazar de Carvalho à Osesp, com sua larga experiência internacional, trouxe várias referências sonoras e, possivelmente, a mais significativa, foi a Orquestra Sinfônica de Boston. Os depoimentos dos artistas da Osesp são convergentes ao indicar a proximidade do maestro brasileiro com Roger Voisin, o primeiro trompete da orquestra norte-americana. Nos anos que esteve nos Estados Unidos, eram frequentes as conversas de Eleazar de Carvalho com Voisin e, algumas das suas próprias partituras, segundo Sérgio Cascapera, traziam sugestões do trompetista de Boston. Voisin também foi professor de Wilfredo Cardoso, artista uruguaio que orientou Gilberto Siqueira, o único trompetista contratado pela Osesp nas audições de 1973. Cardoso, no entanto, de acordo com os relatos do próprio Siqueira, nunca lhe deu instruções específicas acerca da performance do repertório orquestral.

Foi somente em meados de 1977, portanto, com a chegada de Ted Parker à Osesp que se observa o surgimento de convenções, no estrito sentido expresso por Becker. Se verdadeira essa afirmação, como atuavam os trompetistas da Osesp até o ano de 1977? Gilberto Siqueira relatou que não teve nenhum treinamento prévio para tocar em orquestras, portanto, aprendeu a fazê-lo no próprio trabalho, criando suas próprias convenções. Dino Pedini – que ocupou a cadeira de primeiro trompete da Osesp após a saída de Siqueira – possuía formação acadêmica e experiência prévia na Orquestra Sinfônica Municipal, o que o qualificava para servir de referência no que diz respeito às convenções. Ted Parker confirma isso, ao comentar sobre a seriedade de Pedini quando tocaram juntos em 1977. E quais eram as convenções que Pedini possuía? Pode-se afirmar que eram semelhantes, ou idênticas, às adotadas na Orquestra Sinfônica Municipal, onde ele também atuava. Um modelo baseado em repertórios operísticos repetitivos, caracterizado pelo uso exclusivo de trompetes em *Si bemol*. Essas situações, concluo eu, foram determinantes para a decisão de Eleazar de Carvalho de trazer um naipe de trompetes estrangeiro para a Osesp, que ocorreu em 1977 com a chegada de Ted Parker e Paul Mitchell.

A sólida formação acadêmica de Ted Parker e, principalmente, sua extensa experiência prática com outros instrumentistas orquestrais norte-americanos e europeus embasaram os conceitos e procedimentos que, desde sua chegada a São Paulo, foram compartilhados com colegas de naipe e observados durante ensaios e concertos. A qualidade artística de Ted Parker

foi atestada pelos depoimentos de outros trompetistas, e sua eficiência técnica no trompete permitiu que – mesmo depois de seis anos longe do instrumento – ele voltasse a atuar com grupos profissionais nos Estados Unidos e, posteriormente, na Osesp. Ted Parker trouxe a São Paulo um estilo de execução predominantemente influenciado pela Orquestra da Filadélfia, mas com a adição de preceitos defendidos por William Vacchiano, seu professor e trompetista da Filarmônica de Nova York. Essa mescla de estilos, segundo o próprio Parker, foi bem aceita por Eleazar de Carvalho que observava semelhanças à forma de execução utilizada pelos trompetistas da Orquestra Sinfônica de Boston.

A clareza com que Ted Parker descreve os processos que ordenam a sua execução mostra, em primeiro lugar, o conhecimento efetivo de vários estilos de execução – sobretudo, Filadélfia e Nova York – e, em um segundo instante, o entendimento integral de como obtê-los tecnicamente no instrumento. Os apontamentos de aulas particulares que Breno Fleury teve com Parker são valiosos documentos que poderiam ser considerados autênticos manuais de convenções para a execução orquestral. Fleury compartilha ainda a experiência de ter atuado com o trompetista norte-americano em concertos da Osesp, complementando, assim, o robusto acervo que atesta a riqueza pedagógica, técnica e artística de Ted Parker. O trompetista norte-americano possuía formas diferentes de ler, entender e interpretar a música, incluindo, por exemplo, a análise harmônica e da orquestração das obras a serem executadas. Segundo Fleury, essa abrangente abordagem musical auxiliava o diálogo, a interatividade e a cooperação, elementos essenciais entre os colegas de orquestra. Com a aprovação de Eleazar de Carvalho, e fazendo jus às necessidades de unificar o som dos trompetes ao do tímpano, Ted Parker e seu colega John Boudler dialogavam constantemente durante os ensaios para buscar a padronização do fraseado e da articulação. As convenções trazidas pelo trompetista – amparadas pelo estudo minucioso e a experiência prévia de Ted Parker – foram particularmente úteis nas temporadas de 1977 e 1978, que apresentaram Beethoven e Schubert, dois compositores emblemáticos do cânone orquestral.

Na Osesp, porém, Ted Parker foi também exposto a um repertório distinto, representado por obras brasileiras e, no caso específico do *Choros nº 10*, de Villa-Lobos, isso gerou conflitos com Eleazar de Carvalho. A familiaridade do maestro brasileiro com a obra, impôs a Ted Parker novas convenções, compatíveis com as práticas tradicionais de performance daquela composição. O impacto desse embate de estilos, exposto no capítulo anterior, mesmo que pontual, não pode ser menosprezado e, porventura, contribuiu para a saída de Ted Parker da Osesp, frustrado com a atitude e o conservadorismo musical, atribuídos por ele ao maestro brasileiro. Esse episódio pode ser contextualizado com as disputas entre Seij Ozawa e Charles

Schlueter, porém, no caso da Osesp, a decepção era do trompetista em relação ao maestro, exatamente o oposto do que aconteceria na Sinfônica de Boston.

Escolhas inadequadas – como as feitas por Parker no *Choros nº10* – geraram conflitos, mas existiram outros fatores, também associados às convenções, que virtualmente produziram embates no naipe de trompetes da Osesp. Nesse sentido, convém relatar a situação ocorrida com Paul Mitchell, que veio dos Estados Unidos e ocupou o cargo de segundo trompete, em meados de 1977 até o início de 1978. A hipótese aventada para a curta permanência de Mitchell na Osesp, segundo Breno Fleury, relaciona-se tanto à afeição que ele possuía com trompete *piccolo* e todo o repertório solo do período Barroco quanto à sua limitada experiência com a literatura orquestral. Acredito, no entanto, que outra reflexão plausível diz respeito ao desconhecimento das convenções.

Aluno de Voisin em Boston, Mitchell seguiria, em tese, conceitos similares aos adotados por Ted Parker na performance orquestral. Porém, com apenas 23 anos, Mitchell não tinha ainda concluído seus estudos e sua expertise era relacionada com a literatura solo do instrumento e, dessa forma, o contraste foi substancial com Parker, afeito às convenções relacionadas ao “mundo da arte” orquestral. Fleury acrescenta ainda que Mitchell tinha grande interesse em ocupar a cadeira de primeiro trompete, uma possibilidade, portanto, de trazer as suas próprias convenções, ainda que não totalmente consolidadas devido à sua pouca idade. Percebe-se que esse tipo de conflito não ocorreu com outros trompetistas do naipe.

Nailson Simões, por exemplo, também desconhecia as convenções necessárias à performance orquestral e, por meio das aulas particulares ministradas pelo próprio Parker, foi enraizado no repertório sinfônico. Já no caso de Dino Pedini e Haroldo Paladino, a situação foi diferente, pois como ambos já eram músicos maduros, Ted Parker desenvolveu uma abordagem cautelosa para compartilhar suas ideias acerca de interpretação e estilo de execução. A conduta polida adotada, segundo o próprio trompetista norte-americano, foi necessária diante das dificuldades que seus pares de naipe demonstravam com os desafios artísticos das temporadas de 1977 e 1978. Nesse mesmo contexto, o depoimento de Breno Fleury converge nos elogios ao comportamento elegante e educado demonstrado por Parker nas ocasiões em que atuou como convidado na Osesp.

O conhecimento técnico, artístico e pedagógico de Ted Parker foi referendado em todos os depoimentos dos trompetistas da Osesp. É seguro, portanto, afirmar que, se ele tivesse estendido sua permanência em São Paulo, tanto a performance quanto a pedagogia do trompete no Brasil, já a partir do final da década de 1970, teriam tido um grande impulso. Além de trazer

as informações relativas à performance orquestral, Ted Parker contribuiu para estabelecer e difundir um padrão de execução, privilegiando a clareza nas articulações, a busca por um som encorpado e o equilíbrio nas cores do som, conforme o relato dos trompetistas que participaram de concertos em que ele atuou. Tais características ainda norteiam o naipe de trompetes da Osesp e de outras importantes orquestras do Brasil. As escolhas de Ted Parker para obter essas características sonoras incluíram, principalmente, o uso do trompete em Do, além de instrumentos em outras afinações. A seguir, portanto, analiso como ocorreu a transição para outros equipamentos, e de que maneira isso alterou também a utilização das convenções para os trompetistas que atuaram na Osesp.

7.2 Equipamentos

As escolhas de equipamento de Ted Parker impuseram uma questão fundamental aos trompetistas de São Paulo acerca do equipamento utilizado para a performance orquestral: décadas de uso regular do trompete em Si bemol seriam encerradas em favor das incertezas advindas do uso do trompete em Do? Para contextualizar esse assunto, considero relevante descrever que enfrentei esse mesmo dilema, em 1997, quando necessitei fazer a transição para o trompete em Do, ainda no início de minha carreira como trompetista orquestral.

Naquele período, comprei um trompete de boa qualidade, mas isso não aliviou os longos meses de frustração que tive para adaptar-me à nova situação. Objetivamente, o novo equipamento exigiu mudanças na forma de soprar, articular, projetar o som e, principalmente, no ajuste da afinação, pois os intervalos no trompete em Si bemol – instrumento que havia tocado por nove anos consecutivos – eram mais equilibrados do que no instrumento em Do. A escolha do equipamento em outra afinação implicou também a mudança de um processo arraigado desde os meus primeiros estudos, pois, invariavelmente, todo jovem aluno começa sua trajetória musical no trompete em Si bemol. Cabe ainda observar que, como eu já atuava em uma orquestra, qualquer mudança na escolha da afinação do trompete implicava, necessariamente, um reaprendizado da literatura, utilizando o recurso da transposição. A minha experiência pessoal, sob o ponto de vista da teoria de Becker, comprova que mudanças de *equipamento* se convertem, imediatamente, em alterações nas *convenções* e, mais uma vez, traz luz ao desafio posto aos trompetistas de São Paulo, cujas urgentes demandas profissionais eram superiores às que eu tinha na cadeira de segundo trompete da Orquestra Sinfônica do Paraná.

Nos primeiros anos da Osesp, conforme os relatos de Gilberto Siqueira e Breno Fleury, só se utilizavam instrumentos em Si bemol, prática observada na Orquestra Sinfônica

Municipal, onde Dino Pedini e Haroldo Paladino proibiam o uso do trompete em Do, conforme relatou Sérgio Cascapera. Nesse cenário de estabilidade no uso de um único equipamento, a chegada de Ted Parker foi impactante, a considerar o vigor dos relatos acerca da sua habilidade na utilização eficiente de trompetes em várias afinações, o que, por consequência, disparou o processo de mudança de equipamento que atingiu os trompetistas Nailson Simões, Gilberto Siqueira, Sérgio Cascapera, Reginaldo Farias e Carlos Santana, todos membros do naipe da Osesp entre 1977 e 1980.⁶

Esse período, “onde as raízes estavam germinando”, de acordo com Breno Fleury, foi marcado por dificuldades de toda ordem, a começar pela falta de ofertas de instrumentos nas lojas de música de São Paulo. O exemplo de Fleury é relevante, pois ele comprou seu primeiro instrumento em Do somente em 1980, por meio de um colega trompetista que veio da Europa. Fábricas de instrumento no Brasil já existiam, mas a produção era voltada para as bandas, um mercado financeiramente mais atrativo aos fabricantes. Essa realidade encontrada em São Paulo retrata o contraste abissal com a coleção de aproximadamente uma dezena de trompetes que Ted Parker possuía e utilizava regularmente nos concertos da Osesp.

Em consonância com os ensinamentos de Becker, o resultado de performances vinha, em boa parte, das possibilidades, ou não, de se utilizar equipamentos mais adequados. Sérgio Cascapera relata, por exemplo, que o uso exclusivo do trompete em Si bemol requeria uma habilidade maior para executar obras com muitos acidentes na clave. Não obstante as dificuldades, algumas performances do repertório barroco ainda aconteciam com o trompete em Si bemol.⁷

Com a ascensão de Eleazar de Carvalho ao cargo de diretor artístico da Osesp, e também da Orquestra Sinfônica Municipal, as demandas sobre os respectivos napes de trompetes foram aumentadas devido à dificuldade do repertório imposto pelo maestro. A turnê da Osesp em 1978 é um exemplo eloquente dos desafios, pois, conforme relatou Parker, mesmo adoentado, foi capaz de executar os solos de *Petrouchka*, graças ao uso eficiente do trompete em Fa. Em 1979, com a saída de Ted Parker, os desafios do repertório foram impostos a Gilberto Siqueira, que reassumiu a condição de primeiro trompete da Osesp. Sem dispor da vasta coleção de instrumentos que o trompetista norte-americano possuía, Siqueira obrigou-se a tomar atitudes radicais como, por exemplo, cortar um de seus trompetes para a execução de excertos da ópera *Rienzi* (Richard Wagner). Essa súbita alteração de equipamento se repetiria no ano seguinte –

⁶ Paul Mitchell já utilizava o trompete em Do quando chegou à Osesp, mas também teve destaque na consolidação do uso desse instrumento em São Paulo.

⁷ Breno Fleury relatou a performance da *Suíte nº 3*, de Bach, executada por Dino Pedini.

para a *Terceira Sinfonia* de Mahler – e foi fruto de sua percepção de um excesso de “brilho” no som de seu trompete.

Compartilho, uma vez mais, uma experiência vivida no meu primeiro ano de estudos na Universidade de Hartford, nos Estados Unidos. Naquele período de grandes descobertas, eu ansiosamente aguardava para assistir ao ensaio da orquestra de alunos e ouvir o “autêntico” som dos trompetes da “escola norte-americana”, conforme eu havia concebido, fruto de inúmeras horas ouvindo as gravações de orquestras daquele país. O timbre era o alvo principal de minha curiosidade e, logo no início do ensaio, percebi que a expectativa que tinha criado – ouvir um som *escuro*, teutônico – foi radicalmente alterada. A frustração inicial que tive – baseada em uma ideia preconcebida de como *deveria* ser o timbre – foi logo dissipada, pois preocupações excessivas em rotular o tipo de som, além de imprecisas, nada contribuem para o bom fazer musical.

Essa experiência que relatei conecta-se à situação vivida por Siqueira que, notando o suposto *brilho* excessivo no som, tomou drásticas medidas sobre o seu equipamento – lastreado pela audição de discos e de gravações dos concertos em que atuou durante o ciclo Mahler. É relevante, no entanto, questionar se existiram outros fatores que aguçaram a sensibilidade de Siqueira como, por exemplo, (a) as condições acústicas adversas da sala de concerto, favorecendo o predomínio de frequências agudas, e (b) a qualidade sonora do naipe de cordas da Osesp, afetando, assim, o balanço orquestral entre as famílias de instrumentos. Essas hipóteses que avento, obviamente, não desmerecem a avaliação de Siqueira – contrária ao timbre *brilhante* e *estridente* de seu trompete – mas também indicam o grau de inter-relacionamento que existe entre o equipamento e as condições ainda frágeis, naquele período da Osesp, especialmente nas questões relacionadas à acústica e à homogeneidade sonora do naipe das cordas. É essencial ressaltar que, em virtude da troca súbita de equipamento efetuada por Siqueira, surgiram novas instabilidades nas *convenções*, pois ele e seus colegas do naipe tiveram que adaptar-se ao timbre, afinação, articulação e projeção sonora do recém-alterado instrumento.

Com a ausência de *luthiers* especializados e a oferta restrita de trompetes em Do para testes, Gilberto Siqueira assumiu, por consequência, um papel de pioneirismo nas modificações em instrumentos. Outros trompetistas da Osesp, sujeitos às mesmas dificuldades, também pesquisavam sobre acessórios que auxiliassem na execução do repertório orquestral. Nesse sentido, as falas eloquentes de Sérgio Cascapera elucidam que houve um esforço deliberado de todos em busca de bocais, *leadpipes*, campanas, surdinas que, de alguma maneira, oferecessem

soluções adequadas diante das demandas musicais que tinham. Em 1979, por exemplo, na impossibilidade de trazer instrumentos específicos para tocar as obras de Brahms e Wagner, os trompetistas se utilizaram de bocais diferentes que, de alguma maneira, emulavam o som produzido por trompetes a rotor.

As progressivas mudanças de equipamento – profundamente influenciadas por Ted Parker, à partir de 1977 – resultaram na adoção definitiva do trompete em Do no naipe de trompetes da Osesp. A consolidação dessa troca de equipamento exigiu um substancial aporte financeiro para adquirir instrumentos e acessórios, além do tempo necessário às pesquisas, ajustes e testes. O domínio de um novo trompete, conforme os relatos de Siqueira e Cascapera, imprimiu, portanto, significativas mudanças nas *convenções* que, em meio aos concertos do ciclo Mahler de 1980, ainda eram intimamente baseadas no uso do trompete em Si bemol.

Os diversos aspectos analisados até aqui envolveram diretamente a utilização dos equipamentos, os *recursos materiais*, de acordo com Becker. A seguir, apresento reflexões sobre o ambiente musical em São Paulo e as efetivas condições para a mobilização de artistas aptos a se utilizarem de tais recursos durante as temporadas de 1977 a 1980.

7.3 Mobilização de Recursos Humanos

O cenário musical em São Paulo, relativo ao início dos anos 1970, descrito nas entrevistas, revela a existência de um número substancial de trompetistas competentes vinculados à performance da música popular, em virtude da melhor remuneração e maior oferta de trabalho. Dois artistas, em especial, Haroldo Paladino (Lelé) e Edgar Batista dos Santos (Capitão), conectam-se à Osesp, em virtude da prática pedagógica e da participação efetiva na orquestra durante algumas temporadas. Haroldo Paladino foi professor de vários trompetistas em São Paulo, inclusive Sérgio Cascapera e Reginaldo Farias, integrantes do naipe da Osesp. Edgar Batista, por sua vez, também orientou vários trompetistas que, como eu, ocupariam posições em orquestras no Brasil. Professor talentoso, sempre atento e fiel aos textos da pedagogia do trompete, Batista generosamente transmitiu conhecimento a gerações de instrumentistas, transformando-se, assim, em um nome de referência no ensino do trompete em nosso país.

Dino Pedini deu aulas em São Paulo, mas seu destaque maior foi como primeiro trompete na Orquestra Sinfônica Municipal. Ele integrou o naipe da Osesp em algumas temporadas – como Paladino e Batista – e atuou em diversas funções, inclusive como primeiro trompete, quando da saída de Gilberto Siqueira. É possível afirmar com segurança que, dentre os três trompetistas, Pedini era o que possuía uma forma de tocar que, mesmo “antiga” – como

definiu Siqueira – o habilitava a um domínio da literatura orquestral, argumento que defendo embasado nas falas de Ted Parker, que atuou com Pedini e Paladino. Outro importante instrumentista que merece citação é Daniel Havens, trompista norte-americano, contratado pela extinta Orquestra Filarmônica de São Paulo. É seguro afirmar que Havens foi o primeiro instrumentista de metal que trouxe mudanças significativas na pedagogia e na performance orquestral em São Paulo. Músico experiente e com ampla formação acadêmica, ele serviu como um agente catalisador de transformações, orientando a formação de novos alunos de trompa na cidade. Seu estilo de execução e consistência como primeiro trompista da Osesp foram unanimemente elogiados nos depoimentos que colhi. Sérgio Cascapera, que atuou em cachês ao lado de Ted Parker e Daniel Havens, ressalta que a capacidade exibida pelos músicos norte-americanos trouxe alento e vigor aos brasileiros perante os obstáculos que tinham para executar o repertório orquestral. A seguir, abordo o ambiente musical de São Paulo e as condições ofertadas aos jovens instrumentistas que buscavam o treinamento adequado para atuarem como *profissionais integrados* no âmbito da música orquestral.

7.4 Profissionais Integrados

Conforme tratado anteriormente, qualquer “mundo da arte”, além de recursos materiais, necessita da mobilização de pessoas competentes para funcionar. Essa premissa de Becker, aplicada à realidade específica que abordo no presente trabalho, sugere a existência de instrumentistas habilitados a executar suas atividades de maneira estável e competente. A princípio, essa descrição indica um processo equilibrado, rotineiro e com seus caminhos inexoravelmente definidos. As entrevistas que realizei com os artistas da Osesp atestam que a realidade, no caso da mobilização dos profissionais, era instável e desregada.

Para afirmar isso, baseio-me nos relatos dos artistas sobre as opções oferecidas em São Paulo, no que tange à formação de músicos orquestrais. A falta de instituições que oferecessem treinamento específico orquestral, aliada à precariedade da única orquestra jovem existente na cidade, são marcas da estagnação musical observada no início da década de 1970. O jovem músico que desejasse obter alguma experiência orquestral tinha, portanto, que ingressar como estagiário na Orquestra Sinfônica Municipal, sujeitando-se, como relatado por Breno Fleury, a um tratamento informal, fruto dos improvisos administrativos daquela instituição. Além das questões estritamente burocráticas, existiam as restrições musicais que, obrigatoriamente, seriam vivenciadas pelos jovens artistas interessados no estágio. A primeira diz respeito ao estilo de execução, definido por Siqueira como *antigo*, em virtude da própria formação dos

músicos que integravam a Orquestra Sinfônica Municipal. Sérgio Cascapera ressalta ainda a postura inflexível adotada pelo naipe, avesso à utilização de instrumentos diferentes do tradicional trompete em Si bemol. Sob circunstâncias tão adversas, um estagiário seria inserido em um processo retroalimentado, caracterizado por *convenções* estagnadas e pela reprodução de práticas musicais discutíveis, mesmo que rotineiras e, supostamente, eficientes no âmbito daquela orquestra. O resultado dessa equação resumia-se à inexistência de artistas plenamente capazes de atuar de forma eficiente e intercambiável no âmbito das orquestras, definidos por Becker como *profissionais integrados*.

Para oferecer uma perspectiva à essa discussão, sucintamente descrevo a experiência que tive ao ingressar na Osesp, já no ano de 1997. A preparação que fiz baseava-se na expectativa de uma audição intensa, como de fato ocorreu. Além disso, a ostensiva divulgação dos planos de reestruturação que visavam transformar a orquestra, indicava que um número expressivo de trompetistas teria interesse na prova. O alívio de ter menos competidores foi proporcional à surpresa que tive com o baixo número de candidatos qualificados que participaram das audições. É óbvio que, diferentes razões devem ter impedido a presença ou mesmo refreado o interesse dos trompetistas em participar da referida audição que venci. O retrato de ausência de profissionais em 1997 – exatamente, duas décadas depois – é eloquente, se contextualizado à situação que acontecia no início dos anos 1970. Abordarei esse assunto novamente, quando apresentar as reflexões finais.

Em meados da década de 1970, as distorções observadas na formação de instrumentistas orquestrais em São Paulo faziam-se perceptíveis, em um primeiro instante, nas provas para ingresso na orquestra. De acordo com Siqueira, as audições transformavam-se em eventos protocolares, pois a inexistência de competidores efetivamente preparados impedia as disputas e, por consequência, os cargos eram oferecidos àqueles que estivessem minimamente aptos a assumir a função, independentemente de prévia experiência. Se existiam vagas remanescentes, estas eram oferecidas por meio de convites aos artistas da música popular que, embora capazes em sua área de atuação, não tinham experiência com o repertório sinfônico. Essa foi exatamente a situação ocorrida durante o concurso para reestruturar a Osesp, no ano de 1973. Nessa audição, Gilberto Siqueira foi contratado como segundo trompete da orquestra, mesmo sem uma substancial experiência. Para completar o naipe, foi chamado Edgar Batista dos Santos, cuja *expertise* estava vinculada à música popular. Os poucos trompetistas da cidade dedicados exclusivamente ao estudo do repertório sinfônico, sofriam ainda com as práticas equivocadas na gestão dos profissionais, características que fizeram parte do período em que Eleazar de Carvalho iniciava sua liderança à frente da Osesp. Para enaltecer esse argumento, resgato o

incidente ocorrido com Breno Fleury – trompetista contratado para atuar somente no ensaio geral e nos concertos – que foi impropriamente questionado devido à sua ausência nos ensaios iniciais da semana.

Em 1976, com a saída de Siqueira, o concurso para a contratação de novos instrumentistas expôs, uma vez mais, a carência de profissionais aptos no Brasil e, por consequência, abriu as portas para a vinda de músicos estrangeiros que, em sua maioria, tinham boa formação acadêmica e prática orquestral. A chegada de Ted Parker e Paul Mitchell, em 1977, estabilizou o naipe, mas já no ano seguinte houve, novamente, dificuldades para achar instrumentistas qualificados na cidade de São Paulo que pudessem substituir Mitchell. Esse movimento contínuo de trocas de integrantes do naipe persistiria também em 1979, com o retorno de Gilberto Siqueira ao cargo de primeiro trompete e a saída de Nailson Simões, substituído por Sérgio Cascapera na cadeira de segundo trompete. Em 1980, novas alterações aconteceriam com a inclusão no naipe de Reginaldo Farias e Carlos Santana.

As mudanças que envolveram os trompetistas brasileiros podem ser relacionadas à busca de melhores condições de trabalho como foi, por exemplo, o caso de Sérgio Cascapera e Reginaldo Farias, trompetistas da Orquestra Sinfônica Municipal. Carlos Santana pode ser enquadrado na mesma situação, pois, antes da Osesp, era trompetista da Orquestra Sinfônica de Campinas. Nailson Simões foi bolsista do Festival de Campos do Jordão e, posteriormente, substituiu Paul Mitchell. As causas que podem ser elencadas para a mobilidade dos estrangeiros incluem, por exemplo, a instabilidade financeira do Brasil, falta de adaptação às condições da Osesp e, até mesmo o tédio com a estrutura repetitiva das temporadas da orquestra. Não obstante as reais causas, Eleazar de Carvalho tinha que preencher as posições vagas da Osesp e, convicto ou, porventura, resignado frente às dificuldades de manter os estrangeiros no Brasil, a partir de 1979, Eleazar de Carvalho permitiu que músicos brasileiros – “o nosso pessoal”, como relatou Siqueira – ocupassem as cadeiras de solistas da Osesp.

Essa mudança de trajetória do maestro brasileiro merece destaque, pois apesar do inegável envolvimento na promoção da música e dos artistas do Brasil, Eleazar de Carvalho demonstrava relutância em entregar as vagas de solistas de naipe aos brasileiros. Esse argumento tem respaldo, já na década de 1950, quando o maestro promoveu a vinda de diversos músicos estrangeiros para a execução das partes solistas da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Sob outro ângulo, porém, a presença de estrangeiros nas orquestras brasileiras oxigenou as práticas vigentes. Em sintonia com os ensinamentos de Becker, o “mundo da arte” de um naipe orquestral tende a reproduzir processos que ordenam a sua performance até que, figuras

proeminentes surjam, criem novas *convenções*, deem continuidade a tais práticas até que as mesmas se tornem estáveis. Exemplos relevantes dessa mudança de paradigma aconteceram, por exemplo, na Orquestra Sinfônica de Chicago – com a liderança musical de Adolph Herseth (trompete) e Arnold Jacobs (tuba) – e na Filarmônica de Nova York, quando Philip Myers (trompa), Donald Harwood (trombone baixo), Warren Deck (tuba), Philip Smith (trompete) e Joseph Alessi (trombone tenor), progressivamente, passaram a dar mais sustentação sonora às frases.⁸ No contexto da Osesp, Ted Parker ocupou essa posição de destaque, pois sua promissora colaboração junto à orquestra trouxe o conhecimento sobre *convenções* relativas à performance orquestral, mas a sua curta permanência impediu que seus preceitos fossem adotados no naipe.

Se um padrão de regras não se encaixa a uma situação específica, a habilidade e a *expertise* dos *profissionais integrados* farão com que outros procedimentos sejam adotados para dar continuidade ao trabalho. Nesse contexto, apresento, a seguir, as ligações estabelecidas entre os trompetistas da Osesp – os *vínculos cooperativos* – que, organizados de acordo com a liderança do chefe de naipe, permitiram que os concertos fossem realizados.

7.5 Vínculos Cooperativos

Ted Parker e Gilberto Siqueira foram responsáveis por ordenar os processos que regularam a atuação do naipe de trompetes ao longo das temporadas de 1977 a 1980. Apesar de cronologicamente iguais, o período que cada um dos artistas atuou foi caracterizado pela diferença de abordagens frente à complexidade dos desafios.

Nos dois anos que estive na Osesp, Parker compartilhou com seus colegas o conhecimento acerca da performance orquestral e, seu domínio sobre as *convenções* foi relevante em face ao repertório apresentado em 1977 e 1978. O período também foi marcado pelas mudanças na cadeira de segundo trompete. Desde sua chegada, a escolha de seus colegas de naipe foi atribuição da administração da orquestra, portanto, sem um conhecimento prévio de Parker sobre a capacidade artística que esses instrumentistas tinham. Essa situação foi alterada somente com a decisão de Parker em trazer Nailson Simões que, em virtude da inexperiência, recebeu aulas de Parker para se familiarizar com o repertório orquestral. Ted Parker também teve pouco controle sobre o equipamento que seus colegas de naipe utilizavam,

⁸ Em 2004, Philip Smith, Philip Myers e Joseph Alessi – membros da Filarmônica de Nova York – ministraram seminários no Festival de Inverno de Campos do Jordão. Indagado por mim, Philip Myers citou a lista dos instrumentistas de metal que ajudaram a estabelecer a tradição de sustentação de frases daquela orquestra.

pois, na maioria dos casos, eram músicos com experiência, e suas escolhas, fruto de anos de prática, já eram consolidadas.

Estendendo a análise para o período de Gilberto Siqueira, ele pessoalmente indicou todos os outros trompetistas que atuaram no naipe. A única exceção foi Nailson Simões, mas Siqueira já o conhecia previamente como aluno. As convenções não foram adotadas – nos moldes estabelecidos por Ted Parker – e, por consequência, Siqueira necessitava de uma abordagem para vencer os desafios impostos pelo inédito repertório da Osesp. O naipe, sob sua liderança, atuou cooperativamente, conforme recordou Cascapera, cabendo a cada integrante determinadas funções. Além disso, todos adotaram procedimentos semelhantes como, por exemplo, frequentar ensaios de naipe, testar diferentes trompetes e equipamentos, e ouvir com frequência os discos de outras orquestras – notadamente, a Sinfônica de Chicago – além de gravações de performances da Osesp. Nesse contexto, é seguro afirmar que o naipe que atuou no Ciclo Mahler, efetivamente, criou seu próprio conjunto de regras – suas *convenções* – que acabaram por nortear a atuação de todos os seus integrantes.

O “mundo da arte” dos trompetistas da Osesp criou seus próprios processos para ordenar a sua forma de atuação durante as temporadas. Porém, houve alterações na preparação e performance de alguns concertos que, mais uma vez, colocaram à prova a habilidade dos artistas. A seguir, portanto, descrevo as *edições* observadas ao longo dos anos de 1977 a 1980.

7.6 Edição

Um dos elementos essenciais à performance orquestral é o ensaio, pois durante esse período, tanto o maestro quanto os músicos expõem suas *convenções* e testam alternativas que, ocasionalmente, serão adaptadas, treinadas e, por fim, postas em prática no momento da performance. Caso exista alguma disparidade no entendimento das convenções, o ensaio também é o âmbito adequado para eliminá-la. Diferenças entre o desejo do maestro e a performance do músico são, eventualmente, dissipadas com o auxílio da *edição*, conforme ensinou Becker. Esse processo deve ser incorporado às performances, mas, nesse caso, a percepção, o diagnóstico e, sobretudo a resolução do problema, ocorrem quase que imediatamente.

Outra maneira de entender a edição, ainda no âmbito da orquestra, é por meio da ação deliberada de alterar a orquestração ou a distribuição de vozes originalmente concebida pelo compositor. Isso é frequente nas partes mais agudas ou com poucas pausas, o que demanda um esforço adicional, normalmente, do primeiro trompete e, como forma de auxílio, os colegas

executam os uníssonos para dar descanso ao solista do naipe. Em outras circunstâncias, até mesmo trechos de solos são executados por mais de um instrumentista, visando dar proeminência à passagem específica.

As *edições* também aconteceram na Osesp, mas, invariavelmente, estavam atreladas à falta de *profissionais integrados* e/ou à escassez orçamentária. O episódio mais emblemático nesse sentido foi o solo fora do palco de Ted Parker que, sozinho, tocou as fanfarras da abertura de *Lo Schiavo*. Em outras situações, descritas por Siqueira, a Osesp, deliberadamente, utilizou um número de instrumentistas inferior ao necessário por restrições financeiras, contrariando assim, o desejo expresso pelo compositor na partitura de sua obra. Dois outros momentos – ocorridos durante o ciclo Mahler – também caracterizam a necessidade que os “mundos da arte” têm de usar as *edições*. No episódio da greve dos músicos, por exemplo, o maestro Eleazar de Carvalho realizou um ensaio completo da *Segunda Sinfonia* com apenas vinte e cinco músicos no palco. Em tal circunstância, qualquer discussão sobre *convenções* é irrelevante, pois ensaiar uma sinfonia de tal porte com esse contingente de músicos torna-se algo inimaginável. Outro evento crítico ocorreu no ensaio geral da *Sexta Sinfonia* que, naquele caso específico, só foi executada devido à profusão de cortes realizados por Eleazar de Carvalho. Ecoando a teoria de Becker e, com base na eloquente descrição de Breno Fleury, o concerto aconteceu, mas a obra apresentada naquela ocasião, definitivamente, não era a *Sexta Sinfonia*, conforme concebida por Gustav Mahler. A contextualização da teoria de Becker aos tópicos que utilizei para elaborar o roteiro das entrevistas foi fundamental para entrelaçar as conclusões. Findada essa etapa, apresento a seguir as reflexões finais e sugestões para pesquisas adicionais, etapa derradeira do presente trabalho.

7.7 Reflexões finais

Os instrumentistas que, como eu, iniciaram os estudos de música na década de 1970, vivenciaram o entusiasmo, e certo grau de melancolia, ao assistir os concertos de orquestras internacionais em visita ao Brasil. O sentimento de admiração era resultado óbvio da qualidade, refinamento e controle que esses conjuntos apresentavam nos concertos. A tristeza, por outro lado, vinha da falta de perspectiva de que, porventura, pudéssemos ter em nosso país uma orquestra com qualidade artística. Convivi com esse cenário por muitos anos, quando ainda estudava e trabalhava em Curitiba, e imagino que essa mesma frustração também foi compartilhada por jovens músicos da cidade de São Paulo, interessados que uma orquestra de elevado nível artístico pudesse existir no Brasil. A criação da Orquestra Filarmônica de São

Paulo, em meados da década de 1960, foi uma iniciativa que visava esse objetivo, mas que infelizmente durou até o fim de 1971.

As tentativas de estruturação da Osesp – ocorridas em 1953 e, posteriormente, em 1964 – estavam conectadas ao conturbado cenário político do período, e por consequência, visavam mais promover ações e autoridades governamentais do que, propriamente, música. A análise dos respectivos programas de concerto da época, mostrou que, além de limitado, o repertório tinha como foco obras de caráter operístico, voltado ao público de cidades do interior que tinha pouco acesso aos concertos sinfônicos.

Em 1973, com retorno de Eleazar de Carvalho ao Brasil para dirigir a Osesp, abriam-se novamente os caminhos para o surgimento de uma orquestra compatível à pujança econômica de São Paulo. Afeito à hierarquia e à disciplina, Eleazar de Carvalho não escondia suas origens vinculadas às corporações militares, o que lhe conferiu bom trânsito com os líderes políticos da época. Com a experiência acumulada à frente de orquestras internacionais e conhecimento do repertório, associa a tarefa que Eleazar de Carvalho teve, metaforicamente, com a de um líder que deveria pavimentar os caminhos e conduzir a Osesp rumo a um só destino, a obtenção da excelência musical. As comprovadas habilidades musicais do maestro, seriam a partir de então, comparadas à sua capacidade de administrar a nova orquestra, desativada em 1968.

Desde o início das atividades, porém, a realidade mostrava que o caminho seria longo e cheio de obstáculos. Em um primeiro momento, as questões administrativas e de logística, essenciais ao bom funcionamento da orquestra, mostravam-se de difícil equação. Mais complexo ainda, foi mobilizar os artistas aptos à tarefa de integrar um grupo sinfônico que tinha por objetivo a qualidade. Nesse contexto, a ausência de profissionais brasileiros devidamente habilitados exerceu influência para que, progressivamente, os estrangeiros ocupassem cadeiras de solistas na Osesp. A família das cordas, em especial, era a que apresentava maior deficiência, pois mesmo com competentes instrumentistas de sopro, a qualidade sonora do grupo ainda era deficiente.

Não obstante as fragilidades musicais observadas no início da Osesp, e os embates políticos travados, Eleazar de Carvalho leva adiante a sua empreitada, e obtém êxito ao organizar a temporada de concertos, expandir o repertório da orquestra e viabilizar a utilização do Teatro de Cultura Artística como sede da orquestra. Os programas de concerto desse período são prova inequívoca da deliberada intenção de educar e ampliar as fronteiras musicais do público que frequentava os concertos da Osesp. O conjunto dessas ações aponta para o fim de um longo ciclo de estagnação artística em São Paulo.

Para fazer frente aos desafios impostos com o repertório, os músicos estrangeiros tinham a seu favor a formação acadêmica e a prática orquestral, como foi observado no caso de Ted Parker. Os músicos brasileiros – desprovidos da mesma vivência acadêmica e profissional de seus pares norte-americanos e europeus – usavam novas estratégias para superar os desafios da temporada, como foi observado no naipe de trompetes da Osesp, entre 1979 e 1980.

No Brasil, a necessidade de estudos vinculados a uma instituição formal de ensino nem sempre foi essencial ao músico de orquestra. Alguns instrumentistas, somente com aulas particulares, alcançavam nível técnico e artístico – compatíveis à época – suficientes para ingressar em uma orquestra. Outros instrumentistas também tinham sucesso em audições orquestrais somente com o aprendizado feito em bandas e orquestras jovens.

Nos dias atuais, porém, algumas orquestras do país exigem titulação acadêmica como requisito básico no ato da inscrição de concursos para músicos, e desse modo, a instrução musical formal do instrumentista torna-se um requisito essencial em avaliações. A realidade que se impõe ao músico orquestral é que, em algum momento, ele ingresse em uma universidade ou conservatório para adquirir ou ampliar sua titulação acadêmica. O outro ângulo dessa situação refere-se ao conhecimento propriamente dito, ou seja, como o músico aprende a tocar na orquestra, quem ensina e, principalmente, *o que se ensina?* Quais as mudanças que ocorreram no ambiente orquestral e, como estas afetaram a formação dos instrumentistas?

Observo com preocupação que, apesar de passadas quase quatro décadas, alguns dos problemas para a formação de *profissionais integrados* – elencados durante as temporadas de 1977 a 1980 – ainda persistem no Brasil. Em contraste com a situação descrita no final da década de 1970, temos hoje uma multiplicação de orquestras jovens mantidas por projetos sociais, oferecendo um ambiente favorável à prática da literatura orquestral. Da mesma forma, destacam-se as academias sustentadas no âmbito das próprias orquestras profissionais do Brasil. Embora sejam em número reduzido,⁹ essas instituições também têm desempenhado um papel importante na formação dos artistas jovens.

A necessidade em apontar essas deficiências na formação dos músicos vem da minha atuação no âmbito orquestral, e da experiência como docente em cursos de graduação. Atenuo as críticas sobre a formação de instrumentistas pois conheço as dificuldades da academia. As instituições de ensino, notadamente, as universidades, ampliaram suas opções e oferecem uma substancial variedade de cursos na área de música. As preocupações relacionadas

⁹ As academias que citaria são da própria Osesp e da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa) – ainda ativas. A Orquestra Sinfônica Brasileira também possuía uma academia, mas está aparentemente desativada em virtude dos problemas financeiros da orquestra carioca.

especificamente aos alunos de trompete apontam para a necessidade de formação básica. Via de regra, conforme corretamente assinalou Sérgio Cascapera, os alunos que ingressam no bacharelado necessitam de um período longo para o aprimoramento dos fundamentos. Durante a pós-graduação, a exigência é de que, ao mesmo tempo, os alunos interessados em performance realizem seus recitais e depositem seus respectivos trabalhos acadêmicos.

A formação acadêmica, requisito premente para participar de concursos ou audições, está obviamente inserida na filosofia de respeito às escolhas individuais. Paradoxalmente, porém, os trompetistas no Brasil podem selecionar cursos e/ou professores que não se alinham à rica tradição que norteia a interpretação orquestral. Em tais casos, pode haver uma desvinculação progressiva das práticas orquestrais – o afastamento das *convenções* – resgatando, uma vez mais, Becker. O prejuízo maior de um distanciamento das regras que, tradicionalmente, ordenam a música sinfônica, não é das orquestras e, muito menos dos educadores. Ele recai sobre os próprios alunos – vítimas do desconhecimento de como deve ser a atuação no ambiente orquestral – que são, dessa maneira, excluídos das oportunidades de trabalho que surgem. O cenário exposto, com as exigências de produção de trabalhos acadêmicos e o conteúdo ensinado nas universidades, merece reflexões e, inexoravelmente, mudanças.

Na ausência de profissionais integrados, os trompetistas desenvolveram suas próprias convenções e utilizaram-se de equipamentos que, até certo ponto, compensaram as eventuais deficiências técnicas e o desconhecimento da literatura. A abordagem baseada em comparações e imitações, que foi utilizada para o ciclo Mahler incluía, por exemplo, a audição de gravações da Orquestra Sinfônica de Chicago e das próprias performances da Osesp. Em casos extremos – como após a performance da *Segunda Sinfonia* de Mahler – ajustes no equipamento fizeram-se necessários, visando adequar o som produzido com a referência obtida nas gravações.

A presença ostensiva de músicos estrangeiros na Osesp, observada a partir de 1977, foi progressivamente diminuindo, e muitas razões podem ser elencadas para justificar essa evasão. Tomando-se por base os depoimentos, existia certa indisciplina durante os ensaios da Osesp, prática tomada como normal no âmbito das orquestras brasileiras, mas que contrastava com o silêncio e o foco exibido pelos músicos norte-americanos. Além disso, o nível artístico, principalmente das cordas, era notadamente sofrível. O ensaio extraordinário – pejorativamente chamado de Mobraal – atesta esse argumento. Outros fatores também foram determinantes para afastar os estrangeiros como, por exemplo, a burocracia no trâmite dos processos legais e a

situação econômica do país que, em 1978, já apresentava fortes sinais de deterioração.¹⁰ Outro argumento que ganha relevância para justificar a saída dos estrangeiros foi a própria estrutura das temporadas. A execução de obras de um mesmo compositor durante todo o ano pode ter sido educativa ao público. Sob o ponto de vista dos instrumentistas, essa organização de concertos torna-se enfadonha, especialmente tratando-se de compositores que pouco exploram o trompete, que foi exatamente o que aconteceu nas temporadas de 1977 e 1978, dedicadas a Beethoven e Schubert, respectivamente.

Na temporada de 1979, os desafios musicais impostos aos músicos da Osesp foram substancialmente maiores, com a execução, entre outras obras, de diversos excertos de óperas de Richard Wagner. Apesar das dificuldades que tal repertório trouxe, a sensação – captada pelo teor dos depoimentos dos trompetistas – era de cumplicidade e de entendimento entre Eleazar de Carvalho e seus músicos. Foi também, a partir de 1979, que os brasileiros passam a ocupar as vagas de solistas deixadas pelos estrangeiros, refletindo assim, a postura de que algo novo está sendo construído, “é momento de semear” – como descreveu Siqueira, em referência a uma fala do maestro brasileiro – e o ano de 1980, indubitavelmente, simboliza todo esse esforço.

A escolha de Gustav Mahler para protagonizar a temporada, a princípio, parece óbvia, a julgar pelos mecanismos que Eleazar de Carvalho utilizava para criar os temas de temporadas. A estratégia do maestro consistia em homenagear os compositores de acordo com datas importantes a eles relacionadas, assim, em 1977 e 1978, foram celebrados os sesquicentenários da morte de Beethoven e Schubert, respectivamente. Em 1979 a homenagem foi ao centenário de nascimento de Ottorino Respighi. O ciclo Mahler em 1980, portanto, seria plenamente justificado, em virtude da celebração dos 120 anos de seu nascimento, conforme reiterado por um dos trompetistas que entrevistei, e anunciado nos jornais da cidade de São Paulo, na ocasião do lançamento da série de concertos que protagonizava o compositor austríaco.

Desde o início do presente trabalho, porém, a utilização dessa referência cronológica como recurso para conceber temporadas parecia por demais superficial. O estudo detalhado dos programas de concerto da Osesp também corroborou a hipótese de que uma efeméride não teria por si só, a força para estruturar uma temporada. Na mesma linha de raciocínio, a vasta experiência prévia de Eleazar de Carvalho e sua inegável vocação para educar musicalmente as plateias, também eram fortes indícios de que, porventura, ele tinha outras intenções – e não somente as de caráter comemorativo – ao organizar as temporadas da Osesp. O desafio posto,

¹⁰ A inflação no Brasil em 1978 foi de 40,84% e, comparativamente, alcançou 5,6% nos EUA. Fonte: IBGE.

portanto, foi buscar subsídios suficientemente fortes para embasar minha argumentação.

Os depoimentos de Siqueira, Cascapera, Santana e Fleury foram convergentes ao apontar o constante interesse que Eleazar de Carvalho demonstrava para o aprimoramento artístico da Osesp. Eram comuns, por exemplo, os ensaios extraordinários para a família das cordas, a redução de andamentos – na tentativa de adequar a música ao nível técnico dos instrumentistas – e, principalmente, a escolha, ao longo de várias temporadas, de repertórios *progressivamente* mais desafiadores, uma forma de suprir a falta de “treinamento” orquestral de boa parte dos músicos de São Paulo.

Destaco ainda, que a ideia da *progressão* na escolha do repertório não foi somente no sentido puramente técnico, ou ressaltando os desafios específicos para o naipe de trompetes. Houve sim, continuamente, na escolha das obras, uma gradual demanda de expressão musical de todos os naves da orquestra. A sequência dos diversos ciclos apresentados pela Osesp durante esse período de quatro anos indica essa possibilidade. É difícil conceber que a orquestra pudesse tocar, já na temporada de 1977, o ciclo Mahler, sem ter feito, as sinfonias Schubert (1978), Brahms, Tchaikovsky, ou os excertos de óperas de Wagner, todos executados em 1979. É relevante, ainda nesse contexto *pedagógico* de Eleazar de Carvalho, lembrar que as temporadas usualmente começavam com compositores do repertório Barroco, essencialmente camerístico, priorizando assim, a busca de entrosamento, afinação e fraseado, sobretudo no naipe das cordas, que apresentava as maiores deficiências.

O último argumento que defendo, diz respeito à inegável influência que Eleazar de Carvalho teve, ainda no período que trabalhava como assistente, do maestro Szenkar. Os ciclos de compositores e os festivais – concertos que davam proeminência a um só compositor – foram modelos que Szenkar utilizou na OSB e, posteriormente, reproduzidos por Eleazar de Carvalho em Saint Louis e na Osesp. Não descarto que datas comemorativas tenham influenciado as escolhas de repertório, mas os argumentos da progressividade do repertório e da influência de Szenkar coadunam-se melhor com outras iniciativas tomadas por Eleazar de Carvalho, verdadeiros legados das temporadas de 1977 a 1980. Cito, por exemplo, a estruturação da temporada, a criação dos *Encontros Sinfônicos*, a mudança para o Teatro de Cultura Artística, a vinda dos músicos estrangeiros, a reformulação completa dos programas de concerto, o aumento do público nos concertos e a preocupação de musicalmente orientá-lo, além da ampliação da orquestra, consolidada em 1981. É relevante chamar a atenção também para o substancial repertório que Eleazar de Carvalho regeu nesse período relativamente curto de quatro anos. Os programas de concerto, uma vez mais, apontaram esse legado marcante,

principalmente com os anos dedicados a Beethoven e Schubert, a realização de ciclos de sinfonias, concertos de piano, além da apresentação de um robusto conjunto de obras vocais.

Os quatro anos que abordei no presente trabalho, encerrados com o ciclo Mahler, nesse sentido, representaram um momento ímpar no caminho musical da Osesp, que ainda prosseguiria sob o comando de Eleazar de Carvalho até 1996. Os propósitos artísticos almejados entre 1977 a 1980, se não totalmente alcançados, contribuíram para aproximar a orquestra da excelência musical, o metafórico destino final da jornada. Eleazar de Carvalho foi, inegavelmente, responsável por pavimentar a estrada que encurtaria as enormes distâncias. O percurso foi bastante acidentado, incluindo, por exemplo, os desafios de organizar as temporadas, repertórios, situação dos contratos de músicos, atrasos de salários e a ampliação progressiva da orquestra.

As habilidades administrativas de Eleazar de Carvalho para realizar a tarefa também foram, ao longo das temporadas, mostrando deficiências. Pode-se citar, por exemplo, a escolha de maestros e solistas convidados, a frouxidão da disciplina nos ensaios, além das limitações impostas por sua idade e pelo apoio político inconsistente que recebia. O momento de maior dificuldade ocorreu, de acordo com Sérgio Cascapera, nos anos de 1987 e 1988, com o deletério esforço da Secretária da Cultura Bete Mendes no sentido de extinguir a Osesp. Não obstante, Eleazar de Carvalho fez a orquestra avançar na sua trajetória e, ainda, sob seu comando, foram entregues as bases que, a partir de 1997, finalmente deram um norte para o projeto de uma nova reestruturação. Ainda referenciado pela metáfora que criei, coube ao maestro John Neschling dar prosseguimento à jornada iniciada pelo maestro Eleazar de Carvalho. Com visão administrativa e apoio político do Governador Mário Covas, o maestro Neschling levou adiante importantes iniciativas como, por exemplo, a ampliação da orquestra, a inauguração da Sala São Paulo, a institucionalização de diversos programas educacionais inovadores idealizadas por Cláudia Toni, a criação de temporadas regulares de concerto, além de oferecer condições salariais e contratuais dignas aos músicos. Inegavelmente, as temporadas de 1977 a 1980 foram essenciais no percurso, iniciado por Eleazar de Carvalho, para alcançar este destino final.

A jornada pessoal que trilhei por meio das leituras e pesquisas foi proveitosa e satisfatória. O conhecimento adquirido nesse período – ou a exata noção de *o quanto não sei* sobre o “mundo da arte” que estou inserido – foi um robusto agente motivador para novos desafios profissionais que pretendo assumir na área acadêmica. A minha vida como trompetista, ao longo dos últimos quatro anos, foi profundamente transformada, para melhor, após a riquíssima experiência obtida na produção desse trabalho acadêmico.

Um último registro: quando ainda trabalhava nas conclusões da tese, eu, e todos os trompetistas do Brasil, fomos surpreendidos com o falecimento de Sérgio Cascapera, em 17 de janeiro de 2017. A possibilidade de elucidar o legado deste artista aplacou, em parte, a tristeza de sua perda. Na sua generosa entrevista, Cascapera ensina que,

a memória das pessoas é muito fraca. Amanhã, da mesma maneira que os estudantes atuais não sabem quem foi o Lelé [Haroldo Paladino], e o Dino [Pedini], eles não vão lembrar de mim, de você e de mais ninguém (...) vai ser uma outra realidade. Mas o que você deixar escrito, isto vai permanecer. Ou seja, o que está escrito (...) jamais vai se apagar.

7.8 Pesquisas adicionais

Mesmo após suscitar tantos temas no âmbito desse trabalho, percebo que existe ainda um amplo espectro de assuntos para a realização de pesquisas adicionais que envolvam a música, trompete, orquestras e seus instrumentistas. Inicialmente, vislumbro uma pesquisa sobre o início da institucionalização do ensino do trompete no Brasil, tema que propus ao ingressar na Pós-Graduação da Universidade de São Paulo. Direcionei minha pesquisa, obviamente, para o ambiente musical de São Paulo, mas existia música sendo feita em outros Estados do Brasil. Nesse sentido, existem biografias de vários artistas e pedagogos do trompete que mereceriam atenção dos pesquisadores. Cito, por exemplo, os nomes de Dino Pedini, Edgar Batista dos Santos, Sétimo Paoletti, Haroldo Paladino, além de outros artistas do Brasil, que contribuíram para o desenvolvimento da música e do trompete em nosso País.

No que diz respeito à Osesp, investigações adicionais – assemelhadas ou não ao formato que utilizei – poderiam abordar as temporadas descontínuas da orquestra, ou os anos que antecederam a reestruturação de 1997. No mesmo contexto, imagino que exista ainda um considerável material a ser revelado sobre as atividades da Orquestra Filarmônica de São Paulo. Outra importante área, ainda pouco explorada, seria a pesquisa sobre os arquivos pessoais dos artistas que atuaram nas orquestras de São Paulo, incluindo, por exemplo, os instrumentistas, maestros e solistas.

Relevante também seria o estudo sobre o robusto acervo dos concertos gravados pela Osesp no Teatro de Cultura Artística. Esses registros encontram-se à disposição, sob os cuidados da TV Cultura de São Paulo, mas por absoluta exiguidade de tempo, não pude consultá-los. A mesma abordagem poderia ser utilizada no trato das diversas críticas de concertos e artigos sobre música relacionados à Osesp.

Por fim, observo que é essencial iniciar um projeto voltado à construção da biografia do maestro Eleazar de Carvalho. Pesquisadores e instituições de ensino necessitam assumir a

relevante tarefa de produzir um material que faça jus à inegável contribuição que o maestro deu à música sinfônica do Brasil, fartamente evidenciada nos depoimentos que colhi dos trompetistas da Osesp.

8 Referências Bibliográficas

- ALVES, Marcelo E. Os instrumentos de metal no Choro no. 10 de Villa-Lobos: Uma visão analítico-interpretativa, 2003.
- ANDERSON, Terry; KANUKA, Heather. *E-research: Methods, strategies, and issues*. 2003.
- BABBIE, Earl. Métodos de pesquisas de survey. Ed. da UFMG, 1999.
- BAINES, Anthony. *Brass instruments: their history and development*. Courier Corporation, 1976.
- BAPTISTA, Paulo C. Metodologia de estudo para trompete, 2010.
- BECKER, Howard S. *Art worlds*. University of California Press, 2008.
- _____. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. *Tricks of the trade*. Chicago, IL: University of Chicago, 1998.
- _____. *Writing for social scientists: how to start and finish your thesis, book, or article*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- BELTRAMI, Clóvis A. Estudos dirigidos para grupos de trompetes: fundamentos técnicos e interpretativos, 2008.
- BENADE, Arthur H. *The physics of brasses*. Scientific American, v. 229, 1973.
- BENCK FILHO, Ayrton M. Concertino para trompete em Si bemol e Orquestra de Sérgio Vasconcelos Corrêa: uma abordagem interpretativa, 2002.
- _____. *O frevo-de-rua no Recife: características socio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo*, 2008.
- BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari Knopp. *Investigação qualitativa em educação*. (1991) Trad. Maria J. Alvez, Sara B. dos Santos e Telmo M. Baptista. Porto: Porto Editora, 1994.
- BONI, Flávio F. Girolamo Fantini: *Modo per imparare a sonare di tromba (1638)* – Tradução, comentários e aplicação à prática do trompete natural, 2008.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos*. 3. Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *O Tempo Vivo da Memória: Ensaio de Psicologia Social*/Ecléa Bosi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London, Routledge, Harvard University Press, 1984.
- CARDOSO, Antonio M. S. *O trompete nos Choros de Heitor Villa-Lobos*, 2009.
- CARDOSO, Regis. *No princípio era o som: a minha grande novela*. Madras, 2004.
- CASCAPERA, Sérgio. *O Trompete: Fundamentos Básicos, Intermediários e Avançados*, 1993.
- _____. *Metodologia para trompete: estágio elementar e intermediário*, 1997.
- CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

- CLARKE, Herbert L. *A Cornet-Playing Pilgrim's Progress*. Hickman Music Editions: s.d.
- COHEN, Louis; MANION, Lawrence; MORRISON, Keith. *Research methods in education*. 5th ed. London/New York: Routledge/Falmer, 2000.
- CORDÃO NETO, Cícero. *Note grouping: uma ferramenta interpretativa como facilitadora do aspecto técnico do trompete no Concerto de Edmundo Villani-Côrtes*, 2010.
- CORRÊA, Biraelson M. O processo de formação do instrumentista em trompete nas escolas profissionalizantes de música: o estudo em Belém do Pará, 2003.
- CORRÊA, Sérgio. *Orquestra Sinfônica Brasileira: uma realidade a desafiar o tempo: 1940-2000*. Funarte, 2004.
- DA FONSECA, Gláucio X. *Intertextualidade e aspectos técnico-interpretativos na Sonata para trompete de José Alberto Kaplan*, 2005.
- DAHLQVIST, Reine. *Pitches of German, French, and English Trumpets in the 17th and 18th Centuries*. *Historic Brass Society Journal*, v. 5, p. 29-41, 1993.
- _____. *The keyed trumpet and its greatest virtuoso, Anton Weidinger*. Editions Bim, 1975.
- DE MORAES FERREIRA, Marieta. *Diário pessoal, autobiografia e fontes orais: a trajetória de Pierre Deffontaines*, 1998.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. Editora 34, 2004.
- DOKSHIZER, Timofei. *Trumpeter on a Horse*. Tradução de Olga Braslavsky. Westfield, MA: International Trumpet Guild, 1997.
- FAULKNER, Maurice. *The Rotary valve and the Vienna style*. Brass Anthology, 1991.
- FELIX, Wagner. *Os naipes de trompetes da Orquestra Sinfônica Municipal e da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo*. TCC (Bacharelado) – Faculdade Mozarteum, São Paulo, 2009.
- GEDINE, Leigh. *Program Experiment in St. Louis*. *Perspectives of New Music*, Vol. 4, No. 1, 1965.
- GIBBS, Christopher H.; TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music*. 2005.
- GIL, Antônio Carlos. *Como classificar as pesquisas. Como elaborar projetos de pesquisa*, v. 4, 2002.
- GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works: an essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- GOODE, William J.; HATT, Paul. *Métodos em pesquisa social*. São Paulo: Nacional, 1979.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *A history of Western music*. No. Ed. 4. WW Norton & Company, Inc., 1988.
- GROVE, George; SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- HALL, Jack. *The Rotary valve trumpet – an American revival*. Brass Anthology, 1991.
- HASHIMOTO, Fernando. *An Interpretative Study and Critical Edition Process of Variations on Two Rows for Percussion and Strings, by Eleazar de Carvalho*. Revolução eBook, 2014.
- HENNION, Antoine. *Music and Mediation: Towards a new Sociology*. M., HERBERT T., MIDDLETON R. *The Cultural Study of Music: The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London, Routledge, 2003.

- HENRY, Georges. *Um Músico ... Sete Vidas*. São Paulo, Editora Letras & Letras, 1998..
- HERBERT, Trevor; WALLACE, John (Ed.). *The Cambridge companion to brass instruments*. Cambridge University Press, 1997.
- HICKMAN, David R. *Trumpet Greats: A Biographical Dictionary*. Chandler, AZ: Hickman Music Editions, 2013.
- HICKMAN, Jane W.; LYREN, D. *Del Magnificent Méndez*. (2nd Ed.) Summit Records: 2005.
- HOLOMAN, Dallas. K. *The Orchestra: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2012.
- JACOBS, Arthur. *A new dictionary of music*. Penguin Books. Baltimore, 1958.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreuter: movimentos em direção á modernidade*. São Paulo: Ed. Musa, 2001.
- KENNEDY, Michael. *Mahler*. Schirmer Books, 1991.
- KENT, Timothy J. *Within the Sphere of the Master*. Ossineke, MI: Silver Fox Enterprises, 2006.
- LAWSON, Colin (Ed.). *The Cambridge companion to the orchestra*. Cambridge University Press, 2003.
- LIMA, Souza. *Moto perpetuo: a visão poética da vida através da música: autobiografia do Maestro Souza Lima*. Ibrasa, 1982.
- MAESTRELLO, Dino. *Trompete: aspectos físicos e orgânicos da performance musical: proposta de atividade física*, 2010.
- MAIA, Antônio V. *Influência dos Dentes Anteriores no Desempenho do Músico Instrumentista de Sopro I Estudo do Instrumento DCA Classe a1 Trompete Sib*, 1999.
- MAY, Tim. *Pesquisa social: questões, métodos e processos*. Artmed, 2004.
- MIDDLETON R. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London, Routledge, 2003.
- MILLS, Geoffrey E. *Action research: A guide for the teacher researcher*. Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 2000.
- MINCZUK, Arcadio. *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo: história e concepção. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005.*
- _____. *O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas do Brasil. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Ciência, PUC-SP, 2015.*
- TAYLOR, George R. *Integrating quantitative and qualitative methods in research*. University Press of America, 2005.
- ROLFINI, Ulisses S. *Um Repertório Real e Imperial para os Clarins. Resgate para a História do Trompete no Brasil*, 2009.
- RONQUI, Paulo A. *Levantamento e abordagem técnico-interpretativas do repertório para solo trompete dos compositores paulistas*, 2002.
- _____. *O Naípe de Trompete e Cornet nos Prelúdios e Sinfonias das Óperas de Antônio Carlos Gomes*, 2010.
- SHOOK, Brian A. *Last Stop, Carnegie Hall*. Denton, TX: University of North Texas Press, 2011.

- SMALL, Christopher. *Music, society, education*. Wesleyan University Press, 2011.
- SNELL, Howard, Snell. *The Trumpet*. Staffordshire, England. Rakeway Music, 1997.
- SOARES, Leandro T. Materiais alternativos na construção do trompete: bocal, tudel e campana: uma abordagem sócio-acústica, 2007.
- STEENSTRUP, Kristian. *Teaching Brass*. Aarhus: The Royal Academy of Music, 2007.
- SULPÍCIO, Carlos A. Transformação e formação da técnica do trompete: de Monteverdi a Stockhaunsen, 2012.
- TAFFARELLO, Tadeu M. Mahle e Kaplan: uma análise de duas peças para trompete em música de câmara, 2004.
- TARR, Edward H. *The trumpet*. Tradução de S. E. Plank e E. H. Tarr. Chandler, AZ: Hickman Music Editions, 2008.
- TEPERMAN, Ricardo I. Concerto e desconcerto: um estudo antropológico sobre a Osesp na inauguração da Sala São Paulo. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.
- TORRES, Maria Cecília de A. R. Identidades Musicais das alunas de Pedagogia: músicas, memória e mídia. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- USCHER, Nancy. *Your own way in music: A career and resource guide*. St. Martin's Press, 1990.
- VECCHIA, Fabrício D. Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba: processos de ensino e aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método da capo, 2008.
- VIGELAND, Carl A. *In Concert: onstage and offstage with the Boston Symphony*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1989.
- WINGELL, Richard. *Writing about music: an introductory guide*. Pearson College Division, 2009.
- XAVIER, Marco C. Um estudo histórico, técnico e interpretativo do Concerto para Trompete e Orquestra de José Guerra Vicente. 2008.

9 Anexos

Apontamentos de Breno Fleury sobre as aulas de Ted Parker

- Os músicos usavam bocais geralmente pequenos em São Paulo. Ted Parker trouxe bocais maiores possibilitando a todos um som maior, mudando a relação do trompete com a orquestra;
- Buscar sentido nas frases, como na poesia. Deve existir conexão entre as notas onde nada permite dizer que haja conexão, mesmo que sejam notas *staccato*, repetitivas ou com pausa entre elas. Buscar o sentido musical ou a conexão do trompete com outros instrumentos para saber se é importante ou não aquele momento musical;
- Ouvir sempre os outros instrumentos. Saber qual o papel e posicionamento do trompete no contexto geral da partitura. Tenha sempre em mãos a partitura geral para ter uma visão global do que acontece.
- Os metais têm que ouvir as madeiras à sua frente. Se não conseguirem ouvir é porque está forte demais, respeitadas as diferentes formações e montagens da orquestra;
- Evite respirar em excesso, ainda que existam pausas, pois isso fortalecerá seu fôlego e resistência interna. Respire quando precisar apenas, tanto no estudo quanto em performances. Nunca exceda o limite do bom senso;
- Tornar toda nota interessante. Por exemplo: notas repetidas - busque saber qual delas é a mais importante no contexto. Diminua a intensidade das demais. Busque acentuar as notas criando tensão onde não existe tensão e vice-versa. Acentue notas *upanddown*, sempre com bom gosto e se a partitura permitir naquele momento;
- Os trompetes devem ser limpos e lavados mensalmente, lubrificados semanalmente ou duas vezes se a temperatura e o desgaste exigirem. Usar o óleo certo para o desgaste das válvulas;
- Comprar todos trompetes necessários em todas afinações existentes, caso queira tocar numa orquestra;
- O mais importante para um trompetista é saber que nem todos nascem para ser virtuosos. Saiba qual é a área em que se sente melhor: orquestra, solista ou camerista;
- Nem todos terão capacidade para ser profissionais, mas poderão ser bons amadores. O importante é o professor saber se um determinado aluno terá capacidade ou não de ir adiante, e aconselhá-lo, francamente dizer. Para isso o professor terá que conversar muito com seus alunos, e sentir o que realmente eles desejam e suas preferências;
- Nem todos trompetistas poderão ocupar a cadeira de 1º trompete. Na orquestra, é preciso que saibam que um naipe tem segundos, terceiros e quartos trompetes, que terão que desempenhar muito bem nessas funções sem qualquer tipo de frustração. O cargo de 1º trompete é muito especial, pois tem características especiais, quase “sacerdotais”. É uma vida extremamente sacrificada, é para poucos e demanda uma responsabilidade acima do normal, pois é sempre solista. Trata-se de uma vocação aliada a uma habilidade incomum. Ou seja, nem todos os alunos serão primeiros trompetes;
- Nos estudos, buscar fraseado onde puder para tornar tudo interessante;
- Sempre imaginar que você, ainda que sozinho, está tocando para centenas de pessoas;
- Nunca pare quando errar. Continue tocando, a crítica deve vir depois, porém, nunca destrutiva;
- Leia músicas novas e métodos novos diariamente, para exercitar leitura à primeira vista e nesse caso, nunca pare ao errar;
- A marcação discreta – com o pé esquerdo – dos tempos de uma música é importante, pois cria uma sensação neurológica de segurança interna para que o trompetista sinta estabilidade em meio à multiplicidade de ritmos e sons durante uma performance;
- Os primeiros do naipe de metais (trompete, trompa e trombone) devem sempre fazer reuniões e estudar juntos as partes, marcando onde os naipes são mais importantes e onde são as passagens mais evidenciadas. Sem isso, serão naipes divorciados. É importante que as dinâmicas, acentos e timbre sejam uniformes sempre. Não pode haver empolgação de um naipe impondo dinâmicas muito extremas em um solo de outro naipe;
- Posicionar os metais de uma forma em que as distâncias não atrapalhem a coesão dos instrumentos e evitar, quando possível, que trombones fiquem atrás dos trompetes ou trompas na frente de outro naipe. O ideal seria a formação oval, como quando de um concerto de metais, pois todos têm que se ouvir;
- Dificilmente um 1º trompetista orquestral será solista de *piccolo*. É frustrante, porém não há como escapar desta realidade por causa do tamanho do bocal. Os demais trompetistas do naipe – que não

precisam ter um volume de som grande – poderão ser solistas de *piccolo*, por usarem bocais menores;

- A relação de trompetes de Ted Parker incluía: Vincent Bach: em Do, Si bemol, Re e Mi bemol e Fa (usado para tocar *Petrouchka*). *Piccolo* Getzen Si bemol/La, e possivelmente um flugelhorn.

Apontamentos de Breno Fleury sobre Paul Mitchell

- Ele sempre foi fanático por música da Renascença, do Barroco e do período Clássico;
- Ao chegar no Brasil trouxe na bagagem mais de 100 LPs de música para *piccolo* e centenas de scores para trompete *piccolo*, também partes de orquestra e ou trompete e piano, e isso incendiou nossa curiosidade;
- Ele sempre usou o bocal 1, 1^{1/4}C e 1B. No *piccolo*, o 1^{1/4} C, apesar de tentar outras medidas;
- O Paul foi um caso típico de um trompetista que deveria ter sido solista, pois não teria se desgastado tanto. Ele tocava muito forte, com um bocal grande demais para pouco lábio. Ele teria se realizado como solista de *piccolo*, que era a sua paixão. Porém quando veio para cá, em julho de 1977, a oportunidade de trabalho nos EUA estava crítica, para ele e todos americanos que vieram para cá. Os solistas eram poucos e sem patrocínio, e existiam poucas oportunidades nas orquestras;
- Ele tinha uma agenda muito cheia a partir de 1984. Ele fazia concertos diários em igrejas, templos, residências, além de viagens com orquestras de câmara. Paul tinha muita força física e os tempos eram outros. Essa agenda foi incessante até 2002. Paul tocava na Orquestra do Teatro Municipal pela manhã, dava aulas na *American Graded School* à tarde e fazia concertos à noite. Além disso, atuava em casamentos como solista, integrava o quinteto de metais, que realizou mais de 150 concertos entre 1987 a 2000;
- Ele trouxe, da mesma forma que Ted, inovações com relação aos métodos e estudos. Ele usava Claude Gordon, Saint-Jacome, Colin, Aebersold, Aaron Harris, H. Clarke, e vários outros métodos franceses como o Merri Franquin. Fizemos cópias desse material, pois não havia nenhum para venda aqui, que só começaram na metade dos anos 1980;
- O Paul possuía trompetes em Si bemol e Do da Vincent Bach, *piccolo* Selmer Si bemol/La, depois um Schilke e, posteriormente, o Yamaha. Tinha também o modelo Mi bemol/Re (pequeno) da Yamaha e depois adquiriu um Schilke E 3L;
- O Paul tinha grande conhecimento de ornamentação barroca e renascentista. Um dos seus amigos era Rolf Smedvig, trompetista do Empire Brass.

Roteiro para as entrevistas

As entrevistas são parte essencial da investigação que faço como aluno do curso de Doutorado em Musicologia da ECA/USP, sob orientação da Profa. Dra. Flávia Toni.

Minha tese tratará sobre os trompetistas da Osesp que atuaram nas temporadas de 1977 a 1980, sob a liderança do maestro Eleazar de Carvalho. O interesse em pesquisar esse tema surgiu, principalmente, após o estudo dos programas de concerto da orquestra. Alguns dos itens que pretendo elucidar dizem respeito aos trompetistas que atuaram na Osesp, o repertório executado e a maneira de organização das referidas temporadas.

Essa entrevista é importante para revelar, sob o ponto de vista dos trompetistas que atuaram na orquestra, o quanto essas inovações foram significativas ao naipe de trompetes. O referencial teórico que utilizo no trabalho é do sociólogo norte-americano Howard Becker, que descreve o caráter coletivo dos diversos “mundos da arte”. Leituras adicionais que fiz incluíram também a Memória Oral e biografias e autobiografias de trompetistas.

Agradeço a sua disponibilidade e atenção para responder as perguntas. Sua participação é fundamental para a realização desse trabalho que trará luz a um importante período da música sinfônica no Brasil.

1. Sobre o entrevistado

Formação musical

Fale sobre a sua formação e treinamento musical, seus professores de trompete e escolas onde estudou. Descreva o ambiente para o ensino do trompete e o treinamento orquestral em seu Estado/País de origem.

Como foi sua trajetória musical até ingressar na Osesp? Teve experiências prévias em outras orquestras? Quais?

Ingresso na orquestra

Como foi seu ingresso? Fez uma audição? Existiam muitos competidores? Pode descrever detalhes sobre onde, para quem e o que tocou?

Qual a sua percepção do ambiente em São Paulo, quando do seu ingresso na Osesp? Houve alguma mudança imediata após a sua chegada?

Período de atuação na orquestra

Quais temporadas atuou?

Quais repertórios que atuou e/ou que você destacaria?

Função no naipe

Quais eram as suas funções no naipe? Como era feita a divisão do trabalho?

Colegas com quem atuou

O último registro oficial de nomes de trompetistas da Osesp foi em junho de 1974. Quem foram seus colegas de naipe? (Nomes e funções)

O naipe de trompetes naquele período estava completo?

Seus colegas tocaram onde? Pode descrever algo sobre a experiência orquestral deles?

Pode falar algo sobre a chegada dos músicos estrangeiros (Ted Parker, Paul Mitchell, Daniel Havens, entre outros)?

Existiam músicos extras (cachês) que atuavam regularmente? Lembra dos nomes e de que função e repertórios que esses músicos atuaram?

2. Atuação musical

Repertório e preparação

Qual a sua visão sobre a organização da temporada por meio dos encontros sinfônicos e dos ciclos (Beethoven/1977, Schubert/1978, Wagner e Tchaikovsky/1979 e Mahler/1980)?

Como era a interação e a cooperação dentro do naipe? A divisão de trabalho entre os trompetistas seguia um padrão estabelecido pela orquestra ou era específica do naipe? Havia algum tipo de revezamentos no naipe? Se sim, como ocorria?

O ano de 1977 foi inteiramente dedicado às obras de Beethoven. Como foi observada por você a execução contínua de obras de um mesmo compositor? Alguma observação que o naipe fez sobre isso?

A programação da Osesp em 1978 incluiu obras como *A Sagração da Primavera* (04 a 07 de março), *Petrouchka* (turnê nacional) e *Quadros de uma Exposição* (02 a 05 de setembro). Pode descrever quais foram os aspectos técnicos e musicais que orientaram a sua preparação e a do naipe?

Em 1979 a orquestra executou Brahms e Wagner. A experiência de tocar esse repertório trouxe reflexões acerca da forma de preparação e escolha de equipamento dos trompetistas do naipe?

O naipe tinha acesso e utilizava trompetes com rotores e instrumentos menores em outras afinações?

Descreva a preparação, estratégias do naipe e equipamentos utilizados para a execução do ciclo das sinfonias de Mahler, realizado em 1980. As estratégias dos trompetes foram seguidas por outros naites?

3. Estilo

Quais foram as suas influências em relação à performance orquestral (estilo, sonoridade, fraseado, articulação)?

Timothy Kent destaca que na Orquestra Sinfônica de Chicago (CSO) foi possível forjar uma "unidade de som, afinação e estilo". Como você descreveria os trompetes da Osesp, nesses termos, nos anos em que atuou?

De alguma forma houve a possibilidade de escolher, treinar e "moldar" a forma de execução dos colegas de naipe, como foi feito por Herse na CSO? Alguma instituição semelhante à Civic Orchestra existiu em seu Estado/País de origem?

Vacchiano tinha os seus Princípios de Musicalidade Orquestral, as suas "regras" interpretativas. O naipe de trompetes tinha alguma forma especial de execução? Você acredita que existiu um estilo próprio dos trompetes da Osesp? Se sim, quais as características de sonoridade, articulação, balanço e fraseado? Houve trompetistas interessados em seguir esse estilo em São Paulo?

Bernstein falava que o naipe dos metais da Filarmônica de Nova York (NYP) era uma seção acionada por interruptor, pois bastava pedir algo musical que isso acontecia facilmente, como o aperto de um botão. No período em que você atuou, qual a sua visão sobre a unidade dos metais da Osesp na execução?

Existem citações de Eleazar de Carvalho nos programas de concerto sobre "pontuação, rítmica e fraseado". Como ele, além de outros maestros, trabalhavam o estilo de execução orquestral? Como eram as demandas vindas do pódio, especificamente direcionadas aos trompetes?

Pode descrever como essas instruções eram absorvidas pelos trompetistas? Pode citar o trabalho específico de algum maestro que ajustava o fraseado, as dinâmicas, articulações e afinação da Osesp?

Na Sinfônica de Boston, Charles Schlueter teve confrontos com Seiji Osawa, que alegava que ele tocava muito forte e usava muito vibrato. Descreva se houve algum tipo de conflito seu ou de algum colega de naipe com os maestros da Osesp.

O que sabe sobre a presença e a atuação dos trompetistas norte-americanos Ted Parker e Paul Mitchell na Osesp? Esses trompetistas exerceram influências? Se sim, pode descrevê-las?

4. Conclusões

O ciclo das sinfonias de Mahler pode ser considerado como um marco para a música sinfônica no Brasil. Você identifica alguma relação entre os quatro anos de temporadas da Osesp abordados nesse trabalho (1977 a 1980)? Poderia descrever se, em algum momento, o maestro Eleazar de Carvalho demonstrou ter concebido uma relação entre essas temporadas em termos artísticos?

Poderia descrever também se, em algum momento, o maestro Eleazar de Carvalho justificou a razão de organizar a temporada de concertos por meio dos encontros sinfônicos?

Existiu alguma unidade artística no naipe de trompetes ao longo desses quatro anos abordados aqui? De que maneira as mudanças significativas na organização da temporada e no repertório foram absorvidas pelos trompetistas da orquestra?

A qualidade dos programas de concerto organizados a partir de 1977 era observada também nas condições de trabalho oferecidas aos trompetistas (estrutura, sala de concertos, horários, entre outras)?

Como você descreveria a recepção do público e da crítica nas temporadas em que atuou? Algo específico sobre a sua atuação e/ou do naipe de trompetes?

Você gostaria de fazer alguma consideração adicional?

Muito obrigado por seu tempo em responder esses questionamentos.