

ARCADIO MINCZUK

**ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO:
UMA VISÃO DE SUA HISTÓRIA E CONCEPÇÃO**

**PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

Orientadora: Professora Dra. Dorotéia Machado Kerr

(ANEXOS)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

SÃO PAULO - 2005



BIA



ANEXOS

ANEXO I

Entrevistas:

Gilberto Siqueira.....(Sujeito 1)
Diogo Pacheco.....(Sujeito 2)
Brunno Roccella.....(Sujeito 3)
John Neschling..... (Sujeito 4)
Fábio Cury.....(Sujeito 5)
Ayrton Pinto..... (Sujeito 6)
Natan Schwartzman.....(Sujeito 7)
Marcos Mendonça..... (Sujeito 8)

ANEXO II

Guia de Viagem

ANEXO III

Resolução SC – 5, de 26-1-2005

ANEXO I - Entrevistas

(SUJEITO 1)

GILBERTO SIQUEIRA

ENTREVISTA COM GILBERTO SIQUEIRA (SUJEITO 1)

09/09/2004

A M.: O que o senhor tem a dizer sobre a Osesp a partir de sua experiência como músico?

G.S.: Bom, a Orquestra do Estado, quando eu comecei, foi em '73...

A M.: Setenta e três...

G.S.: Setenta e três foi a última vez que ela começou sem terminar, nunca mais.

A M.: Foi o último recomeço dela, não?

G.S.: Foi o último recomeço dela sem acabar de novo, porque ela estava na verdade comemorando 50 anos como data, assim como eu também comemorei ano passado 30 anos como data. Eu entrei na Orquestra porque eu fiquei fora dois anos e meio. Não fiz parte de nenhuma outra Orquestra nunca mais, mas fiquei fora, não toquei nada, fiquei fora da música mesmo, durante dois anos e meio: '77, '78 e um pedacinho de '76. Mas eu assinei o meu contrato com a Estadual em '73, por isso que daí o ano passado eu comemorei 30 anos. É uma marca, foram 30 anos ininterruptos, assim como a Estadual também não tem 50, ela começou várias vezes, três vezes para dizer a verdade. E o curioso é que nesse recomeço de '73 aconteceu uma coisa curiosa, porque a Filarmônica, a Orquestra Filarmônica de São Paulo que muito embora era também uma sociedade e eu não sei se até hoje ainda existe também essa Sociedade Filarmônica, mas ela mesmo quando acabou a última vez a Orquestra Filarmônica, a Sociedade existiu durante muito tempo. Organizava concertos, assim como tem a Cultura Artística.

Mas eu fiz parte então, meu primeiro emprego foi em 1970, concurso que eu fiz para a Filarmônica, com o Blech. E foi a última Filarmônica essa aí também. Ela também começou e recomeçou três vezes como a Estadual também. Eu não sei exatamente os anos, mas eu me lembro que a segunda Filarmônica teria sido em '68, se não me engano. Foi até quando Maurice André tocou como solista com a Filarmônica de São Paulo, uma das vezes que ele esteve aqui. E a Filarmônica era uma verba conjunta do Município com o Estado, além da sociedade. Então, por exemplo, os milionários José Antônio Ermínio, no contrato – o contrato foi assinado entre eu e José Ermínio de Moraes, irmão do Antônio. Mas eles não tinham o dinheiro suficiente para bancar uma orquestra. Mesmo num orçamento apertadinho e tal, era uma coisa que dependia mesmo da verba do Município e da verba do Estado. Então quer dizer que na verdade quando a Filarmônica começou em '70, ela estava usando uma verba – uma vez que a Estadual não existia. Quando no fim de '72 o Estado, vencendo o período de acordo com as verbas, resolveu fazer de novo esse acordo: “Vamos fazer nossa Orquestra. Uma verba destinada para uma Orquestra Filarmônica? Porque que nós não fazemos nossa orquestra?”. Foi quando eles resolveram reorganizar de novo e nunca mais parou. Deram isso na mão do Eleazar, e eu me lembro que muita gente ficou aborrecidíssima na Filarmônica, o pessoal da estrutura, administração, os empresários: “Nossa, como assim?!”. E num primeiro momento até culpavam o Eleazar. Nunca vou me esquecer do Kaufmann xingando o Eleazar: “Esse é um batedor de carteira”. O Kaufmann era o Secretário Executivo da Filarmônica. “Batedor de Carteira”....



A M.: O Mindlin estava lá, o Blech?

G.S.: Não, essa é outra história, não tem nada a ver. O Blech não teve nada a ver com a Sinfônica do Estado, nunca. Também a Estadual começou com uma verba do Estado, uma parte, custou muito mais do que aquilo que pagava pela Filarmônica _____. “Ah, não vamos fazer mais isso, vamos fazer nossa Orquestra”. Eu me lembro, por exemplo, que eu toquei dois anos, meu primeiro emprego ‘71, ‘72 na Filarmônica, e quando acabou ‘72 eles avisaram a gente: “Olha, não vai mais ter Orquestra”. Ninguém nem acreditou nisso porque eu era jovem, estava por aqui, mas muitos estrangeiros tinham vindo pro Brasil pela Filarmônica. O Daniel Havens era um deles, com a mulher, a Kathy. Eu me lembro o trompete, Jerry McArthur, e a mulher, era trompista. O Jerry, primeiro trompete, era formado na Juilliard. Hoje em dia muita gente foi para a Juilliard, mas naquela época era uma coisa muito mais difícil, de dinheiro e tudo mais. E ele veio de lá, eram artistas assim... tinha um oboísta tcheco.(?) Tinha um trompista tcheco, o Karel. Tinha uma violinista que era mulher....

A M.:... Ludmila, lá em Brasília....

G.S.: Ela era esposa do oboísta tcheco. Os dois já eram uma casal.

A M.: Qual era o nome do trompista?

G.S.: Não sei... Mas enfim, esse pessoal... e com tudo isso, você olhava e dizia: “eles não vão ter coragem de fazer uma coisa dessas”....

A M.:...Tiveram.

G.S.: Tiveram, não tinham mais dinheiro. Bom, acabou. Essa é uma das lições que aprendi ao longo da vida: numa tarefa quase imposssível que é a de sustentar de pé a cultura, você nunca fica contra alguém que chuta pro mesmo lado que você. Pronto. Porque você não sabe quão ruim pode ser não continuar de pé. É uma coisa inacreditável. O pior de tudo é não existir. É como pensar na morte. A vida tem que ser mesmo uma coisa soberana, porque se a gente falar em qualquer outra coisa que não inclua a vida, vai falar sobre nada. E no nosso caso como artistas, é o mesmo princípio. Se você numa briga está abrindo a possibilidade de deixar de existir, está falando sobre nada, está falando sobre assunto nenhum. Então, isso a gente percebia que o Eleazar também fazia: ele tinha umas brigas, mas ele media essas brigas, ele media. Era uma pessoa de princípios mas era um negociante, sem dúvida nenhuma. Muita gente fala: “era hipocrisia”. Não, não era hipocrisia. Ele tinha os princípios dele, mas ele tinha essa regra muito forte: o sujeito aponta para o mesmo lado que você, ele faz parte da sua família. Na música, na cultura em geral... na música então.... Entre as artes, se fala da Pinacoteca: você tem uma exposição, aquilo é uma coisa concreta, você abre a porta de manhã e alguém pode entrar e ver. Na música não existe isso de abrir a porta, ela tem que acontecer cada vez que você anuncia alguma coisa, *performance* em artes é assim – balé, ópera, orquestra sinfônica são *performances*. Depende de um sujeito não estar gripado, de não sei o quê... é uma coisa impressionante, então cada vez é uma nova vez. É um perigo. Você vive na navalha, o

tempo todo. Quem promove, quem organiza, quem sustenta, quem anuncia, quem vende e quem faz está o tempo todo na navalha.

A M.: Então você teve dois traumas: quando acabou a Filarmônica e depois, naquele período em que você entrou na Osesp....

G.S.: Eu tive um trauma muito sério porque inclusive eu casei em '72, março. Chegou no fim do ano, fiquei desempregado. Me ofereceu _____ para mim. Como músico – hoje em dia não é tanto assim, mas ainda é, mas naquela época era pior: músico não era uma profissão cadastrada. Eu me lembro, no imposto de renda: era outros. Hoje em dia tem, mas naquele tempo não tinha.

Eu trabalhei e minha mulher saía para trabalhar...o primeiro casamento, fiquei casado quinze anos, são dezoito já no segundo mas quinze anos no primeiro. E era uma coisa muito forte: ficava em casa de manhã e ela pegava o ônibus para ir trabalhar como secretária, como datilógrafa, foi um primeiro emprego dela na Caixa de Liquidação de São Paulo, R. Calixto __, ali ao lado da Bolsa de Valores. Datilógrafa. Ganhava uma merreca. Ia praticamente a pé para o trabalho. Essa era uma experiência muito forte. Acabou a Filarmônica. Aí, seis meses depois, teve o concurso da Estadual. Em dezembro a gente acabou a Filarmônica, anunciaram aquela história toda e teve o concurso. Nossa, eu fui para esse concurso sem opção de não passar. Ah, eu queria fazer um registro importante também, viu Arcádio: que mesmo a Filarmônica quando eu comecei, eu não tive essa chance que todos vocês tiveram, de ter passado por uma orquestra jovem uma vez.

A M.: Não tinha....

G.S.: Não existia orquestra jovem no Brasil ainda. E, na verdade, na Filarmônica, que foi uma iniciativa superséria, foi uma orquestra de referência muito importante, a orquestra não tinha (como a Estadual também não teve depois) um lugar certo. A Filarmônica ensaiva em qualquer buraco. Mas os concertos eram no Teatro Municipal. Três concertos por semana.

A M.: Da Osesp?

G.S.: Não, da Filarmônica.

A M.: Três por semana?

G.S.: Três por semana: terça, quarta (à noite) e sábado à tarde, toda semana. Três concertos por semana. O mesmo programa, mas com três concertos por semana, no Teatro Municipal. Com assinaturas também. Eu me lembro que eram assinaturas porque eram séries: série azul, série amarela, para cada um desses três concertos e era o mesmo programa, porque uma sociedade Filarmônica se organiza desse jeito. Essa iniciativa já existiu naquela época, e os concertos era sempre muito lotados também, sabe? Tínhamos poucos regentes convidados, muitos solistas convidados, sempre, nós tivemos gente importantíssima que tocou com a gente. aquele Janos Starker_, violoncelista; só para citar um que me veio na cabeça agora – Salvatore Accardo. Esses caras todos tocaram na Filarmônica como solistas.



A M.: E o Blech era um grande maestro.

G.S.: Nossa! O Blech acho que além de ser um maestro competente, vamos dizer, a virtude maior dele que eu via era uma característica – hoje a gente vê a importância desse tipo de coisa – era um regente que ouvia você. Vamos falar dessa coisa grosseira: “maestro não ouve?” – Não, não é isso. Estou falando: ouvia você. Tem cem pessoas, você em cem. Ele ouvia mesmo. Então a diferença entre uma frase que você tocava nessa primeira passada, para essa mesma frase na segunda passada. Ele ouvia a sua proposta e interferia em relação a isso aí: “Olha, em vez disso ou daquilo preferia aquilo outro”, por exemplo. Quando você sente isso de um maestro, você tem outra conduta no ensaio.

A M.: Respeito....

G.S.: É, não é só o respeito de respeito, mas você se enche de iniciativa musical porque sabe que ela vai ter um lugar ali.

A M.: Respeito recíproco...

G.S.: É uma coisa que vai sendo construída, o tempo todo. E o Blech tinha essa característica. Muito importante é também registrar que é verdade, ele tinha um temperamento do cão, um horror: gritava com as pessoas, e foi muitas vezes alvo de críticas mesmo, mas muitas vezes ele teve que enfrentar os músicos. Muita gente chegou a enfrentar ele oficialmente mesmo.

A M.: Mas ele vinha preparado para os ensaios?

G.S.: Nossa! (*risos*) Nossa! Impressionante. Não me lembro um única vez que ele abaixou a mão em alguma coisa que ele não estivesse exatamente sabendo o que deveria acontecer.

A M.: É, eu peguei os últimos anos dele. Lembro que o temperamento já estava mais...

G.S.:.....mais calmo, cansado.

A M.: Ele era competente.

G.S.: Muito. Mas uma coisa gozada é que eu aprendi muito com ele. Inclusive muitas vezes que eu encontrei com ele depois, pela vida afora, eu agradei ele, e ele tratava isso muito ceticamente, ele não recebia esse agradecimento. Ele tratava muito ceticamente. Era daqueles que não sei se ele era muito bem convencido de que tinha feito o melhor na vida dele. Eu acho que ele tinha essa dúvida. Ele não era uma pessoa em paz com ele mesmo, nem em relação a isso aí. Me lembro uma vez que tive uma conversa com ele, na última viagem, e ele... conversando sobre coisas existenciais, filosofia em geral, sei lá, o universo, música e tal, e numa dessas passagens ele chegou a falar para mim: “eu escolhi essa profissão, de músico, não sei, eu gosto de comandar. Assim, quem sabe eu teria sido um militar, mas é muito mais bonito ser regente, ser músico”. Eu achei aquela colocação um pouco deslocada demais para a importância que o trabalho de música de qualquer artista tem. Gozado... Mas ele pode ter falado também olhando para mim.... eu era um moleque...

ele não ia abrir as filosofias mais profundas do coração dele para um moleque, então, não posso analisá-lo a partir disso daí.

A M.: A Filarmônica então tinha um número alto de estrangeiros, acredito que era um terço da orquestra....

G.S.: No mínimo. Mas leis já existiam naquela época de limitação. Mas abriram concurso. Eu me lembro inclusive que o concurso foi no auditório do Edifício Itália. E você sabe, como eu disse, que eu não tinha experiência nenhuma de orquestra, então comecei do zero. Então, por exemplo, eu não sabia transportar, acredita? Eu não sabia fazer transporte de partitura. Então tinha tocado muito bem no concurso, fui muito bem preparado para as outras duas partes, que seriam a escolha de uma peça (não tinha peça de confronto. Na Estadual com o Eleazar também não teve; eu te conto depois do concurso do Estadual). Não tinha peça de confronto, mas você escolhia um estudo de virtuosidade e um concerto ou uma sonata. Aí, peças de orquestra, que no caso da Filarmônica eles trouxeram. Então eu toquei muito bem a primeira parte, e ele subiu lá encima e ele conheceu meu professor. Eu estudei com o Cardoso; Cardoso foi um grande trompetista. Infelizmente ele morreu jovem, tinha sessenta anos (faz uns quinze anos que ele morreu, morreu do coração), e ele era uruguaio, mas morou os últimos anos da vida dele em Buenos Aires (Teatro Colón). Esse estudo do trompete... Lá se costumava falar assim (*com sotaque*): “Cardoso estudió la trompeta como Heifetz_____ el violin”. Assim, falavam, que era mesma coisa completamente... A escola do Cardoso, que é a minha escola, é a escola de Boston, antes do Schluter. Voisin. Muito antes. Cardoso estudou com o Voisin_____ em Boston, no mesmo período que o Eleazar estava lá como assistente do Koussevitzky_____ em Tanglewood, década de '50, foi no mesmo período. Gozado, é uma coincidência, isso aí: eu tive um professor que conviveu com essa mesma fonte de instrução de música que o Eleazar teve também, quando esteve lá. Uma coincidência mesmo curiosa. E o Cardoso foi meu professor, e o Blech conheceu o Cardoso (que é um expoente)... diz que moravam no mesmo prédio em Buenos Aires. Ele mesmo me falou, no dia do concurso ainda. Eu falei: “Ah, o senhor conhece o Cardoso?” (*com sotaque*): “Claro, vivimos juntos ah!”... Respondia tudo de uma maneira sarcástica: “Claro”, os argentinos são todos fatais. Quando ele levou no concurso lá na frente as partituras e os transportes, eu olhei para o Blech e falei: “Não, maestro, não sei transportar, não tenho experiência de transporte nenhuma”. Ele ficou quieto, tirou aquela partitura, não me lembro o que que era, e pôs uma outra. Essa eu me lembro o que era: ele pôs o Britten, *Guia para Jovens*, de orquestra. E não pôs aquela avaliação de trompete que tem no meio não, que é mais complicada, ele pôs só a abertura, que é um tema de Purcell, e aquilo era para trompete em dó, ou seja, eu tinha um trompete em si b na mão, que é o que todo mundo usa para aprender o instrumento, e era só tocar um tom acima. Ele quis facilitar sem falar nada para a banca. E eu ainda falei: “não, mas eu não transporto mesmo”. Aí ele ficou olhando: “mas o senhor não vai nem tentar?”. Eu falei: “ não, não vou”. Ainda assim tive a melhor nota de sopros do concurso da Filarmônica. Está no jornal, preciso achar isso no jornal.

A M.: E os estrangeiros, eles foram convidados ou...?

G.S.: Os estrangeiros foram julgados por fitas.



A M.: E depois que acabou a Filarmônica, grande parte deles já tinha sido anunciada a orquestra do Estado, a Estadual....

G.S.:...alguns fizeram concurso para a Estadual. O Callusio, por exemplo, do tímpano, fez. Ele chegou a fazer parte. Era um timpanista argentino muito bom. Foi o professor da Betinha. A Betinha pode te dar toda a ficha dele e dizer quando ele começou na Estadual .

A M.: Vários....

G.S.: Vários, o Daniel Havens se não me engano foi para a Estadual também....

A M.: E tinha aquele problema no Brasil, naquela época, que faltavam músicos preparados para assumir uma posição tão importante, só tinha a Orquestra do Teatro Municipal, praticamente, e as orquestras da rádio....

G.S.: Por isso é que a Orquestra do Estado começou a ensaiar à tarde, às duas horas da tarde. Porque recebia todos esses músicos do Teatro....

A M.:... mas isso já em '73 ela fazia à tarde...?

G.S.: Já, começou sempre à tarde....

A M.:...porque grande parte era de músicos do Municipal....

G.S.: É, é, muitos eram do Municipal. Agora, no comecinho, Arcádio, no comecinho o Eleazar tentou evitar isso aí, ele achou que ia completar a Orquestra. Depois ele teve que abrir o bico, não teve jeito. Não teve jeito....

A M.: E onde vocês ensaiavam?

G.S.: Depois que nós fizemos o concurso....isso é importante – o Eleazar teve o mesmo critério: você põe uma peça de livre escolha, depois um concerto ou uma sonata, uma coisa assim, e depois, a leitura de orquestra, que eles não falavam o que ia ser....

A M.:... leitura à primeira vista, não?

G.S.:...é, foi Quinta de Mahler à primeira vista, para a Orquestra inteira. Todo mundo. E esse concurso foi no grande auditório do Masp. Todo mundo tocou, eu me lembro que eu toquei num sábado de manhã.

A M.: Você era adventista...

G.S.:...mas essa decisão sobre a Igreja eu tomei desde a Filarmônica, viu Arcádio, se não....

A M.:...se não você não ia poder trabalhar.



G.S.: Não foi isso, não. Foi uma coisa mais forte do que isso, inclusive. Porque na Filarmônica, quer ver, houve um episódio interessante sobre isso aí: eu fiz o concurso, passei, me chamaram para assinar o contrato. Aí eu perguntei qual seria a agenda da orquestra, bem assim. “Ah, a gente vai ter concertos sábado à tarde”. Eu fui e falei “eu não toco sábado, eu não trabalho no sábado, não é que eu não toco, então eu não vou assinar o contrato, infelizmente”. Fui lá para dizer isso, não fui nem para pedir. Nem fui para pedir. E o Kaufmann (Kaufmann), judeu desses revoltados e o Blech, judeu, mas judeu mais moderno.... eu me lembro que o Blech ficou quieto, mas o Kaufmann começou a me agredir: “Menino, você não sabe o que está falando, Jesus Cristo é uma invenção, a Bíblia é uma mentira”. Foram as duas coisas mais fortes que eu ouvi naquele dia e que eu fiquei assustadíssimo de ouvir de alguém....

A M.:....qual era mesmo o primeiro nome dele?

G.S.: Não me lembro. Mas ele falou mesmo: “a Bíblia é uma invenção, Jesus Cristo é uma invenção, a Bíblia é uma mentira”, não sei o quê, não sei o quê.... Eu falei: “senhor Kaufmann, eu não vim aqui para pedir nada para o senhor, eu nem estou pedindo nada. O senhor fique sossegado. Eu vim só dizer que o senhor não precisa me chamar, eu não vou assinar”. “mas isso não sei o quê....”. Não se conformava. Aí outras pessoas começaram a entrar, tinha a mãe (não me lembro o nome dela) da que tocava violino, tinha duas filhas, uma violoncelista..... eu vou me lembrar.... No fim o Blech entrou na conversa aquele dia e falou “Menino, é o seguinte: sabe, tem muita gente que falta por outros motivos. Se você vai faltar por motivos religiosos, eu deixo você faltar. Pode assinar o contrato. Eu dispensei você no sábado. Pode assinar o contrato”. Eu falei: “Ah, se o senhor vai me dispensar no sábado, tudo bem. O senhor vai por isso no contrato?”. “Não, não vou por isso no contrato. Estou te dispensando e pronto”. Falei “está bom”. Eu assinei o contrato.

Aí, deixa eu te contar. Meu pai, pastor; sábado era o dia que eu mais tocava na minha vida, nas Igrejas. Você, que tem também ou teve pelo menos uma rotina na Igreja, sabe que o dia que vai na Igreja é o dia que músico trabalha que nem um tarado, a maioria das vezes. Corria para cima e para baixo, tocava num culto, na escola outro, com os jovens outro, não sei o quê era outro... Quando começamos a ensaiar, eu me lembro do primeiro programa: 4ª Sinfonia de Tchaikovski. Como eu não sabia transportar, trompete em fá, fiquei com vergonha de botar bolinha na parte, eu decorei a sinfonia. Bom, eu aprendi assim, aprendi fazendo. E no primeiro concerto, aquela música entrou.... o sonho da minha vida. O Herseth_ em Chicago sempre falava assim: “Olha, a música mais completa e profunda que jamais se escreveu na história da humanidade é a música escrita para uma orquestra sinfônica”. Pronto. Para resumir a história para qualquer artista. E de fato a coisa mais completa que existe é uma orquestra inteira tocando e o pensamento que se dedicou ao longo dos anos”. Então, quando eu comecei a ouvir eu tocando a Quarta Sinfonia de

Tchaikovski, e aquela coisa tão absolutamente completa e profunda, tomou conta da minha vida naquela mesma hora nos ensaios, e eu, naquela semana, eu pensei e decidi: “Não, tem alguma coisa de errada nessa história toda, porque eu no sábado eu corro para cima e para baixo tocando música na Igreja, e muitas vezes essa música que eu toco na Igreja não tem nem de longe essa profundidade. Muitas vezes tem música boa, pelo menos na minha época. Hoje em dia, música evangélica está muito.... está inaceitável. Não acho que seja...Eu acho que a Igreja tem a função de ensinar também, você tem que ensinar, e hoje em dia não estão fazendo certo. Em todas as Igrejas tem esse problema. Vale tudo, tem



música de todo tipo, isso não está mais valendo nada. Mas então eu decidi, desde o primeiro concerto da Filarmônica. O Blech não sei nem baseado no quê ele achou que ia dar certo, isso, de me dispensar no sábado. Mas tem concerto no sábado. Mas desde o primeiro concerto eu fui e toquei, nunca mais, essa decisão tomei desde o primeiro dia. Nunca aconteceu isso. Então, os compromissos meus com a música, com a orquestra, sempre assumi. Hoje em dia evito outras coisas, se eu posso eu não pego outras coisas, mas mesmo assim você faz parte também de uma comunidade. Por exemplo, o cara vem e vai passar um casamento para você, e você está frustrando uma expectativa que as pessoas tem de você como profissional também, até mesmo nos trabalhos avulsos. Eu se eu posso evitar _____ eu evito, mas se está fazendo parte de alguma coisa que alguém está esperando você fazer aquilo, eu faço, sem nenhum problema. Minha Igreja tem médicos que atendem pacientes no sábado, primeiro pela emergência em si.... essa uma história comprida.... Mas enfim a música faz parte disso aí tudo. Então eu fiz concursos no sábado e eu me lembro: a Quinta de Mahler. E foi para a Orquestra inteira. Quando a Orquestra começou, começamos em junho de '73, a gente ensaiou num salão de festas, para dizer a verdade, que seria o *lobby* de um prédio na Avenida Paulista, que era um prédio usado, eu não sei se parcialmente ou totalmente, mas ali funcionavam algumas repartições da Secretaria de Cultura.

A M.: Já era a Secretaria de Cultura?

G.S.: Não me lembro. Eu não sei se Ciências, Cultura e Tecnologia, eu não me lembro que nome tinha, não. Mas eu acho que sim. Mas a gente ensaiou uns tempos lá, viu? Naquele *hall* de entrada. E daí, vou te contar, a orquestra ensaiou de tudo um pouco, e em todo tipo de lugar que você possa imaginar. Mas o primeiro lugar definido, foi o Teatro São Pedro. Velho como ele estava, sem condições, sem camarim, sem nada. Era uma coisa assim. Mas aí começaram as temporadas mesmo: '74, '75 em diante. E tinha um público bem forte. Eu me lembro que aí foi meu primeiro Brandenburgo, no Teatro São Pedro, com o Eleazar. Foi uma coisa curiosa porque tinha acabado de chegar o François, um rapazinho que veio da França junto com o Lacour, imagina que a mulher do Lacour tocava trompa. Era muito fraquinha tocando trompa. Nossa, muito. Ela hoje é cantora. Como cantora não sei julgar, Annie _____ ela canta no Coral Lírico. Mas como trompista ela era muito fraca.

A M.: Foi um pacote?

G.S.: Foi um pacote, é verdade, um pacote com muita gente. E daí o Jean Noel veio mas não estava nesse pacote. O Jea Noel já estava no Rio. O Eleazar trouxe ele do Rio, mas veio depois. Antes tinha um outro flautista, eu me lembro o nome dele: Norman Dee, era um americano.

Tinha um trompista americano também que chamava Ray Wagner. A mulher dele era percussionista e se chamava Debbie. E tinha um timpanista também, Paul... Não vou me lembrar. Mas a gente cruzou com alguns desses músicos dos Estados Unidos na nossa turnê. Um deles foi o Richard Kadetsky, era o fagotista. Ele foi assistir dois concertos com a gente, na nossa turnê em 2002.

A M.: Mas ela chegou quando, essa turma nova?

G.S.: Tudo em '73. Mas eles chegaram a ensaiar nesse prédio aí, no comecinho. Ou seja, quando fez concurso, tudo que não preencheu, eles convidaram. Era gente da área de Boston. Quem ...

A M.: Ayrton Pinto?

G.S.: Ayrton Pinto fez os contatos e não sei, por indicação, não sei como que foi que eles selecionaram. E tinha um outro rapaz do oboé que chamava Marc, um gordinho, esse foi embora logo....

A M.: Veio o Spetalnik também?

G.S.: Depois, esse foi muito depois. Quem começou foi esse rapaz chamado Ray Wagner, que ficou bastante tempo, e quem era a segunda trompa começou a carreira dele ali foi o Mário Rocha... De Tatuí, que estudava lá e veio para cá. Me lembro que a primeira trompa boa ele comprou desse rapaz. Vendeu uma das trompas que ele tinha para o Mário. Era o Ray e o Mário. E tinha o Décio. Aposentado hoje, de terceira trompa. Quarta trompa nem me lembro ao certo quem era. Mas o Décio era muito fraco.

A M.: De trompete estava você....

G.S.: De trompete entrou só eu. Porque o outro trompete que acabou aprovando foi o Lelé. Mas no primeiro dia acho que foram conversar com ele sobre os compromissos, o Teatro, e o Eleazar dispensou ele, nem deixou ele ensaiar. Eu estava sozinho mesmo. E desde aquele começo o Eleazar era um foguete. Eu me lembro que a gente começou a ensaiar, você fala assim__ estava sozinho lá _____ ensaiar o quê, então? *Crepúsculo dos Deuses*. Pode imaginar um negócio desses? E ele fazia isso com interpretação em tudo. Nunca vou esquecer. Foi a minha primeira experiência musical em orquestra positiva mesmo, foi com o Eleazar. Porque ele, independentemente do que acontecesse em volta, embaixo, na frente, antes ou depois, na vida, ele naquela hora fazia a música acontecer na mão dele, como regente, e isso era uma coisa muito forte. Te dava uma garantia de que amanhã quando eu voltar aqui, nós vamos começar naquele ponto que ouvi ali..., por exemplo, interpretação, seja o que for... Isso dá continuidade para a coisa. O artista dá continuidade. Mas foi um começo muito, muito difícil mesmo, cheio de percalços, faltava de tudo o tempo todo. Nossa, era muito difícil mesmo.

A M.: E o Eleazar voltou para reconstruir a Orquestra....

G.S.: Para recriar a Orquestra. Fizemos esses concursos, veio muita gente de fora, a orquestra não tinha uma sede e escritório muito menos ainda; isso era tudo feito lá na Secretaria de Cultura, numa sala qualquer.

A M.: Uma pergunta: a Filarmônica fazia o repertório sinfônico todo, não fazia ópera, não? Era o repertório sinfônico?

G.S.: Sinfônico.



A M.: E eventualmente Balé?

G.S.: Não, só sinfônico.

A M.: E a Municipal naquela época fazia mais ópera, quase não fazia concerto sinfônico...

G.S.: Ópera e Balé.

A M.: Sinfônico era raro....

G.S.: Tinha sim, mas eles tinham uma temporada lírica muito forte, e de Balé também muito forte, então, o resto do período eles faziam concertos.

A M.: As orquestras Filarmônica e a Estadual hoje em dia....

(aqui os dois falam juntos e não se entende)

G.S.:... esse espaço. Mas a Estadual tinha uma outra coisa curiosa. Uma das coisas que eles colocaram no que se pode chamar de projeto e por isso a orquestra tinha essa característica, é que a Orquestra Sinfônica do Estado tinha como função atender o Estado inteiro. Então se viajava mais do que se fazia feira. Direto! Viajava mesmo, você ficava fora duas, três semanas, de ônibus, em hotelzinho pensão quase. Hotelzinho ruim, a gente ficava fora uma semana inteira, tocando em aqui, ali três, quatro cidades. Depois voltava....

A M.:...viajando pelo interior....

G.S.: ...viajava de novo. Isso foi mais no começo, bem no comecinho. Depois das outras temporadas a coisa foi mudando e eles foram acabando essa história porque viram que o proveito não era tão grande assim. É como montar um circo. Desgastava muito a Orquestra e não cultivava tanto como devia esse público lá no interior. Então, atendeu mais como você está falando a área de concertos mesmo, porque o Teatro Municipal atendia uma outra coisa. Mesmo assim, o Teatro Municipal tinha parte de concerto muito forte. Eu me lembro que cheguei a fazer cachês várias vezes no Municipal. Por exemplo, a *Sagração da Primavera* eu estudei com o Ernest Bour regendo, e a orquestra fazendo. Ernest Bour, um francês.

A M.: Foi a primeira vez que fizeram a *Sagração*....

G.S.: Foi a primeira vez. E eu nunca me esqueço: nos deram quinze ensaios para isso. Era um negócio enorme. E tal....

A M.: De qualquer jeito a Orquestra tocava mais ópera e balé....

G.S.: Ele ensinou aquilo pacientemente. Ele pôs um agogô, do lado da estante dele: (*cantarola*). Ensinou aquilo naipes por naipes, com uma paciência... Aprendeu mesmo, depois que aprende é que nem andar de bicicleta: aprendeu está aprendido. Me lembro que dois anos depois disso fizemos lá no Teatro Municipal, fiz um cachê da *Sagração da*



Primavera com balé, e quem regeu foi o Morelenbaum. Ele mesmo ficou bobo de ver que a orquestra sabia a música, sabia mesmo. Foi só ensaiar e pronto. Você vê no caso: fazia concerto com as mesma obras também, o Stravinsky, um cara que escreveu para balé, mas se usa tudo isso para a versão de concerto. Fazíamos as duas coisas.

A M.: E voltando para a Osesp, quer dizer que era a Orquestra Sinfônica Estadual, naquela época, Sinfônica do Estado de São Paulo. Ainda não havia mudado o nome?

G.S.: Ah é, é verdade. Essa mudança realmente aconteceu, eu não me lembro em que época aconteceu essa mudança. É verdade....

E a gente viajava muito. Aos poucos isso foi diminuindo e a gente foi criando as temporadas todas aqui. O Eleazar gostava dos ciclos. Ele então atendia os compositores nos anos ou de aniversário de nascimento ou de morte ou qualquer coisa assim, e não fazia só aquilo mas fazia ciclos, ele gostava de fazer os ciclos. Uma coisa, sim, que ele repetia desde o começo, por exemplo, o barroco: todo ano começava com barroco.

A M.: Encontros com o Barroco...

G.S.: *Encontros com o Barroco*. E daí sim, nos Encontros Sinfônicos de Outono, aí sim, você entrava nos ciclos dos autores. Mas o barroco ele começava religiosamente todo ano com dois ou três meses de barroco mesmo. Uma escola para a orquestra, eu achei que foi. Porque o barroco é uma coisa bem transparente, obriga a orquestra a funcionar como nunca. O Eleazar.... eu gostaria que você me perguntasse alguma coisa porque..... O Eleazar era um maestro exigente, eu acho que você mesmo já pegou uma fase dele... não que ele fosse menos exigente, mas ele não era mais a mesma..... no comecinho ele era exigente, mas exigente mesmo....Muito, muito exigente.....

A M.: '77, não? Trabalhava em Campos, e depois profissionalmente desde '81.

G.S.: É ainda era, sem dúvida que era. Mas o sujeito vai andando pela vida e vai tendo que negociar tanta coisa... então a exigência esbarra em uma porção de coisas que têm que ser negociadas, infelizmente. No nosso caso aqui, a Orquestra do Estado teve uma chance raríssima aqui: o Governo resolveu que ia fazer mesmo uma orquestra de nível internacional, e uma vez que recebeu um projeto que o Neschling pôs no papel eles assumiram aquilo como verdade máxima e decidiram que nada ia impedir eles de fazer isso daí. E eu senti isso no dia em que o Covas deu uma entrevista no lançamento do projeto e o jornalista perguntou para ele: "Governador, mas esse dinheiro, nós estamos carentes na área de saúde, na área de educação, os professores isso, os médicos aquilo..." Fez um quadro assim rapidíssimo para ele e falou: "O senhor não acha que isso é assim muito dinheiro para um músico?" Falou bem assim. E o Covas respondeu: "Olha, nós vamos fazer uma orquestra de nível internacional. E o maestro Neschling está dizendo que para fazer, precisa pagar isso, e se ele está dizendo, nós vamos pagar". Mas como quem diz: "Nós vamos fazer essa orquestra, independentemente do que vocês aí achem ou vocês não achem, nós vamos fazer". Então o Neschling teve esse amparo atrás dele, essa autoridade que ele ainda exerce até hoje, de uma maneira quase que – vamos pôr – incontestável, sem ninguém ter força para contestar as coisas que ele diz que sim ou não, foi uma coisa necessária e uma coisa

rara. Ele criou... é o único jeito de você criar uma orquestra diante de circunstâncias tão atípicas como o Brasil.

A M.: Teve até sorte de estar com um Governo que deu todo o apoio, músicos que deram todo o apoio. Porque ele já esteve outras vezes no Municipal e não conseguiu viabilizar....

G.S.: Não, de jeito nenhum. Em tudo quanto é lugar que ele foi, mesmo fora do Brasil, ele já teve os problemas dele. Isso é muito complicado.

A M.: É. As pessoas certas, na hora certa.

G.S.: É, foi uma coisa única mesmo. Eu acho que é como uma guerra: tínhamos uma guerra pela frente, e na hora da guerra você precisa um general. Então eu me lembro bem da história do general Patton: quando acabou a guerra ele queria empurrar os russos para fora de Berlim, é o que ele queria fazer. “Vamos afastar...” “Não, os russos são os nossos aliados, general” “Não, não interessa, agora não são mais...”

(risos)

“General. Agora somos políticos, temos presidente, não é mais o caso de ter um general”, e afastaram ele, que por ele, ele continuava a guerra. O Saint-Exupery falava sempre isso (o autor de *O Pequeno Príncipe*): “O sentido da vida está no meio do processo, não no fim, no objetivo, não está lá”. Porque se fosse assim, é como você estabelecer que pode existir com certeza a guerra numa luta pela paz, isso é uma ironia. O soldado quando acaba a guerra ele é o quê? Se ele não for outra coisa, ele como soldado deixa de existir. Então a guerra, só pela guerra, muito embora ela muitas vezes teve que acontecer, não existe um sentido na guerra, é isso que ele quis dizer. O sentido das coisas está no processo, vamos dizer. Você é aquilo que você faz hoje. Isso vale para nós músicos também. Eu estou em casa estudando: aquilo que está conseguindo sair lá em casa, é o máximo que você vai conseguir fazer no palco também. Então tem que sair perfeito em casa. A grosso modo, estou dizendo, tem que sair de casa desse jeito.

A M.: É, para ter uma margem de manobra no palco, que é mais difícil.

(risos)

G.S.: Enfim, é uma relação complicada. Mas gozado como o Eleazar conseguia delegar bem essa autoridade para o músico, ele investia a pessoa dessa autoridade. Ele fazia isso como ninguém. A pessoa se sentia com essa responsabilidade sem necessariamente estar pressionada. Ele sabia delegar esse poder. E ele ressaltava bem essa função também, não era só tocar. Ele se colocava na posição de espectador, em certas horas.

A M.: Agora a Osesp, teve esse primeiro grande teste que você falou que foi em '73, e depois teve um segundo. Foi em '80?

G.S.: Não, muito antes disso. Foi uma boa pergunta essa, para marcar épocas em relação à seleção de músicos. '73 teve um teste que meio selecionou mas nunca completou a orquestra. Ficou meio aos trancos e barrancos. Quando aconteceu em '75, eles decidiram: “Não, de jeito nenhum, nós vamos ter que completar essa orquestra”. Aí, usando das leis: faz um concurso público e o que não tiver aqui vai ter que vir de fora. Aí eu nunca vou me



esquecer disso: o Eleazar me mandou embora, em '75, porque eu era membro da comissão da orquestra. Foram motivos políticos mesmo, por isso eu nunca vou me esquecer. Houve gente da própria comissão mesmo que fez a cabeça dele que eu era contra ele....

A M.: Mas teve alguma evento, alguma briga...

G.S.: Não, agora não vou me lembrar, mas eram coisas curiosas, que por exemplo desaguou com a história do Mindlin...

A M.: Mindlin era o Secretário?

G.S.: Secretário da Cultura. Secretário da Ciência, Cultura e Tecnologia. Eram três Secretarias numa só e ele era Secretário disso tudo, a Cultura era uma parte só da Secretaria, a Música era uma parte da Cultura, a Orquestra era uma parte da Música e por causa do Eleazar ele foi mandado embora. Você mesmo me parece que outro dia me falou o que houve....

A M.: Não, tem outra história.

G.S.: Tem outra história além disso...

A M.: Que ele ficou com essa fama, o Eleazar, mas na verdade foi uma troca, que o Vladimir Herzog aqui do lado foi encontrado enforcado, aí um general foi acusado, que era responsável pelo comando dessa região.... não, era outro operário, Manuel Fiel Filho, que foi assassinado mas dependências do segundo exército, se bem me lembro, e esse general foi destituído, mas tinha que ter uma troca, alguém tinha que cair da esquerda, e o escolhido foi o Mindlin, mas coincidentemente o Eleazar estava viajando para Brasília, para reclamar da pressão e pedir apoio. Aí ele diz que ele que derrubou, mas na verdade foi uma coincidência, feliz para o Eleazar....

G.S.: Olha só....

A M.: E ele ficou com essa fama dessa força que....

G.S.: ... na verdade o que o Mindlin queria era uma coisa específica: eles já tinham assinado um contrato com um regente francês que eu não me lembro o nome dele, isso é verdade.

(FIM DO LADO A DA FITA)

G.S.:... e eles, a Secretaria de Cultura já tinha assinado o contrato.

A M.: Isso quando?

G.S.: Em '75.



A M.: Mas porque já tinha assinado com eles se o Eleazar era mais da orquestra?

G.S.: Porque acho que vencia o contrato. Acho que havia datas de renovação de contrato. Tinham já assinado com um outro regente e iam já dispensar o Eleazar. Bom, muita gente fez a cabeça dele a meu respeito, não tinha assim uma coisa, não sei nem porquê, não vou citar nomes mas tem gente por aí ainda hoje daquela orquestra; poucos mais tem.

A M.: Você diz na atual orquestra ou no mundo musical, na cena paulistana?

G.S.: Isso, tem gente por aí.
(risos)

A M.: Tudo bem, não precisa dar nomes.

G.S.: Não, fica ruim. Mas é fácil você levantar a comissão da orquestra daquela época; aquele grupo, enfim, fizeram a cabeça dele. E eu, eu sempre fui meio radical nessas coisas, eu costumo assumir as coisas que eu falo. Fiz isso a vida inteira. Eu acho um negócio, eu assumo aquilo que eu estou achando. Sempre fiz isso. Foi fácil, eu caí que nem um pato nessa história. Não fui um bom negociador. Pelo menos naquele período da minha vida não sabia fazer isso ainda. Então o Eleazar me mandou embora mas tinha outras coisas no meio também, não foi só a Comissão da Orquestra, não. Me lembro, por exemplo, que nós tínhamos um Quinteto de Metais: Michael Kelly, o trompete Paioletti, que não era da Orquestra e eu, o Donald Smith e o Chuck__ e depois o Marc spetalnik. O Mark__ veio depois disso aí. O Chuck era um trompista negro, americano.

A M.: Eu me lembro, toquei com ele.

G.S.: Ele era um super trompista. Bom, o Michael Kelly fazia cada uma! E a gente não sabia de nada. A gente tinha concerto no interior (o quinteto) pela Secretaria de Cultura. Ele ia na Secretaria com as influências dele e conseguia dispensa só dos solistas da orquestra, do quinteto. O quinteto era de solistas: eu tocava primeiro trompete, eu não tinha contrato nessa época de primeiro, tinha de segundo – mas eu tocava primeiro.

A M.: Que tipo de contrato?

G.S.: Lei 89, era um lei bem safada, cheia de.... e depois a lei 500, já colocava você quase no patamar de funcionário público, mas não tinha os direitos de funcionário público. Depois, em 1980, a gente passou para a Fundação Padre anchieta. CLT.

A M.: É, eu me lembro.

G.S.: Mas eu me lembro que eu fui mandado embora em '75, que o Eleazar me mandou embora, eu e mais outras pessoas que ele achava que estavam fazendo frente ou pressão a ele, ele não admitia isso. E eu fiquei sozinho nisso. O mais curioso é, vamos dizer: “Quem sabe você exagerou aí, que alguém fez a cabeça dele”. Vamos até dizer que fosse. Mas uma coisa é certeza, viu Arcádio: não teve uma, uma única pessoa que se levantou – não para defender, isso já seria ruim – mas para perguntar: “o que aconteceu aí?”. Não teve.



A M.: Você faz uma analogia com o que aconteceu aqui na nossa crise, há poucos anos, a demissão de uns sete ou oito?

G.S.: Eu não sei, na verdade, não sei dizer não. Acho que não...

A M.: São casos distintos mesmo.... Agora voltando a essa época que você foi demitido, ele também estava com medo de perder o contrato?

G.S.: Estava com medo de perder o contrato, então claro que ele saiu caçando todo mundo. Então, por exemplo, o tal quinteto, o Kelly conseguia dispensa para a gente e tinha concerto ou ensaio, e para a gente, do quinteto, o Kelly falava assim: “Está tudo certo, está tudo resolvido”. E jogava na mesa do Eleazar uma assinatura de alguém poderoso qualquer, um Secretário. Então ele olhou aquilo tudo como já inimigos.

A M.: É, ou passando por cima da autoridade dele.

G.S.: Mas isso a gente não sabia. E eu dancei feio nisso aí. Eu e o Donald Smith, também foi mandado embora. Só que o Donald foi aproveitado imediatamente no Teatro Municipal. Ele nem chegou a ficar desempregado. Eu mesmo fui na casa dele, um dia, uma manhã, acordei ele: “Donald, olha, eles me perguntaram de você e eu não tinha o telefone”. O Donald não tinha telefone em casa, quando eu fui na casa dele. Eles me perguntaram, estão querendo uma tuba no Teatro Municipal e eu falei de você, e ele pegou o emprego, eu mesmo fui na casa dele. Então ele não ficou desempregado, eu fiquei de novo desempregado em '75. Mas o mais difícil aí nesse período, Arcádio, foi o seguinte: eu fiquei desempregado, e não houve uma única pessoa que sequer perguntou o que aconteceu, o que não aconteceu. Eram motivos políticos, não se podia elucidar isso aí. Motivos políticos são motivos de conversa. Tanto eram motivos políticos, que, para entender, duas coisas: é como a história do serial killer – o cara está matando um atrás do outro. Aí um dia aparece: “É ele, é ele”. Põe na cadeia, daí a um mês tem mais uma morte. Você diz: “Não, então não era ele”. O Eleazar percebeu isso. Depois que ele me mandou embora, aquilo que tinha acontecido não tinha parado de acontecer. Então, ele depois de três anos se redimiou comigo, e ele mesmo me convidou de volta. É essa é a prova mais forte.

A M.: Foi em '75?

G.S.: Não, não, em '75 toquei ainda. Foram três anos, praticamente. No final de '78 eu vim para São Paulo – essa é uma história milagrosa....

A M.:.... então foi '76 a '78...?

G.S.: É. Fiquei fora da Orquestra. Aí, nossa, eu fui__para o Espírito Santo__ negócio de família, meu ex-sogro mexia com madeira, trabalhei um bom tempo com ele, ele tinha matas e serraria, ou seja não era só a serraria em si, tinha matas mesmo. Trabalhava com café, também, com gado. Tudo isso eu fiz, e fiz com muito gosto. Nunca tive medo de nenhum tipo de trabalho, na vida. A única coisa é que nesse período, eu até parei de tocar. Então você fala assim: “então você nunca fez parte de outra orquestra?”. A coisa mais forte

em relação à Estadual é isso aí. E depois eu também cuidei de negócios da família da minha mãe; eles tinham uma loja de materiais de construção, uma área grande do interior Espírito Santo, lá perto do meu sogro. Então durante esse dois anos e meio, três, eu trabalhei lá. Fiz de tudo. Mas, numa visita que eu fiz em dezembro de '78 a São Paulo, eu cruzei na rua com o Ceccato, na rua, imagina um negócios desses? Eu nem estava aqui; vim de Natal, visitar parentes, minha irmã.... E ele: "Ô, Gilberto!". À tarde ele teve um ensaio, falou como Dante, "olha o Gilberto", e no dia seguinte eu fui fazer não sei o quê no Teatro Municipal, e o Ceccato estava fazendo um ensaio lá de novo, um conjunto de metais para um concerto de Natal. E assim, foram duas coincidências seguidas. E aquele dia eu estava já indo embora, voltando para o Espírito Santo, fiquei três dias em São Paulo. E eles: "Olha, Gilberto, o pessoal da Estadual quer falar com você". Eu falei: "Que pessoal, hein?"

"Ah, o Eleazar". Eu falei: "Quê é isso, Ceccato, você está ficando louco, de jeito nenhum, eu tenho minha vida lá". E ele insistiu tanto. Então, minha ex-mulher que estava junto comigo, a Ivanny___ falou: "Vai lá". Ela me convenceu de ir lá e eu fui contrariado. Mas fui porque ela me obrigou, quase.

A M.: Isso era no Teatro São Pedro?

G.S.: Isso era no Cultura Artística, já.

A M.: Já era Cultura Artística?

G.S.: Já, acho que desde '77. Acho que Cultura Artística foi '77-'78. E uma coisa que me chamou a atenção foi quando eu vim aqui foi que os concertos da Orquestra eram transmitidos ao vivo. TV e Rádio. E sujeito ligava a TV e punha o som no rádio FM.

A M.: Eu me lembro.

G.S.: Então você via na TV com som estéreo, ao vivo, uma coisa inacreditável....

A M.:....aí você....

G.S.: Bom, aí eu fui num ensaio da orquestra, fiquei assistindo. Na hora em que eu sentei e vi o ensaio da Orquestra eu balancei de cima até embaixo. Foi muito forte. Eu que tinha decidido não mais fazer aquilo.... Eu saí de São Paulo.... Ah! Outra coisa importante: não só ninguém perguntou o que tinha acontecido, mas eu fiquei '76 inteiro em São Paulo, tentando um emprego qualquer, pedindo.... não vou citar nomes de novo... pedindo: "Fulano, será que não tem uma gravação para fazer", "Ciclano, será que não tem um casamento para eu fazer?", "Sutano, será que não tem um cachê?". Não consegui nada, nada, nada. Passei o ano mais negro da minha vida. E sabe por que? Porque em julho de '76 nasceu meu primeiro filho, o Emerson, 21, no meio do mês, no meio do ano, longe do dinheiro que eu tinha ganho e longe do dinheiro que eu ia ganhar quando saísse de São Paulo, em '77. E eu fui professor ainda num festival em Curitiba em janeiro de '77. De dois em dois anos era nessa época, o festival de Curitiba, com o Schnorrenberg ainda, o Festival Internacional de Curitiba. E eu fui em janeiro de '75, Nailson foi meu aluno e em Janeiro de '77 de novo o Nailson foi meu aluno e ele aí voltou para a Paraíba. A Orquestra fez um turnê em '78 e ele daí veio para São Paulo, para ser segundo trompete do Ted. Eram o Ted

e o Paul, dois americanos que o Eleazar tinha trazido (vou falar desse concurso aí). Ele queria ser primeiro trompete, então o Paul foi para o Teatro Municipal, então eles ficaram sem o Paul, que era segundo aqui. Então o Nailson veio, para ser segundo trompete do Ted. Depois no final de '78 o Ted foi embora para os Estados Unidos, então estava só o Nailson aí.

Bom, mas antes disso, voltando atrás um pouquinho, aquele concurso no final de '75.... não, foi assim, desculpe: em '75 o Eleazar me mandou embora. Eu fiquei um ano inteiro procurando emprego e não consegui nada. Nada. Alguma coisa para fazer na música. Não consegui absolutamente nada. Aí veio a coisa mais dura de todas: o Emerson, meu filho mais velho nasceu em julho de '76, e no fim do ano de '76 a Estadual fez um concurso. Anunciou para o Brasil inteiro. Tinha mais ou menos uns 150 candidatos para todas as vagas em geral. Não passou ninguém. Eu também fiz esse concurso, e eu cheguei para o Eleazar e perguntei: "Maestro, o senhor acha que eu devo fazer esse concurso?" E ele falou: "Eu acho". E ele não estava na banca. Eu de novo, sem citar nomes (mas é fácil de levantar essa banca), todos os colegas que estavam na orquestra no período em que eu toquei e que sabiam que eu tinha sido mandado embora por motivos políticos, que tinha vivido isso aí (não sabiam só de ouvir falar), eles eram banca lá. Eles me reprovaram também. Você fala assim: "Ah, é que na hora que mandam embora de repente não dá".... Mas se tem um concurso.... e o Eleazar não estava na banca. O Diogo Pacheco estava, por exemplo, esse é um nome que posso citar. Então, esse concurso foi no Teatro São Pedro, eu me lembro como se fosse hoje. Ninguém foi aprovado, inclusive eu. Aí então em '77 veio muito, muito.... e aí eles completaram a orquestra.

A M.: Americanos?

G.S.: Principalmente americanos.

A M.: Também de Boston, geralmente?

G.S.: É, a maioria de lá. Mas, enfim veio de todo o mundo. Então eles completaram. Mas então, como aconteceu no final de '78, aquela história: o Paul queria ser primeiro trompete e foi para o Teatro Municipal. Ficaram o Ted e o Nailson. Chamaram o Nailson, que tinham conhecido na turnê. Ele veio para cá, foi segundo trompete. Então quando eu cheguei no ensaio em dezembro de '78, o Dante avisou o Eleazar... eu me lembro como se fosse hoje.... Ele terminou e o Dante falou: "O Siqueira está aí". Ele me pegou pela mão e me levou lá para o escritório, que era lá na frente. E me pediu para voltar. Me pediu mesmo. E eu falei: "Ah, maestro, olha, eu mudei toda minha vida por causa de tudo que aconteceu aqui. E eu não tenho nenhum plano de desfazer o que está feito. Eu estou estabelecido. O senhor acha que a gente deve fazer isso que o senhor está pensando? O senhor acha que é uma boa idéia isso, mexer numa coisa dessas?". Ele nem pensou, ele falou: "Sem dúvida que o senhor deve voltar". Assim mesmo. Insistiu, insistiu, insistiu e eu voltei. E aqui tem um registro muito importante, uma coisa histórica mesmo, isso aí: eu fui o primeiro brasileiro que recebeu um contrato de primeira cadeira da mão do Eleazar. E em seguida de mim, o Ozéas. O Ozéas fala que ele foi o primeiro, mas ele está enganado. Foi quase em seguida. Porque eu toquei sempre primeiro trompete desde o comecinho, mas eu tinha um contrato de segundo. Porque o Eleazar se reservava o direito, direito não – o cuidado, a garantia, de ter uma vaga de solista para um estrangeiro. Sempre. Ele sempre foi

convicto de que pelo menos, a cadeira de solista, a primeira cadeira tinha que ser um estrangeiro que tivesse essa experiência. A idéia dele não era de todo errada. Acho que na Estadual mesmo quem tinha contrato de primeiro era o Lacour, primeiro fagote, o Jean Noel, primeira flauta.... Eventualmente os que tocavam e não eram estrangeiros também não tinham contrato. Era que nem o meu caso. Eu tocava primeiro mas eu tinha contrato de segundo.

A M.: Nessa época tinha o oboísta Timothy Valentine...?

G.S.: Exatamente.

__A Kim do cello e tinha o fagostista. Tinha a Susan, não? O Jonathan.... (outos nomes)

G.S.: Chegou depois. Ele sempre tinha primeiras cadeiras, sempre tinha estrangeiros. Uma coisa ou outra é que.... A primeira ocasião na vida do Eleazar, quando ele resolveu que aquela primeira cadeira não ia mais ser ocupada por um estrangeiro foi o meu caso. E foi nesse retorno aí. E não foi imeditamente, não, ele me testou. Ele me deu uma categoria A2 quando eu voltei, mas em seguida, meses depois.... E foi numa conversa curiosa, eu falei: "Maestro, vamos completar o naipe, que contrato que eu ofereço para essas pessoas?" Ele falou: "Vamos fazer um do seu _____ do seu contrato". E aí me deu um contrato de primeira cadeira. Isso foi em '79, quando eu voltei. E o Nailson foi meu segundo trompete, o ano inteiro.

AM.: '79, '78?

G.S.: Ele acertou tudo comigo em dezembro. Mas eu comecei a temporada de '79. Nailson foi o meu segundo trompete e éramos só nós dois. E o Reginaldo, que era estagiário no Teatro Municipal, nós chamamos para ser terceiro trompete cada vez que tinha. Então éramos nós três, com o Reginaldo sendo estagiário. Aí aconteceu uma coisa muito curiosa em '80 ou '81. Foi em '81....

A M.: Novos testes?

G.S.: Não, foi o seguinte: em '81, o Isaac assumiu o Teatro Municipal. Essa é uma data boa de levantar.

A M.: Deve ter sido '81.

G.S.: Foi um grande estardalhaço, porque era uma nome importante. É até hoje um nome importante, o Isaac. E ele chegou lá determinado a fazer um reestruturação no Teatro Municipal. Ou seja, aqui é uma coisa séria agora. Ele chegou para todos os músicos que faziam parte das duas orquestras, gente que tocava na Estadual à tarde (que era muita gente). Chegou para todos e falou: "É o seguinte: ou numa ou na outra, não vão ficar nas duas de jeito nenhum". E fez uma pressão danada. E chamou um por um. Ele podia ter feito isso coletivamente, mas chamou um por um no escritório. E mesmo nos ensaios ele foi muito agressivo nas primeiras semanas, acho que como quem vinha botar ordem na casa, aquela coisa toda. E o Karabtchevsky, naquela ocasião em '81, ele sozinho, sozinho, sem

mais ninguém fazer nada, conseguiu fazer na época a melhor orquestra do Estado que já houve. Porque todo mundo que ele pressionou desistiu do Teatro Municipal e veio para a Estadual. E pior, gente que não estava nas duas também resolveu sair (alguns), e vieram para a Estadual. Nossa! Foi assim uma avalanche de gente, o Daniel Havens, Michel Alpert; foi nesse período que eles vieram mesmo para a Estadual. Então não foram testes que aconteceram.

A M.: Mas teve testes, eu fiz, inclusive. Eu e o Marcos entramos.

G.S.: Pois é, sabe que eu não me lembro disso daí, talvez porque..... Aaah! Teve sim! Exatamente. '81. Foi lá encima, no auditório da Libero Badaró.

A M.: É, foi lá. Ou foi em '80? Ou abril de '81?

G.S.: Foi no comecinho de '81, então, foi sim. Eu me lembro. Mas sabe o que aconteceu? O Reginaldo já tocava com a gente como extra, e o Sérgio Cascapera, por exemplo, já tocava com a gente como extra, e foi uma dureza convencê-los de fazer esse concurso, viu? Principalmente o Sérgio, falou que não ia fazer nunca mais um concurso na vida dele, que ele tinha feito um concurso já para o Teatro Municipal, e ele ficou traumatizado porque tão nervoso ele ficou quando ia fazer o concurso do Teatro Municipal, que a mulher dele estava grávida e tinha perdido o filho por ele, enfim.... a situação psicológica na casa.... Ele ficou tão traumatizado que não ia fazer. Mas eu o convenci, todos eles fizeram. Você me lembrou agora uma coisa importante. Mas muita gente já estava.... você não estava fazendo cachê naquela orquestra?

A M.: Não, eu era estagiário.

G.S.: Mas o Reginaldo era estagiário lá também, e o Sérgio também era estagiário do teatro Municipal e eles fizeram o concurso, concordaram em fazer o concurso, eu tive que convencê-los. O Eleazar foi muito... como é que se fala.... conivente... sei lá.... Eles começaram a tocar....

A M.:...o Roberto fez teste para a trompa...

G.S.:...em '81?

A M.:...e não foi aprovado. O que aconteceu: ele fez teste no Teatro Municipal, também, foi nessa época em que o Isaac falou para optar. E o Roberto fez teste, tirou nota dez, nota máxima, e o Isaac ofereceu a primeira trompa para ele no Teatro Municipal.

G.S.: Eu nem sabia disso.

A M.: Então ligaram, todo mundo ligou para ele da Estadual, os trompistas, e falaram: "Não, nós te oferecemos uma vaga de quarta trompa", uma coisa assim, e o Roberto falou: "Não, muito obrigado, já fui aceito no Teatro Municipal". Ele foi para o Teatro Municipal, e o Isaac pôde também mandar... ele pegou gente jovem. Os trompistas eram fortes, porque era um grande grupo que tocava lá e aqui, e o Isaac falou "não preciso mais de vocês". Mas

aconteceu isso. Eu me lembro dos trompistas ligando para ele e falando: “a gente te oferece uma vaga”. Eles não tinham aprovado o Roberto, e o Roberto tocava bem naquela época. Depois do concurso o Isaac ofereceu a vaga para o Roberto de primeira trompa, e ele começou a tocar primeira trompa.

G.S.: Mas esse concurso realmente aconteceu, foi lá encima daé, agora estou me lembrando disso.

A M.: Eu, o Marcos.

G.S.: É, então tinha pessoas como você e muita gente que não tocava na orquestra, mas o Sérgio e o Reginaldo, que eram meu naipe, já faziam cachês.

A M.: Edmilson, Rogério....

G.S.: Então foi um concurso significativo, porque muitos brasileiros ocuparam definitivamente a posição de solistas...

A M.: Uma nova geração de brasileiros.

G.S.: Verdade, verdade, foi então nessa ocasião aí. E foi o período mais forte da Estadual. Na Cultura Artística....

A M.:..... de segunda e terça, concertos, televisão, excursão em '81.

G.S.: Uma excelente excursão, verdade. Isso mesmo.

O Eleazar ele tinha essa... a partir daí ele começou a delegar muito mais ainda a autoridade a cada chefe de naipe, lembra? Então, os chefes de naipe tinham mesmo....

. A M.:...autonomia....

G.S.: Tinham autonomia. Você não fazia nada sem falar com ele, lógico, mas você podia tomar uma iniciativa que você era sempre aparado.

A M.: Mas tinha diferenças entre os chefes; alguns tinha mais autonomia. Por exemplo, o Alain podia fazer o que bem quisesse; o Edmilson já não podia.

G.S.: É verdade. Mas por causa de ser estrangeiro, porque a mesma coisa aconteceu com o Michael Kelly. Michael Kelly faltava! Eu pisei encima, mas nunca pedi que ele fosse mandado embora, nunca na vida!

A M.: Pediu que ele freqüentasse os ensaios....

G.S.: Não, também não. Eu falei assim: “Maestro, o Michael Kelly está sempre ocupado com outras coisas”. Que eu sabia de coisas até dele mesmo, do próprio Eleazar – “Precisamos ter um outro trombonista aqui”.



A M.: Era o Wagner?

G.S.: Aí eu apresentei o Wagner, desde o comecinho. Então o Dante: “É verdade, Siqueira, inclusive o rapaz é uma moça, gente fina...”. Todo mundo estava convencido que isso ia dar certo. É que ele era muito novinho também, sem experiência nenhuma de orquestra, aquela coisa toda. E teve um episódio interessante com o Wagner. Quando eu estava falando com Eleazar para oferecer um contrato qualquer para ele, nem que fosse de cachê, apareceu uma vaga no Rio de Janeiro, com o Isaac, da Sinfônica Brasileira. E o Wagner me pôs na parede: “Gilberto, tem um concurso lá. O que é que eu faço?”. Eu falei: “Ah, Wagner, eu não posso fazer nada. Eu aqui acho que mais cedo ou mais tarde vai acontecer, mas não estou com isso nas minhas mãos. Então faz o concurso”. E ele foi, e o Isaac ouviu e disse: “Ô, garoto, muito bem, mas não exatamente o que nós estamos querendo não. E não aceitou ele”. Foi de novo outros grande favor que o Isaac fez para a Estadual, comprovado ao longo dos anos agora.

(risos)

Logo depois... O dia que eu convenci o Eleazar: “Maestro, tem que pôr o rapaz aí”. Então ele telefonou para não sei quem na Secretaria, para o Dante: “O rapaz assume na segunda-feira”. Desse dia que ele falou isso demorou ainda mais um ano para o Wagner entrar na Orquestra. Era complicado. Eu me lembro que coisa demorada que foi isso aí. Mas depois que o Wagner entrou.... e fazia sempre que o Michael não estava. Inclusive era uma coisa constrangedora. Às vezes o Michael falava: “Fique aí”. Então nos ensaios estava lá na coxia. Quantas vezes aconteceu isso: Wagner na coxia e o Michael ensaiando. Quando ele faltava o Wagner ensaiava. O Wagner aparecia no concerto, e o Eleazar encobria isso tudo. Ele tinha falhas sérias, o Eleazar tinha falhas sérias.

Agora mudando um pouco de pato para ganso, uma coisa que às vezes eu me pergunto em relação ao Eleazar (uma coisa séria, uma coisa bem importante): ele conseguiu fazer o auditório em Campos do Jordão, então ele era um pessoa que tinha força. Não foi um auditório feito no meio da praça em Campos do Jordão, aquilo que valia voto político. Não, no meio do mato, que era o ideal dele. Seria um grande centro lá encima: o auditório, um prédio para aulas, e um outro prédio para dormitório. Fazer um complexo cultural lá encima em Campos do Jordão. E ele conseguiu fazer isso lá, e ele aqui embaixo nunca conquistou uma sede ou qualquer coisa nesse sentido. Muitas vezes eu pensei: “Nossa, não deram isso para ele”. Mas, por exemplo, mesmo no nível da orquestra: ele nunca deu aquele passo final em relação ao nível dos músicos. Você fala: “Como assim?” Sei lá eu, como no nosso caso: você foi com um salário alto e faz uma exigência em relação a esse salário alto. Você fala: “Mas será que ele não estava limitado?” Eu não sei até onde ele estava limitado, porque é o seguinte: quando o Covas ganhou as eleições, o Marcos Mendonça já teve, com o Eleazar ainda vivo... eleições de '94, tomavam posse em '95, até '98, mas aí como ele foi reeleito, inauguramos em julho de '99. Ele queria de todo jeito inaugurar em julho de '98, lembra? Ele nem queria ser reeleito, nem queria ser candidato, o Covas. Quando ele foi reeleito em novembro, aí deram um prazo para terminar e marcamos para julho de '99, que ele tinha começado o mandato dele. Mas seja como for.... O Marcos Mendonça teve essa idéia e disse: “A Orquestra do Estado não vai ser mais uma orquestra qualquer, vai ser uma orquestra de nível internacional”. E eles decidiram isso e não deram mais nenhuma outra alternativa para os músicos: “Nós temos esse projeto aí; ou vocês pegam isso ou não vai ter nada”. Não tinha outra alternativa. Então eles decidiram naquela ocasião isso aí. E pediram isso para o Eleazar, essa é a prova de que o Eleazar sabia como fazer a coisa. Chegaram



para o Eleazar e perguntaram: “Maestro, o que precisa fazer, para fazer uma orquestra de nível internacional?”

“É fácil. Triplica os salários e abre concurso internacional para os Estados Unidos”. Foi exatamente isso que aconteceu. Claro que o projeto não era só isso. O Neschling fez um projeto rebuscado e que depois cresceu, foi completado em idéias e em realizações até hoje, uma coisa muito mais... uma coisa para tirar o chapéu mesmo....

A M.: Mas então o Eleazar já descartava o atual quadro de músicos da Orquestra?

G.S.: Vou te contar uma coisa que nunca tinha contado para você. O Eleazar era uma pessoa absolutamente consciente. Ele fazia aquela pose no Teatro como a gente faz, lá na frente, ele assumia a orquestra que ele tinha na mão, mas ele não deixava de conhecer, ou reconhecer o nível que ele tinha na mão, o limite. Ele sabia muito bem. Vou te contar um episódio agora para você entender. Por exemplo: eu fiz uma vez um cachê com a Radio Musicale, aquela orquestra...

A M.:...com o Zubin Metha.

G.S.: Com o Zubin Metha. Então foi Buenos Aires, São Paulo e Rio. E nós tocamos Richard Strauss. Zubin Metha foi aluno do Eleazar. Quando eu voltei dessa turnê eu estava encantado com essa orquestra, com o nível. E com o Zubin Metha nem se fala... um regente assim... Gozado que o Zubin Metha tem uma característica curiosa muito parecida com o Eleazar, que um sujeito quando rege, na hora que rege, ele se compromete junto com o que o músico está executando. Você fala: “Como assim?” Vamos supor: a batuta desceu e o som não veio exatamente ou do jeito, ou no caráter, ou no tempo, e ele divide aquilo com você. A próxima batida vem dividida com você. Vamos supor que ele desceu forte na batuta e seu forte não foi exatamente isso. Na próxima batuta não vem de novo essa exigência. Estou falando do concerto, não estou falando de ensaios. O Zubin Metha tinha isso aí. Me chamou a atenção. O compromisso. Estar dividindo a música com quem está fazendo a música. Eu vejo às vezes o Kurt Masur, de jeito nenhum, não cede um segundo, mesmo na hora do concerto. Não sei se isso é tão bom assim. Conversando com os músicos da Filarmônica, eles tinham ressalvas em relação a isso aí, de ser irredutível na hora do concerto. É uma coisa complicada isso aí, porque como é que faz? Se vai ter uma disputa, uma guerra....

A M.: Mas a Orquestra melhorou bastante a qualidade.

G.S.: Sem dúvida, mas não em todas as áreas. Eu não acho que nos metais, não mesmo.

A M.: Só porque ele controlou os metais um pouco?

G.S.: Não, ele tinha cismas pessoais. Gostava do Alessi e não gostava do resto do naipe inteiro. E falava! Falava: “Alessi, claro, você fez um ótimo concerto. Vocês aí...”. Falava assim. Não só não trazia benefícios para os outros músicos como ainda punha o chefe de naipe no fogo, porque se começa a exaltar isso aí.... O Eleazar dividia essa responsabilidade. Mas eu me lembro quando eu voltei dessa turnê, falei: “maestro, toquei com o Zubin Metha e tal...”. Ele veio me olhando com um brilho nos olhos. Eu tinha tocado



com um cara que tinha estudado com ele, claro. E daí, contando a experiência musical, tocamos isso assim, assim... Me lembro que na hora ele parou, pensou e me respondeu: “É, esta aí uma coisa que a gente nunca fez aqui, Richard Strauss. Mas também, como é que a gente faria isso..” e aí ele começou a citar nomes! Com Fulano no cello, com Fulano na viola, com Ciclano no violino, assim, nomes de músicos. Ou seja, ele tinha a consciência...

A M.:...ele tinha, sem dúvida, porque não era surdo.

(risos) mas ele colocava gente fraca, ele mantinha gente fraca lá, dava todo o apoio.

G.S.: Isso que você está colocando aí é exatamente minha dúvida até hoje. Não é bem uma dúvida, mas em relação à integridade dele, do tipo “até onde”. Porque não tem apoio mas ele mesmo cometia falhas de aceitação e de apoio; o caso do Cleon mesmo era um caso desses aí.

A M.: E tinha outros mais novos... gente bem novinha que ele colocava.

G.S.: É, mesmo quando ele tinha nas mãos... Se a Estadual tivesse conseguido manter (uma máxima que a gente falou muitas vezes) ao longo dos anos só os grandes nomes que passaram efetivamente por ela, teria sido já há um tempão uma orquestra de primeiríssima mesmo. Então, nem isso a gente teve condições de fazer... Tinha essa falha mesmo.

A M.: Muita gente ainda tem esse problema.

G.S.: É um problema. De certa forma é um problema em todas as orquestras do mundo, Arcádio.

A M.: Certo, mas aqui se agrava um pouco. Tem orquestras que não tem essa estabilidade. Porque as grandes orquestras mesmo de nível B do mundo não tem esse problema, não? Como eu diria? Os músicos ficam muito mais tempo na orquestra. A abertura de vagas é muito mais rara e aqui a gente está tendo muita gente que já passou aqui e foi embora.

G.S.: Nossa, é verdade.

A M.: Muita gente boa.

G.S.: Você vê que nesse caso aí não é nem uma questão de salário, porque a Orquestra do Estado teve também lutas pelo salário nesse período, mas com certeza é a melhor paga que tem na América Latina.

A M.: Mas as pessoas estão indo também para outros lugares que não a América Latina.

G.S.: Aliás, essa é a história. Você que uma orquestra de nível internacional – primeiro item: salário de nível internacional.

A M.: Mas mesmo aqui no Brasil, muita gente toca na Municipal, toca na Jazz, toca não sei aonde e eles estão ganhando mais que a gente. Então tem muita gente boa no Teatro

Municipal que não se interessa em vir para cá. Ou alguns tem um contrato melhor lá, são estáveis, e a gente aqui não oferece um contrato razoável.

G.S.: Nem um contrato, e como você bem lembrou, em certas posições até do Teatro Municipal, ele não é um salário mais alto. Se considerar os quinquênios, aquelas coisas todas que eles têm... eu sei que existem também muitos artifícios no caso deles de gratificações especiais....

A M.: Existem.... O pessoal ganha mais dinheiro lá e trabalha menos e trabalha com mais folga, digo...

G.S.: Tem mais tolerância, muito mais tolerância, sem dúvida nenhuma.

A M.: Daqui a cinco minutos eu tenho que sair porque tem audição de oboé e flauta. Só para ilustrar bem: só tem um candidato, tem duas vagas para a primeira flauta e uma vaga para segundo oboé. E só vamos ouvir um candidato para segundo oboé. E nunca se preenchem essas vagas.

G.S.: Eu sei disso.... É difícil.

A M.: Você vai ficar ainda por aqui? Porque lá vai durar uns quinze minutos só, meia hora.

G.S.: Vou, vou descer e pegar as partituras lá embaixo e vou ouvir aqui.

A M.: Porque eu queria continuar, se você tiver uma hora, não vou te atrapalhar tanto assim....

(INTERRUPÇÃO)

A M.: Estávamos falando da nova composição da Orquestra, dos salários...

G.S.: Eu acho que de qualquer maneira se conseguiu num projeto só um nível de pagamento alto que era um primeiro requisito para se conseguir alguma coisa. Mas no começo isso coincidia com o dólar alto também, dólar acessível para nós. Cinco mil dólares lá, cinco mil dólares são cinco mil dólares de salário. E infelizmente, em nível internacional, que é o que você estava falando, tem gente que sair daqui para ir para outro país... não tem mais o mesmo atrativo para uma pessoa de fora vir para cá. Então eu não sei até onde isso se sustenta nesse patamar, é difícil saber. Só o tempo é que vai dizer. Mas é um risco alto que se corre para se manter isso aí. Mas mesmo dentro desse patamar a gente tem enfrentado resistência para mexer no salário. Cada vez que se trabalhou ou encima de aumentar ou de corrigir... existe uma resistência por todos os lados. Até de músicos fora daqui.

A M.: _____

G.S.: Então é difícil mesmo. Então onde é que nós vamos continuar agora?



A M.: Podemos falar dos últimos anos do Eleazar. O Eleazar praticamente abandonou a orquestra num certo período e assumiu mais a cadeira de regência da Yale; aí depois veio a doença dele e acumulou tudo e veio o declínio, juntando com a perda do Cultura Artística....

G.S.: Mas o Cultura Artística foi um erro. Saímos de lá, não perdemos. Saímos de lá. Deixaram de renovar o contrato com a gente, a Secretaria, dizendo que a gente ia ter um lugar que a Secretaria ia comandar, que seria o Copan, mas isso aí não se pensou absolutamente nada.... Esse tipo de decisão num julgamento absolutamente amador: achou ou não achou? Nunca baseado em referências mesmo específicas, profissionais. Mas eu acho que a coisa principal nesse período que você está falando, no declínio do trabalho do Eleazar aconteceu quando eles tiraram Campos do Jordão da mão dele. Porque o Eleazar passou a vida dele com o ideal didático na mão. Até os ensaios que ele fazia quando ele tinha mais tempo, ele mais falava do que regia, ele gostava de fazer isso. Então, a história de ensinar, de lecionar era uma coisa básica para ele. Então como antes da Orquestra do Estado ele criou o Festival de Campos do Jordão, que foi em '69...

A M.:...mas ele não estava no primeiro, foi depois que ele veio. Foi o Camargo Guarnieri que pegou os dois primeiros anos. E o Eleazar criou a parte pedagógica de Campos do Jordão. Na verdade o fundador primeiro foi o Camargo Guarnieri.

G.S.: É, mas era um festival que não tinha nada a ver com isso aí..

A M.:...Não...

G.S.:...era uma coisa diferente. Ele pensou em aulas a vida inteira. Então quando tiraram Campos do Jordão dele foi um golpe muito forte para ele. Ele pensou em outros festivais, mas a primeira reação dele foi realmente pegar a cadeira de professor... na Juilliard primeiro, não foi? A primeira coisa que ele fez foi a Juilliard. Ele foi catedrático de regência na Juilliard. E depois disso na Yale. Isso foi o que aconteceu. Então o cara entrou ocupando o espaço dele lá de tempo e de energia e ele foi deixando de lado aquilo. Ele chegou a concessões em termos de disciplina aqui embaixo inacreditáveis. Uma coisa deplorável mesmo, muito forte mesmo. Aí, quando ele não estava mais presente, na briga de todos os dias, a coisa desandou mesmo... o local de ensaio.... Me lembro como se fosse hoje o dia que a Orquestra no Copan, estava tudo muito ruim mesmo, aí a gente foi para o Memorial da América Latina... Eu me lembro que a orquestra considerou isso uma grande conquista. Eu me lembro como se fosse hoje da expressão de algumas pessoas: "Nossa, você viu aqui, o clima de concerto?", quando a gente começou a tocar no Memorial da América Latina. E ainda no Memorial da América Latina a gente disputava o palco: "Não, hoje não vai ter ensaio porque tem que fazer uma montagem", e daí tava reservado numa planilha uma montagem de alguém bloqueado lá. E aí vamos supor que quem quer seja passava lá à tarde e estava lá o palco vazio. Porque o agendamento não era cumprido, e a orquestra não tinha ensaio e não acontecia nada no palco. Era um absurdo acontecer isso. Mas eu acho que a coisa mais preta desses anos todos foi o Estado ter o Sérgio Cardoso, ser proprietário do Sérgio Cardoso e largar sua própria Orquestra na rua. Isso eu achava um negócio inacreditável mesmo. Como é que pode uma coisa dessas acontecer? Por isso que o outro dia eu falei: o dinheiro que se gastava, vamos dizer: cinco milhões, o orçamento da

orquestra num ano, que é muito pouco dinheiro. Aqueles cinco milhões iam pelo ralo abaixo. Porque não chegavam nem para qualidade de execução, nem acústica, nem acomodação do público, nem instrumentos, nem nada, absolutamente nada. Aqueles cinco milhões jogados fora. Não chegava em nada para a platéia. Hoje, sessenta, setenta, oitenta milhões, o que for do orçamento – não são, mas vamos dizer que fosse – cada centavo nessa estrutura de projeto, isso aí está chegando em música para quem vem assistir, com certeza. Acústica, programação, tudo... acomodação do público... Eles estão recebendo isso aí de volta. Essa é a grande diferença entre o que aconteceu até agora e hoje. Essa é uma diferença mesmo, muito básica essa aí. Mas volto a falar: a marca, o item principal do Eleazar ter mudado o foco do trabalho dele foi justamente porque ele ficou sem o Festival de Campos do Jordão, que foi um festival desses novos que ele criou. E por brio resolveu aceitar a cadeira de professor de regência na Juilliard e depois na Yale e consumiu o tempo dele. Daí ele cometia os pecados dele em termos de ausência, e outras pessoas cobravam ter esse direito também. Pessoas de importância como o *spalla*, ou por exemplo coisas assim. E aí ele tinha que abrir concessão para o *spalla*...

(FIM DA PRIMEIRA FITA)



Entrevista com Gilberto Siqueira FITA 2

G. S.: Mesmo assim ele era um idealista incorrigível. Várias vezes ao longo de todos esses anos...ele era sensível a todo tipo de estímulo. Eu nunca me esqueço, por exemplo, em '80, '81, uma coisa assim... é, quando a TV tinha parado de gravar: primeiro pararam de transmitir ao vivo, mas iam gravar tudo e transmitiam a gravação na semana seguinte. Depois só gravavam, e os horários de transmissão das gravações dos concertos eram muito irregulares. E depois um dia pararam tudo mesmo. Eu me lembro um dia que marquei um almoço com ele. Estava o Cascapeira e eu, nós dois, e o maestro Eleazar, só nós três. Falamos: "Maestro, vai continuar a vida inteira desse jeito? A televisão não está mais gravando a gente nem nada, em troca de um programa de esportes....?". Me lembro como se fosse hoje: uma semana depois ele fez os contatos dele e eu sei que foi por resultado daquele almoço porque ele falou na Orquestra. Ele chegou num ensaio anunciando o resultado das negociações que ele tinha feito e ainda falou assim: "O professor Siqueira mexeu com os meus brios, e por causa disso nós vamos recomeçar a gravar". Falou isso no ensaio. Vamos recomeçar a gravar. Nunca mais transmitiram ao vivo, mas recomeçaram a gravar. E não gravavam tudo também não. Mas recomeçaram a gravar alguma coisa. Ou seja, ele tinha... E eu fico pensando assim: será que se não tivesse mais gente pegando no pé dele – positivamente, lógico – se ele não teria reagido de uma maneira positiva em tantas coisas? Ele se sentia estimulado com os desafios...

A.M.: Desafiado.

G. S.: É, desafiado, mas ele tinha um estímulo nisso aí, um desafio. Estimulava-o até o fim da vida. Ele era muito... ele tinha essa lado bem brasileiro da coisa.

A.M.: Bom... colegas...

G. S.: Se eu tivesse falado em colegas.... Essa é a parte que mais me gratifica até hoje, em todos esses anos, é ter ficado mesmo uma coisa concreta mesmo do trabalho que são as pessoas. Dos metais, por exemplo, veio uma quantidade muito grande de gente para o novo projeto, muito grande. Quase todo mundo que fez passou. Acho que não teve nenhum reprovado, teve?

A.M.: De trompa.

G. S.: Ah, de trompa, verdade. Mas fora isso, os que fizeram, passaram. Teve gente que não quis fazer. Mas os que fizeram, praticamente... passaram. Aliás, o índice de aprovação foi muito alto, porque eram sessenta e poucos inscritos, mas na verdade não foram todos.... Sessenta...

A.M.: Setenta pessoas se inscreveram, e 47....

G. S.:... passaram. Um índice muito alto de aprovação. Acho que isso foi... o Neschling tinha falado em haver uma compreensão, uma tolerância.



A.M.: Eu acho que houve.

G. S.: E houve, com certeza houve, eu também acho. Eles cumpriram com essa parte da promessa, e eu acho que em contrapartida, pelo menos perto de mim na Orquestra, grosso modo, acho que as pessoas corresponderam à expectativa do novo desafio, acho mesmo. Mas falando sobre os colegas, tenho uma afinidade muito grande com uma porção de pessoas. Quando toco junto com o Wagner, por exemplo: é muito fácil de tocar, a gente está há tanto tempo junto. A gente toca junto. Pouca coisa não vem junto. Depois já num segundo ensaio a gente... Isso é um trabalho que ficou dos outros anos. Eu me lembro de expoentes muito fortes que a gente teve aqui na Orquestra, muito fortes como instrumentistas. Mas aí você pensa: “Esse povo saiu daqui antes de haver reestruturação até. Por exemplo, o Daniel Havens mesmo, não estava mais tocando, já, quando teve a reestruturação. E ele, para mim, foi durante muitos anos o instrumentista de metais mais importante que tinha no Brasil, não só trompista. Acho que como instrumentista de metal. Ele era uma referência muito forte, eu ouvia ele sempre. Mas eu hoje se tivesse que tirar alguém que fez parte desse trabalho todo e que continua com a gente, eu diria que o Arcádio é esse cara.

(risos)

Eu falo sério.

A.M.: Eu vou apagar, pode deixar...

G. S.: Eu falo sério. De você mostrar a qualidade do trabalho dele na Orquestra, todas aquelas condições difíceis que a gente teve e passamos para uma nova Orquestra, com toda a luta que houve para isso se concretizar, e continuar fazendo o mesmo tipo de música até o dia de hoje... eu tenho que indicar você como a pessoa mais forte, sem dúvida nenhuma, acho mesmo. Porque os outros todos, por exemplo, o Cláudio Cruz, ele não pegou essa luta toda, ele pegou o finzinho da outra Orquestra...

A.M.: Ele entrou...

G. S.: Ele entrou depois da coisa “acontecida”, é verdade. Mas se eu fosse falar um dia de um *spalla*, com certeza o Cláudio Cruz é de longe o *spalla* mais forte...

A.M.:.....que passou na Osesp...

G. S.: Na Osesp não, no Brasil. Eu não disse outro *spalla* no Brasil.

A.M.: Na melhor orquestra.

G. S.: Eu acho que o Cláudio é de longe o melhor *spalla*.

A.M.: Ele foi criado pela Osesp, *spalla* criado pela Osesp.

G. S.: Eu me lembro o dia em que ele começou sentado lá na última estante dos segundos, ou dos primeiros, não sei, mas no fim da orquestra, no Cultura Artística. Me lembro disso daí. Dei uma foto... até comentei com você isso aí, dei uma para o Cláudio, também... mas

dei uma foto de um cartaz no Copan, segunda-feira, 29 de junho de '87. A Orquestra naquele dia começou o concerto com o Trompete Voluntário, aí tivemos Suíte Concertante do Fritz Werner para trompete e cordas que toquei como solista (está lá no cartaz); na segunda parte tinha o Max Bruch com o Cláudio Cruz de solista, e depois o Choros nº 10, de Villa-Lobos. E lá encima dizia: Ano Villa-Lobos. Tinha isso de ciclos mesmo... Mas no cartaz está o Cláudio Cruz e eu como solista, nós dois como solistas...

A.M.:...e o Eleazar...

G. S.: E o Eleazar regendo. Tirei uma foto desse cartaz aí. É uma coisa histórica também, porque nós dois estamos aqui juntos na Orquestra. O Cláudio é de longe o melhor *spalla*. Mas eu tenho muita boa lembrança do Ayrton, sabe, como pessoa, inclusive. Acho que você nem pegou o período forte dele na Orquestra. Ele chegou a ser o líder natural da orquestra inteira, isso é uma coisa difícil. Me lembro que quando a gente subia para o camarim, a orquestra inteira, reunião de orquestra, o Ayrton conseguia mediar isso aí muito bem. Depois ele também se desinteressou porque se desentendeu com o Eleazar.

A.M.: É, teve o episódio de Campos do Jordão, que foi um deles. Mas antes já estava abalada a amizade.

G. S.: Verdade. Mas o Ayrton Pinto era uma pessoas supercapacitada para ser um líder natural de todo mundo. Ele era muito diplomata...

A.M.: Além de um músico com uma formação grande...

G. S.: Ele teve uma formação muito profunda, é verdade.

A.M.: Ele era uma pessoa inteligente.

G. S.: Muito inteligente, de bom relacionamento, muito educado. Ele foi um líder, nesse sentido bem completo. Se pegasse o Ayrton Pinto e o Lehninger, e desse uma chacoalhada nas duas coisas, nunca ia sair uma coisa diferente do que o Cláudio Cruz é. (*risos*) Isso estou falando como violinista. Às vezes eu sinto um pouco de falta no Cláudio de ser um pouquinho mais líder, acho.

A.M.: Talvez se envolver mais com a orquestra.

G. S.: Eu acho. Ele nunca teve um envolvimento mesmo com a gente, mesmo talvez porque o próprio Neschling não tenha deixado esse espaço para ele. Ou seja, muitas vezes eu sei que ele se sentiu na obrigação sempre de apoiar o que o Neschling dispunha e falasse, então...

A.M.: É difícil com um cargo de confiança...

G. S.: É, se ele tinha essa obrigação, então ele também não tinha opinião. Não dá para ficar julgando, então prefiro nem ficar julgando esse lado dele, porque não era permitido ele



fazer isso, até hoje ainda não deve ser. Então esse lado fica difícil. Mas como violinista, nossa, de longe...

A.M.: Mas você foi um dos que desde o começo desse projeto acreditou muito e investiu...

G. S.: Meu naipe foi o primeiro naipe que foi completado, você sabe disso? O naipe que primeiro ficou completo foi o nosso e nunca mudou. Também o único que nunca mudou, nem de posição. Ficamos na mesma posição desde que começou, isso também é legal. Eu me sinto muito bem no naipe, com todo mundo, existe um relacionamento muito, muito bom. Sempre um relacionamento muito bom com os metais inteiros, todo mundo. Sopros, a mesma coisa, não tenho problema de relacionamento com ninguém nos sopros. Eu não sei se tem gente nas cordas que você tem algum problema de relacionamento. Sempre tem, né? Mas ali, nas madeiras, metais e percussão, eu não sinto, não consigo nem...

A.M.:...acho que a Orquestra sempre teve um clima bom, com exceção daquele período quando começaram as brigas e tudo acabou nas demissões, ficou aquele....

G. S.: Aquilo foi uma coisa precipitada, muito precipitada. Tanto a iniciativa de quem tomou a iniciativa como de quem se defendeu, seja o que fosse que estivesse defendendo. E quem tomou a iniciativa, fosse o que fosse que estivesse atacando foi uma coisa absolutamente precipitada. E muito errada. Até hoje acho isso.

A.M.: Eu acho que é a Orquestra que sofreu com isso. Ela pagou um preço, eu acho. Perda de qualidade...

G. S.:... que nunca foi reposta...

A.M.:...e não perda de qualidade, só: acabou um pouco com...

G. S.:...a força que tinha.

A.M.: Dividiu muito a Orquestra e o outro lado saiu fortalecido de uma forma exagerada.

G. S.: Foi exatamente.

A.M.: Do balanço que existia.

G. S.: Isso nunca mais voltou ao normal. Por isso que a gente teria que pensar com muita seriedade aí para a frente. Não digo nem estabelecer mudanças agora, mas... num momento adequado, num momento maduro, reestabeler isso aí, porque a Orquestra.... Outro dia tive uma conversa com o Marcelinho. Aliás, foi ele que tomou a iniciativa de conversar comigo. Eu falei: "Olha, Marcelo, não estou julgando nem você como comissão nem como presidente de associação, nem nada, não estou julgando você, mas eu vou dizer uma coisa: estou julgando a situação". Isso que eu falei. Então todas as vezes, por exemplo, que houve abusos do Neschling para cima de qualquer um de nós, e quando aconteceu comigo foi um abuso e abuso mesmo, deslavado, eu me senti sem pai e sem mãe. E aí não vai um julgamento da minha parte para quem quer que seja, é uma coisa real. É como se um dia

alguém te aponta uma arma e você não tem o que fazer e está esperando a morte. E está todo mundo olhando em volta. E acabou. Isso não está certo. É uma coisa que não pode acontecer; existem coisas certas e existem coisas erradas.

A.M.: Eu acho que mesmo as pessoas que não apoiaram a atitude daquele grupo rebelde sofreram, e estão sofrendo até hoje com isso, porque.... é outro ponto, outro aspecto em que a Orquestra não se encaixa numa orquestra de nível internacional de primeiro padrão: a representatividade do músico não existe, na verdade. É uma pena, porque seja qual for a qualidade do maestro _____ (BARULHO NA FITA) sempre é perigoso.

G. S.: Eu também acho, mas enfim, isso é um amadurecimento que vai ter que acontecer um dia.

A.M.: Eu espero que aconteça, mas eu espero que não destrua muito da Orquestra até então. Eu acho que tem coisas que acabam deteriorando e afetam a parte artística, e a Orquestra tem perdido. Eu acho que é uma coisa que tem que ser conversada seriamente e não está sendo conversada.

G. S.: Você diz num todo, em geral?

A.M.: Não se conversa. Você já se sentiu assim, muita gente já se sentiu assim, sem pai e sem mãe. Inclusive quem é da própria associação.

G. S.: É, é uma coisa assim.... não tem cabimento. Bom, mas é um legado difícil. Mas com tudo que aconteceu, só acho que o projeto aconteceu por milagre mesmo. Todas as pessoas que do mundo inteiro passam por aqui – músicos, maestros – se encantam com a nossa série. As pessoas que ouvem os disco ou que ouvem a orquestra se encantam com a Orquestra também, falando em nível de concertos, pessoalmente. E temos uma chance na mão, concreta, de continuar com isso. Apesar de toda a luta que ainda signifique, está muito mais para que a gente consiga continuar concretizando do que não continuar, porque a conquista foi muito significativa até aqui, muito mesmo. É um milagre mesmo, o que o Governo tem investido numa coisa desse porte, eles não devem pensar em valores de dinheiro, porque eles tiveram a sorte que isso aqui estava construído, foi só adaptar o lugar. Então....

(BARULHO NA FITA)

G. S.: Então... eu acho que o próximo passo da Orquestra é esse: um amadurecimento... é você assumir os músicos, por exemplo, os artistas assumirem esse trabalho e conseguirem trazer os resultados com essa responsabilidade. Isso é o que tem nas grandes orquestras: o músico assume isso aí....

A.M.: Cada vez mais fortes. E cada vez eles assumem mais. Em alguns lugares até acho que eles passam do ponto... é que depende do contexto cultural em que a orquestra está inserida. No Brasil ainda não seria possível ter uma orquestra com a base da Filarmônica de Berlin.



G. S.: Nós não temos a cultura em volta da gente, na verdade. Você ou eu, qualquer pessoa que já tinha tido uma experiência internacional de estudo, ou mesmo de tocar, conviver, vai em festivais, visita, convive com pessoas, comunica, e tal... Eu pus a minha cara para bater o tempo todo, desde moleque; eu nunca olhei para alguém do meu lado, para ver onde é que eu tinha que ir, eu sempre andei em Nova Iorque, Chicago, e lá eu pus a minha cara para bater, sempre, sempre, sempre. Mesmo assim, quando você vai na sua casa, ou no vizinho, ou num clube, onde quer que seja, você está rodeado o tempo todo de coisas muito distantes dessa realidade. Então cada passo que você dá no seu dia-a-dia até na hora em que você vai estudar seu instrumento, na hora em que você vai se preparar... o que que você está conseguindo ter de ajuda no seu dia-a-dia? Porque o palco é só a consequência desse trabalho seu sozinho. Então, o que você está conseguindo fazer? Nós estamos muito longe dessa realidade cultural. É difícil.

A.M.: Mas sem dúvida a gente sabe que a orquestra subiu nosso padrão de qualidade, a gente já enxerga diferente.

G. S.: Eu vejo a orquestra com uma capacidade de resolver os problemas muito forte.

A.M.: E a gente cresceu artisticamente, tecnicamente.

G. S.: Uma coisa importante que eu queria ressaltar: eu comentei com o Neschling, por exemplo, na turnê dos Estados Unidos. Nós estávamos no aeroporto de Atlanta, esperando para embarcar. E lá eu falei com ele como era impressionante como a orquestra tinha crescido, muito mesmo, musicalmente, durante aqueles dias, foram 30 dias. Por que? Porque teve uma chance de repetir alguma coisa que já conhecia. Essa é a prova mais forte de que é uma orquestra muito jovem. Às vezes eu acho também que a programação muito diversificada é uma coisa boa – o Eleazar também gostava de fazer isso – para ensinar. Então tinha muita música contemporânea, etc. Mas eu acho que às vezes também passa do ponto. Toda semana...

A.M.:... obra nova e muito difícil.

G. S.:...coisas difíceis e desconhecidas....

A.M.: E ao mesmo tempo nunca tem Mozart, nunca tem Haydn, nunca forma um repertório básico. Há vantagens e desvantagens nisso.

G. S.: É, você fica exaurindo a capacidade da pessoa focalizar aquele estudo de cada dia. Então eu acho que isso é um problema.

A.M.: Porque elas não têm maturidade ainda....

G. S.:... para poder encarar tudo isso aí.

A.M.: Esse é um repertório até que poucas orquestras de primeiro nível do mundo....

G. S.: Se você abre uma programação de Chicago ou de Nova Iorque, não é toda semana uma coisa completamente diferente, difícil, desconhecida. E você tem que vencer isso aí, porque o ingresso está vendido. Eu costumo dizer muito para os meus alunos sempre, lá em Tatuí: “Meu filho, você já pensou em arranjar um emprego onde o produto é você e já foi vendido?”.

A.M.: Tem que entregar...

G. S.: Você tem que ir lá entregar. É complicado. Todo fim de ano você vende o próximo ano de trabalho de todos. E você ainda vai pegar partituras.... Isso tem que ser entregue no nível que foi feito até hoje. É um risco muito grande, muito grande mesmo.

Mas voltando a falar sobre os últimos anos do Eleazar, ele resolveu que ele teria uma chance íntima mais forte como professor de regência do que continuando com a Orquestra do Estado. E ele só não entregou a batuta, só isso que ele não fez... porque o resto ele foi deixando de lado. Para mim, eu tenho na minha lembrança – preciso fazer um registro disso – uma das coisas mais incríveis, uma das coisas muito fortes que eu me lembro como se fosse hoje, é que veio aqui um japonês, aluno dele...

A.M.: Eu me lembro.

G. S.: Que regeu mais de uma vez aqui...

A.M.:... que regeu quando ele faleceu inclusive. Estávamos fazendo a Sétima de Bruckner, na semana em que o Eleazar faleceu.

G. S.: Isso mesmo. Aí esse aluno dele regeu aqui uma vez um Sétima de Mahler. E eu me lembro que tinha um grupo que tinha fechado um compromisso com o consulado japonês, no Teatro Municipal, ia ter um evento. Esse evento ia ser normal, num horário que eu não sei qual era, e mudou de dia na última hora. Numa segunda-feira, por exemplo, o dia exatamente do concerto para o qual estava agendado a Sétima de Mahler, e esse japonês estava regendo. E o pessoal não sabia como contornar. Não tiveram dúvida: o Eleazar não estava aí, ligaram para ele no exterior, e o Serguei fazia parte desse grupo que ia tocar esse serviço. E o serviço de repente ficou no mesmo horário do concerto. Resultado: dias antes eles tiveram autorização do Eleazar de mudar o horário de concerto da Sinfônica do Estado. Na segunda-feira tal a Sétima de Mahler em vez de ser às nove horas da noite ia ser às sete horas da noite. Assim dava tempo desse povo tocar o concerto da Estadual e ir para o serviço. Você lembra disso?

A.M.: Não....

G. S.: E foram lá. E eu me lembro desse dia, me lembro do Ozéas inconformado, não com as pessoas só, mas com que ponto chegou a coisa. Ele andando no palco para lá e para cá. Deconsolidado. Como se estivesse chorando a morte de alguém. Ele passava para lá e para cá e balançava a cabeça.

A.M.: Não entendia, né....



(INTERRUPÇÃO: LIGAÇÃO)

G. S.: Nunca esqueço isso aí... O próprio Eleazar... Eu sei que estava o filho dele, mas ele quase expulsou o Serguei do Festival de Itú por causa de brinquinho, então não é por ser filho que ele ia ceder. Cedeu porque cedeu.

A.M.

G. S.: Como é que você Vai concordar que dias antes, dias.... Não tinha nem tempo de avisar ninguém, não tinha ninguém lá assistindo. Você vai avisar quem, que um concerto que a vida inteira, há décadas, foi às nove horas da noite, ia ser às sete.

A.M.: Eu tinha que tocar nesse concerto.

G. S.: E eu fiquei assim... E o japonês inclusive fez um videozinho dele regendo, com uma câmera fixa, e ele mandou para mim uma cópia, e eu tenho isso aí até hoje. Uma cópia... por causa do áudio, eu queria. E ele mandou para mim isso aí do Japão. No Memorial... Para trompete, é uma das Sinfonias mais difíceis; a Segunda de Mahler, a Terceira é piquenique, é jardim da infância comparado com a Sétima. A parte de trompete da Sétima é assim: se o cara não estiver no topo da forma, ele nem abre a parte, nem abre. Você nem consegue tocar. É muito extensa, é muito agudo, muito pesado de se tocar. E são só três trompetes...

A.M.: Aí o Eleazar ficou doente.

G. S.: A Orquestra não sentiu muito a doença dele. Porque ele vinha da quimioterapia para o ensaio.

A.M.: De peruca...

G. S.: Como ele arranjava energia para isso, eu não sei. Uma coisa íntima mesmo. Ele tinha essa força. Ele ficou muito doente. Mas eu me lembro que ele tinha muita consciência da vida dele e um dia, na casa dele, ele sabia que estava morrendo já e falou para mim assim: "Eu não tenho do que me queixar, nunca fiquei doente". Nunca tinha acontecido nada com ele, ele passou a vida inteira com saúde e fazendo o que gostava. Ele falou isso aí para mim um dia na casa dele, bem perto da morte já... A força dele era uma coisa inexplicável mesmo. Mas tem duas pessoas que tem essa força, também. (*risos*)

Tem gente que tem força inexplicável. Mas no caso dele não vinha do dinheiro, porque muita gente faz coisas inexplicáveis com o estímulo do dinheiro que ganha, isso pelo mundo afora. A gente sabe que pelo dinheiro tem gente que consegue fazer coisas intransponíveis. Não era por causa disso, não era mesmo.

Me lembro que quando o governo decidiu fazer uma nova orquestra – foi uma idéia deles, não foi uma idéia nossa, não deram outra opção para ninguém – a orquestra se dividiu mesmo, já ali. E foi uma coisa muito natural isso, tinha gente que tinha que se proteger, musicalmente falando. Não tem outra explicação. Muita gente falou: "Ah, não, não estou interessado na orquestra, é uma carga horária muito alta". A Orquestra do Estado até aquela ocasião tinha sete serviços por semana; a nossa tem nove. A maioria das vezes, oito. Então,

não é a carga horária, mas o nível de exigência é alto, de todos os lados. Então a orquestra se dividiu desde o começo, e eu me posicionei em relação a isso aí e falei várias vezes, nas reuniões que a gente fazia: “olha, eu sonhei muitas vezes em um dia quem sabe fazer concurso para uma grande orquestra fora do país, eu pensei nisso. Agora meu governo está me acenando com uma possibilidade aqui dentro, porque é que eu não vou fazer esse concurso?”. Esse foi o meu motivo, o meu motivo era esse. Se eu já tinha pensado em fazer isso fora daqui, porque é que eu não vou fazer aqui. Todo mundo corria só o risco de perder o *status*, só, porque eles honraram o compromisso de manter quem não passasse nesse concurso. Então ninguém perdeu o emprego. Nesse primeiro momento, não. Houve depois outro tipo de problemas, lá. Fizeram a lista, também. Tudo aquilo que eles já tinham condenado na gente antes, eles fizeram lá também. Até hoje: “Não, você que vai embora hoje”; estão fazendo isso até hoje. Mas muita gente se arrependeu. Muito tempo depois, se arrependeu de não ter feito o concurso. Muita gente se arrependeu.

Mas pensando numa ponte entre tudo que a gente conseguiu fazer na Orquestra do Estado antes e hoje, eu acho que a ponte mais forte é o motivo principal que a gente tem de trabalhar, que é entregar a música para o povo que vem procurar esse alimento. É uma missão muito difícil de conseguir fazer, e aqui nós temos uma condição quase única na América do Sul inteira, porque você vai separar o quê? O Teatro Colón de Buenos Aires? Aquilo ainda por cima é um teatro, sujeito a todas as tormentas de programação de ópera, balé, e tal... E aqui nós temos uma sala de concerto, acho que a única sala de concerto da América do Sul, é uma condição única mesmo. E o povo que vem aqui sai absolutamente satisfeito de ter vindo, de ter ouvido. Então isso é o estímulo maior que uma pessoa pode ter. Eu me sinto muito privilegiado nesse sentido.

Uma coisa curiosa: se fala muito por aí em aposentadoria... Eu quando penso em tocar, nunca penso em aposentadoria. Eu por mim tocaria até o último dia de vida. Mas uma coisa é certeza: você pode anotar e eu assino – eu não teria coragem de tocar mal. Veja bem, tocar mal por acidente é uma coisa, mas não conseguir tocar, eu não teria coragem. Isso não. Se por qualquer motivo eu não conseguisse tocar – e estou falando da música como ela é, a música como ela é é uma música difícil...

(LIGAÇÃO)

G. S.: Eu sinto a coisa desse jeito. A gente às vezes tem vontade de parar por mil motivos. Muitas vezes. Me aconteceu mesmo, até. Mas é uma coisa complicada. Porque nunca pensei em tocar em outra orquestra, nunca fiz planos. Quando eu comentei de um dia fazer concurso para estar em outro lugar – eu tinha isso como ideal, de estar numa grande orquestra. Mas nós temos uma grande orquestra hoje, que precisa amadurecer e concretizar uma porção de coisas, mas nós temos essa orquestra. Então não tenho esse plano. Mas eu me sinto assim, eu tenho motivos muito fortes para tocar e eu só não tocaria, só pararia se eu não conseguisse mais tocar por qualquer motivo que seja. Por estímulo mesmo (só não pode perder a vontade de tocar, por qualquer razão), por qualquer deficiência física, mental, emocional, sei lá eu. Mas isso está dentro da pessoa, a pessoa tem que sentir isso aí.. Eu estudo muito até hoje ainda, e de vez em quando estudo coisas novas. Então eu acho que continuo mandando ainda... Coisas novas, tecnicamente falando: “Nossa, olha: isso que não saia assim agora está saindo assim”. Então quer dizer que de tanto bater, uma hora resolve, uma coisinha ou outra, você vai se colocando.

Mas a nossa programação é pesada mesmo, é uma coisa bem difícil, não é tão simples assim não. Existem coisas que precisam amadurecer: você estuda uma parte, e na hora que você senta no palco... Já vi isso na maioria dos colegas também: você estudou, estudou, até já ouviu a gravação, por exemplo. E na hora que você senta no palco você tem a sensação que você nem preparou aquilo, numa maneira de dizer. Parece que quase não adiantou, apreço que você nunca viu, por causa da reação que você tem em relação ao resto da orquestra, a afinação, o ritmo, os andamentos, uma coisa bem complicada com um repertório que você não conhece. Eu com 34 anos de Orquestra, cinquenta por cento do repertório que a gente faz eu nunca toquei. É mole, um negócio desses? Fico pensando quem está começando agora, então... Nada, o cara começa com nada. Então toda semana está tendo que resolver tudo, de A a Z. É muita coisa, para uma orquestra jovem é muita coisa.

A.M.: É.

G. S.: Bom, o Eleazar deixou o exemplo para a gente de muita coisa; de coisas ruins também. A gente aprende com as coisas que a pessoa erra. Ele dificilmente consideraria, mas uma vez numa conversa com ele, por exemplo, ele reconheceu que ele tinha errado naquela história da sala dos espelhos, lembra disso?

A.M.: Lembro.

G. S.: Ele radicalizou aquela vez. Nós, sopros, não entramos. Ah, você entrou aquela vez.

A.M.: Eu entrei....

G. S.: Você tinha chegado do seu casamento.

A.M.: O Mário escondeu as partes. Era Mahler, não é?

G. S.: Segunda de Mahler. E ele pediu para a orquestra. Eu falei: “Maestro, eu estou aqui para falar. Se ninguém está se recusando a ensaiar, o senhor está sugerindo que a gente entre na sala de espelhos – falei, na frente de toda a orquestra – para ensaiar separadamente, uma vez que não dá para uma Segunda de Mahler com a Orquestra inteira lá dentro, então vamos fazer isso no Mozarteum”. Eu sugeri isso para ele. Vamos ensaiar amanhã no Mozarteum, para não entrar na sala dos espelhos, uma vez que a orquestra de comum acordo, em consenso, decidiu que não ia mais fazer isso lá. Ele insistiu, insistiu, aí depois deu aquilo tudo que deu, e ele encerrou na verdade uma rejeição por cima de mim, eu fui um dos que liderou isso contra ele. Nós não entramos, o resto da orquestra não entrou lá. E o gozado é que as cordas vieram depois da gente, foi primeiro os sopros, e mesmo a gente não tendo entrado, o Eleazar fez ensaio com cinco ou seis pessoas. Mesmo a gente não tendo entrado, as cordas entraram. Eles podiam ter abrido um precedente aí: “Olha, eles não entraram, a gente também não vai”. Sei lá, era fácil. Depois, um dia, ele falou: “É, aquilo lá eu perdi”. Depois ele falou que tinha perdido aquela batalha porque não tinha ouvido o suficiente da gente. Ele tinha essa consciência. Líder com consciência. Mesmo assim cometeu esse erro. Cometeu muitos outros erros também, a gente sabe. Alguns erros a gente sabe, outros a gente imagina. Na profissão dele é difícil você analisar, ainda mais

depois de tanto tempo passado. No meu caso, ele tinha cometido um erro grande quando ele me mandou embora, porque eu não era absolutamente nada do que ele achou que eu era, quantas pessoas traziam problemas para ele. Mas nisso aí ele se redimiou mesmo, ele mesmo me chamou de volta, três anos depois, e eu tive um convívio muito forte com ele três anos depois disso daí. Ele se redimiou dessa história aí, comigo foi assim. Eu não sei, Arcádio, o que você lembraria que você queira saber....

A.M.: Só a experiência mesmo na Osesp, e tudo que envolve mesmo essa experiência como música. Isso, só. Essas histórias de antes e depois.

G. S.: Eu acho que a coisa mais forte para nós hoje em dia é que a gente continue. Cada dia a gente está tentando. Cada um enfrentando o seu problema mesmo. A hora que você senta para tocar ali, é uma coisa que a orquestra inteira tem que estar resolvida: não existe espaço para você experimentar mais nada, e eu acho que enquanto todo mundo está tentando isso, seja o que for que você tem pela frente como administração... o resto é contornável, eu acho. Eu sempre fui meio da direita também, eu sempre acho que você tem primeiro que oferecer alguma coisa para depois pedir alguma coisa em troca. Muita gente não acha, não achava isso. Muita gente da comissão. Qualquer discussãozinha sobre estacionamento...nossa! Sempre puseram o carro na frente dos bois, eu achava mesmo.

A.M.: Daquele período você não sabe nada da Osesp, o primeiro período, antes de '70.

G. S.: Não. Antes de '73 eu não sei absolutamente nada. Nada, nada, nada. E mesmo da Filarmônica, das outras filarmônicas, também não sei nada das outras.

A.M.: Quem você conhece que tocou na primeira formação da Osesp?

G. S.: Sabe que eu acho que o ideal é você marcar um dia com o Roccella.

A.M.: Ele é vivo ainda?

G. S.: Não é não?

A.M.: Não sabia...

(INTERRUPÇÃO NA FITA: PARTE EM BRANCO?)

G. S.: Você se lembra? Então tinha problema de iluminação no Cultura Artística. Era um teatro sério. Você se lembra da tal luz que batia na tampa do piano?

A.M.: Lembro, fizeram a capa.

G. S.: Eu fiz a capa! Eu fiz a capa. Duas vezes. Aí a capa sumiu duas vezes. Aí o pessoal da montagem ficou com vergonha e eles fizeram a terceira capa, que era um feltro que a gente punha encima da tampa. Ou então, por exemplo, as cadeiras, lembra? As cadeiras do Cultura Artística. Elas tinham um pé de trás muito baixo, e o cara ficava assim.... Para as cordas que sentavam na pontinha.... mas o instrumentista de sopros sentia essa falta. Então

eu fiz caninhos de PVC, e eu dava isso para qualquer um que quisesse, e ainda ajustava a altura. Eu já fazia um mais alto do que o normal, porque aumentar a altura é difícil, mas cortar era fácil. Eu levava uma serra que eu deixava lá no armário, e cortava um pezinho para deixar: “Está bom assim?” – “Esta bom”. Para cada um. Teve um período que tinham feito o maior caso por causa da cadeira (“sem condições!”), aí eu dava o caninho. Usava um tanto, depois o cara se enchia de pegar isso no armário....

A.M.:....e pôr lá na cadeira....

G. S.:....é, chegava no noutro dia e não punha, no outro dia não punha, desistia da idéia. A cadeira continuava ruim. Mas eu também fazia isso aí.

Agora, a coisa mais incrível que eu fiz em termos de iniciativa é que eu gravava todos os nossos concertos. Por exemplo, passava no estúdio Bandeirantes e trazia de lá – emprestava do estúdio – um gravador Akai de rolo, com quatro pistas, e eu comprei, no caso, sessenta metros de cabo blindado para a mesa de som. Então eu ligava direto no caminhão da televisão. Direto, não era cópia não. E eu fiz um carretel grande de madeira (eu que fiz) como esses profissionais, e eles enrolavam ele até embaixo do palco. Tinha a mesma sala aqui do outro lado do arquivo, da orquestra, lembra? Então no lado direito tinha uma sala que era depósito, qualquer coisa. Então eu deixava meu gravador ligado lá. Então cinco minutos antes de entrar para afinar eu ligava o gravador e subia para o concerto. A gente afinava e tal, e gravava tudo, todas as experiências, as Sinfonias de Mahler em 1980, eu tenho tudo em rolo, direto do caminhão. Eu ouvia tudo em rolo. Cheguei a comprar instrumentos novos – você acredita, Arcádio? – por ouvir gravação. Eu ouvia a gravação e falava: “Nossa, que gritaria é essa?”. No meu som, falando do meu som, inaceitável. Comprava outro instrumento, porque achava que devia ser. É tudo feito no idealismo. Briguei muito com a minha primeira mulher por causa dessas coisas. Ouvia dela assim: “Se você vai comprar não sei o quê, primeiro quero um sofá novo aqui”.

(risos)

A.M.: Imagino.

G. S.: Por isso eu falo. Você fala: “Que tradição cultural você tem?” Dentro da sua casa, para você decidir, se você vai comprar um oboé, um segundo, em terceiro, um quarto e mais não sei o quê por causa não sei do quê em vez do sofá, por exemplo. A coisa para ter resultado aqui precisa ter essa viabilidade em casa também. Se você vai ter que destruir sua vida em casa, como é que fica?. Já vi tanta gente ficando no meio do caminho. Tipo: “Ah, não quero mais”. Então pára por aí, nem palheta faz, nem compra um bocal novo. Continua com o som ruim, deixa assim, tudo bem. É uma briga até o fim da vida.

Outra coisa também: gravação. Hoje em dia, fico pensando, as gravações para dar uma ouvida nas partes para a semana que vêm. Isso é uma grande conquista que a gente teve aqui. __ Pelo menos você tem um mínimo de luz. Eu não me esqueço: no primeiro semestre de 1980 a gente andou fazendo umas leituras das sinfonias de Mahler, que foram todas no segundo semestre, uma por semana, todas elas no segundo semestre.

(FIM DO LADO A DA FITA 2)

G. S.: O próprio anúncio, aquela cartolina, pois eu peguei aquilo para mim, em 1980 eu guardei comigo, eu tenho isso em algum lugar, preciso achar onde está. Mas eu tenho aquele quadro...

A.M.: Se achar, me avisa.

G. S.: Até hoje eu tenho aquele quadro, com a letra dele, com as dez sinfonias de Mahler naquele segundo semestre de '80. Mas na verdade, como no primeiro semestre a gente começou a ler, era assim: "Você ouviu falar? Não sei quem lendo a sexta de Mahler". Era uma raridade! "Tinha uma fulana que tinha um namorado que tinha um amigo que morava que viu a sexta de Mahler..." – a gente ia atrás de gravação nesse nível. De ouvir falar quem tinha visto não sei aonde um disco... Aí eu passava noites: quando eu conseguia um disco de alguém, copiava para mim uma fita, para o Ozéas uma fita, para o Cascapeira outra fita, pelo menos para os chefes de naipe em volta de mim para conhecer a obra. E desde aquela ocasião, conforme a Orquestra foi alugando e comprando material, eu até hoje tenho.... isso eu faço até hoje, mas, por exemplo, das sinfonias de Mahler, eu tenho todas as partes de todos os trompetes de todas as sinfonias, todos. Arquivados em cadernos. Primeiro trompete: todas as dez sinfonias de Mahler. Eu tenho um arquivo pessoal. Eu fazia isso aí, era uma coisa incrível. E depois com as gravações dos nossos concertos, toda segunda-feira, chegando em casa, eu soltava o gravador de rolo e copiava três fitas ao mesmo tempo, com três cassetes. Uma cópia para mim, uma cópia para o Cascapeira, uma cópia para o Eleazar. Toda terça-feira eu dava para ele um cassete com a gravação do concerto da noite anterior.

Eu já contei essa história aí muitas vezes, por exemplo, mas se você quer tomar isso aí como referência, Arcádio – esse é um negócio legal de tomar como referência: você vê, a gente teve músicos importantes, Lauro Del Claro, ele tocou a Quinta de Mahler com a gente, como *spalla*. E fez outras também, às vezes fazia um cachê. Mas a Quinta eu me lembro porque você ouve ele nitidamente. (*cantarola*). O som dele está aí. Grandes músicos a gente tinha. A Orquestra tinha todos aqueles problemas, o Eleazar era um grande regente... o que eu quero dizer, a comparação que eu ia fazer, é que apesar de tudo isso aí, do idealismo que a gente tinha, eu nunca vou esquecer que em 1982 a Filarmônica de Nova Iorque veio a São Paulo pela primeira vez nos tempos modernos, porque muito antes de '82, a perder de vista, já tinha vindo, mas muito tempo antes. Então '82 foi a primeiro. Foi quando eu conheci o Philip Smith. Foi aos 22 anos que eu conheci ele. E quando aquilo aconteceu (essa é uma história eu já contei para muita gente, se eu já te contei, eu vou só repetir), eu falei: "ah, eu vou mostrar para esse cara o trabalho que a gente faz", eu tinha o maior orgulho de ficar fazendo ensaio de naipe. Acho gozado: a gente sentar numa mesa aqui com a Osesp e ouvir ele lá falando: "olha, vocês têm que fazer ensaio de naipe". Lógico que tem que fazer ensaio de naipe. Então a gente fazia ensaio de naipe. Os trompetes, na casa de um, na casa de outro. Outro camarim, direto a gente fazia isso. Então em '82, eu falei "ah, não, eu vou mostrar para o P. Smith o que é que a gente faz aqui em São Paulo". Então eu tinha, na minha mão, três anos e meio pelo menos de gravações, Arcádio. Ou gravadas, por exemplo, em '79, direto na FM em casa, que a minha mulher soltava na hora de começar. Teve até boas nesse período aí. Acho que você não sabe, mas por exemplo, em '79 a gente fez, no primeiro semestre, as seis sinfonias de Tchaikovsky e as quatro do Brahms. No segundo semestre, extratos das onze óperas de Wagner. Isso foi



em '79. Em '80 fizemos todo o Mahler; em '81, Béla Bartók; '82, Stravinsky.... Assim, sempre ciclos assim. Então quando chegou '82 eu tinha quase quatro anos de gravações de obras dessa importância. Então eu falei: “eu vou mostrar para esse cara”, que conhecer ele era o sonho da minha vida, um cara da minha idade, ele é um ano mais novo do que eu, um ano e pouquinho. Eu tinha ouvido já gravações, para mim, até hoje ainda, o P. Smith é o topo do mundo, mesmo. Em termos de trompete de orquestra... impressionante!. Então é o seguinte: eu peguei todas as gravações que a gente tinha, muito tempo antes da Filarmônica chegar aqui, e comecei a falar: “eu vou dar para ele o que existe de melhor, ele vai ficar besta de ver”. Isso é o que eu tinha na minha cabeça. Aí comecei. Pela primeira vez eu estava me ouvindo e ouvindo a minha orquestra com outros ouvidos, ou seja, me colocando no lugar de um cara que vinha de Nova Iorque. Eu não tinha feito esse exercício até aquele dia. Então: “essa escrocada não pode”. Ou: “essa miada nas cordas não pode”. Ou: “ih, essa diferença de tempo que deu aí” – num concerto ao vivo... Fui tirando, tirando, tirando.... Arcádio, de quase quatro anos de trabalho, eu montei um pouquinho mais que meia fita cassete de uma hora, ou seja, um lado mais um pouquinho do outro. Então vamos dizer que eu montei 35, no máximo 37 minutos que eu falei: “isso aqui ele pode ouvir”. De quatro anos!

Então, se você quer o subsídio mais importante de mim hoje, a respeito de toda essa jornada que a gente teve, eu te dou esse aqui agora, escuta isso aqui que eu vou te contar agora: Hoje, você sabe o que está acontecendo em relação a isso? Com todas as dificuldades que a gente sabe que existe, com toda a porcaria que tem e que vai sempre existir inclusive.... O que me aconteceu, por exemplo, em janeiro lá em Curitiba... Eu te conto outras mil histórias, mas essa é bem típica em relação a isso, porque aquela vez eu tentei mas não consegui montar um cassete. Em janeiro em Curitiba para todo o pessoal, o *spalla* de Chicago, o trombone baixo e o Herszeth, para todos eles eu dei discos nossos e gravações domésticas também, que nem *Quadros*, que o Roberto regeu. Você ouviu aquela gravação? Gravação de DAT. Nossa, está tão bonita aquela gravação. Está bonito mesmo. E a terceira de Mahler com o Roberto está primorosa. Também doméstica aquela, feita com DAT, e você não acredita. Dei isso tudo, e aí o seguinte: seis, sete, oito discos para cada um deles. Mas uma coisa que eu estou guardando comigo até hoje, desse dia lá em janeiro, agora, é que o Herszeth e a mulher dele... Você já faz idéia, conta das coisas que esse cara já gravou? Aquele exercício de você entrar no palco que nem a gente, gravar e depois ouvir o disco e isso se espalhar pelo mundo inteiro... Então eu tinha dado para ele os discos e um dia a gente saiu para jantar: ele, a mulher, o Elison (meu filho) e eu. Nós quatro. Na volta, a Verinha é que sempre fala assim: “é, eu conheço a técnica dele. Ele faz o caminho errado, se perde, para dar tempo de ouvir muita coisa no carro”. Eu faço mesmo. Saímos do restaurante e eu pus a Segunda do Guarnieri, que eu já tinha dado o disco para ele. “Ele vai ter que ouvir isso aqui agora”, pensei. Você sabe que eu olhava pelo espelho, ele no banco de trás, e ele cantarolava os temas quando apareciam por segunda vez? Falava o tempo todo: “What a nice recording!” “What a”. E ele não precisava falar nada. _____ Ele tomou uma caipirinha só. Ele falou, no outro dia – eu levei para ele a parte de trompete, a que eu usei na gravação. Com as minhas anotações: “Mr. Herseth, this is the trumpet part, for you, as a souvenir. So you have the record and you have the part, too.” Ele olhou para mim e falou assim: “You know? I’m gonna make sure that I’m gonna make a copy of this recording to give to Baremboin, to make absolutely sure that we are going to play this music there”. Isso, Arcádio, é a diferença que tem entre nós hoje e nós vinte anos atrás.



A.M.: Nem tanto, dez anos atrás.

G. S.: Lá você expremia tudo o que você fazia e não sobrava nada.

A.M.: Eu sei.

G. S.: E hoje, você pegar um cara com a idade que tem o Herszeth (eu sei que ele é um cara entusiasmado), mas você influenciar uma pessoa: “eu quero tocar isso aí”...! Só para arrematar: eu fiz a mesma coisa com o pessoal de Nova Iorque agora em Campos do Jordão. Dei vários discos para eles todos nossos, porque eu faço isso sempre. E fiz o P. Smith ouvir no carro também e ele falou: “Nossa! Como é que a gente não conhece essas coisas?! Como a gente não toca esse tipo de coisa?” Que é a mesma conversa do Herszeth, praticamente, querendo tocar a tal música. Você está oferecendo um trabalho que está contagiando alguém com aquele tipo de experiência. Olha, para mim, Arcádio, isso aí não tem preço, ter conseguido fazer esse tipo de coisa. Essa é a diferença que tem entre nós esses anos todos e hoje, onde a gente chegou. Teve uns concertos em Curitiba e no intervalo eu gostava de andar um pouquinho, com 83 anos, então saía no hall, e aí uma hora falei assim: “puxa, vocês lá em Chicago...”. Porque o trombone baixo estava fazendo o solo; não foi muito bem no trombone baixo, ele tocava tenor também. Mas no trombone baixo ele tocou muito bem. Então eu falei: “Cada vez que renovaram...” Porque eles tinha artistas como Farkas, da trompa. Substitui um cara que nem ele, sabe, esse tipo de coisa.... Sempre trabalharam muito em quem entrava no lugar. Ele virou para mim na hora (e nós não estávamos falando de nós, estávamos falando deles, porque estávamos ouvindo o pessoal deles tocando) e falou: “oh, but your guys in São Paulo are doing the same thing”. Falou assim, como quem não só está gostando da música mas como quem está raciocinando: “Nossa, como é que eles conseguem fazer isso aí?”. Claro que ele está raciocinando: “como é que eles no Brasil montaram uma orquestra assim?”. Por mais que você faça uma edição, numa gravação, a música só vai acontecer se o cara tocar. Mesmo que você edite tudo e picote, para dar certo aqui e ali, ainda assim, a música precisa acontecer. Foi o maior estímulo. Então eu voltei de Curitiba muito animado por uma coisa desse tipo.

A.M.: É, entendo.

G. S.: Eu acho que vale a pena. E outra coisa: esse tipo de coisa que eu acho hoje, quando eu ouço você tocar, e eu te falo depois de um concerto aquilo que eu estou sentindo mesmo de verdade.... Eu pego esses discos todos e falo assim: “Isso que você está falando, de um cara ficar entusiasmado de ouvir, isso somos nós que temos que fazer”. Eu sei que é o resultado de um grande projeto e tal, a administração, o salário, etc, mas ainda assim, somos nós que fazemos a música acontecer. Isso me deixa animado, é uma coisa que está na nossa mão, de certa forma, eu acho.

A.M.: Tem gente que pensa que ...

G. S.: Mesmo tendo gente atrapalhando...

A.M.: Ou não, pensando que só acontece por causa dela, como se ela estivesse todos....



G. S.: Esse é o meu maior estímulo. Outra coisa engraçada que aconteceu em relação a isso aí: você se lembra que a gente gravou um disco do Tasso Bangel?

A.M.: Lembro. Para a Massey Ferguson.

G. S.: Você tem esse disco?

A.M.: Não.

G. S.: Eu tenho. Comprei esse disco. Numa loja, comprei o disco. Me lembro que foi gravado no Sérgio Cardoso.

A.M.: Não, eu toquei isso aí.

G. S.: Mas o disco foi gravado no Sérgio Cardoso.

A.M.: É?

G. S.: É; foi no período do Cultura Artística, mas eu me lembro; esse disco foi gravado no Sérgio Cardoso.

A.M.: E aí?

G. S.: Bom, aí eu cheguei....

....no Cultura Artística gravou o Hekel Tavares, você não está confundindo?

A.M.: Não, pensei que também fosse....

G. S.: Eu me lembro que um dia eu...: “Ah, olha só esse disco aqui” – porque a gente gravou outras coisas também, tem os Choros nº 10 de Villa-Lobos, por exemplo, e do outro lado tem Momo Precoce, para o Banco do Brasil, você tem esse disco? Eu tenho esse disco. (falam um pouco ao mesmo tempo)

A.M.: Nem me lembro. E fora o Festival de Campos, que a gente tocou também...

G. S.: Aquele também era bonito. Mas os Choros nº 10 está super interessante. Bom, mas um dia desses, faz uns três, quatro anos, eu resolvi passar para CD, para ouvir, o Tasso Bangel; eu gosto desse tipo de música, música gaúcha, como se fosse música folclórica de lá, muito bem orquestrado e tal. E pus: vou te contar uma coisa – se eu disser que eu parei o carro.... Eu parei o carro porque eu comecei a correr risco, porque eu comecei a rir e não conseguia para de rir, descontroladamente.

(risos) Eu parei o carro para rir. Não porque é horrível, também era horrível, mas como podiam ter deixado os erros que tinha numa gravação que virou disco. Eu comecei a rir e falei: “mas não é possível!”. Sem condições, Arcádio, sem condições mesmo! Fora outras coisas que você se lembra. Lembra quando a gente fez o Bolshoi?

A.M.: Eu não toquei, estava fora.



G. S.: Com o Eleazar? Você lembra? Foi com ele?

A.M.: Foi com o russo.

G. S.: Então, o russo teve desesperos com o Cleon.

A.M.: Eu soube, me contaram.

G. S.: Desesperos. Eu nunca me esqueço. Numa das récitas, num dos espetáculos, num dos intervalos, ele estava no banheiro do Teatro Municipal fazendo xixi. E tinha quatro, cinco, que está todo mundo apertado. Tava lá o Cleon. E quando eu peguei, eu peguei a coisa já andada, ele estava lá, recitando sozinho (o Cleon), para quem quisesse ouvir: “Ah, o que que é isso, cara? Eu não tenho obrigação nenhuma de ficar acertando todas as notas....”
(*risos*) “Eu nem sou solista”....

A.M.: Olha a concepção dele.

G. S.: “Eu nem sou solista, eu não tenho que ficar acertando tudo, não”. E eu pensei: “Que cara de pau, ele quase não acerta nenhuma”. A gente teve que engolir durante anos coisas desse tipo.

A.M.: É difícil tirar.

G. S.: Nossa! E você se lembra da história com o _Donald, por exemplo? Isso eu... estava cada vez mais complicado, negócio de afinação, etc.... Aí devagarinho eu convenci também o Eleazar a por duas tubas, sem tirar o Donald. “Mas, Siqueira, não tem orquestra no mundo que tenha duas tubas; eu já vi gente com cinco, dez trompetes, mas duas tubas eu nunca vi” – ele falava. Eu falei: “É, não pense desse jeito, maestro. Pense assim: um barítono e uma tuba”. Eu inventei tanta coisa para ver se o convencia. No fim, ele topou, quando fizemos a história do Baneser, lembra? Aí o Marcão entrou pelo Baneser.

A.M.: Lembro, lembro.

G. S.: Aí tivemos duas tubas durante muito tempo. Tanto que harpa, piano e tuba foram os únicos casos que competiam no nosso primeiro concurso, aquele de junho, quando eles competiam entre eles. Que nós outros todos só defendíamos a cadeira.

A.M.: É, é.

G. S.: Mas esses três estavam concorrendo entre eles. Os três pianistas, os dois tubistas e as duas harpistas. Na época, as harpistas não foi nenhuma das duas fazer.

A.M.: Quem eram, os três pianistas? O Paulo,...

G. S.: O Oleg.



A.M.: O Oleg, também?

G. S.: O Oleg estava na Orquestra. Ele não foi no concurso, mas ele...Era ele o Paulo.

A.M.: _____

G. S.: E nenhuma das duas foi, no concurso. Mas o Donald, infelizmente isso tinha, os dois tinham que concorrer entre eles. Foram só esses três casos. Foi uma reviravolta difícil

A.M.: Você lembra quem estava na banca do concurso, na banca dessa reestruturação...?

G. S.:...de '97?

A.M.:...de metais?

G. S.: Lembro.

A.M.: Eu lembro que tinha o MacDonald.

G. S.: Ele era o trompetista de Leipzig, um americano que estava em Leipzig.

A.M.: Você lembra o nome dele?

G. S.: Não me lembro, MacDonald , não sei o nome, mas isso é fácil de pegar.

A.M.: E de trompa?

G. S.: De trompa era um trompista da Orquestra de San Francisco, não vou saber o nome dele. Mas isso dá para levantar, viu Arcádio? Era um trompista de San Francisco. E aí, julgando o trombone, era aquele assistente do Neschling, suíço...

A.M.: O R. Brogli

G. S.: Isso, o Brogli, o trompista de San Francisco, o trompetista e o Roberto, só. Essa era a banca de metais. Ou seja, tinha alguém de trombone, um de trompa, um de trompete e o Roberto, só.

Mas porque você perguntou?

A.M.: São dados importantes, eu preciso saber.

G. S.: Mas vocês não tem anotado isso me canto nenhum?

A.M.: Deve ter, deve ter. Vou procurar isso aí.

G. S.: O Clodoaldo era tão certinho com essas coisas.



A.M.: Deve ter. Vou procurar isso aí.

G. S.: Bom, Arcádio, acho que o que eu tinha para falar para você é isso aí.

A.M.: Obrigado, Gilberto.

(FIM DA FITA)



(SUJEITO 2)

DIOGO PACHECO

ENTREVISTA COM DIOGO PACHECO (SUJEITO 2)

25/08/2004

(TESTE)

A.M.: A pergunta geral é o que o senhor tem a dizer sobre a Osesp, a partir da experiência pessoal como maestro da Orquestra durante muito tempo.

D.P.: Acho que para mim foi fundamental o trabalho na Orquestra, sobretudo pelo que eu aprendi com o Eleazar de Carvalho que realmente foi um formador de pessoas, de gerações. Ele tinha um sistema que era muito interessante, e eu inclusive procuro imitar esse sistema, que é deixar o aluno completamente à vontade, sem pressão. A impressão que se tem do Eleazar era uma impressão completamente equivocada, o pessoal julga o Eleazar um ditador total, mas não era, ela tinha uma formação e queria perpetuar essa formação: tudo o que ele aprendeu nos Estados Unidos ele quis perpetuar. Tanto é que ele fez um Festival em Campos baseado no Festival de Tanglewood, mas deixou sempre os alunos dele completamente à vontade. Ele só exigia estudo, mas não exigia dizendo: “Vai estudar, seu imbecil”. Ele dava a tarefa e ficava atrás controlando. Então isso para mim foi fantástico. Nos ensaios meus no Sinfônico ele nunca comentou, e nunca interferiu nos ensaios durante os ensaios. Depois é que ele fazia os comentários, isso é muito...

A.M.: Sei, para não constranger.

D.P.: Ele me ensinou isso. Eu aprendi; não sei se os músicos da Orquestra perceberam isso ou passei isso para eles. Porque o músico é profissional, o músico em geral é bom, então você não deve corrigir o músico insistentemente. O próprio músico vai saber a hora que ele erra e na repetição ele vai corrigir sozinho. Eu acho também que isso eu aprendi com ele: você não pode massacrar um músico com repetições. Acho que isso é o que o músico mais odeia dos maestros: repetir, repetir, repetir. Se você tiver consciência profissional, você faz essa repetição em casa, não é?

A.M.: Certo.

D.P.: Vi o Karajan ensaiando *Tannhäuser*, uma passagem muito difícil, dos violinos. Os violinos estavam fazendo um acento que ele não queria. Ele falou: “Vamos parar o ensaio, essa parte vocês ensaiam em casa. Amanhã a gente ensaia”. Você não pode desconsiderar o músico. O músico de orquestra tem uma experiência enorme, de repertório, de outros maestros e tudo, ele sendo músico bom e estando lá ele deve ser bom, ele deve ter consciência do seu erro e saber quando não está legal, ele próprio se corrige, depois vai fazer melhor. Aprendi muita coisa com a orquestra, a orquestra não sabe disso, não sei se a orquestra sabe que a gente aprende muito com eles. Porque o maestro sem orquestra não é nada; é como essa propaganda aí: Giovanni, o maior levantador, o maior jogador, mas sozinho não faz nada. O maestro, realmente, sem orquestra não faz nada. Agora, ele precisa ter bons músicos, se não ele pode ser contaminado pela preguiça, aí ele vai por água abaixo, a orquestra e o maestro.



Então foi uma experiência sensacional, fiquei muito honrado quando o Eleazar me convidou, na inauguração de Brasília ele me convidou e ele foi convidado pelo Juscelino para formar a Orquestra Sinfônica do Brasil, não sei se você sabe disso?

A.M.: Não.

D.P.: Foi quando inaugurou Brasília que ele me convidou para assistente.

A.M.: A Orquestra seria uma Orquestra Nacional, lá em Brasília mesmo?

D.P.: No dia da inauguração de Brasília, quando foi inaugurada pelo Juscelino, eu estava lá, eu trabalhava para o *Estadão*, fui fazer a cobertura da inauguração. E ele foi convidado pelo Juscelino e fundou no papel a Orquestra e me convidou. No papel tinha até salário e tudo, mas infelizmente a orquestra não funcionou. O Eleazar tinha problemas mas tinha muitas qualidades. Em geral, as pessoas enxergam os problemas e esquecem as qualidades. E discordo de todo mundo que acha ele irascível. Ele tinha uma personalidade muito forte. Às vezes se apresentava para ele um camarada e ele agredia o camarada, mas era estilo dele, era o jeito dele, que parece mais uma coisa agressiva. Mas o Eleazar, por exemplo, chorou muito para mim na minha frente, o que demonstrou... não vou contar aqui, você pode desligar aí, mas você soube a história da minha briga com ele, já contei, já...?

A.M.: Eu soube que houve uma época de rompimento....

D.P.: Não, com o Isaac.

A.M.: Ah, não, dessa época, acho que essa história, não.

D.P.: Você conhece o Alexandre Ramírez?

A.M.: Conheço.

D.P.: Que era o *spalla*.

A.M.: O violinista do Municipal...

D.P.: Com o Furiata, do Forchetta D'oro; e um dia ele veio comprar jornal na banca aqui do lado e voltou para ler aqui em casa e viu: "Maestro, como le va? Vamos a comer? Como está Alexandre, Carlinhos Veiga?" Respondi: "Não quero, quero ler o jornal tranqüilo".

Insistiu tanto que eu acabei indo. Sentei ao lado do Isaac. Ele olhou para mim e disse: "Pacheco" – ele me chama de Pacheco – "Pacheco, estou louco para fazer uma pergunta para você há muitos anos".

"Faz".

"É verdade que um dia você estava na casa do maestro Eleazar e ele estava escrevendo um livro sobre a vida dele e ele chorou?"

"É verdade."

Sobre um livro

Homem chorar. Chorar é uma coisa digna; as pessoas que choram eu considero muito mais do que as que não choram.

(risos)

Aí eu disse para ele: “Isaac, eu sei que você mataria a sua mãe para fazer a carreira”.

Eu disse que eu não queria vir nessa festa.

Depois vim para casa ler o jornal. Nunca mais o Isaac me convidou _____. E eu com ele.

A.M.: Quando o senhor começou a trabalhar com o maestro Eleazar na Orquestra do Estado?

D.P.: Final da década de 60, por aí. Porque eu vaiei o Eleazar uma vez, quando ele vinha para cá com a OSB. Eu apresentei o Eleazar para muita gente importante aqui, mas ele me deixava numa saia justa, ele agredia as pessoas. E quando ele trazia a orquestra OSB para cá, ele vinha com a orquestra inteira, às vezes vinha de ônibus, às vezes vinha de trem, eu nunca vou me esquecer: *Assim Falou Zarathustra*, no Cultura Artística. Foi 52, 53, por aí... Eu escrevia no jornal *O Tempo*. E eu fui assistir, e quando *Zarathustra* começou a falar, eu comecei a vaiar. Um horror. Eu não estava interessado se os músicos estavam cansados, se vieram de ônibus, a pé ou de trem, eu acho que era um concerto pago, tinha que tocar bem. Aí o Eleazar sempre tinha esse negócio, que ele queria fazer. Tanto que ele fez as dez Sinfonias de Mahler num ano só. Uma loucura. Mas ele era um fazedor de coisas, e eu o vaiei, e ele soube, é claro, soube. Um dia, eu estou numa loja de música, Casa Vitale, comprando música lá, e ele chegou para mim e com as bravatas, que ia dar uma bolsa. Eu tinha vaiado o cara. Ele tirou um papel timbrado da mala e tenho até hoje a carta; me dando uma bolsa para estudar na agência.

A.M.: Lá em Tanglewood?

D.P.: É. Aí quando um ano ou dois depois o Hugo Ross veio para cá, não sei se você lembra?

A.M.: Hugo Ross, me lembro, sim, dos festivais com ele.

D.P.: E ele ficou chocadíssimo, ele disse: “Mas como você vaiou o maestro Eleazar e ele lhe dá uma bolsa?”.

(risos)

Era inconcebível para uma pessoa normal, lá. Isso prova o nível dele. E fui para lá e ganhei o prêmio Koussevitski. Mesmo prêmio do Zubin, o Zubin tinha ganho um ano antes. O Seiji Osawa ganhou o primeiro e eu ganhei o segundo. No ano anterior tinha sido o Claudio Abbado, Prêmio Koussevitzki, e o Zubin Metha, A abertura dos Jogos Panamericanos. Até foi engraçado, um dia falei com o presidente do Banco de Boston, por causa do prêmio – o prêmio era do Seiji era de 500 dólares, o meu era 200 dólares. E como eu ganhei a bolsa, e a bolsa era de 190 dólares, o meu prêmio veio um cheque de dez dólares que eu guardei aí, não descontei o cheque, claro. Lá nos Estados Unidos é assim, é muito engraçada essa história. Eu fiquei p____, mas...

(risos)



Então o Eleazar é formado nesse tipo de escola, mas ele fez coisas maravilhosas. Por exemplo, o Cláudio Cruz, ele não queria nem saber. Eu fui para o Estados Unidos duas vezes para convencer o Eleazar que o Cláudio precisava disso.

A.M.: Colocá-lo como *spalla*?

D.P.: Colocá-lo como *spalla*, ele acabou convidando sem conhecer ele direito, mais pela indicação....

A.M.:...pela confiança.

D.P.: Pela confiança, pela indicação. Então ele tinha coisas assim. Mas isso também foi uma coisa boa. Porque eu fiquei cinco anos brigado com o Eleazar, sem falar com ele. Um dia eu fui na casa dele, ele estava deitado no chão, deitado embaixo do piano, não me cumprimentou. "Oi" ele não dizia, mas não disse nem boa tarde.

A.M.: Isso foi antes... eu me lembro quando o senhor voltou para a Osesp, então durante cinco anos antes do retorno vocês ficaram...

D.P.:...sem falar, é...

A.M.: Vocês romperam. O senhor foi visitá-lo, ele estava debaixo do piano e nem cumprimentou...

D.P.:...uma coragem_____

A.M.: Isso foi lá na Alameda Itú?

D.P.: Não, na casa dele na Eusébio Matoso, 217. Não me esqueço nunca disso. Quando eu voltei dos Estados Unidos, como eu tinha ganho um prêmio, é claro que o pessoal começou a me convidar para reger; ele ficou uma fúria de eu ter aceito, sem ter consultado ele, sem ter sido convidado por ele. Então o Bernardo Federovsky, que era inimigo dele também, embora parente....

A.M.: Não sabia. Qual era o parentesco dele?

D.P.: Sobrinho do Eleazar.

A.M.: Por parte...?

D.P.: Não sei por parte de quem.

A.M.: Sobrinho? Não sabia disso...

D.P.: E o Bernardo tinha um programa junto com o

A.M.: Com quem?



D.P.: Poema Sinfônico, do Bernardo Federowski.

A.M.: Que rádio que era?

D.P.: Tinha uma orquestra, acho que era Tupi, coisa assim. Ele tinha uma orquestra. Ele me convidou, eu estava voltando dos EUA e eu aceitei. O Eleazar não gostou e brigou comigo. Foi muita fofoca também. Mas a briga maior foi um ato de coragem meu: eu ia buscá-lo em casa sempre para os ensaios, e a gente antes dos ensaios passava na Barão de Limeira, na Imprensa do Estado para imprimir os programas com nota.

A.M.: Quando o Estado era lá antes da Folha?

D.P.: É. E eu tinha um Volkswagen branco e eu ia buscá-lo em casa e levar para o ensaio, e naquele dia tinha prova do programa, então fui com ele. Aí cheguei no carro e disse: “maestro, estou com vontade de dizer uma coisa que está na minha garganta há muitos anos”. E ele: “Pode falar, perfeitamente”. Eu disse: “É o seguinte, o senhor pode ser, pela qualidade que tem, o Karajan da música brasileira, uma qualidade fantástica, mas seu contato com as pessoas às vezes não é muito legal. Então, por exemplo, tem no Festival de Campos uma menina que toca flauta e o marido toca contrabaixo”. Não sei se você lembra desse casal?

A.M.: Americanos, não?

D.P.: É. “Convida o contrabaixo e não a flautista, cria um problema na Orquestra. Problema com os estrangeiros, muito desagradável. Agora eu vou falar tudo e vou pedir para você não responder, não falar nada, não interromper, só falar quando eu disser ‘câmbio’”, eu disse para ele. Aí falei tudo, e falei “câmbio”. E ele disse: “O senhor faria melhor?”. Eu disse: “Não, porque eu nunca regi a Nona Sinfonia de Beethoven, o senhor já regeu mais de duzentas vezes; nunca regi o *Sacre*, o senhor já regeu mais de trezentas vezes. Não tenho nem um milésimo da sua experiência. O Sr. não precisa fazer isso, tem tudo na mão, seu prestígio internacional para fazer uma orquestra boa, mas tem esse negócio do contato pessoal, social, que é muito desagradável”. Ele foi ouvindo tudo, ficando vermelho. Chegamos lá, fiquei até fazendo a revisão com ele. Voltamos, fomos tomar uma caipirinha no Box, um barzinho na Padre João Manuel. Ele não podia tomar, o olho dele ficava vermelho. Ficamos os dois de fogo.

A.M.: Mas ele gostava.

D.P.: Na porta ele chorou, eu chorei. Fui levá-lo para casa e no dia seguinte ele cortou meu nome do programa. Foi assim que ele ficou cinco anos sem falar comigo.

A.M.: Então na verdade o senhor falou com ele sobre esse problema de tratamento pessoal, que inviabilizava um projeto maior...?

D.P.: Exatamente.



A.M.: Ele realmente, ele era...

D.P.: Ele tinha tudo na mão e ele jogou tudo fora.
O que ele fez com a filha do Geisel em Campos do Jordão. Nunca me esqueço.

A.M.: Não conheci essa história.

D.P.: Ele sempre tinha que protestar.

A.M.: Isso foi em que ano?

D.P.: Quando o Egidio era governador.

A.M.: Isso devia ser '76. uma coisa assim....

D.P.: De vez em quando eu escrevo para os leitores, avivando a memória das pessoas. Porque é um absurdo. Todos os jornais da mídia hoje em dia dizem que a Orquestra Estadual tocou pela primeira vez em praça pública em Campos do Jordão. O Eleazar fez uns trezentos concertos, eu mesmo fiz um monte. E eu me lembro nesse dia, quando o Geisel era presidente, ele fez a 1812 com um canhão da força pública. Um espetáculo na praça.

A.M.: Deve ser lá na frente da Igreja de Jaguaribe, não?

D.P.: É, não foi a primeira vez, então o jornal não pode pôr um erro. Escorre uma notícia que todos os jornais publicam, porque eles não vão pesquisar, eles vão soltando o negócio.

A.M.: E o que aconteceu com a filha do Geisel, qual foi a polêmica?

D.P.: Deu bronca na filha do Geisel.

A.M.: O que é que ela fez?

D.P.: Qualquer bobagem. Porque todo mundo tinha que chamá-lo de senhor. Ninguém podia falar "oi".

A.M.: Ele era muito formal.

D.P.: Um pouco forçado, um pouco *démodé*, mas ele era assim, ele não admitia. Eu era uma das raríssimas pessoas que o tratava por você. Teve uma entrevista na televisão, estavam entrevistando ele na Cultura, aquele programa "Ligue para um Clássico", e eu queria pedir para ele cantar o samba que eu tenho um disco da Carmem Miranda cantando, e ele toca tuba. E eu contei essa história, e contando eu disse: "posso chamá-lo de 'você?'" Ele disse: "Pode, mas não deve".

(risos)

E a partir daí ele só me chamou de senhor, e eu toda a vida o chamei de você. Então era uma cara assim, uma personalidade fortíssima, mas isso o prejudicou muito, não na vida



dele, mas prejudicou o país, vamos dizer assim. A Orquestra deve ter mil exemplos de histórias desse tipo, de relacionamento com ele. Ele era muito complicado. Com você ele teve brigas, também...

A.M.: Teve, teve algumas. Hoje é difícil, eu não me lembro de nenhuma mesmo. Isso é muito positivo, eu só me lembro do lado bom dele.

D.P.: Eu lembro de uma briga dele incrível no Teatro São Pedro: tinha aquele crítico chamado José da Veiga Oliveira, que uma vez escreveu uma crítica desairosa contra o Eleazar e o Eleazar tinha muito preconceito. Era mestiço, meio índio, meio mulato. E o José da Veiga escreveu alguma coisa assim como “cada macaco no seu galho”. Chamou o Eleazar de macaco. Recortou, andava com isso no bolso. Você sabe dessa história?

A.M.: Não, não conhecia.

D.P.: E todo concerto lá no São Pedro ele ficava atrás, mandava perguntar se estava o José da Veiga. Até que o José da Veiga estava uma dia lá. Começou uma gritaria no camarim. Ele encostou o José na parede e disse: “Então vai engolir agora, vai engolir a folha e se escrever de novo vai engolir o jornal inteiro”. E fez o José da Veiga engolir o jornal no camarim, uma berraria....

A.M.: E ele engoliu?

D.P.: Engoliu. Tem outra história nos Estados Unidos, com a Sinfônica de Boston, num ensaio de uma Sinfonia que eu fiz muito mal, a *Fantástica* de Berlioz, que eu não tive ____ Meu pai morreu tinha quatro meses. Isso pesa tanto. Ele queria que uma das harpas ficasse na frente, e as duas harpas estavam lá no fundo. Então ele saiu do pódio, foi lá pegou a harpa, carregou-a e trouxe. Fui lá falar com ele. Maestro, aqui nos Estado Unidos é só falar “quero a harpa aqui”, que vem os carregadores e põe a harpa aqui. Ele disse: “Mas a orquestra precisa __ saber a força que o maestro tem. Ele dizia que o maestro vencia pela competência, pelo estudo, pela força. Ele contrata ou demite porque tem a força para manter. Então ele tinha umas coisas muito autoritárias que acho que prejudicaram muito a carreira dele como fazedor de coisas. Mas foi um fazedor de coisas em música até hoje.

A.M.: O senhor acha que o problema foi mais de relacionamento com autoridades mesmo, porque acabaram não viabilizando os projetos dele, não tornando viáveis.... Essa primeira vez que o senhor trabalhou na Osesp com o Eleazar foi de que ano a que ano antes daquele pequeno período de rompimento?

D.P.: Olha, acho que durante Eu já trabalhava, estava meu nome como assitente. Tinha ensaio no Cultura Artística, tinha aquele eletricista, como é que chamava....

A.M.: Luís, não?

D.P.: Aquele sujeito.

A.M.: Que era tipo um capanga, não é?



D.P.: É. “Tire aquele sujeito da escada”. Eu me lembro que nessa época o Secretário de Cultura era o Max Feffer, que era amicíssimo meu.

A.M.: Era ainda o Governo Paulo Egídio, não?

D.P.: Era. E quando ele me demitiu da Orquestra, o Max Feffer me convidou para trabalhar com ele, como assistente dele na parte musical.

A.M.: Certo.

D.P.: Então quando o Eleazar ia falar com o Max tinha que passar por mim, isso era um horror para ele. Eu que fazia...

A.M.:...intermediava.

D.P.: Então é isso aí.

A.M.: Aí o senhor retornou nos anos '80 para a Orquestra?

D.P.: Eu acho que desde que eu entrei eu não saí. Eu voltei logo depois, porque aí teve um dado muito engraçado quando o João Carlos Martins foi Secretário. O João Carlos chegou para mim e disse: “Você tem que acabar com essa briga”. E acho que chegou para ele e falou a mesma coisa. E promoveu um encontro na orquestra. Mas falou para o Eleazar que eu ia, mas não falou para mim que o Eleazar ia. Eu fui e o Eleazar estava lá com ele; o papo mais surrealista que eu passei na vida. Eu, o João Carlos, o Eleazar aqui e eu ali. Eu não falava, o Eleazar não falava. Ele falava com o João e eu falava com ele: “Fala para ele...”. E o João. Então eu contando a história: “Sabe João, nós somos da mesma família, a família tem um prédio no Guarujá, as férias a gente passa lá. Faz mais de vinte anos. Quando eu desço pelo elevador ele desce pela escada, quando eu desço pela escada ele desce pelo elevador”. Ele estava namorando já a mulher dele. É um absurdo que ela e a minha mulher... quando eu briguei com ele, ele proibiu toda a família de se comunicar. O pai dela, a mãe dela, ninguém mais se comunicava por causa do Eleazar. Eu eu contava tudo isso para o João e o João falava com ele. Aí chegou um momento que ele levantou e disse uma frase, olhou para mim pela primeira vez: “A partir de amanhã, autorizarei toda a família a voltar a se comunicar com você.

(risos)

Só não caí na gargalhada porque eu sou pessoa emotiva. Mas era um momento para cair na gargalhada. Depois ele voltou a ...

A.M.:...colocar no programa.

D.P.: Eu falei para ele: “Como é que ficamos?”. Ele disse: “Amanhã ensaiamos às nove horas”. _____ Ele rompia e ele fazia as pazes. Quando a gente estava brigado ele fez uma conferência sobre a música de vanguarda no Tuca, os irmãos Campos, ele já estava envolvido em música concreta. Então fui lá assistir. E no fim ele sempre fazia debate. Então o público lá, e ele no palco. Aí levantei o braço. Ele brigado de morte com o..... Aí

fiz uma pergunta, ele olhou, apontou para mim com o dedo _____. Ele está querendo fazer as pazes. Típico dele.

Mas aí ele disse “Amanhã ensaiamos às nove horas”, então eu fui no ensaio e fui reintegrado. Fui muito sobrecarregado com a programação. Não sei culpa de quem, mas a agenda da Orquestra nunca tinha a antecedência devida. Então era quase tudo decidido na véspera, e eu não sabia o que ia reger no ensaio de amanhã. Isso era uma característica dele também. Quando eu fui para os Estados Unidos, eu não acreditava que ele tivesse a força que tinha, e ninguém acreditava no Brasil. Eu cheguei lá, me lembro que eu fui de trem de Nova Iorque para Lenox. Foi emocionante, cheguei e ele estava na estação me esperando. Me levou lá para a – como é que chama mesmo? – Alojamento “Amanhã ensaio às dez horas. Primeira Sinfonia de Beethoven. Tinha chegado daquela longa viagem de avião, duas horas de trem e “amanhã ensaio”, eu nem sabia que obra era aquela. Me deu a partitura, aí passei a noite em claro estudando. A sorte _____. (cantarola). Então era assim.

A.M.: E sempre foi essa a programação, sempre de última....

D.P.:.....sempre.

A.M.: Eu me lembro da programação que ele fazia, à mão, a própria letra. Sorte que ele tinha uma letra muito bonita, mas sempre sujeito a grandes alterações. Naquela época era o Teatro São Pedro, não é? Foi logo depois dos anos '80, ou foi para o Cultura Artística, não é?

D.P.: É. Eu não me lembro dados, não me lembro bem. Eu me lembro que a briga grande foi no Cultura, a do José da Veiga foi no São Pedro, e aquela outra na Imprensa do Estado. Mas acho que a Orquestra... uma das grandes qualidades do Neschling foi essa, porque o Neschling, formação européia, fala muitas línguas, _____

A.M.: Bem articulado....

D.P.:....e nunca ia mandar xingar o cara ou virar _____??? No trato social, o Neschling é mais maleável, político. Que coisa, não é? Que coisa o Neschling...

A.M.: Não soltaram ainda o resultado. Vai ter uma largada da corrida, 400 metros.

D.P.: O Padilha era campeão... paulista nos 400 metros com barreira. Pai do Pedro Padilha que trouxe o de Eleazar de volta para cá.

A.M.: Quem era o Pedro Padilha?

D.P.: Ele foi Secretário da Cultura.

A.M.: Do Estado?

D.P.: Do Estado.



A.M.: Então, aí não vingou o projeto lá com o Juscelino, da orquestra que seria Nacional de Brasília, com sede lá...

D.P.: Ele foi transferido para cá.

A.M.: Pelo Padilha?

D.P.: O Pedro foi falar com ele. E quando ele soube que era o Pedro já aceitou na hora. O Eleazar ganhava pouco. Ganhava um pouquinho mais que eu.

A.M.: É, ganhava pouco, ganhava muito pouco.

D.P.: Hoje seria uns quatro, cinco mil.

A.M.: É, eu acho que sim. Ou um pouquinho mais. De qualquer jeito era muito pouco. E aí ele veio para a Orquestra do Estado. Quem era..... ele sucedeu que naquela época? Ou a Orquestra estava dissolvida e ele reconstruiu?

D.P.: Quem fundou foi o Souza Lima...

A.M.: Foi....

D.P.: E o Rocella era o assistente.

A.M.: Bruno Rocella. Que era assistente dele....

D.P.: É.

A.M.: Depois, houve um tempo em que a Orquestra ficou parada.

D.P.: Parou, é. Quando o Zanganer era Secretário.

A.M.: E também na época em que o Jânio foi Governador, que interrompeu...

D.P.: É, é. Foi o Jânio que dissolveu a orquestra.

A.M.: Foi nessa época que o Eleazar retornou? Ele retornou ao Brasil para assumir a Orquestra do Estado?

D.P.: Foi, foi. Foi na época do Paulo Egídio.

A.M.: Paulo Egídio.

D.P.: Pedro Magalhães Padilha. Não sei o que ele está fazendo.

A.M.: Que era o Secretário da Cultura.



D.P.: Era o Secretário da Cultura.

A.M.: Aí a Orquestra foi para o São Pedro, retomou as atividades; aí ele começou a formar a Orquestra, a reconstruir a Orquestra, ou já existia uma grupo?

D.P.: Não, acho que ele reconstruiu a Orquestra.

A.M.: Naquela época era mais difícil conseguir músicos, porque tinha pouca oferta de músicos aqui, não é?

D.P.: Foi sempre um pouco nas cappochia? Nunca era uma coisa séria, um concurso. Era muito na base da confiança. Eu me lembro que se um sujeito dissesse para o Eleazar: “Eu sou maestro”, ele dizia “Perfeitamente”, e punha na frente da Orquestra. Um monte de gente regeu que a Orquestra deve ter odiado.

A.M.: É, eu conheci alguns aí. Alguns solistas, também.

D.P.: É, era um coisa de confiabilidade. Como ele era um cara que quando dizia, provava, ele pensava que todo mundo era assim. Então o sujeito dizia: “Eu sou regente, eu sou bom”; ele dava a orquestra.

(risos)

Em geral dava uma obra _____. Nem que fosse bom. _____ americana. Não posso nem dar a volta no quarteirão, estou morto.

A.M.: Eu me lembro que tinha uma época que tinha muitos músicos do Teatro Municipal ainda, na primeira formação da Orquestra do Estado....

D.P.: Tinha. O Capella....

A.M.: O Ayrton Pinto veio também para essa Orquestra.

D.P.: O Ayrton Pinto foi o Eleazar que trouxe. Ele tocava segundo violino na Sinfônica de Boston, nunca foi *spalla*.

A.M.: Ele era pianista também...

D.P.: Tocava piano, quando tocávamos Stravinsky, ele tocava piano. Muito amigo do Eleazar.

A.M.: Porque ele estava em Boston também.

D.P.: É. Confiava muito....

A.M.: Então essa primeira formação dependia de músicos de outras orquestras.

D.P.: Isso sempre prejudicou muito.



A.M.: E ele trazia alguns dos Estados Unidos.

D.P.: É, naquela época os músicos tocavam em três, quatro orquestras, além de gravação, além de Até o Germano tocava na Orquestra. Não digo até o Germano porque o Germano tocasse mal...

A.M.: Mas é que ele tinha muita atividade...

D.P.: Ele era arregimentador.
Ele levava muita gente para gravar.

A.M.: Eu me lembro dessa época aí. E eu me lembro que quando eu entrei na Orquestra foi quando começou a formar um corpo próprio de músicos, um quadro próprio de músicos, até houve já a separação....

D.P.: Eu me lembro que você foi com o Marcos, né?

A.M.: E começaram a ensaiar no mesmo horário que a Municipal.

D.P.: A Orquestra sofreu muito, porque ia ensaiando... Ensaiaava na Av. Paulista.

A.M.: Ah, essa foi a primeira fase, anterior; quando eu entrei já era no Cultura Artística. Mas ensaiava aonde na Paulista? Secretaria de Cultura...

D.P.:....e Turismo. Época do Zanganer.

A.M.: Quem?

D.P.: Orlando Zanganer. Secretário de Turismo. Uma época muito ruim para a Orquestra. Nunca houve a consideração com um músico que há hoje. Hoje o músico tem um monte de regalías que não tinha.

A.M.: E naquela época, as apresentações, onde aconteciam?

D.P.: Variava muito. Em clubes, na rua...

A.M.: Que clubes geralmente?

D.P.: Eu me lembro da Orquestra tocando no Clube Pinheiros, tocando no Paulistano, tocando no Clube Espéria. Eu me lembro que uma vez regi um concerto numa ventania, voaram todas as partituras no meio de uma valsa de Strauss. Não tinha a menor infra... A Orquestra não teve nunca – uma coisa que eu sempre batalhei pela orquestra mas nunca consegui – nunca teve um divulgador. Um cara de mídia. Não tinha penetração nenhuma nos jornais e revistas. Não é como o Édson, marido da Irena Ravache. Um trabalho maravilhoso, trabalhando página de Veja, capa de Vejinha.... Um trabalho muito legal. E eu sei a importância disso e sei que não é complicado. Para tudo é uma questão de competência. Eu nesses concertos que eu faço com o Itaú, esse ano eu contratei um cara de



mídia – um sujeito chamado Maneco, – fantástico. Eu e o cara que dizia as poesias, nós saímos nas primeiras páginas de todos os jornais do interior. E não era só interior de São Paulo: Minas, Paraná, tudo. Tinha penetração. Interrompi uns dois ou três jantares por causa de entrevista: pega o telefone.

A.M.: Talvez porque o Eleazar fosse um pouco conservador, uma figura mais.... atual moderna... ele não acreditava muito nisso.

D.P.: Exatamente. Ele confundia, por exemplo, sempre, o iluminador com o eletricista. Luís era o eletricista. “Preciso a tomada, pluga”.... E é uma coisa completamente diferente.

A.M.: Especialização, não é?

D.P.: Mas fez coisas fantásticas, como divulgador de música, os concertos, os programas com a letra do Hino Nacional atrás, para cantar. E até hoje tem gente que vai aos concertos por causa dos programas do Eleazar. Ele era uma espécie de Chacrinha da música.

A.M.: Como chamavam aqueles programas?

D.P.: Concertos para a Juventude.

A.M.: Eram no Cultura Artística também?

D.P.: No Rio de Janeiro eram no Cine Rex.

A.M.: E aqui ele fazia com qual orquestra? Era com a Orquestra Brasileira quando ele vinha aqui ou era com...

D.P.: É, é.

A.M.: Com a Osesp ele fez também?

D.P.: Com a Osesp acho que ele não chegou a fazer.

A.M.: Eu me lembro quando eu entrei na Orquestra em '81, já era uma fase boa, a orquestra tinha o próprio quadro de músicos, já estava no Cultura Artística, tinha uma programação boa, fazia os ciclos, vários ciclos, Mahler e Beethoven, música barroca – os Encontros com o Barroco.

D.P.: _____

A.M.: Mas a gente muda um pouco.

D.P.: Ele fazia sempre um ciclo com as nove sinfonias de Beethoven.

A.M.: O Mahler foi feito várias vezes.



D.P.: Ele lançou um monte de compositores brasileiros, umas porcarias também. Música você tem que fazer, não adianta só mostrar no papel. _____ e o público _____ um percentual que vai fazer com que a música fique.

(televisão)

A.M.: Eu não.

D.P.: Você não. É brasileira ou é inglesa?

A.M.: Essa aí é francesa.

D.P.: Jamaica?

A.M.: Amarela é Jamaica.

D.P.: Olimpíada é um negócio maravilhoso, né?

A.M.: Bacana, é bonito.

D.P.: Mas o relacionamento ...

D.P.: A programação da Estadual o Nechling faz sozinho?

A.M.: Ele faz praticamente sozinho. O Roberto trabalha com ele, eles conversam muito. Mas o Neschling é o responsável por grande parte da programação. O Roberto tem sugestões de obras que ele gostaria de reger e de artistas que ele gostaria de convidar.

D.P.: Eu acho que ele sobrecarrega um pouco o Roberto. Outro dia eu falei isso, na Veja. Não sei se você leu.

A.M.: Não, não, isso não.

D.P.: Um dia que o Roberto saiu na capa da Vejinha, pediram minha opinião e eu dei. Eu falei da gravação do Concerto de Mozart para trompa que eu regi, com o Roberto.

A.M.: Eu me lembro, o LP da Eldorado.

D.P.: Que o Roberto me corrigiu no ensaio.

A.M.: Ganhou uma [corredora] branca agora.

D.P.: Americana.esporte. Eles não ganharam mais a natação.

A.M.: É russa.

D.P.: É russa.



A.M.: Mas a elaboração da programação é uma coisa muito importante, muito difícil para a Orquestra.

D.P.: Muito difícil. Saber o que o público precisa, o que a orquestra pode fazer, porque não é só dizer “preciso ouvir tal música”, porque se a orquestra não tem músico para fazer, não adianta.

A.M.: É.

D.P.: Não é só o que o público quer ouvir, porque você deve saber o que o povo deve ouvir. Tem uma frase do Eleazar que dizia: “Quando não se pode fazer o que se quer, deve-se fazer o que se pode”.

A.M.: Ah, eu me lembro dessa frase. Mas eu estava pensando sobre essa frase, e às vezes eu achava que ela também limitava.... talvez o maestro aceitava a situação que existia e não forçava um pouco para conseguir mais.

D.P.: Eu me lembro que... tudo depende de lábia também. Porque acho que o Neschling tem muita lábia, não é?

A.M.: Tem, tem.

D.P.: Porque eu me lembro que eu fui a primeira pessoa em Boston que fez Anton Webern, nunca tinham tocado Webern. SinfoniaE um trompista da Sinfônica chegou para mim no ensaio e disse: “olha, eu não estudei dez anos de trompa para tocar uma notinha aqui e esperar quarenta minutos para tocar uma notinha lá”. E aí eu disse para ele que a notinha aqui tinha a ver com a notinha que vinha antes que não era dele. Depois fizemos um monte de ensaios e aí no fim ele queria fazer mais ensaios. Essa parte didática é importante também, não é só o gosto.

(FIM DO LADO A)

D.P.:Muito melhor a cabeça do que americanos.

A.M.: Imagino. Os Estados Unidos são mais conservadores, mesmo quando a gente fez a excursão nos Estados Unidos, eles queriam um repertório não muito ousado. Na Europa pode ousar mais.

D.P.: É, e o americano aplaude mais o trabalho que você tem para chegar lá do que a execução, ele não trabalha com a emoção. O europeu trabalha muito mais com a emoção. Isso é muito engraçado.....: a cabeça dos povos. Uma coisa que me impressionou sempre muito é a diferença para mim entre a ópera de Viena e a ópera de Paris. O intervalo da ópera de Paris é mais importante do que a ópera. O intervalo da ópera de Paris dura às vezes quarenta minutos. Um vai ver como o outro está vestido. E o intervalo da ópera de Viena dura dez minutos, que é para ouvir música. Isso é muito importante.



A.M.: Interessante.

D.P.: E outra coisa que eu acho fantástica em Viena é que no intervalo da ópera você vai no *foyer* e toma champagne como em Paris se toma champagne, só que os vienenses tomam champagne com salsicha: salsicha, pão preto e champagne. Isso por experiência própria. Falando em mulher, como é que o Tibiriçá está?

A.M.: Faz talvez um ano.

D.P.: Ele saiu da Petrobrás e nunca mais soube do paradeiro.

A.M.: Ele está, ele está em São Paulo.

D.P.: Gozado, o Isaac foi para Petrobrás não ouvi mais nenhum concerto.

A.M.: Eu vi um num Festival em Campos do Jordão.

D.P.: Durante o Festival?

A.M.: É, durante o Festival.

D.P.: E a orquestra como é que está, está boa?

A.M.: É uma boa orquestra, sim.

D.P.: Paga boa?

A.M.: Paga bem, mas é uma orquestra que não pode ser considerada uma orquestra *full-time*, é uma segunda orquestra. Por que? Porque vários membros da orquestra Petrobrás Pró-Música são da Brasileira ou da Municipal e tocam na Petrobrás. Eles não têm ensaios diários...

D.P.: E eles fazem admissão ou concursos?

A.M.: É, eles promoviam concursos. É uma orquestra privada, mas faziam várias seleções e grande parte deles.... quer dizer, o Tibiriçá herdou daqui do Prazeres. Que tinha falecido. Foi assassinado.

D.P.: Foi assassinado?

A.M.: Foi. Ele foi buscar a filha na escola no Rio de Janeiro e levou um tiro.

D.P.: Uma bala perdida. ou foi...?

A.M.: Não, foi, foi uma bala bem direcionada.

D.P.: Eu não conhecia.



A.M.: Eu não, eu conheço só os filhos.

D.P.: Que que é isso? Bastão?

A.M.: Sim.

D.P.: Revezamento?

A.M.: Ahã...

D.P.: Mulher, né?

A.M.: A russa. Só classificatória

D.P.: Sua família é russa?

A.M.: Na verdade meus avós nasceram numa região que...

(INTERRUPÇÃO)

D.P.:..... estou *a capella*, isso significa “estou sem música”.

A.M.: Sem música?

(*risos*)

D.P.: Sem acompanhamento, não é?

A.M.: Sem acompanhamento instrumental.

(FIM DA ENTREVISTA)

(SUJEITO 3)

BRUNNO ROCCELLA



ENTREVISTA COM BRUNO ROCCELLA (SUJEITO 3)

7/10/04

A. M.: A pergunta mestra de acordo com o método de pesquisa escolhido é esta: o que o senhor tem a dizer sobre a Osesp a partir de sua experiência pessoal como maestro?
E o que o senhor achar interessante, fique à vontade.

B. R.: Eu estou procurando aqui justamente o histórico do início porque eu não me lembro mais. Está aqui. Deixe ver uma coisa... Nós ensaiávamos no Tuca, que depois de muito tempo nos foi cedido.

A. M.: Na Universidade Católica, não?

B. R.: Isso, isso. Ah, sim, veja bem.

A. M.: A primeira está muito difícil de conseguir. Só essa lei que criou. Na verdade uma lei.

B. R.:..... a data. Mas não pode ser '65. porque nós temos programa de '64.

A. M.: Então, a Orquestra foi fundada em '54.

B. R.: Não, digo da gestão que...

A. M.: Ah, da que o senhor iniciou.

B. R.: É. Deixe ver uma coisa. Eu dei uma olhada.... Não estou vendo nada.... Cultura.....

A. M.: O senhor trabalhava com o maestro Souza Lima?

B. R.: Tive muito contato com o maestro Souza Lima.

A. M.: Mas nessa época, com a Orquestra Sinfônica do Estado ou...?

B. R.: Não, veja bem, eu comecei no Teatro Municipal. Eu era um simples maestro substituto das óperas, porque eu trabalhei muito na área lírica. Tive muito contato com Souza Lima, muito contato. Até praticamente ele me concedeu ser como um assistente dele, o do maestro Eduardo Guarnieri também.

A. M.: Certo...

B. R.: Depois que eu saí do Teatro Municipal (foram acho cinco ou seis anos), fui para a direção da Orquestra Sinfônica, fui convidado. Foi em 1964 e... bom, foi uma ótima experiência, apesar, vamos dizer, das dificuldades que nós passávamos naquele tempo. Hoje é tudo mais fácil. Naquele tempo mesmo para arregimentar músicos era muito difícil.



Muito, mas muito, muito difícil. Naquela tempo existia somente a Orquestra Sinfônica do Municipal.

E um primeira coisa que eu quis fazer, eu fui feliz e não fui ao mesmo tempo: foi que os músicos fossem independentes. Havia outras orquestras aqui em São Paulo, mas praticamente eram os mesmo músicos que se dividiam, então para nós fazermos frente a um, vamos dizer, um calendário – porque nós viajavamos muito – praticamente poucos eram os concertos que nós dávamos aqui em São Paulo. Pelo material que eu vou lhe dar, você vai ver que nós fomos a muitas cidades do interior . Eram pedidos, através naturalmente de bases políticas que nos pediam a Orquestra, e nós íamos a todas essas cidades: Ribeirão Preto, Franca, Amparo, Campinas, Santos, enfim, uma série delas. Me foge agora o número exato. E nós fizemos isso até 1967, ano em que a Orquestra praticamente.... não havia mais verba.... e ela foi praticamente extinta, se é que eu posso dizer extinta, ou hibernou até uma outra época em que ressurgiu. Agora, as dificuldades eram muitas, professor Arcádio, mas muitas mesmo. Em questões financeiras então nem se fala. Ganhava-se muito pouco. Dava somente para comprar as cordas e tudo mais. Era uma fase inicial que demandava um tipo de sacrifício, e nós fizemos bastante sacrifício. E de um momento a outro, parece que foi no governo Abreu Sodré, ela se extinguiu. Até posso lhe dizer o último concerto que nós fizemos, um concerto que traz, assim, uma certa recordação: foi na cidade de Piracicaba.

Bom, eu estou às suas ordens....

A. M.: Tudo o que o senhor está falando é muito interessante para conhecer o cenário musical. O senhor falou que praticamente quase não havia músicos, só uma orquestra grande. Quais eram as outras? A Gazeta...

B. R.: Isso, isso, o tempo da Gazeta. Mas os da Gazeta eram os mesmos do Teatro. Antigamente quando se fazia alguma coisa tinha que se pedir: o Teatro Municipal tem a data livre para os músicos? Não vai ter ensaio?.... Aquela coisa....

E teve um certo tempo que eu quis parar com essas coisas de duas, três orquestras. Mas nós não tínhamos qualidade. Eu não sei, os músicos eram pouquíssimos naquela época, pouquíssimos. Então nós trabalhávamos, naturalmente, com aquilo que nós tínhamos.

A. M.: E vocês ensaiavam à tarde?

B. R.: Como?

A. M.: O Teatro Municipal ensaiava de manhã, vocês ensaiavam à tarde?

B. R.: Não. Nós impusemos o ensaio de manhã também. Teve uma época em que nós trabalhávamos um pouquinho com o Teatro Municipal, também, mas foi pouco, acho que foram uns seis meses. Depois eu dividi, e nós ensaiávamos de manhã. Chegamos a ensaiar num local doado: seria a Lega Itálica. Uma liga, na praça bem atrás do Fórum da Praça João Mendes, onde havia um teatro antigamente, que foi derrubado justamente para passarem avenidas. Praça Almeida Júnior. E depois nos foi cedido o teatro....

A. M.: Teatro São Paulo....



B. R.:...não. O Teatro São Paulo era perto da Lega Itálica. Também foi derrubado. Não existe mais.

A. M.: E a Lega Itálica, não existe esse prédio?

B. R.: Existe ainda, outro dia estive lá, e o presidente me falou: Lembra quando o senhor ensaiava aqui?

A. M.: Interessante...

B. R.: Aquilo nem era acústica, aquilo era um reverberação tremenda, sabe? Depois nós começamos a ter os nossos concerto em São Paulo no Tuca.

A. M.: Então nessa época o senhor já tinha o próprio corpo de músicos, não dependia mais do Teatro Municipal.

B. R.: Não, absolutamente. Mesmo com dificuldades.....

A. M.: Imagino. Qualquer saída incompleta, talvez.....

B. R.: Com dificuldades. Incompleta... Vamos ver um dos últimos: '67. Vamos lá.... Veja, não consegui formar..... Praticamente eram uns 57, 60 elementos. Deve conhecer alguém daí.

A. M.: Bom...Fukuda, Baldur, Lindenberg. Conheço... Benito Juarez, que virou maestro, era violinista.

B. R.: Era violinista da minha Orquestra. Olha, professor Arcádio, essa fotografia foi justamente quando nós iniciamos no Teatro Tuca. Olha o Benito aqui na terceira estante...

A. M.: E de oboé era o Paulinho...

B. R.: Isso. E aqui....

A. M.: O Benito, que também é professor, espanhol. Naquela época se chamava Sinfônica Estadual, não é....?

B. R.: Isso. Nós denominávamos OSE. Orquestra Sinfônica do Estado.

A. M.: Ah, interessante. Marcelo Mechetti trabalhava com o senhor?

B. R.: Isso. Trabalhava comigo, era meu assistente.

A. M.: Trabalhei com ele na Orquestra Sinfônica Jovem Municipal.

B. R.: Ah, na Jovem?



A. M.: Era maestro lá, em '78. Bacana, eu conheço vários músicos.

B. R.: Ah, deve conhecer.

A. M.: Alfredo Coppolla? , me lembro dele; Fausto Gallardi... o Coppolla não, e o Gallardi também já faleceu. E o Alvarenga também, José Carlos Alvarenga, contrabaixo... Mas toquei com eles muito tempo.

B. R.: São cinqüenta anos...

A. M.: O Benito, e o Paulo Dileonardo também trabalhei com ele. O Cleon...

B. R.: O Cleon fazia também o corne inglês; mas veja bem, ele começou a tocar o corne inglês naquela época.

A. M.: Ele vinha da Aeronáutica, não?

B. R.: É. Então quando tinha alguma coisa de corne inglês ele levava e estudava....

A. M.: Mas eu conheço muita gente, sim. Edgar Batista dos Santos, trompetista; que costumavam chama-lo de Capitão.

B. R.: Sim, sim....

A. M.: Conheço muita gente; com muitos eu trabalhei ainda, no Teatro Municipal ou na Orquestra do Estado, no início, quando eu entrei na Orquestra do Estado. Bacana... Isso é histórico.....

B. R.: Se quiser posso lhe deixar alguns.

A. M.: Vou depois pedir para o senhor me emprestar para copiar.

B. R.: São alguns somente. E mesmo o repertório nós tínhamos que nos conservar um pouco no tradicional, porque nós fazíamos muitos concertos no interior, então, sabe, nós tínhamos que levar coisas acessíveis ao público. Aqui nós fazíamos umas coisas, um pouco mais – vamos dizer – fortes... Trabalhamos com bons solistas, o Tinetti__ foi nosso solista muito tempo. Fritz Jank. Aquele outro.... Jacques Klein.

A. M.: Aqui está um com o Tinetti...

B. R.: Fizemos as Fontes de Roma também. É lógico que não podemos considerá-la como está atualmente; há outro enfoque hoje em dia. Eu sei que vocês têm ótimos músicos, músicos também que foram contratados fora

A. M.: Sim, vários. Trinta por cento da Orquestra.....



B. R.: Então veja nossa dificuldade: nós temos que nos ater a tudo aqui. E o estudo, naquele tempo, não era muito bom, o estudo de música não era muito bom.

A. M.: Se desenvolveu muito....

B. R.: Lógico, lógico..... Foi um passado realmente muito abaixo do atual.

A. M.: Mas é o início, não?

B. R.: É o início, um início.

A. M.: Dentro das possibilidades, era o melhor que podia ser feito...

B. R.: Nós inauguramos o Palácio de Verão de Campos do Jordão, e eu inaugurei também o Teatro do Palácio do Governo aqui, em São Paulo. Inauguramos com um concerto; até quem tocou como solista foi o Fritz Jank_. Saudoso Fritz Jank.

Bom, como experiência foi uma experiência fantástica também para mim, lógico. E é uma pena que ela foi praticamente cortada, sem nos dizerem nada.... “Amanhã não tem ensaio”...e acabou. As coisas eram assim antigamente. Havia verba ou não havia verba.

Nós fizemos... como nós viajavamos muito, tivemos alguns apoios. Por exemplo, nós tínhamos dois ônibus, da Massari, que levavam os músicos nesses concertos. E eram só nossos. Mas isso foi quase no fim, um ano antes de terminar. Que mais poderia dizer? Passaram bons músicos por lá; não vou agora generalizar. Mesmo com as dificuldades, nós tínhamos bons músicos.

A. M.: E os contratos, como que eram os contratos?

B. R.: O contrato era um contrato de gaveta, praticamente. Nem existia.... Era uma verba que tinha que ser empenhada antes. Então nunca se sabia se a verba ia continuar daqui a três ou quatro meses ou se ia ser extinta, como ela um dia foi extinta, desapareceu.

A. M.: Então os músicos tinham um contrato provisório, não era a carteira assinada...

B. R.: Olha, eu vou dizer uma coisa. Eu fiquei muito desolado quando terminou a Orquestra, tanto que eu me afastei completamente de tudo, e os músicos entraram com uma ação. O único que não entrou com uma ação fui eu. Eles ganharam, e eu... não fiz nada. Aliás, nem fui avisado que eles entraram... E parece que eles ganharam uma pequena indenização.

Depois me dediquei à Orquestra Sinfônica de Santos, durante dez anos. Era uma orquestra de tipo amador, mas fizemos muita coisa em Santos. Consegui formar um coro lírico e me dei mais à lírica. Fazíamos muitas óperas em Santos, coisa que não fiz aqui com a Orquestra Sinfônica. Já havia a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal e então achei que a Orquestra Sinfônica do Estado tinha que ter um outro caminho.

A. M.: Inclusive a Municipal hoje está trilhando um outro caminho, ela está fazendo menos ópera e mais concertos sinfônicos e não está a aproveitando a vocação



B. R.: É verdade. É um Coral Lírico muito bom que eu acho que devia ser mais usado, aproveitado.

A. M.: O senhor falou que depois que a Orquestra terminou em '67, e o senhor disse que era o Abreu Sodré. Quantos anos ela ficou parada? Até o Eleazar....

B. R.: ... eu acho que uns quatro, cinco anos ou mais.

A. M.: Deve ter assumido em '73, acho que foi.... São seis anos parada.

B. R.: É, pronto, pronto. Esse foi o término da Orquestra. O último concerto, o último suspiro foi esse: Piracicaba. Até voltávamos de ônibus, e nos tinham dito que não iam mais ensaiar, e de uma hora para outra, acabou; simplesmente, acabou.

Acho que o primeiro concerto foi este aqui do Teatro Municipal, se não me engano. Vinte e seis de maio de '65. Um dos primeiros concertos. Isso já foi no Teatro Municipal. Salvo a minha memória, porque eu não tenho uma coisa compilada, escrita. Nessa oportunidade eu ainda usava alguns músicos do Teatro Municipal.

A. M.: O senhor me falava que ensaiavam na Lega Itálica. E tinha ensaios diários?

B. R.: Diários.

A. M.: E quantas vezes por semana se apresentavam, por mês?

B. R.: Nós tínhamos mais ou menos uma carga de uns quatro a cinco concertos mensais, tanto é que nós tínhamos que repetir alguns concertos. Lógico, em cidades diferentes repetíamos concertos.

A. M.: Isso contando os concertos do interior?

B. R.: Agora aqui era menos. Era menos porque a filosofia era outra, antigamente. É que a Orquestra Sinfônica foi fundada justamente para atender o interior. Não havia nada naquele tempo. Esse foi o intuito principal. Então, comentava-se muito que São Paulo tinha uma orquestra, e o interior não tinha nada, nada, nada. Salvo Ribeirão Preto.

A. M.: Era a orquestra mais antiga do Brasil....

B. R.: Isto, isto. Ribeirão Preto.... Mas o resto, nada. Alguma coisa amadora. Então, uma das coisas por que foi fundada a Orquestra foi para atender o interior. Eu sei que hoje o interior é bem diferente do que antigamente, já existem cidades grandes, por exemplo Campinas, que tem vida própria; o próprio Ribeirão Preto....

Você deve ser de lá?

A. M.: Não, eu sou da capital mesmo. Meu irmão regeu em Ribeirão durante uns anos, o Roberto, eu acho que três anos....

B. R.: Ah, por isso, por isso.



A. M.: Conheci bem a Cidade. E o senhor foi convidado pelo Governador para assumir a Orquestra?

B. R.: Eu fui convidado pelo então Secretário do Estado dos negócios do Governo, Deputado Juvenal Rodrigues de Moraes. Isso foi no Governo Ademar de Barros. Logo depois veio a Revolução.

A. M.: Secretário de Estado dos Assuntos...?

B. R.: Secretário do Governo. Não sei se existe ainda essa Secretaria. Este era o Dr. José Felício Castelan.

A. M.: Convidado pelo Juvenal...?

B. R.: Juvenal Rodrigues de Moraes. Este foi o que justamente formalizou a Orquestra. E um grande incentivador da Orquestra foi o braço direito dele, que era o Nagib Elschmer. Muito conhecido no ambiente de Teatro. Ele era um elemento de ligação muito interessante, porque nós passamos aquela Revolução, e havia muitos ativistas naquela época, estudantes, e ele era um mediador. Foi uma pessoa que ajudou muito a Orquestra, já falecido. Do Dr. Juvenal, eu não soube mais nada dele. Só há pouco tempo atrás, que ele estava trabalhando no Palácio do Governo, mas depois não soube mais nada.

A. M.: Qual foi essa época pós-revolução que o senhor pegou?

B. R.: Pegamos essa época também, a época da revolução. Tanto é que nós fizemos um concerto em homenagem ao Presidente Castelo Branco. Ele veio num desses concertos aqui, olhe, se não me engano este: Guilherme de Almeida. Nós fizemos uma homenagem ao Guilherme de Almeida que fez uma conferência, e nesse dia veio o Castelo Branco junto com o Ademar de Barros. E logo depois o Ademar de Barros foi mandado embora, teve os direitos políticos cassados. Eu não sei quem foi o solista nessa época. Tem algum solista aí?

A. M.: Não.

B. R.: Nós tivemos o governo Ademar de Barros, Laudo Natel e Abreu Sodré. Praticamente foram três governos que nós passamos. Teve o governo que foi cassado, que foi o Ademar de Barros, e logo entrou o Laudo Natel e depois foi eleito ou nomeado o Abreu Sodré, alguma coisa parecida, eu não lembro muito bem. Aliás, de política sempre estive bem longe, apesar que a gente tinha que engolir muito sapo naquela época. O político dizia e nós tínhamos que fazer.

O Juvenal está aqui. Deve ter alguma alusão aí à Orquestra Sinfônica do Estado. Vai ter bastante material.

A. M.: Dificuldades no Teatro, salários...?



B. R.: Salários baixíssimos....

A. M.: Era bem mais baixo comparado com o Teatro Municipal daquela época?

B. R.: Bem mais baixo. Tanto é que eu cheguei a fazer um esforço, fui para Porto Alegre tentando ver se eu podia contratar alguns músicos. E lá em Porto Alegre, não sei se ainda existe esse problema, tinha muito músico do Uruguai aposentado e que não podia trabalhar mais. Aposentam num lugar e não podem trabalhar. E eram bons músicos. Mas por causa do salário, não consegui nada, nada. A nossa intenção era fazer uma reformulação também sobre o elemento humano, que era pouquíssimo aqui em São Paulo. Os que, naturalmente, tinham uma certa qualidade, estavam já engajados no Teatro Municipal. Hoje a gente vê, por exemplo, a Orquestra Jovem formando novos.... Não havia isso antigamente, não existia isso.

A. M.: Escolas mesmo...

B. R.: Escolas! A Escola Municipal, uma ótima escola.... Nada. Havia o quê? Conservatórios. Mas os conservatórios daquela época... pelo amor de Deus! O único, único era o Dramático Musical, que tinha o nome, mas o resto... Não havia uma formação de músicos profissionais. Havia o quê? Nos conservatórios havia aquelas pessoas daquelas famílias que mandavam a filha, o filho estudar para ter um outro entretenimento. Mas não se pensava num profissionalismo. Imagina, ser profissional músico naquela época...

A mesma coisa quando uma mulher queria fazer uma carreira de teatro, ela era considerada vulgarmente.... Imagina, fazer teatro..... Hoje a concepção é outra. Nós estamos em conflito de gerações mesmo.

A. M.: O senhor falou...

B. R.: Eu não tenho nenhuma saudade daquilo, hoje melhorou muito, muito, em todos os aspectos. Em música então... Então nós temos uma certa saudade, um saudosismo, porque a pessoa com mais idade se reporta às vezes a um passado com uma certa saudade por um amigo, lembranças... Mas não que fosse uma coisa grandiosa, uma coisa que tivesse chegado a um termo bom. Sempre se estava com muita dificuldade e não se chegava nunca a uma coisa que a gente pensava em ser um dia, dadas essas dificuldades.

A. M.: O senhor falou em reformulação, o senhor tinha algum projeto de reformulação que envolvesse vários itens?

B. R.: Nós tínhamos o projeto de uma sala própria. Cheguei a fazer eu mesmo um projeto.... Na Avenida Tiradentes existe a Pinacoteca. A Orquestra era para ter uma sala, várias salas: salas de ensaio separadas e tudo mais, e a grande para ensaio da orquestra.

A. M.: Isso no prédio da Pinacoteca?

B. R.: No prédio da Pinacoteca.

A. M.: Interessante. É um prédio bonito...



B. R.:... e estava abandonado, naquela época. Só existia a Pinacoteca.

A. M.: Que era o Liceu de Artes e Ofícios

B. R.: Isso. Tinha a parte de Artes e Ofícios, e havia esse monstro na frente, desativado. Então o esforço para recuperar: a primeira coisa que nós temos que fazer é arrumar uma casa, que a gente possa dizer: “Esta é a nossa casa, vamos fazer um revestimento acústico”. Porque nós ensaiávamos em lugares.... mesmo o Tuca não era um lugar para a gente ensaiar. Acusticamente não. Tínhamos que fazer um revestimento, painéis. Antigamente não se falava em painéis. Hoje em dia, qualquer coisinha, bota um painel. Então nós pensávamos naquela época em fazer uma sede da Orquestra Sinfônica lá na Pinacoteca. Lutamos, lutamos, forma seis meses de luta. Lógico que aquilo precisava de dinheiro... e cadê o dinheiro? Nada.

A. M.: Aí vocês se apresentavam no Tuca, que naquela época depois da revolução tinha muitos problemas, porque era esquerda....

B. R.: Tinha muitos problemas. Naturalmente nós nunca entrávamos nesses problemas. Passamos um período lá, normal Mas havia sempre aquelas batidas policiais, enfim, sabe, estudantes, campus de Universidade. Mas passamos um período praticamente tranquilo lá. Lá nós começamos a fazer nossos concertos também.

A. M.: Eu desviei um pouco mas o senhor estava falando sobre a reformulação, foi tentada a Pinatoteca....

B. R.:... não deu certo....

A. M.: Quais eram os outros itens dessa reformulação?

B. R.: A contratação de novos músicos. Justamente a minha ida para o sul foi isso. Fui para Porto Alegre, para Curitiba. Mas eu voltava de mãos vazias porque eu não levava para eles coisas concretas. Eles me diziam: “Mas quanto eu vou ganhar?” Eu dizia: “É isso”... “Ah, não...”. Praticamente era murro em ponta de faca. A pior coisa é não se ter o dinheiro para a gente fazer alguma coisa. E nós não tínhamos nada. Nós tínhamos aquela verba só para pagamento de músicos, só, só. Algumas concorrências foram feitas para adquirir partituras, mas eram muito poucas.

A. M.: Instrumental também devia ser um problema....

B. R.: Cada um tinha o seu instrumento.

A. M.: Percussão?

B. R.: Percussão, só depois de muito tempo conseguimos comprar dois tímpanos. Já foram com pedal nessa época. A harpa era emprestada. Quem tocava a harpa era.... maestro Mário Ferraz, você deve ter conhecido. A esposa dele era uma boa harpista, não me lembro o



B. R.:... Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri nós fizemos muito, Nepomuceno, Mignone. Quem mais? Sei que Camargo Guarnieri nós fizemos bastante; fizemos também aquela abertura do Quarto Centenário que ele escreveu. Fizemos uma ópera dele tipo concerto... o *Pedro Malasartes*...

A. M.: Fizeram completa, em forma de concerto?

B. R.: Em forma de concerto, foi ele que regeu.

Eu convidava, na medida em que eu podia, eu convidava. Eu sabia que o música tinha que ter também contato com outros maestros. É lógico. Precisa variar. Todos vão trazer benefícios. Um melhor, outro, vamos dizer, um pouquinho “menos melhor”.... (*risos*). Mas o músico precisa disso, da variação com vários regentes, que vêm com várias tendências também. Agora, sobre programa não havia muita variação. Fazíamos um tour de force para ensaiar, porque vira e mexe nós tínhamos algum concerto. Quando a gente dava algum concerto fora eram duas ou três folgas que a gente tinha que dar; pagava-se dessa forma também. Para fazer, por exemplo, Debussy ou coisinhas mais elaboradas, levava muito tempo.

A. M.: Quando se viajava para fora, em uma época houve os ônibus da Massari, mas em que época era mais difícil?

B. R.: Isso, eram ônibus contrados.

A. M.: E ficavam em hotéis? Como era o esquema?

B. R.: O esquema era pior ainda. De dia toca-se e voltava-se de madrugada. Não tínhamos dinheiro para ficar em hotéis. Até isso. Tanto me lembro que nós exigimos esses ônibus nossos eram feitos pela Massari, e havia uma sala de espera, uma salinha com um banco atrás e toilets_____

A. M.: Os ônibus não tinham?

B. R.: Não tinham. Lembro-me um concerto que nós fizemos quando foi inaugurado o Palácio do Governo, quase morremos. Antigamente a estrada para Campos do Jordão era outra. O ônibus não conseguiu fazer uma curva, subiu no parapeito_____ e ficou com quatro rodas no precipício, e nós dentro.... Saímos todos e vimos esse ônibus. Foi um milagre. Aí ficamos esperando. Foi a mais longa espera. Um frio terrível Tivemos que acender lenha. Foram sete horas para vir um ônibus nos pegar. Olha como as coisas era difíceis antigamente. E foi a inauguração desse ônibus. _Um_____ conseguiu chegar em São Paulo. Nós ficamos lá na serra.

A. M.: Quando vocês foram inaugurar o Palácio Boa Vista....

B. R.: É. Tivemos também uma perda, disso eu me lembro, uma perda em São José do Rio Preto; morreu um músico nosso. Esse músico, ótima pessoa, bom musicista também.... (*procura o nome*)...



nome dela. E ela emprestava a harpa. Contrabaixo, então, nem falar. Todo mundo tinha seu contrabaixo.

(*procura o nome*): Laura Viviane Ferraro. Há pouco tempo estive na Itália, e ela estava tocando na Orquestra Sinfônica de San Remo. O tímpano era o Frederico José Urlaz, conheceu? Ele era capitão da aeronáutica. Depois que saiu da Orquestra, ele dirigia jatinhos.

A. M.: Devia ter vários músicos militares; muitos músicos que acabaram virando músicos de orquestra vieram do exército, aeronáutica, polícia militar.

B. R.: Esse Edgar Batista era militar?

A. M.: Eu não sei, o apelido dele era Capitão. O Cleon era da aeronáutica.

B. R.: Era aposentado, já naquela época. E alguns desses continuaram na Orquestra depois. Mas parece que houve uma divisão, uma orquestra da TV Cultura, parece.

A. M.: Sete anos atrás, quando houve um teste geral. Todos os músicos tiveram que fazer um novo teste, mesmo que estivesse lá há muitos anos, porque ninguém era estável. Então propôs-se fazer um exame, mas era facultativo: quem não quisesse participar ou não fosse aprovado, continuaria, mas numa estrutura que seria a Orquestra da TV Cultura.

B. R.: Ainda existe?

A. M.: Existe. É uma orquestra menor, ganha um salário menor, mas também trabalha menos, é uma outra estrutura.

B. R.: Pelo que eu me lembro... Se quiser fazer alguma outra pergunta....

A. M.: Então o senhor regia todos os concertos, não tinha nem verba para contratar também mais convidados.... era raro esse sistema....?

B. R.: Raro, raríssimo. Eu me lembro do Camargo Guarnieri, naturalmente eu dei uns dois ou três concertos para ele reger. O Federowski.....também regiu alguns concertos, o Mechetti também regiu alguns concertos. Mas não podíamos, não tinha verba para contratar.

A. M.: Só para solistas, não?

B. R.: Sim, para solistas, e mesmo assim era uma dificuldade. Porque eu sempre impus uma coisa: os nossos concertos em São Paulo pelo menos tem que ter um solista. Ah! Era difícil. E nem todos foram com solista.

A. M.: Como era a programação musical brasileira? Havia vários grandes compositores vivos, grandes compositores na época: Mignone, ...



(FIM DO LADO A DA FITA)

A. M.: Ele faleceu do quê?

B. R.: É o seguinte: esse tais ônibus não conseguiram passar uma ponte, onde havia uma represa também, em São José do Rio Preto. Nós fizemos o concerto

A. M.: Tocava qual instrumento?

B. R.: Violino. É o Domingos Niro _____. Bom, esse ônibus também não conseguiu fazer a curva. E ficou encalacrado.

A. M.: Era um ônibus tão grande, por causa desses toaletes?

B. R.: Era enorme! Bem comprido mesmo. Eu não estava lá. Eu fiquei na cidade, porque o prefeito me convidou. Então ficamos lá, eu dormi lá. Depois eu fui a uma festa, e lá me falaram: “Maestro, aconteceu uma desgraça”. O prefeito me pegou e me levou para esse lugar. Aconteceu o seguinte: esse ônibus não conseguia fazer manobras. O pessoal disse: “não, deixa descer”. Tinham bebido bastante cerveja. Eu impedia que se bebesse bebida alcoólica antes do concerto, agora depois... cada um faz o que bem quer. Então todo mundo queria descer. Me lembro que o motorista do ônibus disse para mim: “Maestro, faltavam quatro pessoas para descer”. “Espera aí, deixa eu fazer a manobra”. “Não, não, deixa eu descer”.

Ele desceu pela frente do ônibus, os faróis o impediram de ver a mureta; ele passou a mureta e caiu

A. M.:.....da ponte...

B. R.:... na represa. E cadê, cadê? Foi até o Benito Juarez que lançaram pela corda para tentar puxar. Mas já estava morto, afogado. Uma das coisas que eu lembro. Dentro de todas as coisas existe também uma tragédia, essa para nós foi uma tragédia.

A. M.: Era um rapaz novo?

B. R.: Não, era um senhor. E houve indenização? Não houve nada, porque os contratos... naquela época não existia nada. Foi uma fase em que tudo era difícil.

A. M.: O senhor costumava viajar junto com os músicos no ônibus?

B. R.: Não, eu, naturalmente, viajava sempre com meu carro. Alguns músicos, às vezes, quando era perto, preferiam ir cada um com seu carro. Também não eram todos que tinham carro, naquela época. Mas um ou outro ia. Vamos dizer: íamos fazer um concerto em Santos, que é perto, e um dizia: “não, eu não vou com vocês no ônibus, encontro vocês lá”.

A. M.: E como era a organização da Orquestra, digo a parte administrativa?



B. R.: Nós tínhamos praticamente uma administradora, tínhamos uma secretária, tínhamos um fiscal da Orquestra.

A. M.: Que fazia o quê?

B. R.: Fiscalizava o que entrava, saía

A. M.: Como se fosse um inspetor?

B. R.: Isto, um inspetor. Antigamente nós falávamos fiscal. Tínhamos dois montadores, porque os montadores tinham que ir na frente com o caminhão, e montar toda aquela parafernália. Eram praticáveis que nós levávamos, porque eu sempre gostei da orquestra em dois ou três planos, dois planos no mínimo. Então levava-se, num caminhão, os instrumentos de grande porte: a harpa, que era bem embalada, os tímpanos, os contrabaixos. Cada um levava o seu instrumento. Os contrabaixos, sim, ficavam em caixas. A administração era o quê? Quatro, cinco pessoas.

A. M.: E a administradora? Era responsável por salários, custos?

B. R.: É. Era um elemento de ligação com a Secretaria, também.

A. M.: E era uma pessoa escolhida pelo senhor?

B. R.: Não, era pela própria Secretaria. Eram pessoas que já tinham um cargo no Governo.

A. M.: Naquele período, então, nem pensar em gravação? Era uma coisa muito rara no Brasil, não?

B. R.: Pelo amor de Deus! Nada, nada, nada.

A. M.: A rádio transmitia algum concerto?

B. R.: Sim, sim.

A. M.: Qual rádio fazia isso na época?

B. R.: A rádio da própria cidade, sempre aparecia um locutor....

A. M.:...quando estavam no interior...

B. R.: ...é, no interior. Alguém queria apresentar. Praticamente quase sempre havia uma transmissão também pelo rádio.

A. M.: Aqui na capital, não?

B. R.: Aqui na capital não, nada, nada.



A. M.: E o público, como era? Tinha bastante público?

B. R.: Tinha, tinha bastante público. A gente via que efetivamente essa nossa peregrinação dava um bom resultado de público, e o pessoal do interior era rápido para essas coisas, para esse tipo de música. Aceitavam muito bem. Naquela época ____ não tinha nada, então era até um evento da própria cidade. Geralmente nós íamos às cidades, os prefeitos pediam a orquestra sempre para o dia do aniversário da cidade. A Festa da Cidade. Entre tantas comemorações, era o Concerto Sinfônico da Orquestra Sinfônica do Estado.

A. M.: E aqui na capital, como era a frequência?

B. R.: Boa, boa, porque primeiro de tudo, sempre foi grátis, não se cobrou nunca um tostão. Público bom, salas praticamente cheias.

A. M.: Vocês se apresentavam geralmente que dia da semana, aqui em São Paulo? Tinha um dia fixo?

B. R.: Não, não tinha um dia fixo.

A. M.: Pelo que eu vi aqui no programa o horário geralmente era às 20:30h?

B. R.: Isso, isso. Não tinha o problema que temos hoje de novela...

(risos)

A. M.:...trânsito, também.....

B. R.: Trânsito. Era uma beleza. Hoje em dia a TV nos prende muito, aliás, prende todo mundo. E como prende também hoje em dia a violência. Graças a Deus, eu me lembro que antigamente não tínhamos esse problema. Violência, assaltos.... Nada, nada. Era um tempo em que a segurança era tranqüila, nunca tivemos problema nenhum. Olha, lhe falo de um tempo em que à parte da orquestra, na minha juventude, antes que eu começasse a fazer isso, lembro que a gente encontrava com amigos, íamos para a cidade, ao cinema. Nossa diversão era essa. Comer uma pizza, e voltar às vezes às três, quatro horas da manhã para casa e perder o ônibus e irmos a pé para casa sozinhos. Me lembro de ter feito sozinho.... eu morava na Aclimação, eram cinco, seis quilômetros, não tinha mais ônibus, íamos a pé. Que coisa! Hoje você não pode sair para comprar cigarros, tem que ir de carro.... Bom, esse é outro problema, desviamos a conversa.

A. M.: Tanta coisa que eu quero perguntar, e provavelmente eu vá me lembrar depois.

B. R.: Pode me telefonar, ou vir outra vez aqui, não tem problema.

A. M.: E atraso de salários... o Governo pagava, tinha problemas de músicos proporem greves, ou todo mundo ficava com medo pelo militarismo?



B. R.: Podia ter havido algum atraso, mais coisa pequena. Quanto a isso não tivemos problemas dos piores. Se o salário atrasasse um pouquinho um ou dois meses, o pessoal esperava. E também era um tempo em que não se podia falar em greve.

A. M.: Algum músico preso, de esquerda, teve isso?

B. R.: Havia uma esquerda silenciosa, lógico. Nós sabíamos e a gente se controlava, mas não tivemos nenhum problema. Talvez na classe dos musicistas não teve problema, teve muito mais na classe teatral. Tivemos o nosso fiscal que era ativista mesmo de esquerda e dizíamos: “toma cuidado”, mas na orquestra não. Hoje o músico é muito melhor amparado. Em trabalho, em aperfeiçoamento. Hoje se tem uma *internet* à disposição. Não havia isto antigamente. Nós trabalhávamos às vezes para ouvir alguma coisa em disco de 78 rotações, que eram importados, que vinham de fora. Foi um período em que sofremos muito nesse ponto, mas enfim, demos um início. Ou bem, ou mal, foi colocada uma pequena pedra; se não foi um marco, foi uma pedra.

A. M.: Isso foi importante. E o senhor é italiano de nascença, não?

B. R.: É, sou italiano de nascença.

A. M.: E como foi sua formação musical?

B. R.: Eu estudei na Itália, eu tive como base o meu pai, que me deu as primeiras noções, e depois estudei harmonia com ele, que sabia muito bem. Ele também foi maestro na Itália. Sou diplomado em piano, lógico, e tenho uma formação um pouco da própria vivência, porque era difícil estudar antigamente.

A. M.: E o senhor então foi como pianista correpetidor no Teatro Municipal envolvido com a música lírica?

B. R.: Bastante tempo.

A. M.: E foi aí que o senhor começou a carreira de maestro?

B. R.: Depois disso.

A. M.: Foi daí que o senhor tinha ligação com o Guarnieri, com o Teatro Municipal?

B. R.: Isso, isso.

A. M.: Souza Lima....

B. R.: Com Souza Lima também. Eu me lembro que se passou uma coisa muito interessante: Souza Lima estava trabalhando na ópera *Madame Butterfly*, e estava regendo, regendo, e num momento ele disse: “Rocella, pega um pouco esse início do prelúdio do terceiro ato, que eu quero ouvir lá fora como soa a Orquestra”. Eu regi, me entusiasmei, não queria parar até que ele chegou: “não, não, está bom, obrigado”.



(risos)

Minha estréia como regente foi no Teatro Municipal, em 1954. Eu regi *La Bohème*, de Puccini. Eu tinha 18 para 19 anos.

A. M.: Bem novo.... O Souza Lima foi o fundador da Orquestra do Estado em '54. Mas depois houve uma interrupção anterior ao período que o senhor assumiu como maestro?

B. R.: Desse período de '54 eu não posso dizer nada porque eu não estava por dentro. Sabia que havia uma coisa para formar uma orquestra.... Quem pode lhe ajudar muito nisso é o violinista, o Natan Schwartzman, ele foi o *spalla* dessa orquestra.

A. M.: Da primeira?

B. R.: Da primeira orquestra. Se não foi o *spalla*, foi um dos organizadores bem acercado ao Souza Lima.

A. M.: Ele hoje mora em Campinas, se não me engano.

B. R.: Ah, ele mora em Campinas, não mora mais em São Paulo....

A. M.: Não, mas para mim é indiferente, é interessante mesmo que ele more em Campinas, eu iria lá...

B. R.: Ele pode lhe dizer alguma coisa. Eu não posso lhe dizer nada. Nem sei quanto tempo. Sei que foi pouco tempo, mas não sei quanto tempo. O Natan pode.... E seria o próprio Camargo, se estivesse vivo.

A. M.: Uma pena.... Cheguei a tocar com ele várias vezes. Estamos gravando todas as sinfonias dele hoje na Osesp, em CD. Todas as sinfonias, todas as obras, *Suíte Vila Rica*....

B. R.: Um grande musicista.... O Camargo, eu tenho muita saudades dele. Um que você talvez não tenha sabido: o Eduardo de Guarnieri.

A. M.: Eu sei da história dele.

B. R.: O Eduardo de Guarnieri é o pai do Gianfrancesco Guarnieri. A mãe do Gianfrancesco tocava harpa no Teatro Municipal. Era uma grande harpista. Ele chamava-se Elisa. Até tem um disco... eu fiz algumas gravações com ela.

A. M.: Esse Eduardo de Guarnieri não tinha parentesco com o Camargo?

B. R.: Nenhum, nenhum. Até os dois tinham uma certa.... rivalidade. Lógico, o Camargo sempre foi um inovador; já o Eduardo era mais tradicionalista e se dedicava muito à lírica. Mas foi uma pessoa que foi.... era um ativista de esquerda. Coisas que aconteceram que nem sei se é bom...

A. M.:... é interessante, porque faz parte da história.

B. R.: Ele dava muitos concertos no Teatro Municipal. Era um dos maestros contratados do Teatro Municipal.

A. M.: Tinha o Colacciopo_____

B. R.: É, o Colacciopo_ veio depois. Belardi, Souza Lima,.... tinha um outro também, que era o irmão.... Altore, não sei como é que chamava. O irmão era diretor do zoológico, até pouco tempo atrás. Sabe o que chegaram a fazer com o Eduardo de Guarnieri, só porque ele pôs uma peça de Shostakovitch? Depois do concerto ele foi preso, porque estava tocando uma coisa russa.

A. M.: ...Soviética....

B. R.: Veja a que ponto.... Santo Deus!

A. M.: Um dos maiores compositores....

B. R.: Ele ia muito para a Rússia, reger. Mas só por isso... E eu conheço as pessoas que mandaram prendê-lo. Isso fica aqui.

A. M.: Eram as próprias pessoas do Teatro Municipal...

B. R.: É incrível, nunca me esqueço.

A. M.: Como era o ambiente na Orquestra Sinfônica Estadual? Era bom, amigável? Dos seres humanos a gente pode esperar de tudo...

B. R.: O ambiente era bom, era muito bom, porque não havia muitos destaques, era mais ou menos uma coisas equilibrada. Você sabe que quando há diferenças começam as desavenças.... Então era bom, o ambiente. Lógico que nós tínhamos músicos um pouquinho melhores. Mas quando há divergências drásticas nesse ponto, o ambiente se torna um pouquinho mais conturbado. Nesse ponto se vivia muito bem.

A. M.: E o senhor falou que depois da extinção da Orquestra em '67 o senhor ficou um pouco desiludido, o senhor até se afastou....

B. R.: Me afastei, continuo afastado até agora. Eu dou minhas aulas aqui de repertório lírico, fico um pouco em Santos, mas me desiludi.

A. M.: Mesmo a Orquestra, eu me lembro quando o senhor regeu, a convite do Eleazar, eu já era integrante da Osesp, mas depois... o senhor ainda não chegou a conhecer a nova Orquestra, reestruturada...?

B. R.: Não, não. Eu fui convidado naquela época para reger um concerto. O último foi.... Não foi aquele poema *As últimas cartas de Stalingrado*, de Alessandro Fuga? É uma coisa que eu gostava muito: é um poema, um trabalho muito bonito sobre as últimas cartas do cerco de Estalingrado, cartas mandadas pelos alemães para a família e que nunca chegaram.

Foi o último avião, e nunca foi entregue essa correspondência. Então foi publicado um livro, muito bonito por sinal, e esse compositor moderno, Alessandro Fuga, até por sinal coitado, ele morreu num sanatório, doença mental... Ele fez um belo trabalho, foram quatro cartas. Então, foi o último trabalho que eu fiz com a Orquestra Sinfônica do Estado quando foi o Eleazar, e acho que eu fiz a *Sinfonia Clássica* de Prokofiev, Alessandro Fuga e um concerto de Stravinsky para piano e orquestra,... um concerto só para sopros e piano. Quem era o pianista.... não me lembro....

A. M.: Brasileiro?

B. R.: Brasileiro.

A. M.: Roberto Szidon...?

B. R.: Não.... Não era um desses, era um novo....

A. M.: Maranca?

B. R.: Pietro Maranca! É isso mesmo. Está na ativa ainda?

A. M.: Não, ele faleceu. Ele era muito novo, faleceu de Aids. Eu trabalhava junto com ele na Unesp, na Universidade. Ele fazia também...

B. R.:...teatro....

A. M.:...propaganda....?

B. R.:...fazia. Eu fiz também....

A. M.: Qual era?

B. R.: A do Café Pilão, não lembra?

A. M.: Eu sabia que....

B. R.: Até os músicos diziam: "formamos uma Piloarmônica"....

A. M.: Em que ano foi?

B. R.: Ai, não sei. Acho que uns quinze anos atrás. Eu me lembro que eu trabalhava, e de repente começaram a me chamar para fazer essas coisas, acho que eu fiz umas três ou quatro. E ele fazia isso também, mas eu o conheci somente no concerto. Depois ficamos amigos. Ele morreu... Um choque!

A. M.: Muito novo... Acho que ele tinha 45 anos.



B. R.: Lembro-me desse último concerto: as *Cartas de Stalingrado*, Prokofiev, Stravinsky.... isto mesmo.... e não sei se foi uma abertura do Quarto Centenário de Camargo Guarnieri.... não, não... Não me lembro. Aliás, o *spalla* era o Ayrton Pinto.

A. M.: Foi nessa época, em 1990, provavelmente....

B. R.: Mais ou menos, mais ou menos.

A. M.: Nessa época ainda era Cultura Artística....?

B. R.: Isso mesmo, Cultura Artística. Pietro Maranca.... Trabalhamos nesse concerto, os dois.... Concerto bem difícil, bem complicado. Stravinsky....

A. M.: Vamos tocar a *Sagração da Primavera*.....

B. R.: Muito bonito....

A. M.: Tentando lembrar....

B. R.: Pode ser que eu esqueça de algum outro detalhe, mas agora não me lembro. Muito tempo. E depois é um tempo que eu abandonei, larguei, nem revi mais os programas, nada.... Sabe quando a gente larga? Parece que a gente faz força para esquecer.

A. M.: Mas era muito porque acabou de um jeito muito triste....

B. R.: É, você praticamente é enxotado de casa: “chega, não volta mais, chega, acabou”. Sem nenhuma satisfação, sem....

A. M.: E nessa época o Gilberto Siqueira já tocava na orquestra, trompete? Ou ele entrou só na outra fase? Acho que foi depois que ele entrou....

B. R.: Não me recordo. Tivemos a primeira fase, no início, em que foram acoplados alguns músicos do Teatro Municipal; depois eu desfiz tudo, ficamos com o que nós tínhamos; aí conseguimos outros músicos, seria uma terceira fase. Quando quis fazer uma coisa um pouquinho melhor não tinha mais dinheiro, enfim, logo depois acabou a Orquestra.

A. M.: A primeira fase se iniciou em '64?

B. R.: Sessenta e quatro. Apesar que está escrito aqui que a lei é de 1965, mas '64 foi um período experimental, até que veio a lei em '65.

A. M.: O senhor tem algum documento, fora os programas da Orquestra?

B. R.: Nada, nada.

A. M.: Algumas fotos?



B. R.: Ah, fotos eu tenho sim, tenho bastante fotos. Só que nem me lembrei das fotos. Deixe ver uma coisa, dá licença....

....Pronto! Isso foi um concerto, acho que foi o primeiro concerto. Vê se conhece alguns colegas aí....

A. M.: Cleon....

B. R.: Isso no Teatro Municipal.... Aqui foi no Círculo Militar. São pequenas fotos, acho que eu devo ter as outras. Se tivesse me avisado antes... Concerto que a gente fazia fora, ao ar livre, na concha acústica....

A. M.: No Pacaembu?

B. R.: Não, nas cidades fora, essa parece que foi Amparo, alguma coisa assim.

A. M.: Esse *spalla* quem é?

B. R.: Jorge Gilberto Esquerdo.

A. M.: De onde ele era?

B. R.: Espanhol.

A. M.: O senhor teve aula de regência, de técnica, com quem?

B. R.: Com papai, com meu pai. E um pouco, naturalmente, também com a própria vivência.

A. M.: Mas com os maestros da época, com Souza Lima?

B. R.: Com Souza Lima, mas mais foi o Eduardo

A. M.:....de Guarnieri.

B. R.: Esse era os cinemas das cidades. Este foi no Teatro de Bogotá. É a orquestra de lá, eu fiz temporada na Colômbia... é, estão misturadas aqui. Tem muita coisa. Aqui tem um concerto que foi feito no Ginásio do Pacaembu. Pronto, olha aqui..... Esse era o deputado...

A. M.:.... Juvenal....

B. R.: Isto. Quem está aqui não sei, era a esposa do Governador... Esse é o Nagib Elschmer____. Eu guardei muita coisa, lógico. O pessoal dos sopros aqui, em algum concerto, está tudo misturado. Aqui os contrabaixos.

A. M.: O senhor lembra quem é esse contrabaixista?

B. R.: Deve ter o nome, o primeiro contrabaixo.



A. M.: O Gallardi está aqui, o Alvarenga, seu João....

B. R.: Ah, está vendo....

A. M.: Conheço algum....

B. R.: Isto é outra coisa... Eu devo ter uma caixa só da Orquestra Sinfônica Estadual.

A. M.: Deve ser o Palácio Dos Bandeirantes....

B. R.: Olha o Bellardi, aqui, olha.... Lembra do Bellardi? Conversando comigo....

A. M.: O senhor e quem mais? Quem era esse rapaz?

B. R.: Não, não, não era ninguém. Este aqui é o concerto que foi feito com o Gonçalves....

A. M.: Ah, aquele programa que o senhor me mostrou, para o Castelo Branco...?

B. R.: Isso, isso. E tem uma foto do Castelo Branco também. Lembra do Gino Alfonsi. Mas não era da Orquestra.

A. M.: E essa aqui, que tinha até uma autoridade, que eu pensei que fosse no Palácio Bandeirante?

B. R.: Essa aqui, isso mesmo.

A. M.: É inauguração do Palácio?

B. R.: Nossa! Mas que olhos! Foi, justamente. Então deixa eu passar um pouquinho mais devagar. Aqui são óperas; aqui deve ser um concerto.... sim, é a Orquestra Sinfônica do Estado, alguma coisa em alguma cidade. E geralmente era em cinema.

A. M.: Dois de setembro de 1967

B. R.: Mas não se sabe em que lugar.

A. M.: Mas tem a data aqui, já é muito.

B. R.: Esta aqui é aquela fotografia do Pacaembu. Aqui o pessoal da Ultragás....Acho que já tem aí....

A. M.: Mas é a Orquestra do Estado?

B. R.: É a Orquestra do Estado, sim...

A. M.: Aqui deve ser ao ar livre também. Ah não, é um teatro, só que está escuro.



B. R.: Deixa ver uma coisa....

A. M.: É a mesma foto. Deve ser no interior.

B. R.: É em cinema...

A. M.: Porque está improvisado....

B. R.: Era difícil encontrar um lugar lá.

A. M.: Aqui devem ser uns amigos seus.

B. R.: Isso em Curitiba, uma temporada lírica que eu fiz em Curitiba. Esta é uma foto que eu não me lembrava mais. Foi o meu *debut* do Teatro Municipal, quando eu regi pela primeira vez, a Orquestra do Teatro Municipal.

A. M.: A primeira vez...?

B. R.: Sim, a primeira vez. Em '54. Não, mintto, '58, foi. Tinha 22 anos. Não, não, '58.

A. M.: Água Tônica aqui da Antártica.... É histórico.....
(risos)

B. R.: Alguns concertos também eu regia de *summer*....

A. M.: *Smoking*....

B. R.: Está foi dos músicos em Urubupungá.

A. M.: Músico da Osesp? Ah, o contrabaixo...

B. R.: É, vê se reconhece. Eu estou aqui. Renato Calchiori, me parece que é esse o trombonista, olha o Copolla aqui atrás.

A. M.: Esse aqui é o Copolla?

B. R.: Aqui em clubes.... Acho que foi Tênis Clube.

A. M.: Tênis Clube de onde?

B. R.: Aqui de São Paulo, no Tênis Clube.

Isso aqui é ópera. O Tênis Clube. Eu estou de *summer* aqui. Aqui em outra cidade também. Teve um tempo em que eu aboli a casaca. Chega de casaca, me achava tão empavonado às vezes, em praça pública de casaca, o que é isso?

A inauguração do Teatro, do Palácio do Governo.....

A. M.: Quem era esse senhor aqui?



B. R.: Difícil agora.... Mas tenho que ter aquela fotografia....

A. M.: O senhor lembra quando foi aquela inauguração do Palácio?

B. R.: Sim, você tem o programa aqui.

Aqui é o Teatro Coliseu, não, o Teatro Municipal, uma ópera.

Aqui um concerto no Circolo Italiano. Fizemos tudo Respighi. Teve uma solista também; fizemos um poema dele, agora me esqueço o nome.

Aqui é o teatro Municipal de Caracas.

Aqui jurado de Escola de Samba; jurado, não, presidente. Isso me dava um trabalho.

Isso aqui em Santo, esse era o prefeito, General Bandeira Brasil, que me contratou lá em Santos.

Isso foi uma batuta que me foi dada pela Companhia Ultragás. Ela tinha sido feita para ser entregue ao maestro Toscanini quando viesse aqui ao Brasil, e ele não veio. Então parou num antiquário, e a Companhia Ultragás comprou e me deu de presente porque eu era também da Companhia Ultragás, fazia o Coral, fazia concertos lá.

Olha, outro do Palácio do Governo....

A. M.: O Governador está em qual lugar aqui?

B. R.: Bem na frente, ele e a Dona Leonor. Eu devo ter fotos maiores.

A. M.: É possível ampliar.

B. R.: É, mas eu tenho outras caixas. Alguns concertos também, conchas acústicas fora, de outras cidades. Aqui, da Orquestra Sinfônica do Estado é pouca coisa. Mas eu devo ter bastante material.

Aqui a televisão.

Esse sim é Santos, mas a Orquestra Sinfônica do Municipal. Isso é a *Bohème*.

Aqui deve ser mesmo o Círculo de Tênis.... Devo ter bem mais.

A. M.: As do Estado, eu estava vendo. Hoje em dia tem técnicas. O pessoal faz cópias muito boas.

B. R.: E eu tenho aquela fotografia também que está no quarto.

A. M.: Aquela é uma bonita foto se o senhor tiver. Mas eu copio e devolvo para o senhor.

B. R.: Eu vou dar uma procurada, se eu achar alguma coisa interessante....

A. M.: Porque mesmo essas são muito interessantes já....

B. R.: Um histórico... É uma pena porque eu sou um pouco desleixado, não punha nada atrás. Pegava as fotografias.... podia ter escrito.... Nada.

A. M.: Mas qualquer hora eu vou pedir emprestadas para o senhor.



B. R.: Vou dar uma olhada, porque ainda estou em fase de colocar tudo em ordem....

A. M.: Mudou recentemente, não?

B. R.: Olha como está aqui.... Partituras.... Mudei agora, praticamente, um mês e meio.

A. M.: Mas ótimo, para mim já foi tanta coisa importante da história da Orquestra.

B. R.: Se lembrar alguma coisa, passa por aqui.

A. M.: Eu vou, ligar para o senhor de novo, para ver quando podemos ver as fotos, emprestar alguma para copiar.

B. R.: Sim, não tem problema, eu vou até separar agora.

(Falha na fita ou desligamento)

B. R.: musical(?). Eu vou lher ser honesto: eu fui assaltado oito vezes. Eu estou com uma síndrome de pânico, eu não posso sair de noite. Oito vezes.... Vivo com medo, ando de carro....

FIM DA FITA



(SUJEITO 4)

JOHN NESCHLING



ENTREVISTA COM JOHN NESCHLING (SUJEITO 4)

28 de março de 2005 (Curitiba)

A. M: Fale sobre sua experiência pessoal como maestro da Osesp.
Gravando, testando para a entrevista com John Neschling.

J. N: Quanto eu tempo eu tenho para falar?

A. M: Você fala o tempo... (*risos*)

J. N: que eu quiser...

A. M: ...que você quiser. Fique à vontade que eu tenho umas fitas...

J. N: Eu venho pensando nessa história de maestro da Osesp há muito tempo porque eu sinto que essa relação é muito dinâmica, muito mais do que eu pensava. Ela se transforma constantemente: a relação maestro-orquestra vem se transformando enormemente nesses oito anos. Como é a primeira vez que eu também tenho uma experiência dessa natureza, ou seja, da criação de uma orquestra praticamente nova, que eu comecei do zero, não é como você chegar em Bordeaux, ou chegar em Palermo ou chegar em Saint Gallen e encontrar uma orquestra pronta e você já pegar uma orquestra com seus vícios e suas qualidades. Esta aqui era uma orquestra que tinha vícios e qualidades mas eles foram praticamente postos de lado para a gente começar outra vez, inclusive porque não havia nenhuma jurisprudência quanto à criação de uma orquestra dessa natureza no Brasil. Então, para mim também foi uma coisa nova para eu poder desenvolver essa relação quase que familiar com uma orquestra. A diferença entre Osesp e as outras é basicamente essa, ou seja, da minha relação com a Osesp, é basicamente essa. A minha relação com a Osesp ultrapassa de longe a relação que eu tive com qualquer outra orquestra, e ela vai praticamente se aprofundando a cada mês, a cada ano, a cada nova experiência, e isso não é jogo de palavras, isso é a realidade. E eu sinto isso inclusive na música que nós fazemos, eu sinto isso na reação dos músicos comigo na música.

Pequeno exemplo disso é que no outro dia, fazendo a *Vida de Herói*, nessa última vez agora, eu tinha tido reuniões e reuniões e reuniões até a hora do ensaio, e cheguei no ensaio um pouco desconcentrado. Quando você faz uma reunião até 13:55 e começa o ensaio às 14:00, às vezes você está ainda com a reunião na cabeça., e eu cheguei desconcentrado, e eu senti imediatamente que a orquestra desconcentrou comigo. Então é uma coisa impressionante, porque parecia que a orquestra reagia simbioticamente à minha desconcentração, e eu imediatamente reagi à essa desconcentração da orquestra sendo... querendo da orquestra que ela se concentrasse, e virei para a orquestra e falei “não pode”, e enquanto eu falava para a orquestra que não podia, eu me dava conta que eu estava falando para mim mesmo que não podia, que não era possível ensaiar desconcentrado assim. E essa bronca, pseudo-bronca que eu dei, na verdade serviu para eu me concentrar, e a orquestra imediatamente se concentrou comigo. Então eu senti que há uma simbiose verdadeira entre eu e a orquestra que não existiu nunca entre eu e qualquer outra orquestra. E essa simbiose é muito perigosa, porque ela ultrapassa o que um maestro normalmente pode fazer com uma orquestra, ou deve fazer com uma orquestra. Ela é muito boa em certas coisas e é muito perigosa em outras coisas, porque ela cria uma interdependência às vezes que você até pode confiar numa

interdependência que não funciona sempre ou funciona mal muitas vezes. Essa é uma coisa que vem me ocorrendo muito ultimamente, essa relação especial que eu tenho, que faz com que eu me permita coisas com a Osesp, em todos os sentidos, que eu não me permito com outras orquestras. Ou que não me permita coisas com a Osesp que eu me permitiria com outras orquestras, em todos os sentidos. Mesmo no sentido de agressividade, no sentido de carinho, no sentido de amizade, de contato, de buscar certas intimidades que eu jamais buscaria com outras orquestras e com essa orquestra eu busco, não porque eu quero mas porque faz parte da minha relação com essa orquestra.

A. M: Uma relação antiga, até, com vários membros...

J. N: Eu estou falando com a Osesp...

A. M: ... como instituição.

J. N: ...com a instituição Osesp. Com os músicos eu nem posso falar. Com você eu tenho uma relação de trinta anos, é diferente; com o Roberto eu tenho uma relação de trinta anos, com muitos dos músicos da orquestra eu tenho uma relação de décadas. Mas mesmo com a instituição Osesp eu tenho uma relação mais velha já, porque já regi a Osesp antes. Na verdade, se você me perguntar, eu não considero essa a velha Osesp, embora ela seja a velha Osesp, mas eu não consigo ver muitos pontos de contato entre esta Osesp e a outra Osesp. A não ser os poucos músicos, poucos que ainda sobram da velha Osesp. Deve ter uns dez por cento, só, mais não. Acho que não tem muito mais que dez por cento. Se você pensar nas cordas, quase não tem mais ninguém da velha Osesp.

A. M: Tem mais que dez por cento.

J. N: Tem?

A. M: Tem. Deve ter uns trinta músicos da estrutura antiga. Quarenta e sete que ficaram, desses alguns já saíram, mas deve ter uns trinta músicos, acho que uns vinte por cento...

J. N: Vinte por cento da orquestra ainda é... Qual é o tempo que eles ficaram...?

(falam um pouco juntos)

J. N: Falando da velha Osesp como instituição; músicos que passaram de uma instituição, de uma fase para outra. Mas mesmo com esses músicos, e mesmo com vocês, com os que eram da velha Osesp, que é o seu caso, eu sinto que há uma relação completamente diferente. Não era possível trabalhar com a velha Osesp como nós trabalhamos agora, quer dizer, não era possível pensar num concerto em que se fizesse *Helden Leben* e Segunda de Brahms, na mesma noite.

A. M: Mesmo o *Vida de Herói*, o Gilberto me contou uma vez que ele conversando com o Eleazar que o Eleazar falou que gostaria de alguma vez fazer o *Vida de Herói*, “mas se eu vou fazer...” e ele começou a citar alguns nomes: “Não dá, porque esse instrumentista não vai conseguir tocar, aquele não vai conseguir....”. E aí desistia.

J. N: Desistia, claro. E agora _____ e *Vida de Herói* é comum.

A. M: Abertura de repertório.

J. N: É. E ele nunca chegou a fazer?

A. M: Não. Eu fiz vários poemas sinfônicos do Strauss, mas...

J. N: *Helden Leben* não. Diversas outras peças que fazemos agora a gente não fazia ou fazia muito mal ou não conseguia fazer. Os Mahlers foram feitos, mas de que forma... Em suma... todas as sinfonias de Mahler foram feitas, mas de que formas foram feitas.... Eu me lembro de uma Nona Sinfonia de Mahler que eu fiz com vocês que não se compara à Nona Sinfonia que nós fizemos.

A. M: Não tem o que comparar....

J. N: Mas tudo é incomparável. Eu acho difícil traçar paralelos entre esta Osesp e a outra Osesp, a não ser o nome. Eu mesmo me surpreendo hoje em dia com a..... Eu não sabia quando a gente começou que você foi um dos responsáveis pela minha vinda, que você insistiu muito para que eu viesse...

(risos)

Eu não queria, eu me lembro dos telefonemas inúmeros que você dava para a Europa, pedindo para ao menos eu considerar a hipótese, porque eu não estava querendo nem considerar a hipótese. Eu não sabia no início, não tinha a menor idéia de quão longe eu poderia ir. Tanto que no início eu não abri mão de nada na Europa porque eu não sabia até onde eu poderia ir com a Osesp. E à medida que eu estou notando e ainda noto que a estrada praticamente não tem fim, nós podemos ir ainda muito mais longe do que fomos... Tem uma série de coisas que eu noto, por exemplo: quando eu cheguei (agora são oito anos, quase) a orquestra era praticamente oito anos mais nova. Os músicos que chegaram regulam na idade mais ou menos com os que tem. Então com a exceção de alguns mais velhos como o Gilberto, do Lev, da Léa, a maioria dos músicos tinha entre vinte e trinta. Talvez a idade média estivesse entre 28 e 29, da orquestra. Agora a idade média chega a 34, já.

A. M: Maturidade....

J. N: É, a maturidade vem também não só pelo fato das pessoas tocarem juntas mas porque a orquestra era muito jovem, e isso traz vantagens e desvantagens. Por um lado a orquestra está crescendo junta. Eu vejo, por exemplo, você e o Joel. Vocês são outros oboístas do que eram seis anos atrás. Têm uma experiência, uma maneira de encarar uma peça nova muito diferente do que era há seis anos atrás.

A. M: Sem dúvida. A rotina...

J. N: A rotina que a gente tem hoje em dia de a cada semana fazer uma peça difícil e se preparar e afinar, a rotina de afinação... Eu estava notando, por exemplo, ontem durante o concerto, ainda: eu via que nos primeiros três anos da Osesp, a cada concerto eu tinha medo dos erros, porque aconteciam erros, aconteciam erros sempre. A cada concerto aconteciam erros. Os erros eram os mais diversos, porque não eram erros de técnica, eram erros de concentração: a orquestra não tinha ainda capacidade para ficar duas

horas sentada tocando sem errar. Era como uma criança, um jovem que toca muito bem piano mas que não tem ainda a capacidade de fazer um concerto inteiro sem se desconcentrar. Agora, quando acontece um erro eu fico arara da vida, porque não precisa acontecer mais. Então ontem, se acontecem duas ou três entradas que não são mais as entradas que eu desejava, eu já fico danado. Antigamente um concerto como o de ontem era uma exceção, não era possível fazer *Helden Leben* e Segunda de Brahms. Eu me lembro concertos em que eu fazia, uma vez Beethoven, em que sempre acontecia alguma coisa no meio. Os músicos individuais erravam. Havia erros de fagote, erros de oboé, erros de flauta, erros... Hoje em dia não existem mais esses erros e os erros são muito mais criticados por nós próprios. Hoje em dia um erro nosso cria muito mais tensão e desagrado na própria orquestra do que criava há seis anos atrás. Há seis anos atrás a gente estava acostumado a errar, então a gente errava e ficava um pouco desconcentrado, mas isso não... a gente achava que eram coisas da vida. Hoje em dia eu vejo... o Joel no começo do Brahms entrou meio compasso antes e ficou arrasado porque entrou meio compasso antes, o que era perfeitamente normal há seis anos atrás. Essas coisas demonstram o crescimento da orquestra. A capacidade de afinação que a orquestra tem hoje em dia que não tinha há seis anos atrás. Não é que a orquestra hoje em dia tenha chegado a um nível de afinação ideal, mas a capacidade que ela tem de afinar hoje em dia é muito maior. E isso me dá esperanças de que daqui a seis anos ela afine muito melhor.

(risos)

Me dá esperança também de que daqui a seis anos se ouça mais. Esse trabalho que eu faço constantemente de dizer para os músicos se olharem entre si, porque isso não existia antigamente na orquestra; não existia. Ainda é complicado, ainda assim tem alguns músicos que não olham, e eu estou sempre insistindo “olhem-se, olhem-se, olhem-se, olhem-se” para tocar junto, e isso melhorou muito o som das cordas da Osesp; o trabalho com arcadas, que ainda não é o trabalho ideal, mas já está muito mais desenvolvido...

Então é isso, essa intimidade quase exagerada que eu tenho com a Osesp leva a vantagens enormes e a desvantagens muito claras, porque cria uma familiaridade que às vezes.... no fundo, eu acho que na balança as vantagens são muito maiores que as desvantagens. Eu acho que a gente conseguiu fazer muito e vai conseguir fazer muito. Ao mesmo tempo, enquanto houver confiança dos dois lados, que é a coisa mais importante, enquanto os músicos tiverem confiança em que o maestro está fazendo algo para o bem da orquestra, e o maestro tiver confiança que a orquestra está fazendo o melhor que pode, que não há grupelhos... isso é a coisa que estraga.

O caminho nessa orquestra ainda é muito longo, primeiro pela própria idade da orquestra. Eu acho que essa orquestra quando tiver quarenta anos de idade média vai estar muito melhor do que está hoje. O ideal será daqui a seis anos, daquei a seis anos a gente vai atingir uma espécie de “Primeiro Olimpo”, eu acho. Seria minha idéia, aos quarenta. Depois ela vai decair um pouco, porque alguns músicos vão ficar mais velhos, e aí nós vamos, ao contrário, ter que renovar. Neste momento eu procuro um músico até um pouquinho mais velho para trazer uma espécie de pilastra para a orquestra que você sabe que falta, você sabe como é importante o Lev__ na orquestra. Aqui entre nós, por mais defeitos que ele tenha como violinista é importantíssimo que ele sente ali, naquele lugar; é importantíssimo que a Léa esteja ali sentada ali, nos segundo violinos, por mais que ela não esteja à altura mais dos outros. Mas é importante que o Bráulio sente nos violoncelos, porque são posturas mais velhas e mais maduras. O Gilberto... Então eu acho que essa orquestra vai atingir um nível que eu chamaria o “primeiro zênite” daqui a seis anos. É a minha idéia, se nós continuarmos juntos, trabalhando nesse ritmo que



nós estamos aqui, eu acho que daqui a seis anos a gente vai atingir um primeiro Olimpo. Depois vamos ter que partir para a outra fase que é a fase de renovação, já, porque o Gilberto vai estar já com sessenta, sessenta e pouco, a Dona Léa terá já saído,... Aí vai mudar outra vez. Eu talvez saia também... Aí a orquestra vai ter que se reformular, e tenho certeza que a relação dessa orquestra com o próximo maestro vai ser completamente diferente. Completamente diferente, porque ele já vai chegar com uma orquestra pronta, que tem expectativas claras, que tem uma tradição clara, que exige claramente, que não aceita.... porque essa orquestra não vai aceitar de um outro maestro o que eu faço. Não pode, porque nós temos uma relação especial, é fruto de uma relação especial. A orquestra releva uma série de coisas em mim que não vai relevar em outros, e espera uma série de coisas que eu tenho que o outro não terá. Então vai ser duro, o segundo vai ser muito duro, o segundo regente vai ser muito duro. O quarto já talvez não seja mais tão duro, porque aí já entra numa relação automática de orquestra profissional como Palermo, como Saint Gallen, que eu estava te dizendo. Aí você já chega e encontra uma orquestra pronta, uma administração pronta, um programa pronto, uma tradição de viagens e discos; tudo pronto, e você assume e faz bem ou faz mal. Mas o próximo vai ser muito difícil, porque o próximo vai ter que substituir o pai, e a orquestra vai ficar órfã, disso não tenha dúvida nenhuma: vai haver um sentimento de orfandade aí.

A. M: É; provavelmente ele vai pegar ela adolescente para começo da juventude. _____

J. N: Eu acho que a orquestra teve, por incrível que pareça, momentos de adolescência: aquele famoso momento de quatro anos atrás, aquilo foi um momento de crescimento da orquestra, porque foi uma tentativa quase adolescente de dizer “aqui quem manda sou eu, e eu quero ter minha própria forma e personalidade, a orquestra somos nós”. Uma tentativa vã e boba de fazer, porque estamos chegando no mesmo ponto agora sem ter que passar por cisões nem por confrontamentos especiais. A confrontação entre a Associação e a administração só traz desvantagens para os dois lados, e nós estamos conseguindo chegar ao mesmo ponto que nós queríamos chegar com entendimento.

A. M: Negociação....

J. N: Com negociação. Evidentemente que a negociação pressupõe posições diversas, se não, não há negociação. Os músicos sempre terão, em última análise, posições diversas da administração, ou diferentes da administração. Podem ser coincidentes em certas coisas, mas serão certamente divergentes em outras. Tanto que eu acho que a maturidade da orquestra também vai ser essa. Está sendo muito mais madura hoje em dia, porque ela participa inclusive ativamente no movimento de OS, que antigamente ela não participava. Ela hoje em dia participa com membros da Associação no Conselho da O.S., e muito mais ativamente do que se pensava. Então eu acho que a orquestra passa por uma infância, adolescência, por maturidade. Agora eu disse isso para a Orquestra, não sei se você estava no ensaio em que eu falei. Acho que eu tinha chegado de Astúrias, que eu cheguei na semana passada, tinha lá: “95 anos da Orquestra de Astúrias. Bem-vindo à 95ª. Estação”. E eu fico pensando: “Meu Deus, nós estamos na oitava!”. Estamos começando a oitava, acho que nem é a oitava, é a sétima inteira....Ah! '98 foi a primeira inteira....

A. M: É, inteira.

J. N: Esta é a oitava que nós estamos começando agora, temos sete, oito anos. Então é uma coisa do outro mundo, a gente conseguir atingir esse nível de maturidade, esse nível de excelência com sete anos de trabalho. É impressionante! Contando ninguém acredita, porque a maioria das orquestras européias e americanas tem cinquenta no mínimo. Esta também tem cinquenta, mas eu repito, acho que o nascimento desta Osesp foi em '97. Inclusive porque parte da orquestra foi renovada.

AM: Fora que houve interrupções nesses cinquenta anos.

J. N: Houve muitas, houve duas interrupções grandes. Mas houve, digamos assim, um momento longo de Eleazar. Vinte anos de Eleazar em que ela funcionou ininterruptamente. Mas eu me pergunto se esses vinte anos são a mesma a orquestra. Não havia ponto de contato com o que há hoje. Quando eu vejo na linha do tempo da Orquestra no nosso *site* novo as fotos dela ensaiando no restaurante, tocando no Copan e coisas assim, não vejo muita similaridade no que nós fazemos hoje... inclusive em número de ensaios, ensaios de manhã e de tarde, dedicação exclusiva, dos salários, é completamente diferente tudo. Então eu acho que é isso, acho que a minha relação com a orquestra, assim como a relação de um parente, se desenvolve, à medida que muda minha relação com meus parentes, vai ficando mais velho, o filho fica mais velho, o pai fica mais velho, o irmão, a irmã ficam mais velhos, da mesma forma minha relação com a orquestra sofre essas modificações. Mas acho que ela também se aprofunda cada vez mais: os irmãos de oito anos têm uma relação, os irmãos de trinta têm outra relação, para bem e para mal. Entram outras coisas: entra inveja, entra ciúme, entra amor, entra briga. Com oito anos não tem nada disso, é uma inconsciência total a relação, e à medida que o tempo vai passando essa relação vai se desenvolvendo e se enriquecendo e vai ficando mais difícil e mais fácil. É um conhecimento maior; alguns irmãos se separam, algumas famílias se separam e acabou-se, outras ficam e são cada vez mais unidas. Eu acho que a minha relação com a Osesp já esteve muito mais periclitante antes do que ela está hoje; já teve momentos em que ela podia estragar, podia tranquilamente ir para o brejo. A gente conseguiu se sobrepor a momentos difíceis e acho que hoje em dia ela está mais estruturada, mais calma; eu tenho ao mesmo tempo uma relação mais íntima e mais distanciada, não é verdade? Isso sem gostar menos, acho que até gostando mais, gostando mais da orquestra e dos músicos individualmente eu consigo ter uma relação mais distanciada, porque eu assumi também a direção executiva, então eu preciso....

AM: É complicada também essa relação ...

J. N: ...maestro...

AM:... é importante que seja, que se mantenha uma distância, porque as pessoas misturam um pouco.

J. N: É uma relação de trabalho, mais do que uma relação de trabalho. É uma relação de autoridade. Trabalho, autoridade, hierarquia que não dá para negar. Isso também faz parte da minha evolução com a Osesp. Nós todos estamos mais velhos. Quando eu cheguei... você tem quantos anos agora?

AM: Quarenta, vou fazer 41.



J. N: Você tinha 32. Você com 32 anos é muito mais filho do que um de 41. Aceita muito mais lideranças e autoritarismos do que um de 41. O de 41 diz : “Espera aí, calma, tenho 41 anos, tenho filhos...”. É outra relação, e isso acontece na orquestra também. Uma orquestra que tem zero, que está começando, como aquela que estava começando e que não sabia nem a hora que começava e nem a hora que acabava o ensaio, não tinha consciência que tinha direitos e que tinha deveres, não tinha consciência de nada.... No início a Osesp era um grupo de pessoas: alguns tinha consciência, um grupo do qual você fazia parte, que era o grupo que segurou junto aqueles músicos e que batalhou pela mudança de fase, da transformação, mas a grande maioria daquele povo chegava lá para ensaiar, tocava melhor ou pior, mas chegava lá para ensaiar, e não sabia dos seus direitos, às vezes extrapolava dos seus direitos como é o caso da Andréia, extrapolava dos seus direitos... eu me lembro quando a Andréia chegou dos Estados Unidos, ela queria tirar fotografia comigo. Ela chamava: “ô maestro, vem cá tirar fotografia”. Era uma espécie de deusinho que estava aí, e três anos depois era o tirano. Então essas coisas fazem parte do desenvolvimento e da relação do maestro com a orquestra. Eu acho que aquelas pessoas que em '97, o nosso caso, éramos mais consciente do que estavam fazendo, mantivemos uma relação parecida nesses sete anos, porque desde o início tínhamos uma relação nesse sentido. Mas aqueles que eram completamente alucinados, que não sabiam de nada, ou adoravam, amavam, ou odiavam e levou tempo para que essa coisa se sedimentasse de alguma forma, para mim também. Acho que isso é muito importante para a gente pensar.

AM: E como foi pensar desde que você chegou aqui na Osesp, ou antes ainda, quando o Marcos Mendonça, o Secretário, entrou em contato com você? Foi uma história interessante essa trajetória....

J. N: A história foi o seguinte: no fundo a trajetória foi um pedido do Covas e do Marcos, mas mais do Marcos do que do Covas porque naquela altura ainda o Covas não estava nem aí, para que eu assumisse uma orquestra na qual o Eleazar ainda era chefe.

AM: Ele estava bastante doente nessa fase.

J. N: Você me telefonou quando a coisa estava bastante já desandada.

AM: Ele tinha falecido...

J. N: Não, não. Ele não tinha falecido ainda. Ele estava mal, mal, e você me disse: “vai acontecer alguma coisa aqui e tem muita gente atrás do negócio, era bom você...”

(risos)

É.... porque havia uma guerra na verdade. Eu nem sabia que existia essa guerra, mas havia uma guerra nos bastidores: quem é que vai assumir a Osesp. Aliás, eu não entendo essa guerra porque a Osesp não era nem digna de ser assumida naquela altura. Se nessa altura um daqueles assumisse ela ia ficar igualzinha.

AM: É, ia continuar, sem dúvida.

J. N: Eu, naquela altura, quando você me telefonou, em primeiro lugar eu disse: “eu quero esperar o desenlace, eu não sou coveiro de ninguém. Não posso assumir nada, nem quero assumir nada”, porque inclusive o Eleazar me telefonou, ainda pouco antes de morrer, me convidando para reger uma Sinfonia de Bruckner”. Eu disse: “olha,

Eleazar, eu não faço Bruckner”, até hoje não faço. Ele queria que fizesse a Nona de Bruckner e *O Guarani* com o Plácido Domingos. O Eleazar me telefonava, muito doente, e eu não queria reger a Osesp, eu não tinha nenhum interesse em vir reger a Osesp, nem como convidado, quanto mais como chefe. Então quando você me dizia: “por favor, venha ao menos conversar”, eu realmente não tinha muita vontade e disse “não” nas primeiras vezes, para você e para o Secretário. A última vez que eu disse que não foi quando ele me telefonou e eu estava no Rio passando férias, tinha seis semanas no Rio, que são as seis semanas de férias da Europa, e aí ele me telefonou e eu disse: “Não vou nem a São Paulo. Se quiser, você vem ao Rio, vem aqui em casa, eu convido, vamos conversar, mas eu não vou a São Paulo, não tenho nenhum interesse”. Quem tinha feito a intermediação era o Hugo.... que pouquíssimo tempo depois teve um ataque e ficou paralítico.

AM: Ah, eu me lembro, o Hugo.Heise. amigo do Tibiriçá e do Marcelo Romoff

J. N: Eles tinham também uma firma de produção primeiro e depois acabou. O Hugo foi quem me propôs para o Marcos, porque o Marcos também não sabia. E o Marcos foi com o Hugo lá em casa ainda.

AM: No Rio?

J. N: No Rio, eu morava na Barra. Eu estava embarcando para a Europa dois dias depois. O Marcos foi lá e me falou: “Nós queríamos convidar, o que você faz?”. Eu falei: “Eu não posso fazer isso. Não tenho condição de largar, sou diretor de dois teatros”. Naquela altura eram dois teatros na Europa. “Não tenho condição de largar para vir fazer um trabalho que eu sei como é que vai ser, não pode.....”.

AM: Você não conhecia o Marcos naquela época...?

J. N: Mas conhecia a orquestra e conhecia São Paulo. E sabia que a orquestra não tinha sede, a orquestra não tinha músicos, tinha músicos que ganhavam pessimamente mal, que estavam totalmente desprestigiados, que o governo não dava para eles nenhum tipo de infra-estrutura, não programava uma temporada como tinha que ser, não ensaiavam como devia ser. Sabia de tudo isso e disse: “Não me interessa participar desse projeto assim”. E disse ao Marcos: “Marcos, olha aqui, por desencargo de consciência e por dever civil eu vou voltar para a Europa e vou mandar um fax para você com as condições que eu acho que um maestro deveria pedir – não eu, mas alguém deveria pedir para reestruturar essa orquestra. O que é que orquestra precisa? Vou te mandar uma fax com as necessidades que uma orquestra tem. Você não tenha o menor problema em me dizer não porque eu sou brasileiro, tenho cinquenta anos e sei perfeitamente o que este país pode me dar e já vivi o suficiente para ouvir. Não precisa nem me dizer não, só receba isso como dever cívico meu para contribuir porque eu trabalho com orquestras e eu sei como se faz uma orquestra”. Me mandei, sentei lá, me lembro que eu morava numa casa em Saint Gallen que dava para um jardim, que tinha uns veadinhos que apareciam, tinha um bosque...

AM: Perto do lago...

J. N: Perto do lago, naquela casa maravilhosa. Meu estudio dava para um bosque enorme. Os veados vinham comer na porta de casa, era uma coisa idílica. Era diretor de

um teatro que me dava bastante para viver, muito mais do que eu queria, tinha muitos concertos fora, não estava nem um pouco interessado. Sentei lá, naquele parque maravilhoso, disse: “Vou mandar essa... fazer esse desencargo de consciência, vou mandar essa carta para o Marcos”. E mandei um fax de umas quinze páginas. Foi em julho, três meses antes do Eleazar morrer. Ele morreu em outubro.

AM: Setembro.

J. N: Setembro... Foi dois, três meses antes... Mandei, e evidentemente não recebi resposta para isso, nem esperava. Continuei fazendo minha vida.

(OUTRO LADO – interrupção: acho que podem faltar poucas palavras dos dois lados)

J. N: “.....O Eleazar morreu, e agora está na hora de eu anunciar o sucessor dele. Posso anunciar?”. Eu disse: “Está louco? Você não me respondeu nem ao meu fax, como você vai anunciar meu nome? Nem pensar. E eu nem tenho tempo de ir para aí agora. Nós temos que nos encontrar primeiro e conversar. Uma das minhas condições era uma sede para a Orquestra. Como é que está isso?”

“Ah, não, temos que ver” e não sei o que.... “Quando a gente pode se ver?”

“O mais cedo que eu posso ir ao Brasil é no fim do ano. Eu não tenho um dia livre para ir ao Brasil antes do fim do ano. Agora, você pode me encontrar em Washington (eu ia fazer *O Guarani* em Washington). Você pode me encontrar em Washington para ver *O Guarani*”.

“Então está bom”.

Então combinamos: em novembro ele iria a Washington me encontrar e assistir *O Guarani*. Ele foi aos Estados Unidos em novembro e eu disse para ele: “Olha, eu tenho que ir a São Paulo. Se você quer que eu comece a pensar nessa possibilidade...” Ele falou que nós podíamos conversar de tudo, tudo era possível naquele momento, porque a coisa estava tão desandada, que tudo era possível desde que a gente achasse as soluções burocráticas e políticas para a coisa. “Por exemplo, a primeira coisa que tem que fazer é achar um lugar, sem lugar não adianta”.

“Eu tenho lá minhas idéias”, disse ele. “Vamos a São Paulo procurar um Teatro. Vamos ver se em primeiro lugar a gente consegue refazer o Memorial, se a gente consegue adaptar o Memorial à nova sede...”.

Eu falei: “Olha, para isso eu preciso de um acústico, eu não posso ir sozinho. Eu quero levar o meu engenheiro acústico, o engenheiro acústico que eu acho, é da Artec, com quem eu tinha trabalhado e eu sabia que estava fazendo Lucerna, estava fazendo Cingapura, tinha feito Dallas, ia fazer o Avery Fisher Hall novo. Eu quero levar o cidadão para lá para olhar se é possível, porque senão não adianta. Mas para isso vocês têm que pagar uma *expertise*, porque ele não vai de graça para o Brasil.

AM: Claro.

J. N: Bom, eu estava convencido que isso não ia acontecer, que o governo ia pagar uma *expertise* nem para técnico brasileiro. Ele pagou. Acertou as coisas, conseguiu contratar a Artec, pagar uma *expertise*. Eu ia para São Paulo no fim do ano, passar uma semana em São Paulo. Vocês estavam até de férias, parece que vocês deixaram as férias para tocar para mim lá no Memorial, a Quarta de Beethoven.

AM: É, a gente estava com uma folga, a gente programou tudo para você conhecer a Orquestra também, como ela estava tocando.

J. N: Aí eu fui para o Memorial com o Russell Johnson e o Chris. Fomos lá ouvir a Orquestra e a acústica do Memorial. Ouvi e cheguei à conclusão de que era impossível o Memorial; o Memorial era a anti-acústica, o anti-prédio para música. Então finalmente, ele sabendo que não podia ser lá, saímos à carta de uma outra sala. E aí começou um périplo por São Paulo que não acabava mais: Teatro Sérgio Cardoso, tentativas, nada dava certo. Nessa altura algumas pessoas tinham se juntado à nossa comitiva: eram o Mário Garcia e o Dalmo, que eram as duas pessoas que estavam interessadas no governo e em encontrar uma solução.

AM: Ligadas ao Covas, mais do que ao Marcos, não?

J. N: Ligadas mais ao Covas. Aí eu não tinha achado nada, e finalmente estava decidido a embarcar para a Europa e abri mão do projeto porque eu dizia: “A primeira condição não tem. A primeira condição é ter uma sede”. Quando o Mário Garcia... eu não sei se você estava presente nesse almoço de despedida que a gente fez, porque eu ia embora: eu, o Chris, o Dalmo... acho que você também estava nesse almoço. O Mário disse: “Olha, tem a Estação Júlio Prestes”. E eu falei: “Nem vou”.

AM: Inclusive a Osesp chegou a fazer um concerto....

J. N: Chegou a fazer lá um concerto, antes de mim, em 1995. Falei: “Ah, não vou, imagina: um pátio aberto, uma estação de trem, sede da Fepasa, com dois mil funcionários trabalhando lá dentro... Vocês estão loucos. Um trabalho desse é completamente impossível”. Por desencargo de consciência o Chris disse: “Eu vou. Eu vou ver. Você fica aí no almoço”. E levantou e foi com o Mário Garcia para ver a sala Júlio Prestes, e voltou duas horas depois branco, na sala do Marcos Mendonça, onde eu estava indo embora já, me despedindo para pegar o avião, dizendo: “Olha, eu achei o espaço que é o sonho de qualquer engenheiro acústico”.

“Mas como?”

“Olha, você pode fazer daquele espaço uma sala tão boa quanto o Concertgebau. A cubagem é a mesma, eu vi lá rapidamente, por cima, qual é a cubagem, como é que você pode fazer, eu já vi tudo. Dá para fazer uma grande sala de concertos”.

Eu fiquei pasmo naquele momento, porque achei que não ia.... Eu falei: “Quanto custa?”. Ele disse: “Não menos de trinta e não mais de cinquenta milhões de dólares”.

Eu disse: “Bom, então dançou, porque como é que eu vou falar isso para o Marcos Mendonça?”. E disse: “Marcos, por desencargo de consciência tenho que dizer que nós achamos um lugar”. E o Mário Garcia também estava lá, e o Marcos disse “Quanto custa?”. Eu disse: “Não menos de trinta e não mais de cinquenta milhões”. E o Marcos não titubeou, o Marcos é um louco. Ele disse: “Ah!”. E o Mário Garcia também disse “Vamos falar com o governador, vamos falar com o governador”. E eu desmarquei minha viagem. O Chris foi embora para os Estados Unidos e eu desmarquei a minha para ficar e falar com o governador. E assim começou essa aventura, porque quando eu fui falar com o governador, o governador aceitou. Ele teve esse momento de visão política imensa de descobrir que construir uma sala de concertos é um ato político importantíssimo, não é só um ato cultural. Mas sobretudo um ato político. Ele não fez isso por ato cultural, ele fez isso por ato político.

AM: Ato político....

J. N: Hoje em dia ele entrou na História do Brasil pela Sala São Paulo, não fosse por outras coisas também, mas certamente pela Sala São Paulo. E assim começou. Eu acho que a grande jogada foi a gente se comprometer com o espaço. Porque você não podia fazer um espaço de cinquenta milhões de dólares e depois não ter orquestra para colocar lá. Eu acho que a ordem dos fatores aí influenciou imensamente o produto. Se nós tivéssemos primeiro pensado numa orquestra, não teríamos pensado numa sala. Acho que ter colocado a sala como condição *sine qua non* para a orquestra existir foi milhões de dólares para que ela existisse. Ou melhor, demos o pressuposto, porque *noblesse oblige*, não é verdade: se você tem uma sala como essa você não pode colocar Daniela Mercuri lá dentro, porque já tinha salas para a Daniela Mercuri em São Paulo. E não adiantava você querer colocar lá a Banda Sinfônica, porque também já tinha salas para ela. Tinha que se fazer uma grande orquestra e uma grande sala sinfônica como aquela precisava de uma grande orquestra. E foi aí que eu comecei a entender que talvez desse certo. E a partir daí nós começamos a trabalhar na parte política da reconstrução da orquestra. O que é que se faz com uma orquestra que já existe e se quer renovar? A primeira coisa que eu disse foi: “Não se pode colocar ninguém na rua”. Não se pode demitir ninguém, porque aí vem toda a classe musical em cima e vem o sindicato com razão. Você não pode pegar pessoas que trabalham há quarenta anos numa orquestra e dizer “você é obrigado ou a fazer um exame ou a demitir”. Nós temos que achar uma solução para isso. E a solução da RTC foi essa, de continuar ganhando o que ganham, trabalhando do jeito que trabalham, para aqueles que ou não quisessem fazer, ou achavam que estava bom daquele jeito...

AM: Uma solução do próprio Marcos Mendonça?

J. N: Não, uma solução minha, minha.

AM: Manter lá o pessoal....

J. N: É, a minha solução não foi a RTC, a minha solução foi manter uma orquestra B. Eu falei: “Você tem que achar um meio de pegar as pessoas que não vão para a nova Orquestra A e fazer a Orquestra B, que a meu ver estava destinada a acabar. Eu não achava que ela ia ser uma orquestra B que ia ficar para o resto da vida. Mas você não pode de uma dia para o outro botar as pessoas na rua, você tem que preparar essas pessoas. Aquelas que vão se aposentar vão ter tempo para se aposentar, aquelas que vão ter que achar uma outra orquestra vão ter tempo de achar uma outra orquestra, aquelas que querem parar e querem dar aulas vão dar aulas, mas você vai dar ao menos uma chance às pessoas de ter ao menos um ano, dois anos, três anos de tempo ganhando na orquestra do jeito que está, não ganhando mais, e só passa para a próxima fase aqueles que realmente passarem por esse transe horroroso que vocês passaram, que foi talvez o pior transe da vida de vocês.

AM: Uhum, pode ser...

J. N: Para mim o momento mais difícil que um músico pode passar depois de vinte anos, ter que fazer um exame para ficar na orquestra. E um exame difícil, não um exame fácil, quer dizer, não era um exame pró-forma.



AM: Com uma banca daquelas....

J. N: Todo mundo sabia que não era um exame pró-forma.

AM: Sem dúvida.

J. N: Então realmente foi uma coisa.... até hoje tem gente que odeia a gente por causa disso, pessoas que fizeram o exame e não passaram. A banca era uma banca internacionalíssima.

AM: Nas cordas tinha o Regis Pasquier, o Herbert Meier, baixista da Filarmônica de Viena, o Antônio Menezes, e o Roman Brogli e o Roberto, o Emilian Dascal. Aí nas madeiras tinha a Bridget na flauta, o Afonso Venturieri, o Isaac Duarte, que é o oboísta lá da Ronhalle de Zurique O trompista da São Francisco. O trompetista da Gewandhaus

J. N: Uma turma da pesada. Não era pró-forma.

AM: Os músicos, pelo menos eu que estava tão envolvido, não achava e me preparei para isso.

J. N Pois é. Outros não se prepararam, outros não eram bons o suficiente. Outros nem fizeram, foram contra. Essa foi a primeira grande prova de sobrevivência da orquestra.

AM: Aí começou-se a montar a orquestra.

J. N: Porque aí nós tínhamos trinta e poucos músicos só que passaram, quarenta e poucos.

AM: Quarenta e sete.

J. N: É, mas nos 47 não tinha um fagote.

AM: Tinha um fagote.

J. N: Tinha sete, seis contra-baixos.

AM: Tinha pouquíssimos violinos.

J. N: Não tinha violas, tinha duas violas: tinha a _Keca e o David.

AM: É, estava desfalcada.

J. N: Tinha a Keka e o David, duas violas. Violinos tinha pouquíssimos, oboé tinha você...

AM:...eu, o Nathan e o Joel.

J. N: O Joel veio depois....

AM: Não.



J. N: Ah, é. Mas faltavam dois, não?

AM: É, faltavam dois.

J. N: Flautas tinha o Rogério, o Marcelo...

AM:... e o Ananías.

J. N: Ananías, três. Clarinetes tinha todos, tinha quatro. Fagote não tinha nenhum. Trompa tinha duas: Oséas...

AM: Tinha o Oséas, tinha o Adalto...

J. N: Só. Duas.

AM: E o Bona....

J. N: Isso.

AM: Trompetes tinha o naipe: tinha o Gilberto, tinha o Marcelo e tinha o Júnior.

J. N: É, três. De trombone tinha o Wagner e o Chipoletti.

AM: E o Alex, também.

J. N: E o Alex, também.

AM: Tuba, o Marcão. O problema eram as cordas. Os sopros estavam só com esse naipe de fagotes e tinha possibilidade de tocar sim.

J. N: É verdade.

AM: A percussão existia também.

J. N: A percussão, mal, não? A percussão tinha a Betinha, só... o Edu... acho que o Edu veio depois... só tinha a Betinha, o Mário não fez, harpa não tinha porque ela não fez..... O Alex Klein estava também naquela época?

AM: Não, ele nunca tocou na Orquestra, o Alex Klein.

J. N: A Norma não fez.

AM: Não.

J. N: O pianista fez?

AM: O Paulo Reis?

J. N: Não, aquele outro....

AM: O Oleg?

J. N: O Oleg fez, você lembra?

AM: Mas quem passou foi o Paulo.

J. N: É, tinha dois pianistas. O Oleg não estava naquela época no Municipal?

AM: Não, já tinha se aposentado no Municipal, estava na Osesp.

J. N: É uma coisa impressionante. Ele não conseguiu tocar nada.... Era impressionante.

AM: Mas começou quando a orquestra estava com 47 membros, desfalcada, aí, abriu-se a primeira prova de seleção brasileira.

J. N: A primeira prova de seleção brasileira, na qual se achou um número relativamente pequeno de músicos, seis ou sete só passaram. Nem sei quais são as cordas que passaram naquele momento.

AM: Acho que a Andréia Campos, a irmã dela....

J. N: A Andréia veio para fazer o concurso logo?

AM: Ela veio...

J. N: _____?

AM: Não, não. Ela e a Tânia vieram.

J. N: Mas mesmo assim faltava muita gente. Nós tínhamos que buscar gente na Buscoresto

(*risos*)

AM: É, na _____. O trocadilho.

J. N: Operação Buscorestos. Buscar o resto.....

AM: O Roberto, o Cláudio, foram para a Bulgária e Romênia...

J. N: Depois fomos para Nova Iorque, ainda.

AM: Não, Nova Iorque foi depois. Esse buscaresto....

J. N:...foi para abrir a temporada.

AM: Para abrir a temporada. Depois a gente foi para Nova Iorque. Fomos eu, você, o Sergião, o Wagner, o Cláudio, a Bridget...

J. N: É.... __fomos ouvir, depois_ Buenos Aires. Não, muito antes de Buenos Aires ainda, isso foi no primeiro ano, ainda. Foi em '97.

AM: Final do ano de '97.

J. N: Não tinha gente, não tinha trombone baixo.

AM: Aí alguns a gente aprovou, vários músicos, dois oboístas, alguns russos, o Yuri, o Veksler

J. N: Dezesseis músicos, que não vieram todos.

AM: Não, não vieram.

J. N: Aprovamos dezesseis, eu acho que vieram uns catorze e ficaram ._____ Hoje tem no máximo seis ou sete aqui, o resto foi embora. Mas os que ficaram se estabeleceram no país. Tem o Mathew, o Peter, o Apps, o Veksler, o Yuri e a Inna, só, nos violinos, mais ninguém, porque todos os outros foram embora. Ah, e a Sung. Isso mesmo. Mas de resto... E aí pouco a pouco, daí por diante sistematicamente.... eu fiz um exame em Paris, lembra? Harpista não passou acho que ninguém, ou passou alguém em Paris? Não passou ninguém. Aí pouco a pouco as pessoas começaram a vir ao Brasil fazer concurso, as pessoas começaram a chegar. E hoje....

AM: Do buscoresto....

J. N: Do buscoresto ficaram alguns: ficou a Irina, o Christian e o Florian...

AM: O Adrian está de licença, mas ele veio com essa turma.

J. N: Em princípio sim, mas a Luminitsa não. A Anka e o Anko não....

(risos)

J. N: Aquelas outras meninas da Romênia que foram todas embora também não, aquele baxista americano também que foi embora....

AM: O Nigrin, não?

J. N: É. Teve aquele outro rapaz americano que foi embora também. O Roman, celista... Na verdade de todos esses aí, o único que faz falta, que hoje em dia eu tenho pena de não ter ficado é o Roman, porque o resto a gente substituiu.

AM: O Roman fez um teste incrível.

J. N: E toca muito bem. É o único que eu realmente digo que eu gostaria ele tivesse ficado, porque o resto todo foi substituído numa boa. Ao contrário, segundo oboé até agora não foi substituído mas não faz falta.

AM: Não foi uma grande perda, também. Mas foi uma fase interessante, a gente celebrava quando entrava um músico novo nas audições.

J. N: Ainda celebra.

AM: Celebra, mas naquela época a gente precisava....

J. N:...para cumprir o mínimo. Mas nós na verdade nunca quisemos pegar gente que não era boa, não queríamos mesmo como substitutos pessoas que não pudessem tocar direito. Então o nosso repertório ficava meio limitado, não podíamos fazer certas coisas porque não tínhamos músicos para fazer. E muitos foram embora, muitos.

AM: Foi interessante depois a fase do São Pedro, que a gente tocava e a orquestra não estava nem pronta, tocávamos com aquele buraco na frente.

J. N: Teve a “Cenerentola” e depois ficou com o buraco.

(risos)

Mas começamos com um público pequeniníssimo no Memorial, tinha pouquíssima gente que assistia. Oitenta pessoas, noventa pessoas assistiam. Lembro que eu fiz um concerto com oitenta pessoas no Memorial. Não tinha tradição. Depois no São Pedro tinha duzentas pessoas, lembra quando tinha duzentas? A média era duzentas, 250.

AM: Mesmo com os primeiros concertos na Sala, a Sala estava vazia. Depois, a a partir da assinatura realmente que começou a se formar um público.

J. N: A assinatura foi no segundo ano da Sala.

AM: Em 2000.

J. N: Foi em 2000. Quando é que foi a primeira viagem, que a gente foi para o Rio de Janeiro? Tocamos a Quarta de Brahms, no Rio... Foi Curitiba e Rio de Janeiro, a primeira viagem. Foi em '99?

AM: Foi depois de ter a Sala São Paulo, não foi?

Foi antes de tocar na Cultura Artística, vocês estavam no São Pedro. (outra pessoa)

J. N: Então só pode ter sido em '98, passamos a temporada inteira de '98 e metade de '99 no São Pedro, ficamos um ano inteiro no São Pedro.

Então foi final de '98. Outubro, novembro de '98 foram para o Rio e depois foi o concerto....é, foi isso mesmo. (outra pessoa)

J. N: Primeira de Mahler nós tocamos na Cultura.

Eu nem fui assistir. Eu estava na Europa. (outra pessoa)

AM: Eu me lembro que com o Covas também você teve várias reuniões... Ele apoiou, mas teve também que fazer uma bela negociação com ele...

J. N: A negociação com o Covas, desde o início, foi uma negociação política, porque eu não tinha argumentos culturais com o Covas. Nas existia chegar para o Covas e dizer:



“Olha, Covas, é importante fazer Mendelssohn”. O Covas me confessou que ele nunca comprou um CD na vida. Ele me disse: “Eu nunca comprei um CD na minha vida”. Um, porque não tinha o menor interesse por música, o menor interesse por música. Então meu *approach* foi sempre político, de dizer “tem que fazer política. Tem que entender que fazer uma orquestra custa menos que fazer dois ou dez metros de túnel”, era um dos argumentos que eu usava com ele. Você está construindo um estádio de futebol mas não tem time, um hospital mas não tem cirurgião – não adianta ter uma ótima sala de cirurgia, mas não ter médico para operar, tem que ter os médicos também, tem que formar os médicos. Aí ele foi entendendo isso. Mas já quando nós fizemos aquele concerto...

AM: A Sétima de Beethoven...

J. N: Na Sétima de Beethoven ele já foi lá. Ele foi me cumprimentar, lembra?

AM: No ensaio inclusive.

Em julho, agosto... (outra pessoa)

J. N: Foi antes de começarem as obras. Foi no ano de '98.

Não, '97, alguma coisa.... (outra pessoa)

J. N: '97, foi março de '97. Foi depois que eu assumi, ainda era a Osesp antiga.

AM: É.

J. N: Porque na verdade a minha idéia não era parar com a Osesp...

AM: Eu me lembro...

J. N:...Era continuar com ela até os exames e depois eu comecei a ver que cada ensaio da Osesp se transformava numa assembléia. Lembra? Imagina, se todo mundo sabia que daí a quatro meses ia ter que fazer um exame, e uns apoiavam essa política e outros eram ferrenhamente contra, outros não sabiam direito se queriam ou não queriam. Cada ensaio que tinha era uma discussão interminável; virou uma assembléia a cada ensaio. No segundo ensaio eu me dei conta de que era um absurdo, uma *absurdité* fazer isso. Aí fui ao Marcos e falei: “Marcos, nós temos que bancar essa orquestra durante seis meses sem tocar. Mandar eles para casa estudar. Porque isso além de tudo é um jeito de dizer: ‘olha, vocês têm seis meses de salário, todos, sem aposentar, só para tocar’”.

AM: Para se preparar. Só teve aquele concerto que o Cláudio foi até solista...

J. N: É.

AM: Tocou o Concerto de Beethoven, se não me engano, o Roberto regeu...

J. N: E teve um com o Sílvio Barbatto

AM: Não, o Barbatto foi depois de reestruturar.



J. N: Não, foi esse do Roberto, mais nada.

AM: É, e um em São Bernardo que também era esse mesmo programa. Era muito difícil, eu era Presidente da Associação na época...

J. N: Era impossível!

AM: Até em maio houve uma reunião do Sindicato, mesa redonda, para tentar ainda cancelar os testes.

Queriam cancelar? (outra pessoa)

J. N: Claro.

AM: Estavam tentando me derrubar da presidência...

J. N: Queriam derrubar o Arcádio, queriam cancelar os testes, queriam fazer greve, queriam fazer tudo... e foi graças à determinação *dos músicos* da orquestra, porque foram os músicos que aceitaram. Se os músicos não tivessem aceitado, a gente ia começar do zero mesmo, aí eu não ia ter ninguém. Eu não sei se o Marcos teria naquela altura bancado..

Não, não teria (outra pessoa)

J. N: Eu não sei, não sei... é uma conjectura.

AM: Talvez até tivesse....

J. N: Talvez naquele momento até tivesse bancado, porque naquele momento havia vontade política para fazer. Eu acho que possivelmente naquele momento a determinação do Marcos de fazer a orquestra do zero é que fez com que as pessoas me aceitassem, porque sabiam que ou faziam ou perdiam.

AM: Claro, perdiam a chance de concorrer internamente nas provas internas, que eram muito mais simples do que as...

J. N:...provas externas....

AM:...com todo mundo. É um dos motivos. Eu não sei se você acha isso, mas eu acho que naquela época, o José Roberto foi um bom assessor para o Marcos Mendonça....

J. N: Excelente. Eu acho que naquele momento o José Roberto foi instrumental demais para que isso acontecesse. Eu lembro por exemplo, que toda a parte burocrática do Estado que não funcionaria de forma alguma se não tivesse um cara como o José Roberto, que veio da iniciativa privada e que não ligava para as regras burocráticas.

AM: José Roberto Walker.



J. N: O José Roberto foi muito instrumental, porque ele era um assessor do Marcos Mendonça, e ele veio da iniciativa privada.

AM: Ele era gestor financeiro, não?

J. N: Ele era gestor financeiro da Secretaria, então na verdade ele entendia que era preciso fazer a orquestra nova, e ele achava formas de pagar... No início o José Roberto foi muito importante, porque o Marcos era um louco, e ainda é um louco. Um político maravilhoso, mas que não tem nenhuma noção do que se pode ou não pode fazer burocraticamente. E o José Roberto foi quem regularizou burocraticamente a Orquestra, de uma forma altamente irregular, tenho certeza hoje em dia. Mas fez, e se não tivesse feito não tinha a Osesp. Eu acho que esses anos heróicos vão ficar na nossa cabeça para sempre, Arcádio, vão ser como os anos do *wild west* dos Estados Unidos, como a colonização do oeste dos Estados Unidos, vão ser os anos heróicos da Osesp, que são os primeiros dois, três anos até a abertura da Sala São Paulo, que foi um concerto histórico, e eu acho que todo mundo ali sentiu naquele momento que nós tínhamos rompido a barreira do som, que não tinha mais volta, ali. Eu acho que foi ali que a gente sentiu. Até ali, ainda, estava no São Pedro, mas quando a gente inaugurou a Sala São Paulo, e estava lá o presidente da República, e estavam lá todos os Ministros, todos os Secretários de Estado, foi uma festa tão significativa, que eu acho que ali eu dei aquele salto, parecia o Pelé, lembra?

AM: Lembro...

J. N: Ali eu senti que nós tínhamos alcançado aquele limite que não dá mais para voltar atrás. Dali para diante era outro perigo: era o de relaxar, o de conseguir ter chegado até ali e não ir adiante. Eu acho que até ali, sobretudo até o início do São Pedro, os músicos foram completamente fundamentais nessa história. Se os músicos não tivessem participado disso, ia ser uma outra história, porque eu ia talvez até fazer, mas ia levar anos. Acho que até o momento de sentarmos no São Pedro e tocar o concerto os músicos foram fundamentais, tão fundamentais quanto eu. Acho que a partir dali a política começou a trabalhar e eu comecei a fazer um trabalho político de sedimentar a Orquestra, de brigar com as pessoas, de pedir, de ir ao Angarita, ao Dalmo, em suma, de estabelecer... trazer a Cláudia naquela altura, que foi importante naquele momento trazer a Cláudia. O sistema de assinaturas, os primeiros discos que foram feitos depois da Sala São Paulo, foi logo depois da Sala São Paulo, que o Mahler foi o primeiro na verdade mas logo depois os outros discos... As primeiras viagens para o Rio de Janeiro e para Curitiba, depois a primeira viagem para a América Latina, lembra?

AM: Lembro, o Colón, o Peru...

J. N: O Colón, sobretudo. Aquele negócio que a gente teve de *standing ovation* de três minutos ou quatro minutos com a Sexta de Mahler, aquilo foi fundamental, porque o que os jornais escreveram sobre nós e tudo.... Ali começou realmente a viagem sem volta. Eu acho que hoje em dia, para terminar isto aqui, acho que nós estamos.... quer dizer, nunca se está completamente seguro, mesmo com a OS _____, porque um contrato de gestão também pode ser desrespeitado, e você vê que botaram ou estão querendo botar o Mutti__ para fora no Scala.

AM: Vinte e cinco anos, não?



J. N: Vinte e cinco anos de Scala. Vinte e cinco anos de Scala.

E traz dinheiro para o Scala. E as pessoas querem e brigam com o Karajan na Filarmônica de Berlin no final da vida dele, depois de vinte e quantos anos de Filarmônica, ou trinta anos de Filarmônica estavam lá os músicos querendo que ele fosse embora... Tem orquestras que acabam, tem orquestras que se criam, nunca a gente está seguro. Mas eu acho nós estamos ainda numa fase de ouro, numa fase de crescimento, e acho que estamos numa fase de crescimento, e acho que estamos numa fase ascendente ainda. Este ano, por exemplo, nós aumentamos significativamente o número de assinaturas ainda uma vez, num momento em que no mundo inteiro as assinaturas estão caindo nas orquestras e nas instituições. Nós estamos aumentando, e ainda assim num ano em que nós mudamos o *modus* das assinaturas, que é uma coisa diferente: no ano passado as pessoas iam lá e compravam na internet, telefone, nem todos sabem como fazer, e mesmo assim aumentamos em mais de dez por cento. Então acho que temos ainda um universo a cavalgar aí para a frente. Acho que a gente pode chegar tranqüilamente a ...

(FIM DA FITA I)

(FITA II, LADO A: Faltam palavras do começo)

...

J. N: Não acho que esteja se esgotando o produto, pode ser que se esgote o modelo; vamos ter que achar um outro modelo. Em primeiro lugar é que não pode esgotar, Arcádio, porque se você tem quinze mil pessoas tem que tocar para quinze mil. Não adianta, você não pode tocar para menos do que tem, o universo é esse que existe; o universo é quinze mil, então é quinze mil, nós temos que tocar para quinze mil, se o universo for vinte mil, nós temos que tocar para vinte mil.

...Como ter menos programas (outra pessoas)

J. N: Menos programas... Mais concertos e menos programas.... Uma das possibilidades que eu penso é fazer quinta, sexta, sábado e segunda. Dexar domingo livre, fazer segunda e começar a ensaiar na terça, e fazer terça, quarta... Nós estamos quase já chegando nesse ponto.

AM: A gente toca muito... quer dizer, ainda não, mas tem muito concerto de segunda para patrocinadores.

J. N: Pois é, talvez a gente pudesse... Mas aí você tendo vinte mil assinantes, você tem muito mais dinheiro. Em suma, para chegar a mais um concerto inteiro, você tem que ter no mínimo mais uns três mil assinantes, já. Você vai chegar a treze mil. Mas isso vai chegar, vai chegar porque eu acho que... Existe um estudo que diz que para cada milhão de habitantes numa cidade do primeiro mundo tem uma orquestra.

AM: Cada milhão?

J. N: Cada milhão de primeiro mundo. Viena, por exemplo, tem dois milhões e meio, tem três orquestras; Nova Iorque tem oito milhões, tem oito orquestras; Tóquio tem catorze milhões, tem catorze orquestras. Nós aqui teríamos que ter dezesseis orquestras,

se fôssemos do primeiro mundo. Se fôssemos do segundo mundo, teríamos que ter oito orquestras. Mas já estamos chegando ali. Porque São Paulo tem orquestras, o que não tem é qualidade para conseguir, mas São Paulo tem umas cinco orquestras numa boa. Tem a nossa, tem a Usp, tem a Municipal, tem a Jovem...

AM: A Experimental...

J. N: A Experimental...Tem a de Santo André, tem São Bernardo, tem São Caetano... São sete orquestras. Bem ou mal...

AM:...estão lá.

J. N: Estão lá tocando. Tem a de Guarulhos que está começando... Bem ou mal.... É claro que não são as oito de Nova Iorque, mas são oito orquestras. Ou então, a gente vai chegar lá à medida que essas outras orquestras começarem a melhorar. O nosso público vai aumentar também, porque o que acontece é que uma boa orquestra puxa outra boa orquestra. Infelizmente não chegou a esse ponto ainda conosco. Você sempre disse que eu queria que nós fômos um parâmetro, não uma exceção, não é verdade?

AM: É.

J. N: Está demorando mais tempo do que eu pensava. Eu achei que... tem muitas coisas acontecendo. A Usp, por exemplo, é sem dúvida alguma, um resultado da nossa orquestra.

AM: É, eu acho que a Usp não ia ter tanto brilho se não tocasse na Sala São Paulo, porque ela era uma orquestra apagada. Melhorou também artisticamente muito, mas...

J. N: E o próprio Teatro Municipal é obrigado a fazer alguma coisa.

AM: É, porque...

J. N: É, o que é que vai acontecer? Se não tocar, ou ele desaparece ou ele é obrigado a fazer frente a nós, porque tem que estar tocando alguma coisa, não é verdade? Você vê que a própria Orquestra de Campinas melhorou, de novo... Essas orquestras melhoraram porque elas têm parâmetros hoje em dia. Não melhoraram ainda no salário... Mesmo assim, melhoraram um pouco, eu acho, não sei se muito, mas...

AM: Eu acho que ainda não, nesse ponto.

J. N: Onde eu tenho mais frustração é no Rio de Janeiro.

AM: É, lá tem potencial.

J. N: Lá me frustra terrivelmente porque o potencial é imenso, já teve duas grandes orquestras, a OSB e a Municipal, e hoje em dia está com as duas orquestra em frangalhos e com uma terceira orquestra que é um pastiche de outras orquestras, não é verdade? Pode até ser boa, mas é um pastiche.



AM: A Municipal tem menos chance de melhorar, porque é formada por funcionários públicos, agora a OSB tem essa flexibilidade, mas não é o que a gente tinha no começo.

J. N: Mas por outro lado a OSB tem um problema que é que ela depende da prefeitura. Você soube da história do César Maia? Eles tiveram uma reunião na semana passada com o César Maia; tiveram uma reunião semana passada com o César, e o César disse para eles o seguinte: “quando vocês vieram aqui há dois anos atrás pedir ajuda, eu ajudei vocês, mas disse a vocês que era possível que o próximo prefeito não ajudasse, que vocês tinham que sair à cata de outras coisas. Pois eu sou o próximo prefeito”. Ele foi eleito pela segunda vez e disse: “Eu não tenho dinheiro para pagar vocês mais”.

AM: Falou isso?

J. N: Falou. “Eu tenho no 2006 o Pan-americano, tenho outras coisas, tenho outras prioridades, não posso mais pagar a Orquestra”. A orquestra está sem dinheiro. Pode ser que ele pague uma vez ou outra, mas ele não pode mais se comprometer a pagar o salário da OSB, ele não quer. Ele quis, mas ele é louco, o César Maia é um louco. Então num certo momento ele aceitou fazer isso e deu... mas ele não quer mais. Então agora a OSB está sem apoio nenhum, está sem dinheiro. Está em greve até agora, não fez nenhum concerto este ano.

Lançaram a temporada sem definição.... (outra pessoa)

J. N: Lançaram a temporada porque acharam que iam pagar.

AM: A gente estava falando que um grande passo agora é a institucionalização, claro que não é o principal de tudo...

(INTERRUPÇÃO: LIGAÇÃO DE CELULAR, BARULHO)

J. N: Vendemos 1600, você viu, né? E ela acha que até hoje à noite vende 1800, o que numa casa de 2100, está ótimo. Mais do que a Sala São Paulo.

Olha, o negócio da instituição, eu acho o seguinte: eu acho que a instituição é um negócio que rola na minha cabeça desde o início, desde que a Secretaria ainda era na Consolação. Eu falava com o Marcos Mendonça e eu dizia: “Marcos, isso não pode ficar assim. Nós precisamos achar uma forma dessa orquestra poder viver independentemente da Secretaria porque a burocracia vai nos matar. Isso tem oito anos. Oito anos! E desde lá vem se pensando em formas de se institucionalizar. Ora, se nós não conseguimos até agora, é porque há alguns problemas sérios, que nós já tínhamos.

A gente conseguiu coisas incríveis, porque não conseguimos fazer justamente isso? Primeiro pela parte da grana; é o salto grande da grana, que vai da ilegalidade à legalidade; da sonegação ao pagamento dos direitos, porque na verdade o que o Estado está fazendo agora é sonegando, quer ou não queira, a nossa relação é uma relação de trabalho seletista, e o Estado não está pagando, está sonegando. Vai ter que pagar, porque é irregular. Bom, o primeiro grande problema é o salto, o salto orçamentário. E o salto orçamentário não é a CLT, é também a incorporação da Sala, que não tem orçamento no Estado. A Sala São Paulo não existe como orçamento, nem como linha orçamentária. Ela existe de fundo de cultura, de dinheiro que ela arrecada... mas ela vai ter que entrar no orçamento, e ela custa quatro milhões por mês, ou cinco milhões por ano, ela custa isso. Tem que entrar no orçamento. E o outro problema é político,

também. É o poder, porque uma OS, mal ou bem a orquestra no Estado está sob a asa do governo, o governo manda. Saindo, o governo não manda mais. Tem um contrato de gestão e tem um certo controle, mas mandar, não manda. Então também tem esse problema, que é o problema de ajuste político de poder. Para que também não seja uma coisa circunstancial, para que não ponham na minha mão o poder e depois venha um outro maestro que não é como eu e o poder continua na mão desse maestro e ele faz um absurdo. É preciso fazer uma coisa que não seja circunstancial, que seja realmente estrutural, quer dizer, uma trabalho bem feito para que quando vier o próximo maestro continue funcionando e não dependa exclusivamente da personalidade do maestro. Essa é uma outra coisa. E eu acho que para que isso aconteça, é preciso envolver segmentos importantes da sociedade que não o governo, segmentos socialmente e economicamente importantes. Para você envolver gente economicamente importante tem que dar segurança para essas pessoas, você não pode exigir delas que elas assumam riscos que não estão a fim de assumir, porque nesse momento a orquestra é um paquiderme de 350 pessoas, e que serão 350 empregados.... é uma fábrica.

(PEQUENA INTERRUPÇÃO)

Para angariar essas pessoas e trazê-las para um Conselho, você precisa dar a elas segurança de que elas não vão perder o dinheiro delas. Que elas não vão responder com dinheiro delas por questões trabalhistas passadas, por um passivo trabalhista que hoje em dia pode ser bastante elevado. Então essa é uma das questões na qual a Associação está nos ajudando muito. Digamos assim: a principal contribuição que a Associação pode nos dar é em diminuir o risco do passivo trabalhista, que é uma coisa importante. Mesmo assim, é até certo ponto. Tanto com argumentos lógicos, como dizendo, por exemplo, quem é que vai querer sair da fundação... Se nós estamos agora lá sem segurança, quem vai sair, quem vai pedir demissão, com segurança...? Ninguém vai entrar com uma ação contra nós porque vai perder o emprego, e se perder o emprego vai perder o primeiro emprego seguro de músico no Brasil, e as pessoas que estão lá já estão tão felizes de estar na Osesp, que ninguém vai querer sair da Osesp para entrar com uma ação contra nós. Esse é um argumento lógico. Por outro lado, a gente pode fazer... tem esse negócio de fazer um contrato entre nós, um acordo em que as pessoas abdicam, ou então escrevem que se entrarem com ações vão entrar contra o Estado e não contra nós. Um terceiro acordo, por exemplo, que as negociações salariais, caso a CLT venha a ser imposta cem por cento, que tenha um ano e meio de recesso para não negociar mais aumentos, porque o aumento já está imbuído, incluído.... Nisso a Associação está nos ajudando muito. E sobretudo a parte legal, nos estatutos, para que nossos conselheiros não sejam responsabilizados por outras coisas, por inadimplência do Estado, que é o mais grave. Isso é difícil, a inadimplência do Estado, quem garante? Mas por outro lado, a inadimplência do Estado existe sempre, esse perigo existe sempre. Eles não querem assumir os riscos da inadimplência, porque os riscos da inadimplência existem hoje, existem amanhã, existem sempre.

AM: Porque não adianta... A orquestra é grande. É um projeto muito grande, envolve coro, como você já falou, então...

J. N: Uma Academia

AM: E é um custo alto, isso.

J. N: Muito alto, muito alto. E vai continuar crescendo. Nós não estamos em rota de economia, embora a gente possa economizar aqui e ali, mas no total... vai ter mais concerto, vai ter mais cachês. Mas eu acho que também hoje em dia nós estamos partindo de bases diferentes: o fato do governador vir aqui hoje é uma coisa muito importante. Você lembra que nós batalhávamos para alguém ir na sala. Hoje em dia o governador viaja para o Rio, viaja para cá, vem para cá.

E é a primeira vez que não vai escutar Mahler, não é? (outra pessoa)

J. N: Vai escutar Strauss.... O concerto vai ser duro para ele também.

(*risos*)

AM: Um Brahms, pelo menos...

(*mais risos*)

J. N: Mas ele gostou do Mahler....

Ele não vai falar outra coisa. Mas é difícil. Para ele isso aqui vai ter um pouco mais... (outra pessoa)

J. N: Vai ter os bis, também.... Mas de certa forma a gente está hoje em dia muito melhor do que estava.

AM: Temos público. Sala cheia quase todo concerto.

J. N: Este ano nós tivemos literalmente todos os concertos lotados, esgotados, todos os concertos esgotados.

Vai continuar assim. (outra pessoa)

AM: Com a televisão ainda....

J. N: Rádio. Rádio e televisão. É importantíssimo para nós. Nós estamos avançando. Não há dúvida que nós estamos. É por isso que eu digo nós estamos numa rota ainda de crescimento, e vai ter mais uns dez anos ainda de crescimento. Vai crescer público, vai crescer concertos, vai crescer a importância da orquestra em discos, porque os discos estão saindo: nós tínhamos um, dois, três. Agora nós temos seis da *Bis*, já, e vai ter mais três daqui a pouco. Este ano, vamos lançar seis CDs, Arcádio. Não há uma orquestra no mundo que vai lançar seis CDs. Nós estamos lançando seis CDs este ano: dois de Villa-Lobos, um do Lindberg, um do Santoro, um do Mignone, dois do Beethoven (sete!) e um da Mantiqueira; oito, oito CDs!

Nenhuma orquestra do Ocidente consegue lançar isso aí a esse custo. (outra pessoa)

J. N: A esse custo.... Oito CDs. Então a gente está crescendo. E vai ter a viagem para os Estados Unidos no ano que vem que já é a segunda vez, porque também é o seguinte: você ir uma vez é uma coisa, você ir pela segunda vez contratado pelo mesmo, é porque foi bom, não é?

AM: É.

J. N: Voltar para a Europa para fazer o dobro de concertos, é porque foi bom, não é? Voltar para Buenos Aires para o Colón é porque foi bom. Quer dizer, nós estamos provando com isso que nós não só somos contratados, mas somos recontratados imediatamente, e estamos ampliando nosso espectro, em termos de pessoas, em termos de cidades, em termos de discos, em termos de número de ouvintes porque têm televisão... em termos de importância política, de capitalização na sociedade. Hoje em dia... Você deve sentir isso como músico quando sai por aí e diz que é músico, primeiro oboé da Osesp, você deve sentir outra coisa que há seis anos atrás.

C. Rauscher :Não sei se você percebeu, nós estamos abrindo quatro temporadas 2005, não é? Nós estamos abrindo no Mozarteum, em Buenos Aires; nós estamos abrindo em Santiago, Porto Alegre, Rio de Janeiro e o Solis ____... (outra pessoa)

J. N:... e São Paulo.
(risos)

Não, São Paulo é nossa casa. Estamos abrindo temporadas. O Del'Arte chamar a gente para abrir temporada também tem um significado. E nós queríamos jogar para maio, junho, porque nós estávamos achando uma coisa muito cansativa, e ele disse: "Não, nós queríamos abrir com vocês" (outra pessoa)

AM: É, eu me lembro quando eu tocava já e fui para os Estados Unidos fazer um curso, e perguntavam: "Você toca, lá?". Eu dizia: "Toco, sou profissional", já tocava na Osesp há dez anos. "Ah, que legal, como é sua orquestra?" E de vez em quando tinha amigos que vinham visitar, e eu tinha vergonha de mostrar a Orquestra.
(risos)

Porque a Orquestra era ruim, mesmo. Sabe, eu me orgulhava de alguns naipes, eu falava: "não, tem gente boa", mas a orquestra não podia tocar... muita coisa ela não tocava.

J. N: Hoje em dia você tem o maior orgulho de mostrar.

AM: É, eu tenho orgulho. Mostra-se, tem gravação...

J. N: O Gilberto me diz que ele gravava todos os concertos. Ele me diz que dos vinte anos....

AM:...ele tentou montar um...
(risos)

J. N: ...não conseguiu montar um CD.

AM: É, montar coisa de quinze minutos para emprestar para o amigo dele da Filarmônica de Nova Iorque e não conseguiu.

J. N: Não conseguiu....De vinte anos de Osesp...

AM: Ele ouvia e.... muito ruim.

J. N: E agora nós temos obras, e obras e obras ao vivo que a gente vai mostrando.

AM: É verdade. E discos...

J. N: Vamos descansar um pouco? Está bom então?

AM: Obrigado, obrigado Neschling.

(FIM DA ENTREVISTA)



(SUJEITO 5)

FÁBIO CURY

ENTREVISTA COM FÁBIO CURY (SUJEITO 5)

09 de agosto de 2005

LADO A

A.M.:Fale sobre sua experiência pessoal como músico da Osesp.

F.C: Espero que eu não fique intimidado com o gravador....

A M: Não, você não fica. Eu sou mais...

F.C: Então, mas isso num certo ponto da minha vida foi uma coisa tão marcante, todos os lugares que eu ia todo mundo me perguntava como é que foi, mesmo pessoas que eu não conhecia. Tornou-se um caso célebre, fora da orquestra e no meio musical: “Ah, você que foi o cara e não sei o quê...”. E às vezes as pessoas até tinham uma expectativa maior: “Ah, você é o cara que peitou o Neschling, que discutiui com ele”. E nunca houve uma discussão, nenhum quebra-pau cara a cara, nem nada dessa natureza. Mas foi uma coisa marcante. E tinha uma época que eu mesmo falava e eu tinha paciência para ficar falando. Depois aconteceram tantas outras coisas nesse ínterim que a coisa foi ganhando um significado menor; para mim parece uma coisa tão distante hoje, e para falar a verdade eu nem falo muito na orquestra. Se a gente for voltar, hoje estava pensando o que é que nós vamos falar, se fosse há um tempo atrás eu tinha até o discurso pronto de todas as opiniões. E mesmo isso, às vezes algumas coisas permancem as mesmas, os conceitos os mesmos ao longo do tempo e outros também mudam, você vê de outra forma muitas coisas.

Eu lembro que quando eu fui para a Orquestra (eu tocava no Teatro antes) e daí de repente como eu também tocava em Campinas, tocava na Orquestra da Unicamp, da prefeitura, isso veio como uma oportunidade; eu tinha um salário relativamente alto naquela época, como tenho hoje até, mas era uma oportunidade para eu largar tudo e me dedicar só à Orquestra. E foi isso que aconteceu, eu larguei tudo para ficar lá. Eu larguei o Teatro. Lembro até que o Malheiro me chamou numa sala e falou assim: “Não, vamos subir seu salário aqui para conservar você na orquestra, ver o que a gente pode fazer, colocar um maior nível salarial, ver do que a gente dispõe”. E eu não quis; não só pelas próprias condições salariais



oferecidas mas pelo que o próprio projeto prometia, como fazer temporadas internacionais, com muitos regentes convidados, um grande número de concertos por ano com grandes solistas. E naquela época eu nem sabia, aliás, parecia não só para mim, mas para muita gente com quem eu conversava parecia uma utopia, todo mundo desconfiava um pouco: “Mas você vai largar o Teatro? Tudo bem que é uma zona e que não tem contrato, que é um negócio superinstável, mas é uma coisa que funciona assim há algum tempo”, e lá ninguém sabia. Podia ser uma coisa que durasse alguns meses, depois acontecesse uma briga e viesse uma outra pessoa. Mas eu resolvi arriscar e fui para lá.

E no começo encarei aquela situação de só ter eu de primeiro fagote, então trabalhei talvez mais intensamente do que qualquer outra pessoa, talvez com exceção do Marcelo, que ficou agüentando o lance nas flautas. Mas foi um entusiasmo enorme naquela época. Lembro até que nos primeiros seis meses eu morei em Campinas e eu passava até... Como a gente fazia naquela época, no começo da Orquestra, não era um programa por semana, às vezes a gente a cada duas semanas fazíamos três programas e às vezes quando tinha um solista ele tocava num dia um concerto e no outro dia ele tocava outra coisa. Então era um ritmo alucinante no começo. E quando eu não fazia mais nada, só fazia isso, às vezes eu vinha e me hospedava na casa da minha sogra aqui, tocava os dois períodos, chegava lá, montava uma palheta, ficava estudando até às dez e no outro dia chegava mais cedo. E também tinha um pouco aquela expectativa para saber: “vão gostar de mim, vou ser bem aceito?” Era um outro regente, um outro emprego: “será que vão achar que eu estou fazendo bem?”. Então tinha aquela pressão inicial. E para mim naquela época, nunca me arrependi, sempre embarquei nisso aí e em todos os sonhos megalomaniacos do Neschling que depois, alguns, até de certa forma viraram realidade, e naquela época ele estava muito mais nele.... ninguém conhecia, eu nunca tinha trabalhado com ele, e ninguém sabia da carreira dele fora, como é que era, de onde é que ele tinha vindo. Era uma pessoa de expressão dentro do cenário brasileiro, uma das que tinha regido em algum lugar que eu não sabia bem onde é que era. Bom, isso foi o início. Com o passar do tempo, lembro que desse entusiasmo inicial algumas coisas começaram a me decepcionar um pouco. O primeiro caso que eu achei desagradável foi aquele caso do Marcelo, que ele foi passado para a segunda flauta.



Eu achava que em todas as reuniões, e talvez essa foi a primeira, eu achava as pessoas muito... as pessoas tinham uma opinião fora da sala, e de repente quando o Neschling chegava... isso nos concursos, isso em tudo quanto é lugar, ou no teste de titularização. De repente quando o Neschling chegava e impunha a opinião dele, todo mundo tinha a mesma opinião. Isso é uma coisa que me desagradava um pouco. E eu não gostei da maneira como foi feito com o Marcelo, porque ele sempre chegava e falava: “Você está indo bem”, e de repente naquele dia: “Ah, tem um cara melhor que você; vamos mudar”. Embora tivesse o aval de todo mundo ali, e eu acho até que muitas pessoas concordavam com a mudança, foi uma coisa que me chocou um pouco. Ao lado disso foi passando o tempo e a gente foi vendo que ele não era tão bom quanto a gente imaginava. Embora a grossura dele, a princípio, não me incomodou muito.

A M: Como regente, tecnicamente...?

F.C: Como regente, tecnicamente, o cara não está estudando, não está fazendo. Embora uma coisa dele que eu tenho que admitir é que ele se mete em muito repertório. Embora ele não saiba, mas ele não deixa de fazer uma gama grande de coisas. E aí depois, ao lado disso, houve aqueles casos, do Max, por exemplo, que ele quis tirar a todo custo, e fez o pessoal mudar e... E às vezes também tinha coisas que me desagradavam. Por exemplo, quando ele discutia com um músico e perguntavam alguma coisa, ele falava: “É, a porta da rua é serventia da casa”, sabe? Coisas.... Embora nunca tivesse um caso pessoal comigo, isso é uma coisa que me desagradava um pouco. E para a gente entrar um pouco mais na história da crise, me desagradava até um pouco também que eu via a comissão de certa forma um pouco “amarrada”. Quando eu chegava e falava um pouco com o Marcelo, com você mesmo, acho que até mais com ele, ele falava: “Ah, mas a gente não pode fazer nada agora, a situação tem que ficar aqui, aconteça o que acontecer não tem jeito de segurar o Neschling porque o temperamento dele é esse mesmo”. E eu via uma coisa um pouco desequilibrada. Normalmente, se você pensar numa orquestra mais moderna... é engraçado, você viveu essa época aí, eu entrei depois, mas quando eu vejo a situação de hoje, para mim isso é muito claro: houve uma exigência tão grande para os músicos de fazer teste, das pessoas que estavam lá, depois das pessoas que vieram a fazer o teste posteriormente, na

fase em que eu fiz ou depois, fora do país ou mesmo aqui em outros testes.... Nesse momento inicial teve uma exigência tão grande, a qualificação exigida foi tão alta, supostamente, e o que os músicos levaram em troca, na verdade? Eles saíram de uma estrutura que era de uma fundação e entraram numa estrutura que não tinha absolutamente nada. Eu quando fui demitido fiquei até o dia 20 de agosto e eles falaram: “a partir de hoje você está desligado” e eles não me pagaram nem o mês inteiro, me pagaram 20 dias só. Então tudo bem que eu fui uma vítima disso aí, mas poderia ter acontecido com qualquer outra pessoa. Então eu fico imaginando, e agora eu abri uma digressão grande, não estou seguindo cronologicamente...

A M: Fala à vontade....

F.C: Uma coisa que eu vejo: se você for ter em mente a Orquestra da Usp hoje, que é gerida por um conselho, não sei se você acompanhou...

A M: Acompanhei....

F.C: Tem várias pessoas, tem um reitor, tem gente notória da sociedade, tem alunos, até, tem representante discente, se não me engano, tem pessoas do departamento de música, uma série de pessoas que administram. E quanto ao regente, eles tem contratos de experiência com o regente que vai ficar por dois anos: se a orquestra aceita, ele renova e fica mais dois anos; se não, eles trocam. Os músicos têm algum controle. Fora o fato deles serem funcionários da Usp, terem uma série de outras coisas, eles ainda têm controle, têm mais voz ativa para opinar e a orquestra é gerida por um grupo muito mais democrático até. Não existe concentração de poder. E no caso da Osesp, os músicos passaram por uma batelada de testes, por uma exigência enorme no começo, quem não tivesse condições ia para a rua, e o que é que teve em troca? Por um lado era uma orquestra super moderna, que queria atingir um nível internacional, queria fazer gravações, queria fazer turnês, só que por outro lado era o mais arcaica possível, porque do ponto de vista de concentração de poder e mesmo de discussão ou de possibilidade de mudar as coisas era uma orquestra muito centrada na opinião do Neschling, talvez em parte do Roberto, não sei o quanto ele apitava,



acho que bem menos. E eu via muito dessa forma. Fora que de outro lado também, do lado institucional, a Orquestra perdeu, porque os músicos não tinham contrato, não tinham... E aí ficou um pouco um dos estigmas: um dos paradigmas que o Neschling lançou é que há o músico que é servidor público, há o músico que se acomoda e é ruim, que até de uma certa forma, se a gente for levar isso ao extremo, no extremo essa situação é verdadeira. Mas se você pega um cidadão comum, um empresário, ele não pode contratar uma pessoa como o Neschling contrata um músico. E se você é um *CLTista*, mesmo como era antes na votação, você também a qualquer momento pode ser mandado embora, só que você paga os direitos, você dá o aviso prévio, não é uma coisa assim... E vendo hoje, às vezes eu abro revistas como a *Bravo*, revistas como aquela revista *Cult* que é da Filosofia da Usp, e às vezes eu fico meio chocado assim de ver anúncios, ou indo ao cinema, às vezes acontece isso, mas a propaganda que passa no cinema não é assim tão ostensiva. Mas essas da revista eu cheguei a ler coisas que não eram propagandas da Orquestra, que eram propagandas do próprio Neschling. Uma foto enorme dele, dizendo: “esse é o homem que conseguiu transformar uma orquestra decadente num grupo de nível internacional, esse é o homem que conseguiu transformar uma caixa de sapatos de estação de trem numa das maiores salas do mundo, que levou a orquestra aos quatro cantos do planeta, que fez uma série de coisas”. Pôxa, no que é que reverte isso? A figura dele, às vezes eu penso, é muito mais forte do que a figura da Orquestra, e eu não sei.... Hoje tem essa história da fundação, e eu desconheço porque eu não acompanhei o processo depois, como é que vai acontecer isso. Mas eu ainda hoje acho que para quem vê o *marketing*, o *marketing* é mais forte encima do nome dele do que encima da própria orquestra, o que gera uma distorção que é a seguinte: as pessoas passam a achar que se você tirar o maestro (às vezes um leigo na rua) não vai funcionar mais, que o nível vai fazer assim, quando nós que estamos lá neste meio a gente sabe que não vai fazer a menor falta e dependendo de quem entrar eu acho que.... eu tinha um pouco, na iminência de ser mandado embora, a impressão que atrapalhava, que o que estava faltando para deslanchar seria um cara melhor, que trabalhasse melhor e que tivesse conceitos melhores, que estudasse mais... um músico melhor.

Agora, voltando lá, nessa época eu achava que tinha uma falta de equilíbrio, como a comissão tinha vindo já de há muito anos, tinha sido a comissão que tinha trabalhado com eles, e mesmo pelo fato de você ser irmão do Roberto, naquela época eram muito ligados,



diria que os três sempre foram sempre naquela época muito ligados, o Neschling, o Roberto e a Cláudia; depois todos brigaram, mas naquela época tinha uma união grande entre os três. E a associação era uma associação muito pró... Então eu sentia um pouco que quando a gente tinha alguma reclamação, eu sentia muito a comissão ao lado deles, e eu achava que devia ter um equilíbrio maior. Não como foi dito: “uma comissão vai entrar para derrubar e acabar com tudo”, que foi muito falado, acho que até injustamente, mas um pessoal que entrasse para dizer “vamos ter uma OS”, que se falava naquela época, então como é que vai ser, quem vão ser as pessoas. Eu tinha um pouco a impressão naquela época que eles queriam arrumar o negócio para ficar exatamente da mesma forma, para o Neschling continuar mandando do mesmo jeito, embora houvesse uma participação dos músicos no concerto.... bom, aquilo tudo não sei como ficou, não sei como é que é hoje, mas eu tinha em mente que o negócio ia ser manipulado de uma tal forma que quando a gente entrasse na OS podia talvez ter uma contratação um pouco mais sólida, o que não é difícil para quem não tem nada e vai ter alguma coisa. Mas eu imaginava que do ponto de vista de toda a autoridade ali, o negócio continuaria do mesmo jeito, com a mesma divisão de poderes, eu via um pouco dessa maneira. E a gente acabou entrando, você conhece todas as circunstâncias aí, não preciso ficar mencionando, a gente acabou entrando por pouca diferença, com a orquestra meio dividida, com a muita gente apavorada porque foi feita uma campanha para dizer “ah, se essa comissão entrar, o Neschling vai embora, a orquestra vai acabar, os estrangeiros vão ser deportados, não vai ter mais nada, não vai ter mais dinheiro”. Então já começou com um clima muito ruim. E inclusive embora eu tenha ido antes da eleição conversar com ele, dizer: “olha, não é nada disso, se o senhor quiser eu nem vou entrar, vou retirar a candidatura”, ele disse: “não, não vou me imiscuir, não vou me misturar, esse é um assunto de vocês”, e ele não falou não, mas de certa forma quando a gente entrou já ficou assim, aquela coisa....

A M: Você teve uma reunião com ele antes, não?

F.C: É: “você não podem falar com o Secretário sem pedir antes autorização para a gente, qualquer coisa que vocês façam aqui, porque eu não quero que fique ali, também quero que seja tudo às claras”. E a gente até respeitou bem isso no começo, mas senti que quando a



gente pedia alguma coisa, para falar com o Mendonça, a Cláudia Toni falava que ia marcar e dava dois meses e o negócio não acontecia. Então era um negócio muito.... já tinha um boicote que nos primeiros momentos foi meio disfarçado, mas depois alguma coisa foi progredindo com uma série de coisas, a gente descobriu aquele disco que o empresário dele que vendia...

A M: O Michael Emerson...?

F.C: Depois tinha a questão dos concertos que eram para empresas, concertos fechados, que a gente achava que a gente devia saber mais para o que é que ia o dinheiro, porque antigamente ninguém sabia muito bem para o que é que era usado. Tudo bem, tinha _____ onde está vindo isso aí, aonde está entrando o dinheiro, nunca foi uma coisa muito clara, sempre foi uma coisa muito mais decidida entre a comissão e eles não ficavam muito “vão ser compradas cadeiras”, ou “vai ser comprado um computador” ou isso ou aquilo. A gente queria que a gente tivesse uma participação um pouco maior e discutisse um pouco mais com as pessoas.

E a gente tentou, a gente mandou também aqueles formulários para ver quais eram os motivos de insatisfação das pessoas. Eu via muita gente insatisfeita naquela época. E eu acho que a orquestra teve uma rotatividade sempre muito grande. Eu via gente boa indo embora da orquestra, sabe, o Luisinho mesmo antes de ser demitido ele queria pular fora, o Wilson Sampaio foi embora, a Camila mesmo saiu antes, agora não consigo lembrar, mas são tantos outros que saíram. Antigamente eu tinha uma estatística de quantos, e comecei a somar, pegando os programas, e dos três primeiros anos da orquestra foram vinte pessoas que saíram, coisa assim.... Como é que a orquestra pode crescer assim, se entra uma pessoa, sai outra, vai mudando. E fora o problema de não se completar as vagas e sempre ter muita gente do leste europeu. Eu achava que muito da insatisfação vinha desse clima de autoritarismo que tinha, de pressão, e mesmo de... o ensaio era muito assim.... não para mim, eu nunca tive um problema individual, de me tratarem mal, dele me xingar, talvez uma vez ou outra aconteceu alguma coisa, uma grossura grande, mas sempre tinha um clima meio ruim. Você sabe que ele pega pesado mesmo. E eu acho que isso incomodava as pessoas. Então eu tinha um pouco a ilusão de fazer as pessoas participarem mais, da gente



ter uma comissão artística, dele ouvir mais as pessoas, eu tinha uma ilusão de que dava para tentar manejar um pouco isso, que ele poderia dar um pouco mais de abertura, ceder em algumas coisas, e na verdade, a história de derrubar o Neschling, isso nunca foi uma idéia concreta, isso nunca passou... Talvez o medo dele de cair fora, acho que sempre foi maior do que qualquer intenção nossa latente de que ele saísse.

Bom, e aí a coisa foi evoluindo de certa forma até que a Andréia fez aquele abaixo-assinado que na verdade era um texto polido, eu acho, e que ela até que ingenuamente fez em dois textos separados, que gerou depois toda aquela problemática para dizer se era apócrifo ou não, se as pessoas tinham assinado ou não, se era aquele o texto. Na verdade o texto era verdadeiro, todo mundo que viu o texto sabe que aquilo que foi para o jornal era exatamente aquilo que as pessoas assinaram, nunca foi mudado aquilo. Mas isso de tentar que ele fosse mais flexível, uma distribuição de poder, naquele momento se mostrou uma coisa impossível, e a partir do momento que ela teve uma grande adesão para esse abaixo-assinado, o negócio começou a ficar muito tenso. Lembro que a gente fez uma *Sagração da Primavera* que ele errou tudo, se cagou todo; e depois ele resolveu fazer ensaio logo antes do concerto, e que muita gente naquele dia.....

A M: Isso antes do segundo concerto, não?

F.C: É, antes do segundo concerto. E houve muita gente naquele dia que veio me falar que a comissão deveria se entropor, deveria falar com ele. Até fui falar com ele, ele falou que não, que era uma coisa normal, que ia fazer de qualquer jeito, e eu naquela época estava sentindo que as coisas estavam pesadas um pouco, e até a Renata, minha esposa tinha naquela dia que me tirar de cena aqui porque a coisa estava pegando fogo, nesse dia da *Sagração*. E eu até fui embora e falei: “ah, posso até falar com ele”, como eu fui, mas ele insistiu em fazer. Mas eu comecei a sentir que as coisas se tornaram um pouco mais tensas dentro da orquestra e que ele também ficou mais inseguro. Mas eu nunca imaginava que aquilo pudesse desembocar num caso de demissão. Mas eu acho que naquele momento, já, acho que se arquitetava já a nossa demissão, a gente ia dançar mesmo, e eu acho que é porque eles não iam abdicar, tanto ele na época quanto o Roberto ou mesmo a Cláudia, eles tinham uma situação confortável, especialmente o Neschling, ganhando – sei lá – 500 mil



dólares por ano. E depois até, no meio de tudo aquilo, consegui o contato com o cara que era da ... da Liga das Orquestras Alemãs. Aí quando vieram à tona os valores que eram gastos com ele, quer dizer, ele falou assim: “pôxa, mas isso só os caras como o Daniel Baremboin, Celibidace”. Ele me mandou até: “Só caras com uma Orquestra _A_, um cara de grande renome teria tudo isso”. Então para quê que ele ia se arriscar por reles músicos, vamos dizer assim.

A M: Você tem o documento desse alemão?

F.C: Eu devo ter um *e-mail*, lá em casa, que ele me mandou. Você queria ver?

A M: Queria. É importante.

F.C: Eu encaminho para você.

E aí eu acho que ele não quis arriscar. “Os caras daqui a pouco vão querer pedir minha cabeça”. E ele resolveu não arriscar, ele resolveu logo acabar com essa situação, e aquele episódio do Joel, para mim é uma coisa que hoje eu vejo como uma coisa menor. Isso foi só um pretexto, uma situação usada para justificar, para dar uma justificativa que na verdade nem precisaria existir, porque é uma situação ridícula, é um escândalo você mandar os representantes dos músicos embora, numa situação dessa aí é uma coisa ridícula. Inclusive porque o próprio problema quem gerou foi o próprio Joel. A gente entrou depois, só, eu estava na minha casa, ele me ligou para ir lá e eu fiquei na minha. Tentei até conversar, tentei até conversar com seu irmão para ver se tinha uma solução antes, mas ele já botou o Neschling no viva-voz, não teve conversa nenhuma na verdade. E aí foi o episódio que eles precisavam para mandar todo mundo embora e dar uma disciplinada na orquestra de novo e falar: “agora é comigo e quem não quiser está fora”.

Aí acho que a repercussão que teve, acho que para mim, do ponto de vista da justiça absoluta, acho que até foi pouca, podia ter tido mais, a repercussão podia ter sido maior, porque é um negócio que se fosse num outro ambiente, num outro lugar, teria sido um escândalo. Se fosse na Europa, se fosse nos Estados Unidos... Mas aqui, acho que vendo hoje depois de tudo que o Neschling passou, e essa história do próprio salário dele, que eu

até gostaria de ter descoberto isso antes, mas não tive nada a ver com isso, foi um cara da Folha_ que eu nem conhecia... mas depois de toda essa história ele conseguiu ainda sempre ao longo de todas essas situações.... eu sempre ouço, depois que eu saí eu ouvi muitos boatos de que a Cláudia Costin queria colocar o Roberto, que tinha músicos que estavam a fim de que o Roberto ficasse, e nunca nada aconteceu, ele continua lá até hoje. Ele conseguiu a Fundação Fernando Henrique. Ele passou por tudo isso e continua à frente da Orquestra. Para mim, eu vejo isso como a grande prova de que é um cara mesmo que tem grande influência, que politicamente é um cara extremamente forte. Eu não sei até que ponto, de família judia, rica, tradicional, que é um ponto, eu acho. É uma cara também que já militou entre os políticos, também já conheceu muita gente que está na mídia, muitos intelectuais. Acho que tudo isso, todo esse histórico dele faz dele uma pessoa muito forte. E fora isso, ele soube usar todo esse dinheiro que a Orquestra teve, ele também usou em favor dele, no próprio *marketing* pessoal, como acabei de mencionar. Então eu acho que se for analisar por esse ponto, do ponto de vista real, objetivo, acho então que a gente fez milagre de fazer a coisa se estender por tanto tempo assim, de ter matérias, de ter interesse, de falar com um monte de gente, de movimentar *e-mails* e cartas. Eu acho que foi um milagre. Aliás, acabou de acabar a Orquestra da Cultura, que talvez foi uma coisa mais grave até do que a nossa demissão, sem dúvida, porque acabou com a orquestra toda, e eu não sei se a repercussão do nosso caso lá foi muito maior do que agora, quando acabou a orquestra. Desse ponto de vista, a repercussão foi enorme mesmo. Depois desse tempo eu ainda fiquei, falei com gente, fui atrás, pensei um pouco e depois com o passar do tempo isso foi passando. Hoje em dia eu fiquei um cara mais “escolado” eu acho. Às vezes algumas pessoas me vêem como símbolo de alguma coisa, como um cara que batalhou por princípios bacanas de participação dos músicos, contra o autoritarismo dos maestros, uma série de coisas que são bem-vistas, coisas que eu acho até que pelas quais eu não brigaria mas continuaria defendendo esses princípios.

Acho que, por exemplo, orquestra modelo para mim é essa Osusp, que o cara tem dois meses, que é gerida por um conselho. Eu não sei como é que vai ser a Osesp agora, se vai ter uma evolução grande, como é que vão ser os poderes do Neschling lá. Na verdade nem me interessa muito saber porque hoje em dia não me envolvo com nada. Chegando um pouco nisso que eu acabei de dizer, no meu não-envolvimento, hoje eu fiquei muito...



também por circunstâncias pessoais, e tudo que aconteceu comigo nesses três anos, até de certa forma o problema da Osesp passou a ser uma coisa talvez menor, uma coisa que eu não levo tanto em consideração agora depois de tudo. Mas eu fico um pouco... a minha idéia é que eu saí da Orquestra, me envolvi por uma causa que não era uma causa *minha*, porque problema pessoal nunca tinha, quer dizer, se não tivesse me metido nessa possivelmente estaria na Orquestra até hoje, e acho que até estaria melhor lá do que estou nas outras coisas que estou fazendo, estaria mais satisfeito, e eu vejo que é a mesma coisa em tudo quanto é lugar. Se você passar para o Teatro Municipal, tem problemas talvez diferentes, mas na verdade o músico de orquestra, o que eu cheguei à conclusão, é que você é muito pequeno ali. Você pode ser o músico mais sofisticado, mais refinado, pode ter estudado, mas você não é ninguém. Eu não sei como é hoje na Osesp, mas eu diria que no Teatro, da mesma forma como na Orquestra, eu não sou ninguém, entendeu? Quem vai mandar é o cara que vai estar lá encima, que vai ser o diretor da orquestra, que eventualmente pode ser um cara bom, mas pode ser um total medíocre, e isso não vai fazer a menor diferença. Você é um “Zé Mané” que não vai decidir nada, então se a orquestra vai estar bem ou vai estar mal, isso vai independer de você, então eu procuro ter o menor desgaste possível, porque eu sinto que não há nada que eu possa fazer para mudar a situação.

A M: Mas orquestra brasileira, não é? Comparando a situação com as brasileiras, com as orquestra brasileiras...?

F.C: Aqui, com as orquestras brasileiras, eu diria que a situação é essa. Outra coisa que vejo é essa história da megalomania e do *marketing*. Eu vejo que a outra noção que eu tenho bem clara, eu vejo que a música é a coisa menos importante, que menos interessa. Às vezes se contrói um *marketing* tão grande que a aparência da coisa é muito mais importante do que o que realmente é. Isso politicamente é uma coisa básica.

Eu lembro quando depois de um tempo eu tinha um conhecido no PSDB que é irmão da minha tia, e é um cara que milita no PSDB faz tempo, foi presidente do Patrimônio Arquitetônico (ou coisa assim), e ele conseguiu para a gente falar com o Barbur, depois de sei lá quanto tempo. Aí foi o Luisinho e eu, e o Luisinho falou, e eu falei: “porque a

orquestra isso...”, e o Luisinho usou uma metáfora: “pega uma seleção brasileira, bota esse, bota aquele e bota um Zé Mané para ser o técnico, que a seleção vai jogar do mesmo jeito, porque o que interessa são os jogadores, e não o técnico. Se os jogadores são bons, vai fazer... O técnico pode melhorar ou não”. E aí numas tantas o cara falou assim: “Vocês estão dizendo que o cara é ruim? É isso que vocês querem me dizer? Mas para mim não interessa se ele é ruim ou não. A mídia acha ele é bom, a crítica fala que ele é bom, a sala está sempre lotada, as assinaturas estão sempre vendidas, porque é que eu vou acreditar em vocês? Aliás, pode ser até que vocês estejam falando a verdade, mas não interessa; interessa aquilo que é a aparência. Do ponto de vista político é isso”. Então estou vendo que essa história, acho que foi a primeira vez que aconteceu, do *marketing* encima da orquestra, é uma coisa muito forte. A Osesp tem mais espaço na mídia e tudo que acontece é divulgado, e algumas coisas até ganham uma dimensão maior, que é aquela coisa natural do *marketing*. O *marketing* é sempre isso, transformar a coisa numa coisa maior do que é. Mas eu acho que embora isso tenha uma consequência muito boa, porque acho que a orquestra não teria se firmado se não tivesse esse lado, tem um outro lado que é que às vezes a música pouco interessa. E eu acho que é mais ou menos isso também em outros lugares, embora outras orquestras não estejam muito na mídia. Mas às vezes não interessa muito. Você fica pensando: “se ele vai me substituir por um outro cara, e eu sou um cara descartável, isso não vai fazer diferença”. Mesmo que musicalmente, eventualmente isso tenha um efeito, do ponto de vista político isso não vai fazer diferença nenhuma. E, às vezes, pela própria história do dinheiro que rola, sabe... o Neschling vai fazer qualquer coisa para manter os 100 mil ou sei lá quanto que ele ganha., 100 mil dólares ou 100 mil reais, sei lá quanto que é hoje em dia, ou 500 mil dólares por ano. Ele vai fazer qualquer coisa, porque ele não vai ganhar esse salário em nenhum outro lugar, ele não vai ter esse poder em nenhuma outra orquestra, ele não vai ter esse cargo. Então isso vai ser a qualquer custo, mesmo que seja em detrimento da própria música. Virou um aspecto menor.

A M: Você fala muito sobre se ele estudasse mais, você fala bastante sobre esse aspecto técnico.



F.C: É, eu falei um pouquinho começo. Eu acho que ele não estuda coisa nenhuma, desculpe o português. Eu acho que ele é o cara que vai lá e abre aquela parte grudada, sempre um negócio... Eu acho que ele não estuda absolutamente nada, mesmo, não tenho dúvida disso. Eu acho que ele é um cara muito inteligente, não nego isso, o cara tem uma cultura.... e esse lado megalomaniaco, se não tivesse esse impulso um pouco doido, se sem essa loucura teria acontecido alguma coisa. Eu não sei também se agora a orquestra estaria pronta para ter um outro cara, agora tem uma fundação, não sei se seria diferente, não sei dizer.

A M: E sobre a orquestra, o nível da orquestra?

F.C: Sobre o nível da orquestra.... Eu nunca mais ouvi. Eu achava da orquestra que tinha gente ruim no meio, especialmente gente que passou no primeiro teste da Estadual, achava gente muito fraca. Inclusive quando o Max foi mandado embora, tudo bem que ele tivesse problema, mas eu achava que tinha outras pessoas que ocupavam situações, cargos de mesma importância que eram tão ruins quanto ou às vezes até piores. Eu vejo um pouco isso. E quando eu analiso alguns segundos, eu vejo alguns segundos muito fracos, em alguns dos naipes. Vejo algumas cordas que eu não entendo também como é que estão lá, que às vezes eu vejo tocar sozinho e falo “não compreendo”. E quer dizer, não vou dizer esse ou aquele, mas eu acho que sem dúvida, é a melhor orquestra que a gente tem, a mais homogênea. Acho, por exemplo, no tempo que estava lá que tinha aqueles problemas no ataque, não sei como é que anda isso hoje. Acho que isso é em grande parte culpa dele, um pouco culpa daquele negócio da tensão de tocar e você não saber onde é, também. Isso era um problema muito sério. Acho por exemplo que lá no Teatro tem um naipe muito mais heterogêneo, tem gente muito boa, mas tem algumas pessoas que de fato estão muito desatualizadas, muito fora, mas quando eu cheguei lá vi que os ataques eram mais precisos do que lá, coisas desse tipo. Se você ouve o disco de Beethoven, que fui eu ainda que toquei, é um disco ansioso, desesperado. Próprio reflexo da figura dele. Mas assim... também depois de trabalhar com tantas outras pessoas você tem que ser totalmente imparcial, que eu estou tentando ser...

A M: Não, você tem que falar....



(FALAM UM POUCO JUNTOS)

F.C:...é, você tem que falar sua opinião. Eu falei o que eu senti em muitas coisas. Mas tentando, agora neste momento, ser o mais imparcial possível em relação à figura dele, dentro dos regentes brasileiros tem muita gente ruim, então... Já peguei temporadas no Teatro que eu toquei com uns caras que eu falei: “pelo amor de Deus, se for para isso, o Neschling até que não é tão ruim”. Mas eu acho que a orquestra merecia de fato um cara melhor, um cara que também soubesse conduzir melhor, fizesse as pessoas se entusiasmarem. Eu não sei como é que é hoje em dia, mas eu acho que depois de tantos anos deve ter um desgaste ainda maior na relação, que faz com que as pessoas não toquem talvez tudo aquilo que poderiam. Não sei porque eu nunca mais ouvi, não sei a quantas anda, não sei se a orquestra está melhor, está pior, eu não ouvi mais nenhum concerto, não sei de nada.

A M: Você estava mencionando a *Sagração*. Eu me lembro que toquei também. Não toquei primeiro, mas toquei terceiro, e você falou: “a crítica saiu ótima”...

F.C: É. A crítica sempre fala bem. Esses sujeitos aí que fazem as críticas, infelizmente eu não sei até que ponto eles têm rabo preso, e isso certamente eles têm também, porque a gente sabe de todas as ligações. Mas eu não sei até que ponto é uma coisa consciente ou inconsciente, voluntária ou involuntária, mas o que se pode dizer é que de fato eles não entendem absolutamente nada. Tanto quando elogiam quanto quando criticam, para a gente que é do meio é uma coisa totalmente aleatória, mas no caso dele é sempre boa. Nunca vi ninguém dizendo que foi ruim, nunca vi ninguém criticando. Hoje em dia eu nem leio mais. Aliás, eu acho que eu não leio nem mais jornal ultimamente; vejo que o negócio é sempre tão... tão comprado, em todos os aspectos, é tudo tão manipulado, que se eu tiver tempo eu acho que vou ler um romance, alguma coisa de literatura...

(risos)



A M: Sobre esse problema da regência antecipada, que você falou, ou seja lá o que for, você sente ansiedade também, como você viu que a Osesp criou esse jeito de tocar?

F.C: Eu acho que é um pouco reflexo dele regendo.

A M: Por causa da técnica? Um *approach*, uma coisa tensa....

F.C: Acho que é por causa da própria técnica dele. Mas como é que você avalia isso? Você acha que se fosse outro cara aí... Eu vejo claramente nesse exemplo aí dessa gravação, é só ouvir o disco que vai ver como é que é. É uma qualidade dele.

Na verdade, às vezes as pessoas ficam falando: “você foi lá, se envolveu nisso aí”. Eu acho que o negócio foi meio inevitável. Eu fico me perguntando aquela história da carta que rolou depois que a gente foi lá, que todos os chefes assinaram, que o pessoal assinou. Sabe, não quero transformar isso numa discussão, esse é um assunto de menor importância para mim, agora a gente está nessa nova...

A M: Dos doze apóstolos, não é?

F.C: Mas eu fico pensando se eu tivesse sido chamado para assinar uma carta daquelas. Eu nunca teria assinado uma carta daquelas. Então eu fico pensando que o meu negócio lá, a minha briga, e o fato de eu ter saído, eu penso que foi uma situação inevitável, que a circunstância levou... Hoje em dia eu já nem me envolvo para não chegar numa situação dessas. Mas lá, naquele outro momento, as coisas se encaminharam de uma certa maneira, e fico pensando se um dia chegasse numa situação dessas, se um cara falasse: “assina esse negócio aqui para me apoiar”, e eu fosse falar “não”... não sei, talvez eu tivesse sido demitido num momento posterior. Não sei como encararia uma situação dessas. Quer dizer, é uma coisa momentânea que eu pensei; na verdade é fácil dizer na teoria se fosse na prática como é que eu agiria. Mas eu pensei numa determinada fase que foi inevitável por circunstâncias dessas, ter que encarar um negócio desses, é o tipo de coisa que não me desceria bem. E isso não é nenhuma recriminação porque....

A M: Não, estou entendendo....

F.C: É só uma maneira de ver.

A M: Tem mais alguma coisa?

F.C: Não acho, que está bom.

(risos)

A M: Obrigado, Fábio.

F.C: Não sei se ajudou, se era isso.

A M: Ajuda muito. A Osesp, sua experiência como músico, você está contando para mim desde o começo até quanto durou essa história, o quanto você acompanha até hoje.

F.C: Hoje eu não acompanho muito.

(risos)

FIM DA ENTREVISTA

(SUJEITO 6)

AYRTON PINTO

ENTREVISTA COM AYRTON PINTO (SUJEITO 6)

22 de agosto de 2005

(A pergunta padrão foi feita com o gravador desligado)

A.M.: Fala só o que você....

A.P.: Não, não é preocupação minha, é preocupação de você botar no papel e as pessoas _____ você ter botado no papel a mim. Eu não tenho medo.

A.M.: Para mim é super difícil. Todo mundo tem me acusado de querer fazer um trabalho laudatório, e eu estou tomando muito cuidado, porque eu vou ter que colocar também... eu entrevistei outras pessoas que ... sabe, houve crises, demissões. Eu entrevistei o Fábio Cury.

A.P.: Sei...

A.M.: ...que foi uma pessoa que brigou, e até certo ponto é contra vários aspectos da orquestra, e eu vou ter que fazer isso mesmo, vou ter que colocar, e eu tenho medo até do que eu coloco lá, pela reação do Neschling.

A.P.: Você quer que eu fale direto ou você vai fazendo...

A.M.: Eventualmente eu posso interromper, de acordo com...

A.P.: Então vamos começar. Por volta de 1972, o Eleazar de Carvalho me telefonava muito nos Estados Unidos, até uma vez nós no vimos lá, e ele queria muito que eu voltasse para o Brasil para ser o *spalla* da orquestra que estava sendo reativada, que era a Osesp que foi desativada em 1964, você falou, não?

A.M.: '67.

A.P.: '67. O Secretário de Cultura da época era o Padilha, e a irmã dele, no Rio de Janeiro, assistia os Concertos da Juventude que o Eleazar regia aos domingos; eu também. Então ela convenceu o Padilha, que na época era o Secretário de Cultura, Esportes e Turismo e pelo que me consta ele só entendia de Futebol. E o Eleazar tanto fez, tanto fez, tanto fez, que eu resolvi largar tudo que eu tinha nos Estados Unidos – nossa, eu eu já era professor em duas Universidades - e vim para o Brasil com saudades do Brasil achando que aqui estava diferente. E encontrei o Brasil muito pior. De alguma maneira, e em algumas áreas para a música está um pouco melhor do que era em '73, mas mesmo assim ainda deixa muito a desejar. O músico continua sem segurança alguma, em nenhuma orquestra neste país, e as universidades não têm um corpo docente homogêneo, mas isso é outro papo, você quer saber da Osesp.

Aí então eu optei em voltar para o Brasil com saudades do Brasil, família, para que meus filhos tivessem uma continuidade de família, conhecer os avós, os tios, os primos, etc, e resolvi vir. Isto aconteceu acho que logo no primeiro de maio de '73 e eu trouxe minha família toda direto. Foi muito difícil, e fiquei hospedado lá no centro, no hotel São Rafael,

que era perto da Secretaria de Cultura que era nos Campos Elíseos, que é um prédio muito bonito que nunca foi aproveitado para concertos pelo que me consta. Eu tentei obter aquele Salão Nobre e nunca consegui. E eu passava dias e horas, e horas e horas com o Eleazar, lá na Secretaria de Cultura tentando reativar essa orquestra e reorganizar e descobri que quando cheguei lá o decreto da revitalização da Orquestra já estava pronto com todos os erros que ficaram até eu sair da Orquestra. Depois esse é outro assunto, mais tarde você vai saber. E então tive muito trabalho com o Eleazar, para a Orquestra começar de uma maneira muito difícil, em junho, e não tinha músicos suficientes. Nesse período o Eleazar marcou concurso, em que eu participei do concurso com ele para as vagas da Orquestra e poucos puderam ser aproveitados, porque muitos nem liam música e outros nem sabiam afinar os instrumentos de sopro ou metal ou de cordas, então aproveitou-se os músicos que eram da Estadual antiga, primeiro, e mais alguns. Desses alguns nós tivemos um destaque fantástico, que naquela época o Eleazar era muito machista, não queria mulheres na Orquestra, já teve que aceitar as mulheres da orquestra antiga, mas apareceu uma que é da Osesp nova, que é a Elizabeth Del Grande, que eu vi o talento dela, o interesse dela, e obriguei o Eleazar a contratá-la. E é o que aconteceu; depois mais tarde consegui uma bolsa através da Rede Globo, para ela ir a Tanglewood passar o verão todo lá, e ela foi e desenvolveu e é a Elizabeth que está na Osesp hoje em dia, que você conhece, todos conhecem. Esse foi um marco muito grande daquele mês de maio de reestruturar a Orquestra. E vários outros também, que alguns já morreram, já se aposentaram, saíram muitos na orquestra ser dividida entre a orquestra da RTC e a Osesp nova, de modo que eu vi toda essa transição. Acontece que nesse ano que passou, eu vi que de alguma maneira Eleazar tinha as mãos atadas e era comandado por pessoas que eram, dentro da Secretaria de Cultura, péssimos músicos, uns ainda estão por aí. Eram péssimos músicos e eram eles que mandavam no Eleazar. Então o Eleazar tinha as mãos atadas para fazer, ele não podia fazer o que ele realmente desejava, que era ter pela primeira vez uma orquestra de primeiro mundo aqui como está sendo a Osesp; está quase lá, ainda não chegou lá, mas está quase lá, a Osesp atual. Mas para nível de Brasil, América do Sul é fantástica. Mas o Eleazar nunca conseguiu por que? Primeiro, ele brigava com todos os políticos; segundo, ele tinha pessoas que mandavam e não deixavam que ele realizasse o que ele realmente queria. E o Eleazar tinha uma disposição muito difícil para com todos os músicos, você passou por isso, você conhece. E uma coisa que o Eleazar tinha que era um dom muito bonito que ele tinha, por mais que ele brigasse ou fosse grosso com as pessoas ou com os músicos, ele tinha um coração muito grande para com os músicos. Ele não botava um músico na rua por uma briga ou porque ele não estava tocando bem, ou se já tinha uma certa idade, já quase para se aposentar. Ele tinha muita pena daquele músico não poder mais se sustentar. Então ele manteve músicos que não tinham condições de tocar na orquestra, ele manteve os anos todos, e não como ditadores que existem em orquestras pelo mundo todo, que põe na rua. Então ele tinha um coração muito grande quanto a isso, e muito poucas pessoas viram esse lado do Eleazar. Eu e a Gilda _____ vimos. Só que o Eleazar era rodeado por pessoas que envenenavam o Eleazar contra certas pessoas. Principalmente comigo, de mim e Gilda _____ também. Tinha épocas que ele passava três, seis meses sem falar comigo, nem me cumprimentava como *spalla* quando terminava o concerto, você viu isso, e era por puro envenenamento de duas pessoas que eu não vou mencionar os nomes agora. E era por ciúmes. Então esse era um problema muito grande. Eu sempre me dei muito bem com o Eleazar, nos Estados Unidos, aqui, ele freqüentava minha casa em Tanglewood, em Boston. Ele passou uma semana dormindo na minha casa quando foi para os Estados Unidos antes



de ir para um concerto de uma orquestra que ele tinha que ensaiar e reger. Então nós éramos muito amigos, as famílias eram muito unidas. Até hoje sou muito amigo da primeira mulher do Eleazar, da Jocy, e toquei muitos concertos com ela. Conheci Jocy no primeiro ano que ela casou com o Eleazar e desde então sempre ficamos muito amigos.

E então foi um desenrolar muito difícil esse primeiro ano. E quando eu vi que tinha que trabalhar e abaixar a cabeça para as pessoas que estavam mandando na Orquestra, mandando no Eleazar e não conseguiam mandar em mim, eu disse para o Eleazar: “Não tem condições, nem musicais, nem como pessoa, nem humanas para estar tratando com essas pessoas que estão aqui ao seu lado e que sentam no fundo do palco ouvindo todos os meus ensaios e escrevendo e indo para outras orquestras e dizendo balela”. Dizendo que Ayrton Pinto disse isso e não era verdade. Então eu disse: “eu não tenho condições, eu não tenho consciência profissional de trabalhar ao lado dessas pessoas, eu vou voltar para os Estados Unidos”. Então só fiquei um ano e voltei para os Estados Unidos e depois o Eleazar quando, nesse primeiro ano... deixa eu voltar para 1973... Eleazar começou a orquestra – não me lembro da semana – em junho, e começou a preparar a Orquestra. Nessa época ensaiavam todas as cordas de manhã e à tarde ele ensaiava a orquestra completa porque usava uns 70% de músicos da Orquestra do Teatro Municipal que só podiam ensaiar à tarde. E naquela época havia uma compreensão maior entre o Eleazar e o Municipal. Depois ele também se tornou diretor da Orquestra do Municipal e a programação não coincidia, então ele podia ter a programação dele e o Municipal também, então os músicos tocavam nas duas orquestras. E assim eu fui. E nesse mês preparamos então alguns programas para Campos do Jordão que ele iniciou em julho, e a orquestra ia todo domingo para tocar e jantava e voltava para São Paulo. E neste período, neste mês de junho e princípio de julho, o Eleazar trouxe muitos músicos brasileiros para a Orquestra e acontece que todos iam encima de mim porque eles não recebiam salário.

A.M.: Isso em '73, depois do concurso...?

A.P.: Depois dos concursos, e a orquestra já estar ensaiando há um mês...

A.M.: E o contrato como é que era?

A.P.: Era contrato pela lei 89. E era um contrato totalmente ilegal. Se você cavar um desses contratos da Secretaria de Cultura você vai ver o que é que era. É que alguns itens contradiziam os itens anteriores e era mais ou menos ilegal. Foi o que foi me dito na época. E depois que eu voltei para os Estados Unidos. Aí houve uma mudança de sair da lei 89...

A.M.: ... e foi para a lei 500.

A.P.: É, foi para a lei 500, inciso 2. Que foi outra tragédia também. E aí o que aconteceu naquele mês é que eu tentava me comunicar com o Eleazar e os fulanos da Secretaria de Cultura interditavam todos os meus telefonemas e todas as cartas que eu mandava para o Eleazar, que iam por malote. Não entregavam a ele. Eu dizia: “Maestro, eu não tenho mais dinheiro para adiantar aos seus músicos que estão indo a Campos do Jordão. Já foram a dois concertos, estão aqui passando fome, e eu tenho três filhos para sustentar, e eu não ganho o suficiente aqui para sustentar uma orquestra, mais meus filhos”. Aliás, o que eu ganhava não dava, eu pensei que ia dar, porque ele me prometeu uma coisa e com a

inflação galopante não dava, e todo o dinheiro que eu fiz nos Estados Unidos gastei aqui, para meus filhos poderem freqüentar a escola. E vendi duas casas lá, uma delas hoje em dia vale U\$ 1 500 000, 00, e vendi para sustentar minha família aqui nos primeiros anos. Não valia U\$ 1 500 000, 00 naquela época, valia 54 000 dólares só. Acontece que eu devia ter segurado aquela casa e não vendido, hoje teria uma casa de U\$ 1 500 000, 00. Eu sei que mandei uma carta para o Eleazar, e quando a carta chegou lá encima, já tinham lido a carta antes dele e envenenado o Eleazar totalmente, ele me ignorou, berrou e brigou comigo. Eu disse: “Está bom, volto amanhã para os Estados Unidos”.

A.M.: Isso em '73?

A.P.: Em '73, no primeiro Campos do Jordão do Eleazar. Aí a Jocy foi correndo pro Eleazar, aí ele já estava namorando a Sônia, estava noivo da Sônia, que ele ficou noivo da Sônia na minha casa, e antes de ficar noivo a Sônia fez questão de perguntar para a Jocy se ela concordava dele ficar noivo dela. Aí ele ainda não era desquitado nem....

A.M.: Nossa.

A.P.: E foi na minha casa esse noivado. Bom, aí para encurtar a história ele fez isso, a Jocy foi atrás dele, foi atrás de mim, antes de eu entrar no meu carro para voltar para São Paulo ele veio se desculpar tremendamente. Chorava, lágrimas de crocodilo, aquele teatro que ele costumava fazer que você conhece muito bem, eu e Gilda vimos aquilo ali e aí resolvi ficar para tentar. Mesmo assim não deram o salário dos músicos até um mês e meio depois. E todo mundo passando fome e o Eleazar ali querendo o ensaio dos concertos. Foi muito difícil esse início. Acho que você nem tinha ouvido essa história. Não?

A.M.: Não.

A.P.: Eu sei que foi muita confusão. Eu fui ficando. Eleazar de alguma maneira fez uma saturação de São Paulo de Ayrton Pinto, eu toquei muito solo, e isso para mim foi ótimo, e foi uma boa experiência sim, e eu tentei ensinar pelos moldes da Boston Symphony como o arquivo deveria ser. E não mudou nada. E um ano depois eu voltei aos Estados Unidos e lá fiquei e em '76 o Eleazar me convidou para coordenar a parte pedagógica de Campos do Jordão que foi a primeira vez que ele teve os alunos lá. Antes eram só concertos e compositores, uma coisa especial. Então eu vim para coordenar e lá conheci o Paulo Egídio que a Gilda já conhecia do Rio de Janeiro, e o Max Feffer, que foi um dos fundadores da Associação Alumni que eu já conhecia de quando eu passei um ano aqui e ele era o Secretário de Cultura na época, que talvez tenha sido o Secretário mais culto até hoje.

A.M.: Ciência e Tecnologia.

A.P.: Era Ciência e Tecnologia, naquela época, já. E ele era fantástico. E através do Max eles me convenceram, os dois dizendo que aqui estava tudo mudado, que estava ótimo agora, não sei o quê, e outra vez eu caí como um patinho, voltei e estava igualzinho como era antes, e aí a orquestra continuou e eventualmente entrou na lei 500, inciso 2, que foi um desastre porque o aumento salarial dependia do governador e houve um ano com o Maluf que nós ficamos sem aumento salarial por mais de dois anos. Porque dependia dele ter a



boa vontade do inciso 2 para dar aumento salarial, com a inflação galopante de 100 a 250% ao mês, não era ao ano, era ao mês, então foram anos financeiramente muito difíceis. Eu sei que o Eleazar naquela época tinha.... não, espera, vamos voltar um pouquinho. Em '76, dezembro de '76, eu voltei em '77, Max Feffer e o Eleazar me chamaram, dizendo que queriam ampliar a Orquestra e então foram feitos editais em todas as Ordens de Músicos do Brasil avisando que ia haver concurso e tivemos concurso pelo Brasil todo, não o Brasil todo, mas vários Estados.

A.M.: Quantos músicos tinha nessa época a Orquestra?

A.P.: A Orquestra devia ter por volta de uns 50 ou 60, por aí. Eu acho, mas eu não me lembro. Mas um dia eu posso ver programas antigos ou você pode ver nos programas antigos. Olha, foi uma experiência inédita na minha vida inteira em que como eu mencionei antes, alguns não sabiam ler música, eu diria que aproximadamente 99% não entendia nada de música, aproximadamente 80% não lia música, teve um...

(INTERRUPÇÃO)

A.P.: Teve um com um trombone que veio tocar *Mamãe eu Quero*, porque ele tocava em vários carnavais, de ouvido. Isso é só um exemplo do que acontecia na época. E como o concurso também era de segunda estante para trás de violino, até a quarta ou quinta que ganhava mais, quem sentava que tinha... como era? categoria C ou alguma coisa assim, queria ter a categoria B, músicos da própria orquestra, que fizeram concurso para a categoria B. Se eles tivessem feito concurso para ingressar na orquestra, não teriam passado, porque não tocavam nada, absolutamente, tocavam muitíssimo mal. E qual foi minha surpresa, que um mês depois desse concurso, esses músicos que não teriam sido aceitos para o concurso para ingressar, já estavam na terceira estante ganhando pela categoria B.

(risos)

A.P.: Então, para quê a papagaiada do concurso? Essa é a minha pergunta: para quê a papagaiada de concurso neste país? E não mudou, não mudou nada. Em muitas áreas realmente não mudou nada. Isso foi uma grande surpresa. Aí ampliou-se um pouco a orquestra quando conseguimos salvar alguns dos candidatos que fizeram o concurso, que o Eleazar precisava ampliar um pouco a orquestra. Aí o Max Feffer teve a justificativa de trazer os músicos do exterior. Quer dizer, foi feito de uma maneira bem legal. E ele me enviou, em '77, no verão, para os Estados Unidos, se não me engano foi em agosto, acho que julho tinha Campos do Jordão... não, em '78, os americanos vieram em '79, porque eu cheguei em '76, fui para lá em '77... bom, eu fiz concurso em várias cidades nos Estados Unidos e...

A.M.: Isso foi em '78?

A.P.: '78. Não, '77... Espera aí... eu cheguei em '76, então em '77 me mandaram para lá e em '78 vieram os americanos. Eu consegui trazer 19 americanos. Alguns eram meio fracos mas tocavam mais que os brasileiros. E ficaram um ano na orquestra e alguns continuaram

aqui. Veio um até casado com os cinco filhos, ganhando o que ganhava naquela época. Ele queria vir para o Brasil a todo custo e ele estava disposto a ficar. A maioria desses americanos foi contratada pela Unesp no Instituto de Artes, porque naquela época podia contratar pelo artigo 10, sem concurso, para dar aula dos instrumentos num curso livre, e os de metais e sopros davam assistência a cinco bandas do ABC, porque o IA era em São Bernardo na época, e eles davam assistência a cinco bandas do ABC. Estavam fazendo um trabalho lindíssimo. Quando chegou perto de completar um ano, tinha um diretor do Instituto de Artes que tinha de alguma maneira conseguido tirar o diretor anterior, que foi uma fofocaiada danada, normal no Brasil, e entrou um outro diretor que resolveu que era também diretor do DACH da Secretaria de Cultura, mas só entendia de folclore. Mas lá como diretor do DACH a maior obra que ele conseguiu realizar foi editar todos os livros dele de folclore. E ele não admitia que esses músicos trabalhassem na Unesp também, e que eu quando levantasse para tocar solo com a Unesp (Osesp) não podia receber cachê porque a minha cadeira ficava vazia. E aí foi um processo que o Eleazar abriu e ganhou o processo...

A.M.: Rabaçal?

A.P.: Rabaçal. Aí o Eleazar fez um laudo de 47 páginas, tudo sobre as duas palavras, concerto com s e concerto com c, que foi parar na Secretaria de Administração, e aí a Secretaria de Administração deu ganho de causa para mim, que quando eu me levantasse eu tinha direito a receber o cachê para fazer solo, como qualquer solista da orquestra. Aí eu passei a tocar solos que antes eu não tocava.

A.M.: Porque a orquestra era subordinada ao DACH

A.P.: É, já era subordinada ao DACH. Não, sempre foi.

A.M.: É, ainda continua.

A.P.: É? Mas sempre foi. Bom, aí eu ganhei isso aí e passei a tocar muitos solos, e tudo foi uma experiência ótima. Toquei concertos com a orquestra que eu nunca teria tocado nos Estados Unidos.

A.M.: E esses americanos, você lembra do nome?

A.P.: O nome de todos? Não lembro....

A.M.: Mas dos que ficaram?

A.P.: Olha, quem ficou e que não está mais em música foi o Michael Kelly...

A.M.: Michael Kelly...

A.P.: Que você deve conhecer do trombone.

A.M.: Ah, sim, me lembro dele.



A.P.: Agora, o mais importante de todos foi o que eu nem fiz teste com ele quando eu passei por Tanglewood só para visitar amigos. A Elizabeth Del Grande estava em Tanglewood, ela estava fazendo lá o curso, e ela me apresentou um americano doido varrido que estava doido para vir para o Brasil, me apresentou, eu conversei com ele, o Vick Firth estava do lado dele –era timpanista da Boston Symphony - “Ele toca?” “Toca”. Então eu disse: “Você quer vir para o Brasil? – Então pronto”: John Boudler.

(risos)

A.P.: Que ele, já naquela época, a Martha Herr que já estava divorciada, ele ainda não tinha casado com a Martha mas já viviam juntos, e trouxe a Martha junto. E você sabe que foram os únicos que conseguiram visto de trabalho para vir para o Brasil? O John já tinha jeitinho brasileiro nos Estados Unidos, de dar um jeito em tudo, arranjar tudo. Ele, pelo método de saturação no consulado brasileiro de Nova Iorque, ele ia lá todo dia encher o saco de todo mundo lá, porque ele tinha uma carta-convite, que não é contrato, do Eleazar de Carvalho, com a timbrada da Secretaria de Cultura e Orquestra Sinfônica do Estado, convidando ele para ingressar na Orquestra Sinfônica do Estado, Eleazar de Carvalho. Quer dizer, não é um contrato, e o consulado queria um contrato. E deram a ele o visto de trabalho e para a Martha que viria com ele, então os dois vieram e nunca mais saíram daqui, não querem sair daqui, são mais brasileiros do que eu ou você.

A.M.: E formaram muitos alunos.

A.P.: Formaram muitos alunos. O conjunto de percussão o John já levou à Europa, aos Estados Unidos e tudo, já ganhou não sei quantos prêmios, e continua tocando, e muitos estão espalhados pelas orquestras todas e inclusive na Osesp.

A.M.: É, o John está lá.

A.P.: E o John está lá, acabou de voltar para a Osesp também. São duas aquisições fantásticas que o Brasil fez, através de mim, para a Osesp antiga.

A.M.: As pessoas que você trouxe foram mais da região de Boston, ou de outros festivais?

A.P.: Não, de outros também. Tinha de Nova Iorque....

A.M.: Mais que ver com festivais, não? Foi nos festivais que você fez as audições, lá?

A.P.: Não necessariamente. Eu fui à Filadélfia, fui a Nova Iorque, fui a Boston, fui a Washington. Não sei mais aonde eu fui, não me lembro mais. E veio de Nova Iorque um flautista excelente, Normam Dee, você conheceu?

A.M.: Normam Dee, conheço.

A.P.: Pois é, Normam Dee, veio, passou um ano também. Com ele veio uma outra flautista que era Mary..... esqueci o sobrenome...

A.M.: Que era piccolista...

A.P.: Piccolista. Os dois eram muito jovens mas eram muito bons, muito bons. E veio uma fagotista, a

A.M.: Não era a Susan, né?

A.P.: Susan Wodsworth! Você se lembra dela?

A.M.: Lembro.

A.P.: Como é que você se lembra dela?

A.M.: Eu já estava lá.

A.P.: Já estava lá... E ela era fantástica. E veio o trompetista, como era o nome?

A.M.: Ted Parker.

A.P.: Ted Parker! Ted Parker era ótimo. Ele ensinava bem para burro! Olha, tinha muita gente. E algumas cordas. Veio um quarteto de negros, que dois ainda estão no Brasil, o Bruce está aqui ainda, e tinha o outro – como era o nome dele? – o _____ está na Sinfônica Brasileira lá no Rio. Esqueci o nome dele agora, muito amigos. Não vejo há muitos anos. E os outros dois voltaram para os Estados Unidos e um nem está em música mais. Ele não era muito forte, o violoncelista, e ele também dançava dança moderna muito bem, não sei se você chegou a conhecer. O violista era bom também. E vários outros. E tinha uma violoncelista americana também que era excelente, e era linda. E voltou depois. Acontece que o Eleazar prometia que eles iam dar aulas, que eles iam tocar solos, e os outros músicos da orquestra envenenavam o Eleazar, não deixavam o Eleazar programar, ou a Secretaria de Cultura recusava porque eles eram membros da Orquestra, o Rabaçal. E depois de um ano com tanta promessa e não cumprindo, quase todos voltaram para os Estados Unidos, depois de um ano. Voltaram, acabou e ficou por isso mesmo.

A.M.: A Lynn Estava nessa turma?

A.P.: A Lynn estava nessa turma. Mas a Lynn voltou...

A.M.: Ficou bastante tempo...

A.P.: Ficou bastante tempo. Depois eu conto a história da Lynn, que isso vai ser até engraçado. Depois, deixa eu ver... Esse americanos vieram em 1978. Para eles poderem vir foi um jogo de pingue-pongue muito engraçado e interessante. Até Max Feffer ainda era o Secretário de Cultura e esses americanos estavam doidos para embarcar. O Eleazar queria os americanos aqui porque '78 foi o ano de Beethoven, e ele queria os americanos na orquestra para fazer um belo ano de Beethoven.



A.M.: O ciclo?

A.P.: É, o ciclo. Foi o primeiro ano daquela fase da orquestra que a orquestra foi excelente. Foi muito bom, e tem *tapes* da TV Cultura que você pode ver, que realmente tocava bem naquela época. Você deve ter ouvido alguns concertos.

A.M.: Cultura Artística...

A.P.: Você se lembra?

A.M.: Lembro.

A.P.: E tinha naquela época também um que estudou nos Estados Unidos, já estava mais ou menos em fim de carreira, o oboísta que foi seu professor aqui, o Bianchi, tocava muito bem.

A.M.: Quando voltou, não?

A.P.: Voltou da Filadélfia. Estudou com o Tabuteau.

A.M.: É.

A.P.: Ele era fantástico na época. Mas já estava em fim de carreira, com problema de dentes e tudo, mas quando tocava bem era muito bonito. E era um grande professor de música de câmara também. Mas os americanos vieram e acabaram indo embora, mas para eles chegarem aqui com contrato assinado, ter o visto de trabalho, foi uma história deveras interessante. O Eleazar queria que eles viessem, o Secretário de Cultura queria que eles viessem e a Secretaria Jurídica não deixava os contratos irem para o consulado de Nova Iorque, para eles tirarem o visto, e o consulado exigia os contratos, e a Consultoria Jurídica: “não pode”. Aí eu vim a descobrir que a consultoria dizia não porque para os músicos assinarem um contrato lá, o consulado americano só poderia receber esse contrato se o Secretário de Cultura assinasse esse contrato, e de acordo com a lei do Estado, Secretário de Cultura é o último a assinar o contrato. Quem faz o convite assina e quem recebe o contrato assina para depois o Secretário de Cultura assinar. Aí a Consultoria Jurídica não deixava, porque já era aquele sério problema de ser contra o Eleazar, ser contra a Orquestra.

A.M.: Os burocratas?

A.P.: Os burocratas.

A.M.: DACH?

A.P.: Não, a Consultoria Jurídica da Secretaria. Aí o que é que aconteceu? O Max Feffer me chamou, para chegar lá às cinco horas da tarde, e chamou a Consultoria Jurídica para o gabinete dele e disse: “Nenhum de vocês sai deste gabinete até vocês fazerem o que o Ayrton está dizendo, porque ele faz sentido, vocês não fazem”. Eu era muito amigo do Max mesmo, ele tinha essa liberdade comigo. E era muito simples: era a Consultoria Jurídica

baixar a crista, o Max Feffer disse que assinaria os contratos, só com o nome do músico lá encima, e isso seria registrado no Ministério do Trabalho, que na época ainda era no Rio de Janeiro, eu levaria esses contratos todos em mãos para o Ministério do Trabalho no Rio de Janeiro, daria para um funcionário graduado, sei lá o que é que era, um funcionário graduado de lá, para ele pegar todas as assinaturas cabíveis e os carimbos cabíveis para enviar para o consulado brasileiro de Nova Iorque. Só que é o seguinte, quando você leva uma leva de contratos.... Aí a Consultoria Jurídica acabou concordando com o que eu estava dizendo, entregou, o Max Feffer assinou, eu levei todos para o Rio de Janeiro, ele pagou minha passagem, o negócio todo, não me pagaram estadia porque eu ia ficar na casa da minha mãe, saiu barato para eles, e fui ao Ministério do Trabalho e entreguei. Só que o Ministério do Trabalho só soltava três contratos de cada vez. Então cada vez que saíam três contratos, telefonava para o Secretário de Cultura, eles me davam a passagem, eu ia lá, pegava os três contratos e trazia. Então fui muitas vezes ao Rio pegar isso de três em três. Quando todos estavam nas mãos do Max Feffer, ele mandou por malote para o Itamaraty, e o Itamaraty mandou para o consulado brasileiro de Nova Iorque, e os músicos todos eram contatados para ir a Nova Iorque assinar os contratos e receber o visto de trabalho para vir para o Brasil. Então foi um parto fazer isso, e por que? Porque tinha uma Consultoria Jurídica idiota, totalmente idiota, e contra o Eleazar. Então foi sempre contra o Eleazar, contra a Orquestra...

A.M.: E eles eram contra por quê? Eles achavam que a Orquestra _____?

A.P.: Era praxe. Porque eu tive muitas reuniões com a Consultoria Jurídica naqueles anos todos na Secretaria de Cultura, porque eu era chamado, e dizia: “porque é que vocês não acham uma maneira de executar esses projetos e não uma maneira de não executar? – que é o que vocês fazem”.

A.M.: Dificultam....

A.P.: Vocês dificultam. Para quê facilitar, se dificultar é mais fácil, entende? O dinheiro não é de vocês, o dinheiro é do Estado. Se o Secretário de Cultura tem dinheiro e quer fazer, porque é que vocês não dizem? Eu vi os projetos, eu vi os pedidos. O Max assinava assim: “cumpra-se, Max Feffer”. Mandava para a Consultoria Jurídica; a Consultoria Jurídica mandava de volta e dizia: “impossível, impossível, impossível, não”, assim. Então, sabe, era um absurdo; eles procuram ver como não executar, e não achar o meio de executar. Esta é a maneira de trabalhar daquela Consultoria Jurídica, pelos menos nos anos todos em que eu estive lá. Agora na sua *tenure* eu não sei. E foi assim que os americanos vieram e ficaram um ano só e durante três ou quatro meses quem sustentou todos os americanos, na minha casa, desalojando meus filhos, era eu...

A.M.: Que loucura!....

A.P.: Era eu, OK? E sustentava todos durante três, quatro meses até eles poderem receber o primeiro salário.

A.M.: Lei 500, também?

A.P.: Lei 500. Então não foi fácil. Aí continuou....

(INTERRUPÇÃO E VOLTAM AO PONTO)

A.P.: Estava falando dos americanos.

A.M.: Ficaram na sua casa...

A.P.: Ficaram na minha casa, sustentei todos. Teve um que foi muito engraçado, mas isso você não vai colocar na sua tese. Depois quando você desligar eu te conto. Chester Bresniak, que de todos, junto com o John, foi um dos maiores artistas que passaram por aqui. Você conheceu o Chester?

A.M.: Não....

A.P.: Chester Bresniak foi o clarinetista que tocava... Você ouviu aquele clarinetista que morreu da Boston Symphony? Daqui a pouco eu me lembro o nome dele. O Chester era igual a ele. Ele adorou o Brasil, se apaixonou por uma violinista da Osesp, e ela ficou com muito medo de casar-se com ele. Ele ficou apaixonado e voltou para os Estado Unidos. Não vou dizer quem é.

A.M.: Ah! Qual é o problema??

A.P.: Não... não.

A.M.: Mas não vou colocar na tese....

A.P.: Não, não interessa. Para você eu não conto.

(risos)

A.P.: Aí ele foi embora, foi uma pena. De vez em quando eu recebo um *e-mail* dele, coisa assim. Ele era fantástico. Ele ficou três meses na minha casa. E depois eu te conto uma história engraçada que não vai estar na sua tese. Eu tenho muita história engraçada, mas essa você nunca ouviu. Você e seu irmão já ouviram muita história, mas essa não. Esse foi outro... de vez em quando eu vou começar a me lembrar o nome deles. E foi uma passagem muito boa, 1978, com eles. Eles eram todos muito simpáticos, sem exceção. Que embora nem todos fossem bons, eu não traria nenhum músico americano que não fosse condizente com a simpatia dos brasileiros, e todos eram muito simpáticos. Você conheceu alguns, você sabe. E aí eles foram embora e a Osesp teve um baque muito grande, e custou muito a se levantar e nunca se levantou.

A.M.: Eles foram indo aos poucos, não é?

A.P.: Aos poucos dentro de um ano, mas não ficaram mais do que um ano, um ano e dois meses. E a Lynn... como é que era o nome dela?

A.M.: Lynn-Ann Curtis.

A.P.: É. Lynn-Ann Curtis. É. Ela ficou vários anos aqui. Ela era casada com o...

A.M.: Michael...

A.P.: O Michael Kelly, é. E acontece que veio um clarinetista da Argentina...

A.M.: Marcelo [Gutierrez]

A.P.: Marcelo...Você conheceu. Você sabe da história?

A.M.: Sei.

(risos)

A.P.: Então não preciso contar.

A.M.: Não, essa eu conheço.

A.P.: Depois eu te conto, se eu nunca te contei essa.

A.M.: Eu até me lembro o Eleazar, às vezes, no ensaio, ela chegava atrasada, e o Marcelo também, nessa época. E o Eleazar perguntava para o Michael: “E então, seu Michael?”, só para provocar. Só para provocar.

A.P.: Depois eu te conto essa história, mas foi um escândalo na época. Aí de repente ela voltou para os Estados Unidos e levou o Marcelo junto, e os dois estão nos Estados Unidos até hoje. Ela estava estudando canto aqui, eu nunca a ouvi cantar mas ouvi dizer que tinha uma voz muito bonita e eu acho que como cantora ela teria mais sucesso do que como clarinetista, porque não era tão boa como clarinetista. Ela veio com o Michael, e o Eleazar contratou ela aqui, porque eu não a ouvi lá. O Michael era um trombonista excelente, ele era muito bom trombonista. E aí vai, e eu sei que eu fiquei acho que doze anos na Osesp antiga, e eu não agüentei mais, por vários motivos: um – o arquivo só tinha gente incompetente, mas totalmente incompetente e o Eleazar não mudava aquilo.

A.M.: Você tentava, não é? Você tentou....

A.P.: Eu tentava ensinar como era na Boston Symphony, nas orquestras americanas. Não houve jeito dessa gente incompetente aprender, e era tudo naqueles papéis de pão amarrados com barbante....

A.M.: Então você ficou até... Porque eu me lembro...

A.P.: Doze anos.



A.M.: '88?

A.P.: Fiquei até '88. Saí e nessa época eu já... eu toquei muitos concertos com a Osesp e com outras orquestras no Brasil também e realizei muita coisa que foi muito importante para minha vida musical e violinística. E também como professor, depois de um certo tempo comecei a formar alunos que foram importantes e estão pelo mundo todo, alguns aqui nas orquestras, e alguns ficaram no exterior, e sempre tive vários indo fazer mestrado ou doutorado fora, nos Estados Unidos, principalmente nos Estados Unidos. Se eles quiserem uma carreira universitária aqui não adianta mandar para a Europa, porque não tem equivalência. Então mandei vários, ainda tenho um ou dois lá nos Estados Unidos atualmente. Tem dois nos Estados Unidos e tem um que está na Hungria, em Budapeste. Mas minha carreira já encerrou, e nesses doze anos que eu estive lá que eu disse que o arquivo não aprendia nada, as músicas sumiam porque eles esqueciam de pegar a assinatura do músico que levava a música para casa. As músicas sumiam, não aprenderam nada e eu vi que a Orquestra estava indo cada vez pior, de mal a pior, aí eu já estava dando muitos concertos, e era chamado de vez em quando para reger, e já tinha o ArtsTrio com Yara Bennett e Antonio Del Claro, e tinha anos que eu tinha 18 alunos na Unesp, era uma carga horária muito grande e aí resolvi largar a Orquestra e ser tempo integral no Instituto de Artes da Unesp, me dedicar mais aos alunos. E foi por isso que eu saí da Osesp, principalmente porque a Orquestra não tinha futuro, não melhorava nunca, não melhorava nunca, e saí. Mas isso é verdade, você sabe disso. E aí eu saí. E depois não mantive muito contato, não, e eu viajava muito e tinha minha vida como professor e solista e depois de alguns anos o Eleazar voltou a me contratar ainda como solista, umas duas ou três vezes, e depois só... depois parou e ele faleceu.

A.M.: É.

A.P.: E foi uma perda no Brasil porque ele fez um marco muito grande. Pode-se discordar de Eleazar como pessoa, ou como regente ou como músico, mas mesmo assim ele fez um marco muito grande na música do Brasil. Ele instituiu os Concertos da Juventude no Rio de Janeiro, que eram inexistentes antes...

A.M.: Eram com a Brasileira?

A.P.: Com a Brasileira

A.M.: No Teatro Rex...?

A.P.: No Teatro Rex. Eu ia todo domingo.

A.M.: Desses concertos fala-se até hoje.

A.P.: Até hoje fala-se desses concertos. E ele foi que instituiu isso, além de todo ano ele instituir o Concurso para Jovens Solistas, que ele fez aqui em São Paulo. E tanto que o último ano que teve concurso, o Rommel e o Lino Tanaka, que estudava comigo na época, eles foram os solistas de violino. Foi o último Jovens Solistas da Osesp antiga. E então foi uma coisa que eu achei uma pena ter terminado porque movimentava a juventude aqui em



São Paulo bastante e apresentava os jovens que eram capazes de tocar bem. Isso foi uma pena, porque já não existe mais. Isso só tem na Experimental, mas só para dentro da Experimental. Então é um pouco limitado, embora a Experimental tenha os melhores jovens de São Paulo na orquestra.

Esse é mais ou menos o histórico da Osesp. E Eleazar contratava regentes convidados para reger a Osesp. Tinha muitos que vinham, e alguns que se destacaram tinham sido alunos dele em Tanglewood. Mas foi uma fase que tinha muita coisa interessante acontecendo, alguns solistas internacionais, como o Ruggiero Ricci, e vários outros. Mas valeu por isso, pelo contato, e todos eles acabavam na minha casa jantando, Sidney Harth; R. Ricci nem foi porque ele fez o ensaio de manhã, tocou à noite e foi embora. Mas o Tibor Varga, por exemplo, que quem regeu a orquestra foi o filho dele, que era violoncelista, teve um acidente na mão e tornou-se regente. Jantaram na minha casa e passei a conhecê-los. Então todos esses estrangeiros que eu não conhecia, ou conhecia dos Estados Unidos, fizemos amizade e vários foram a Campos do Jordão. Eu convidei vários através do Consulado Americano ou da Secretaria de Cultura para serem professores em Campos do Jordão. E a Fundação Vitae também trazia naquela época vários professores que vinham aqui, instrumentistas. De modo que foi uma fase muito, muito boa de contatos, e eu acho que de alguma maneira, os músicos se sentiam um pouco seguros porque eles tinham um chefe que não despedia, sabe? Com a diferença do Municipal, de orquestras do resto do Brasil e a própria Osesp de hoje em dia: os músicos podem ser despedidos. O Eleazar não fazia isso. Ele agüentava a falta de técnica de alguns membros, de alguns elementos, mas não botava na rua. E isso era ruim musicalmente mas era muito humano por parte dele. Então mais ou menos é essa a história. Tem muitas histórias mais que eu iria me lembrando, mas não lembro de tudo. Lembro de uma que te contei da Sexta Sinfonia de Mahler, que acho que essa você já estava na orquestra?

A.M.: Não.

A.P.: ...em que o Kollreuter foi chamado para reger a Sexta Sinfonia de Mahler, os ensaios foram caóticos, eu e vários músicos, as primeiras cadeiras, estávamos em Belém do Pará com o Eleazar que ia reger um concerto, e na sexta-feira foi impossível, que saía fumaça da cabeça do Kollreuter, e ele esperneava de tudo que era lado e os músicos não entendiam o que ele queria, e ninguém conseguia tocar, e ele finalmente desistiu de reger. O Eleazar teve, nós tivemos que voltar correndo no meio da noite, antecipar o concerto para um dia antes e embarcar domingo à noite para ensaiar segunda-feira de manhã e ele reger à noite, segunda-feira. De modo que são passagens assim que são pitorescas na história da orquestra, assim como de vez em quando você tinha regentes que não sabiam reger, e você ouvia músicos dizendo: “baixa a mão” porque o quarto tempo de um compasso quaternário, aquela mão não baixava nunca para o primeiro tempo. Então nas gravações às vezes você ouvia músicos dizendo: “baixa a mão”. Eu mesmo já disse isso várias vezes, então como solista eu disse isso muitas vezes. E Eleazar dava chance a muita gente para aparecer como regente: jovens que estavam começando, regentes que já tinham regido outras orquestras mas não regiam bem, Eleazar dava uma mão a essa gente toda. E isso realmente era louvável por parte dele....

A.M.: Apesar de comprometer um pouco o nível....



A.P.: Comprometia muito o nível. Agora, o que era horrível na Osesp antiga eram as viagens. Quando era pelo Estado de São Paulo eu optava por dirigir, porque de alguma maneira os ônibus eram horríveis, e a orquestra sofria muito nessas viagens, até indo para Campos do Jordão também. A Secretaria de Cultura não ligava a mínima para os músicos na época, e você passou por isso também. E era uma maneira muito ruim de viajar. Então eu optava por gastar o dinheiro da gasolina e dirigir mesmo.

A.M.: E aquelas duas grandes turnês? Teve uma em '78 e '81...

A.P.: '78 e '81. A de '78 foi interessante, porque foi realmente para a campanha do Maluf, que em cada cidade que nós fomos, dois dias depois ele aparecia no mesmo local, ao ar livre ou dentro do teatro fazendo comício.

A.M.: Nossa!

A.P.: Dois dias depois. Ele era governador na época. Então não foi porque era para mostrar a orquestra.

A.M.: Então era campanha para se tornar nacional?

A.P.: Era campanha para se tornar nacional. Ele fazia o comício dele nesse momento. Então foi uma coisa política, mas mesmo assim os concertos foram excelentes, porque foi na época que tinha 19 americanos que integravam a orquestra, e foi o melhor ano da orquestra nesses doze anos.

A.M.: E vocês estiveram onde? Nordeste...

A.P.: Olha, nós começamos com Manaus, Belém, depois fomos a São Luís, não... Teresina, São Luís, Fortaleza, Natal...

A.M.: Recife também?

A.P.: João Pessoa, Recife, depois estivemos em Sergipe, Alagoas. Não sei se foi nessa, na primeira ou na outra. Sergipe, Alagoas, depois fomos a Vitória, Espírito Santo; Rio de Janeiro... acho que foi isso. A segunda abrangeu as mesmas cidades....

A.M.: Terminou no Rio, três concertos no Rio

A.P.: É. Nós ainda fizemos Goiânia, Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, também, acho que foi. Então essa foi muito mais abrangente, aí você pode dizer.

A.M.: Essa só não teve Curitiba, que eu me lembre, mas foi Brasília....

A.P.: A célebre briga lá em Brasília porque foi patrocinado por uma estação de rádio, cujo dono era amigo do Eleazar...

A.M.: Não, mas esse de '81?



A.P.: '81, é. Você não soube, não?

A.M.: Eu não me lembro, era tão moleque, tinha acabado de entrar na orquestra.

A.P.: Ah, foi. O dono da estação de rádio era amigo do Eleazar e Eleazar colocou ou no programa ou no bis a *Alvorada do Escravo*, que ele fazia muito bem, de Carlos Gomes. E o homem queria gravar isso ao vivo para ser a música... como é que diz?

A.M.: A vinheta....

A.P.: A vinheta da rádio. Só que ninguém ia ganhar um tostão. Então quando os músicos souberam disso, parece que falaram com o Sandoli. Então os músicos resolveram sabotar. Cada compasso, os músicos tocavam errado. Tocavam notas erradas, para não poder aproveitar a gravação. Foi um escândalo. Foi uma briga danada, você nem queira saber. O homem não aproveitou, não aproveitou.

(*risos*)

A.P.: E isso foi uma passagem engraçada da orquestra lá, a orquestra disse: “nós não vamos ganhar? Então não vamos tocar nada...”. Você não soube disso, não?

A.M.: Não.

A.P.: Caramba, você já estava na orquestra....

A.M.: Já estava, mas era moleque, tinha acabado de entrar, nem estava envolvido.

A.P.: Ninguém ia contar isso para você...

A.M.: É....

A.P.: Ninguém ia contar isso para você que você ia bater com a língua nos dentes. Eu só soube depois. Engraçado que eu só soube depois. Aliás, todas as histórias que acontecem eu sou o último a saber...

A.M.: Marido traído?

A.P.: Não, marido traído... A história da Lynn, não sei se você se lembra, é que o Michael, quando chegou em casa, pegou na cama com o Marcelo, aí foi aquele escândalo, e a Lynn veio para a orquestra, o Michael também. E o Marcelo, quando chegou na orquestra, a mulher do Marcelo estava na calçada, em frente ao Cultura Artística, com o regente convidado no palco, esperando a orquestra começar, e ele não ia começar enquanto não tivesse o primeiro clarinete no palco, e o Marcelo não podia porque ele estava levando socos e sopapos da mulher, na calçada aos berros. Depois de esperar uns dez minutos, o Dante, que era o inspetor de orquestra, foi no palco me chamar para ver se eu conseguia apaziguar o negócio. Aí depois de muito falar com eles e separá-los eu consegui falar com

ela e mandar o Marcelo para dentro e logo em seguida eu entrei e o Dante segurou ela lá. Mas foi um escândalo na calçada, juntou gente na rua. Esse foi o maior escândalo da Osesp, na época. Você não sabia disso, não?

A.M.: Não, eu sabia do caso deles.

A.P.: Pois é, foi. Mas isso foi.... Muitos casos. Houve casos menores, que eram mais abafados, não eram o que foi esse caso.

A.M.: Agora eu me lembro nessa época quando você saiu, teve um problema também que envolveu o Festival de Campos, a Bete Mendes. Porque para quem estava lá, parecia que foi isso que foi a época do rompimento de você com o Eleazar.

A.P.: Mas eu nunca tive rompimento com o Eleazar, isso é o que todo mundo acha.

A.M.: Não sei se ficou porque o pessoal comentava.

A.P.: Não, olha aqui, foi o seguinte: se eu me lembrar dos fatos corretamente, foi que quando o Eleazar foi fazer Campos do Jordão naquele ano, a Bete Mendes resolveu que deveria ter uma comissão da Secretaria trabalhando junto com o Eleazar. O Eleazar sempre foi ditador. Ele fazia toda a programação, e tudo que ia acontecer em Campos do Jordão. E acontece que a Bete Mendes achava que devia ter essa comissão trabalhando junto com ele. Ele chegou a um ponto finalmente que parece que tinha um membro da comissão que agora eu não me lembro bem o nome, que foi falar com o Eleazar, e houve uma briga qualquer. Aí o Eleazar foi para a Bete Mendes e disse: “está aqui a minha demissão de Campos do Jordão. Em vez dela lutar para o Eleazar ficar, que era o nome na época, ela assinou, “eu aceito”, pronto, acabou. Só que depois que isso aconteceu, não sei, acho que foi no dia seguinte, ou no mesmo dia, ela me chamou para ir ao gabinete dela e me disse: “olha, aconteceu isso, isso, isso e isso. Você vai continuar sendo coordenador de Campos do Jordão?”. Eu virei e disse: “eu vou pensar uns dois minutinhos e te respondo”. Aí resolvi que ia, sim. Eu não tinha nada a ver com a briga de Eleazar e Bete Mendes ou membro da comissão da Secretaria de Cultura. E resolvi ser coordenador de Campos do Jordão. Aí o Eleazar resolveu não falar comigo durante algum tempo. Mas eu virei para ele e disse: “Maestro, o que eu ganho aqui não dá para sustentar minha família. Eu tenho que ir atrás de dinheiro. No momento, dinheiro é Campos do Jordão que é pouco, porque o senhor sempre me pagou pouco. O senhor nunca me pagou em Campos do Jordão pelo trabalho que eu fazia que eram 18, 20 horas por dia. Dois meses antes e durante o Festival. E eu sempre recebi uma miséria quando eu sei que alguns dos seus professores, professores muito ligados ao senhor, recebiam dez vezes mais do que eu, porque eu estava na Secretaria de Cultura e eu via o orçamento. E eu nunca reclamei, porque eu sempre aceitei o que o senhor botou no papel para mim, nunca pedi mais nem menos do que o senhor botou no papel. Agora, eu vou, eu vou porque eu tenho família para sustentar. Eu perdi tudo que estava nos Estados Unidos e vim atrás de um sonho, da Orquestra que o senhor prometeu fazer no Brasil, e não fez”.

(MEIO CONFUSO A PARTIR DAQUI QUANDO FALAM JUNTOS)



A.M.: E o Eleazar era a figura que acho que podia....

A.P.: Podia ter feito.

A.M.: Tinha o poder para fazer

A.P.: Ele tinha o carisma para fazer.

A.M.: Fora que o nível artístico dele até hoje... acho que era o maior maestro que o Brasil teve.

A.P.: Na época, de alguma maneira sim.

A.M.: Eu acho que a carreira que ele desenvolveu, as orquestras que ele regeu, acho que ninguém chegou a fazer a carreira que ele fazia.

A.P.: É, mas só tinha uma coisa que eu vou dizer a você que era muito interessante no Eleazar, é que em 1986 ele conheceu Koussevitsky. Não, perdão, 1946 ele conheceu koussevitsky. De alguma maneira, embora ele tenha evoluído para fazer muita música contemporânea do século XX, ele ficou parado no tempo musical em 1946 desde Koussevitsky. Então muitas deduções musicais dele.... você sabe que o gosto musical cada dez, quinze anos muda, vai mudando de acordo com o mundo, com o que acontece no mundo....

A.M.: É, Barroco, é outro mundo...

A.P.: É, então a cada quinze anos vai mudando. E o Eleazar ficou em 1946. Eu acho que daí a grande discussão nos meios musicais sobre o gosto musical do Eleazar. Não é que ele estivesse errado, ele não estava errado. Eleazar tinha algo que era... Nós precisamos saber algo da história dele, que eu espero que você ponha na tese também, de onde ele veio, o que ele fez, o que ele passou, e muita coisa que você sabe é balela, porque ele inventava muita coisa.

(risos)

A.P.: Eu sei disso, que ele inventava muita coisa. Muito da história dele é inventada. Mas de qualquer maneira, o início da vida dele não foi fácil, e que ele passou no Rio pelos fuzileiros navais e a Banda, isso é verdade. E depois ele lutou muito para chegar onde chegou, mas teve muito ajuda na década de '40 também, não se iluda, ele teve ajuda na década de '40, porque viram o que ele era capaz de fazer. E com isso o Eleazar desenvolveu... era uma coisa inata nele, o ritmo da música, e ele era capaz de fazer tempos diferentes na frase com cada mão, cada pé e na boca, também, solfejando. Sabe, ele tinha uma polirritmia dentro do corpo dele que era uma coisa fenomenal. Então para ele ritmo dentro da música era primordial, daí então que às vezes as frases eram muito rítmicas e não melódicas. Por exemplo, Tchaikovsky ele fazia muito bem, Beethoven até ele fazia extremamente bem, Stravinsky ele fazia maravilhosamente bem.

A.M.: Nossa, a *Sagração*...

A.P.: Ele era conhecidíssimo no exterior pela *Sagração* também, e na Boston Symphony você estava lá, e não se sabe até hoje porque ele se perdeu na coda final, e quem salvou foi o timpanista, foi ele que salvou a orquestra, aí ele foi junto com a orquestra, mas ele se perdeu na contagem.

A.M.: Quem era?

A.P.: Vick? Firth. Ele esteve no Brasil duas vezes. Isso foi uma passagem que foi muito triste, dele ter errado, porque ele não errava nunca. Isso foi na década de '60.

A.M.: Regia decor, a *Sagração*.

A.P.: Era uma maravilha, ele fazia que era uma maravilha. Petruschka com ele era ótimo também. Fora isso, por exemplo, a música aleatória de Eleazar, faltava-lhe aquele gestual da frase longa para ter uma frase aleatória sendo feita. Então, o que ele fazia? Eu conheço todas as partituras dele. Ele dividia uma frase aleatória em compassos de 2/4, 3/4, 6/9, 5/8, para chegar àquela profusão de notas aleatórias até....

A.M.: Sei, fragmentava....

A.P.: Fragmentava. Então isso era uma faceta interessante da cabeça musical de Eleazar, da mente musical de Eleazar. Para ele funcionava, mas para quem estava tocando era um pouco difícil às vezes. Mas, de qualquer maneira, ele sabia o que estava fazendo, realmente sabia o que estava fazendo, e ele tinha uma faceta muito engraçada, que a história que os músicos todos diziam é que ele devia ter um livro, tipo dicionário, das frases que ele ia mencionar para a orquestra todo dia. Cada dia era algo diferente, eu não sei se você se lembra disso, das gracinhas que ele fazia de acordo com a música, ou com certo músico, ele tinha umas ironias muito engraçadas. Então a gente imaginava que antes de sair de casa ele abria aquele livro e dizia hoje eu vou dizer isso, isso e isso. Chegava lá e dizia. Porque cada mês ele começava a se repetir, cada mês que passava. Então isso eram passagens interessantes nele. Mas eu acho que ele fez a maior orquestra de São Paulo, porque veja bem, a orquestra tinha um público cativo que enchia o Cultura Artística.

A.M.: É, segundas e terças.

A.P.: Segundas e terças. Eram dois concertos por semana.

A.M.:....Transmissão ao vivo...

A.P.: É, e você sabe que eu tive experiências fantásticas, você sabe que eu assisti com o John Boudler quando ele chegou e a Martha, passando aí por baixo da Radial Leste, ali no Bixiga...

(INTERRUPÇÃO)



A.P.: Mas o que eu estava falando?

A.M.: Do Eleazar, do livro...

A.P.: Certo, e depois?

A.M.: Dos concertos lotados, da Radial Leste...

A.P.: Ah, os concertos lotados. Aí quando o John e a Martha chegaram, jantaram na minha casa e eles ficaram hospedados na casa da Dona Rosinha Lerner, que era professora do IA. Ela morava ali nos Campos Elíseos, e eles ficaram na casa dela quando chegaram, e foram jantar lá em casa. E na volta, à noite, quando fui levá-los, era a época do Carnaval, e a banda da Vai-Vai estava ensaiando num daqueles viadutos no Bixiga, e ele ouviu aquela batucada e ficou louco. Então parei o carro e nós entramos lá. O John entrou no meio daquela roda toda, tocou, e tem passagens muito interessantes. Mas nisso veio uma pessoa, vestida de uma maneira pobre, sem dente na frente, apontando para mim, e disse: “o senhor é o *spalla* daquela orquestra que toca naquele Teatro ali”, apontando para o Cultura Artística. Eu disse: “como é que você sabe?”. Ele disse: “Eu vou toda segunda-feira”. Naquele ano, a Secretaria de Cultura resolveu cobrar entrada para o Cultura Artística, não sei se você lembra disso...? Não, foi muito cedo.

A.M.: Isso foi...

A.P.: Não, você era criança, isso foi em '78. Cobrar entradas para o concerto da Osesp. E eu disse para ele: “Olha, você vai na bilheteria e chama por Letícia. Você diga que você é meu convidado, você é convidado do *spalla*, e vou dizer a ela que você vai procurar por ela, e você pegue quantas entradas você precisar para levar seus amigos para assistir o concerto”. Sabe, uma pessoa do povo, que não tem muita instrução, ia aos concertos. E esse dinheiro, por incrível que pareça, a Secretaria de Cultura não podia receber, das entradas. O Cultura Artística recusou-se a segurar esse dinheiro das entradas da bilheteria. Esse dinheiro era trancado na escrivaninha de uma pessoa da Osesp que não era o Eleazar, e ali ficava semanas e semanas acumulando aquele dinheiro. E a Secretaria de Cultura não podia receber porque não tinha nada no Diário Oficial dizendo que podia cobrar entradas, e muito menos como receber esse dinheiro de entradas e colocar aonde. Então de alguma maneira, pelo que eu soube, esse dinheiro desapareceu na turnê que a orquestra fez em 1978 pelo Brasil, em compras em Manaus e pelo Nordeste. Aí a Secretaria de Cultura desistiu de cobrar entradas, porque não conseguiu um meio legal de cobrar entradas e aonde esse dinheiro ia. Isso responde um pouco sua pergunta da época, não é? E foi isso que aconteceu.

E aí o povo voltou a ir. Tocando bem ou mal tinha um público cativo. Aí depois no final fomos para o Memorial, antes foi o Copan, e foi deteriorando. O Memorial tinha bastante gente e depois foi diminuindo, diminuindo, e depois eu não soube mais. Mas essa foi minha passagem pela Osesp, e eu acho que foi de alguma maneira importante, eu acho que de alguma maneira eu ajudei um pouco, só que eu vi que a orquestra tecnicamente não melhorava, e aí eu resolvi sair. Resolvi sair.

Bom, você agora conheceu um pouco da Osesp nova e chegou a ir a alguns concertos.



A.P.: Fui a alguns concertos. E eu fiquei bobo de ver, até assustado de como a orquestra soa bem. Eu acho para aqui que a orquestra soa extremamente bem, embora eu conheça muitos que estão lá e nem todos estão à altura de uma orquestra que soe tão bem, mas de um modo geral soa muito bem. Gostei muito dos concertos a que eu fui. Eu fui a um... eu estou fora do Brasil desde abril... Eu fui a um concerto, eu não sei se foi no princípio desta temporada ou na outra do ano passado, em que vocês fizeram a ópera de Rachmaninov....

A.M.: Não sei se eu toquei....

A.P.: Não tocou? Foi uma maravilha. Vieram uns russos cantar....

A.M.: Ah, acho que eu toquei, eu toquei.

A.P.: Você tocou, não é? Como é que é o nome da ópera, que eu esqueci agora, que eu nunca tinha assistido? Só pode ser feita em forma de concerto, porque a encenação....

A.M.:...tinha uma solista russa...

A.P.: É, foi tremendo! Foi o tenor. O tenor em algumas partes; agora o barítono foi maravilhoso. Maravilhoso. Eu gostei imensamente daquele concerto. Há alguns anos que eu fui também gostei. Eu acho que está soando extremamente bem a orquestra.

A.M.: Uma orquestra boa.... Sem dúvida eu acho que na América Latina é a melhor.

A.P.: É a melhor, não resta dúvida.

A.M.: Eu acho um pouco utópico buscar estar entre as vinte melhores do mundo.

A.P.: É, eu também acho. Isso é publicidade...

A.M.: Que até funciona para o público, em tese. Japão e Estados Unidos têm esse número....

A.P.: Agora você tem um público cativo. Está sempre cheio.

A.M.: Está, tem um público bom....

(FIM DO LADO A, FIM DA ENTREVISTA)



(SUJEITO 7)

NATAN SCHWARTZMAN



ENTREVISTA COM NATAN SCHWARTZMAN (SUJEITO 7)

Data: 22 de setembro de 2005

A. M.: Queria saber sua experiência como *spalla* da orquestra, da Osesp.

N. S.: Então vamos começar desde o início.

A. M.: Vamos lá, por favor.

N. S.: Já está gravando?

A. M.: Já.

N. S.: Arcádio, vamos começar do início. A orquestra da Osesp começou na realidade em 1953, com Souza Lima, regente, e Bernardo Federowski, assistente de regente. Nós demos o nosso primeiro e único concerto, na ocasião, em 18 de julho de 1953, atuando como solista o grande pianista Alexandre Brailovsky. Então Brailovsky chegou e tocou conosco o Concerto no. 5 de Beethoven, *O Imperador*, e o Concerto no. 1 de Chopin. Por incrível que pareça, é até difícil falar disso: a verba que o governo estadual preparou para a orquestra da Osesp, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, foi de apenas um mês. Só havia verba para um mês. Então nós ainda ficamos, o pessoal da orquestra, ainda ficamos tocando dois meses para ver se a Assembléia Legislativa poderia fazer alguma coisa pela orquestra, ou prorrogar a nossa estadia na orquestra, conseguindo algum dinheiro extra, mas foi impossível. Então, depois de dois meses, ficou todo mundo debandando. Eu me lembro de nosso violista Bela Mori, foi parar no Rio de Janeiro com o Eleazar de Carvalho e outros também foram para lá. Aquela violinista... deixa eu ver... violinista suíça... não era francesa, suíça...Benda...

A. M.: Lola Benda.

N. S.: Puxa, você está podendo! Lola Benda, cujo irmão Sebastian Benda estava dando aulas aqui pelo Brasil com grande sucesso, e eles se radicaram todos na Bahia. Inclusive a mãe também estava aqui, e a filha também, a Ariane. Depois.... Mas eles ficaram pelo Brasil ainda um pouco, um pouco... Sebastian gostou muito daqui e foram ficando, mas depois voltaram para a Europa e tal. Então, é isso aí. Depois de algum tempo é que voltou realmente a funcionar a Orquestra Sinfônica Estadual. Eu não lembro.... o maestro me parece era... eu não tenho certeza...

A. M.:...o Bruno Rocella, não é?

N. S.: Rocella, Mechetti.

A. M.: O Mechetti era o assistente.

N. S.: Depois de algum tempo, mais adiante...



A. M.: Em 1964...

N. S.: Aí que pegou o Eleazar de Carvalho. Aí a Orquestra pegou o Eleazar, aí ficou até ele morrer. É isso aí a história da...

A. M.: Vocês se apresentaram no Teatro Cultura Artística, não é?

N. S.: Teatro Cultura Artística estava lotadíssimo, uma orquestra, eu vou te dizer, muito boa. Nossa orquestra era muito boa. Eu me lembro o meu colega... porque eu era o *spalla*; ao meu lado tocava o Lopes Pinheiro, já falecido, muito bom. Depois na segunda fila tocava a Lola Benda. Depois nós tínhamos aquele Alfredo Vidal. Ele saiu da Gazeta, e hoje ele está no Rio de Janeiro. Ele veio para a nossa orquestra e depois ele foi para o Rio de Janeiro. Claro, tinha que fazer alguma coisa. Não tinha mais condições financeiras, Arcádio. Foi um período... cada um se ajeitou como pôde. Alguns voltaram para a Europa. Tinha algumas pessoas da Europa. E ficou por aí mesmo. Hoje a Estadual é um *show*, não é? E tem elementos maravilhosos, mesmo com elementos estrangeiros, tem muito russo aí na Orquestra.

A. M.: Tem, 40 %.

N. S.: Tem muito russo aí na Orquestra. Estão fazendo concertos ótimos, maravilhosos. Não posso dizer nada. É isso aí, Arcádio.

A. M.: Bom professor, eu agradeço sua atenção, foi um prazer falar com o senhor.



(SUJEITO 8)

MARCOS MENDONÇA

ENTREVISTA COM MARCOS MENDONÇA (SUJEITO 8)

27 de outubro de 2005

A M.:...Só para esclarecer alguma coisa. Mas a pergunta geral é a seguinte: o que o senhor teria a dizer sobre sua experiência pessoal com a Osesp como Secretário da Cultura?

M.M: Então, quando eu assumi a Secretaria, logo no início nós tivemos um problema muito delicado para superar, que foi um momento tormentoso, mas que propiciou aí uma série de ações da Secretaria. Grande parte do contingente de profissionais da Secretaria pertencia ao Baneser, inclusive muitos músicos da Osesp, e logo no início da gestão havia um entendimento da ilegalidade desse contrato, e então o Covas logo no início entendeu dar por rescindido o contrato entre o Governo do Estado e no caso, a Secretaria de Cultura e o Baneser, o que ocasionou a rescisão dos contratos de vários músicos da Osesp. Para que eles não ficassem absolutamente desempregados a partir daquela data, nós iniciamos um processo de contratação por serviços, com relação a eles. Os outros pertenciam ao quadro da TV Cultura, já eram funcionários da TV Cultura. Mas especialmente com realção à Osesp, nós encontramos um quadro dramático, na realidade é um quadro de absoluta e total falta de recursos. Os programas eram elaborados com xérox, batidos à máquina, nem computador tinha na época. E o maestro Eleazar, que era uma figura muito forte, que me impressionou firmemente, buscava alguma alternativa para fazer a Orquestra viver momentos outros como já havia vivido no passado, esses momentos cujo ponto culminante foi quando ela esteve lá no Cultura Artística. E buscava fazer isso, e até discutimos por um bom tempo um processo de reestruturação da Osesp, e a situação era tão dramática que a Osesp estava ensaiando no auditório da Caetano de Campos, no auditório de uma escola do governo lá na Aclimação, evidentemente sujeita a todas as restrições impostas pela diretoria da escola, com relação a horários de ensaio, com relação a eventualmente estar atrapalhando a programação normal da escola, enfim... todas as dificuldades. E a Orquestra buscava encontrar alguma alternativa de melhoria da situação. Como os músicos da Orquestra eram remunerados numa condição ruim, todos eles ou a grande maioria deles tinham outras atividades, o que não permitia que eles pudessem se aprofundar no trabalho específico da Osesp. Todos eles tinham horários em outros locais, e isso levava inclusive a que muitas vezes numa apresentação um não podia ir porque estava em outro lugar, enfim, aquela situação que a Orquestra não tinha um profissionalismo necessário. E apresentava então uma condição precária. Precária de recursos, precária de qualidade. E isso levava a ter uma precariedade de público, inclusive. Ela se apresentava no Memorial da América Latina, com dificuldade também. O Memorial muitas vezes usava a data que estava programada para se fazer lá uma formatura, algum outro evento que o Memorial resolvesse, então a Orquestra ficava sem condições de se apresentar. O Memorial tinha uma política de não cobrar ingresso, então a entrada era franca, não tinha nenhum tipo de receita de bilheteria. Como os programas não era programas que buscassem ou tivessem uma pré-condição de qualidade, o público também não abraçava a Orquestra. Enfim... era um processo, e a orquestra ficava até meio se apresentando aí nos lugares mais inadequados possíveis. Vi a orquestra se apresentar aí no salão do Mam.... do Mam, não, do Mube. Enfim, numa quantidade de lugares absolutamente inadequados. E essa situação é uma situação dramática, e eu conversava com o Eleazar sobre isso dizendo, falando: "olha, eu



vou buscar alternativas, vamos tentar encontrar alternativas para que a gente possa desenvolver um projeto de reestruturação dessa orquestra, de profissionalização, de remunerar condignamente os músicos, enfim... de qualificar os músicos, de exigir deles de um lado uma dedicação integral à orquestra, mas permitir que eles possam dar essa dedicação. Desenvolver um projeto que a gente possa estar transformando essa orquestra numa orquestra de alto nível que São Paulo merece ter. Nessas conversas com o Eleazar, e o Eleazar desesperado atrás de um lugar para desenvolver as atividades, as apresentações, porque o Memorial não tinha uma acústica adequada, mas não era esse o grande drama ainda. O drama era que o próprio Memorial não tinha uma agenda.

(INTERRUPÇÃO)

O Eleazar procurando um espaço, e a gente tentou algumas alternativas. Uma das alternativas era tentar resolver a própria questão junto ao Memorial da América Latina, de tal maneira que a gente pudesse ter aquilo como uma casa da Osesp. A gente foi buscando alguns caminhos aí, algumas alternativas, e numa dessas foi feita inclusive uma apresentação onde é hoje a Sala São Paulo, onde é hoje a Sala São Paulo.

A M.: Foi em 1995, eu me lembro.

M.M: Noventa e cinco ou '96....

A M.: Noventa e cinco. Eu tenho a data toda correta.

M.M: É? E foi a primeira vez que houve uma apresentação na Sala São Paulo, que até naquela ocasião o Eleazar achava que seria possível desenvolver o projeto ali.

A M.: A idéia na verdade foi sua, de pensar na sala de concertos, ou o próprio Eleazar imaginou, no concurso, que foi a apresentação?

M.M: Na realidade o que aconteceu foi o seguinte: houve um evento, eu não me lembro, não sei precisar o evento que houve, lá na Estação Júlio Prestes. E aí eu tive notícias do evento, e fui lá, e achei que aquele lugar, onde é hoje a Estação das Artes, talvez pudesse ser o local que a gente pudesse transformar numa sala de concertos. E aí isso ficou, e eu coloquei isso para o Eleazar: "olha, Eleazar, esse local é um local que pertence ao governo". E exatamente, como pertence ao governo – ela pertencia à Fepasa – e talvez a gente possa ter uma negociação com eles para que eles passem e a gente possa ter esse espaço para a Osesp. Você não quer fazer um teste lá?" E ele fez uma apresentação lá na Estação Júlio Prestes. Ele achou que daria para fazer, ficou entusiasmado até com a idéia. Bom, mas logo em seguida, o Eleazar já estava meio doente, não estava em condições e logo em seguida ele caiu absolutamente doente quando ele foi hospitalizado, e tudo mais. E aí esse projeto ficou meio sem condições, quer dizer, ele já não estava um pouquinho antes em condições de saúde física de desenvolver. Ele queria muito, era um sonho dele, mas não tinha mais condições físicas, e aí ele caiu prostrado já no hospital, já sem condições.

A M.: O senhor lembra dos detalhes sobre essa reestruturação que o Eleazar imaginava realizar com a Osesp?



M.M: Era basicamente o projeto que depois foi desenvolvido pelo Neschling. Era basicamente um projeto de qualificação, de desenvolver uma ação de período integral com o pessoal, de inclusive fazer testes para a ...

A M.: Reavaliação....

M.M: De avaliação dos músicos. Enfim... esse era um projeto que o Eleazar achava que... se fosse o caso fazer testes inclusive fora do Brasil, na tentativa de chamar músicos brasileiros que estavam fora e músicos de outros países para vir aqui e efetivamente dar uma massa de qualificação e fazer efetivamente com que houvesse essa ação conjunta de brasileiros e pessoas de outros países. Basicamente o projeto que o Neschling implantou foi um projeto que estava sendo muito discutido com o Eleazar. Nós não chegamos a discutir com mais detalhes, maior profundidade porque o Eleazar ficou doente. Ele ficou doente no início de 1996 já, logo no início de 1996, se não me falha a memória.

A M.: É, ele sofreu uma cirurgia e voltou a reger mas já estava bem fragilizado e depois se internou.

M.M: É, exatamente. Aí um dos momentos que eu me lembro que foi muito emocionante foi que a orquestra tocou para ele no saguão do Sírío Libanês.

A M.: Em julho, acho que depois do Festival de Itu.

M.M: É, acho que logo em seguida ao Festival de Itu, exatamente. Ele morreu em setembro, não foi, em setembro ou outubro?

A M.: Em setembro, 12 de setembro, se não me engano.

M.M: Acho que foi por aí, exatamente. Ele ficou muito feliz, eu tinha ido visitá-lo lá no hospital. Mostrei o folheto que a gente fez de Itu. Ele ficou todo feliz, porque era um festival que ele estava querendo criar. Até tinha mostrado todo o material gráfico que a gente ia fazer para Itu naquele ano. Tinha ficado muito feliz, e tal. A orquestra praticamente se despediu dele. E aí, nessa ocasião, o maestro que substituíra o Eleazar era o Diogo Pacheco. E nessa ocasião, quando o Eleazar estava ainda doente e tudo mais, eu fui procurado por você e por outros músicos, mas alguém me havia indicado, um amigo que faleceu me havia indicado o nome do Neschling.

A M.: Era o Hugo?

M.M: O Hugo, exatamente. O Hugo havia me indicado o nome. Era uma pessoa que gostava muito de música, muito próxima do mundo musical. Eu conversando com o Hugo ele me disse: “Olha Marcos, acho que a pessoa indicada como maestro, a pessoa que efetivamente pode desenvolver um trabalho bom, que tem uma experiência aqui e uma experiência internacional e é uma pessoa que tem uma capacidade não só artística e uma capacidade gerencial muito boa é o Neschling”.

E eu conversei com ele sobre isso e marcamos uma visita com o Neschling, e eu fui visitar o Neschling no Rio de Janeiro e dei uma sondada sobre o que ele imaginava, e falei até desses projetos todos que a gente gostaria de estar implementando em São Paulo na Osesp e tal, e o Neschling se mostrou um pouco descrente. Falou que a experiência dele tinha sido muito ruim com a administração, que ele não acreditava muito na capacidade de implantar mudanças, que achava que... mas de qualquer maneira ele estaria aberto a conversar. Eu falei: “olha, eu estou querendo não deixar um espaço de discussão com relação a ocupar o lugar do Eleazar, senão a gente vai criar uma discussão, uma polêmica que pode ser prejudicial, e a idéia é que a gente... tão logo o cargo fique disponível”. E a gente imaginava que o Eleazar estava às vésperas de falecer, porque todas as notícias eram de que a situação dele era... não havia nenhuma possibilidade da melhora dele, era questão de dias. Eu falei: “Olha, eu gostaria de ter já um quadro que a gente pudesse não ficar numa discussão em relação a isso”. Ele me disse: “estou disposto a conversar”, mas não se mostrou muito entusiasmado. Em seguida, logo em seguida, eu fui procurado pelos músicos que me procuraram e me disseram: “nos gostaríamos de saber se a gente poderia...” Era a comissão, era você, Arcadio, o Marcelo e ... quem estava?

A M.: O Ananias, também.

M.M: O Ananias, vocês três, não é?

A M.: Eu era o presidente, o Marcelo o vice e o Ananias da diretoria.

M.M: Aí me procuraram para saber o que eu pensava e perguntaram se eu concordaria aí em ter, em receber alguma sugestão dos músicos. E eu falei para eles que eu achava que isso era extremamente importante, e gostaria que eles me indicassem três nomes e que na medida do possível eu ia tentar, dentro dos nomes que eles me indicassem, verificar a possibilidade de trazer algum desses maestros para assumir esse cargo. E aí, logo em seguida, uma questão de dias depois, o Eleazar veio a falecer, e aí os músicos se reuniram e tiveram uma votação: indicaram em primeiro lugar o Neschling, o segundo acho que era o Tibiriçá, não era?

A M.: Não, na verdade o primeiro era o Fábio Mechetti, o segundo o Neschling e o terceiro era o Tibiriçá, mas era uma lista tríplice, mas a gente era indiferente à posição.

M.M: Está certo. E aí eu fui, diante desse quadro, dessa indicação, eu fui buscar retomar esse contato com o Neschling. Eu liguei para o Neschling e na ocasião ele estava na iminência de reger em Washington *O Guarani*. Era o Plácido Domingos que estava assumindo a Direção do *Kennedy Center* e ele ia inaugurar, ia ser sua estréia como diretor e tal, seria exatamente com *O Guarani* e com o Neschling. Então, como eu tinha inclusive que resolver algumas coisas nos Estados Unidos e tudo mais eu aproveitei e falei eu vou, liguei para o Neschling e combinei de ir lá conversar com ele, nos Estados Unidos, para a gente retomar aquela conversa anterior. E aí estive com ele. Aliás, eu fui para lá e de Nova Iorque a Washington não consegui ir porque teve um temporal, uma tempestade e o avião não pôde parar em Washington. Em Nova Iorque eu conversei com o Neschling e discutimos um pouco a idéia que a gente já tinha até colocado aqui, inclusive que um dos passos fundamentais era ter um espaço para a Orquestra, e que tinham me dado um nome

de uma pessoa, ou ele tinha, não me lembro ao certo como é que tinha surgido, de um arquiteto americano que poderia nos dar uma consultoria. Porque eu tinha conversado aqui com uma pessoa, o Mário Garcia. O Mário Garcia era uma pessoa que gostava muito de música, uma pessoa que trabalhou muito, me ajudou muito, e o Mário Garcia era muito amigo inclusive do Mário Covas, ele teve um papel muito importante nessa questão toda do convencimento do Covas nessa questão da gente trabalhar uma orquestra.

A M.: A sala principalmente...

M.M: A sala... Ele ajudou muito nessa questão. E na realidade, inclusive em relação à sala aconteceu uma situação interessante. No dia em que o Eleazar faleceu, ele foi velado lá no Teatro Municipal, e a Orquestra estava fazendo uma homenagem a ele, e vários maestros iam lá e regiam a Orquestra, com o corpo presente do Eleazar. E havia várias manifestações de pesar, as pessoas, os músicos falando. Eis que quando o Covas chega, era o Marcelo?

A M.: O Gilberto Siqueira...

M.M: O Gilberto estava muito emocionado e transtornado com aquilo e fez lá uma fala, que infelizmente o Eleazar morria e a Orquestra não tinha teto, não tinha onde se apresentar, não sei o quê.... Ele indignado até, transtornado, fez uma manifestação nessa direção. E isso foi uma coisa que marcou muito o Covas, ele achou até que aquilo tinha um pouco de se dirigir um pouco à figura dele, que seria o governador o responsável por dar uma casa, um espaço para a Orquestra. Na realidade não era esse o espírito daquele instante. Era uma questão que vinha de anos e anos e anos e anos e os músicos buscavam e já estavam inclusive buscando esse caminho, tanto que já tinha sido feita até uma apresentação, um teste lá na Estação Júlio Prestes. Mas isso depois até ajudou muito, porque o Covas sentiu que era uma coisa que estava no coração das pessoas mesmo, o desejo de ter um espaço para a Orquestra Sinfônica. Quer dizer, não tem sentido uma cidade como São Paulo ter uma orquestra e não ter um espaço para essa orquestra.

A M.: Mexeu um pouco com o orgulho do governador.

M.M: Mexeu com o orgulho do governador e tudo mais. Ajudou muito inclusive depois na decisão com relação à sala. E aí, quando eu estava nos Estados Unidos, eu combinei com o Neschling então o seguinte: que ele viesse a São Paulo, ele viria a São Paulo logo em seguida, já fizesse contato com esse consultor e se possível viesse junto, e eu iria viabilizar a forma de remunerar, trazer esse consultor, tudo mais, para que ele pudesse examinar aqui os locais possíveis. Então mandei as passagens e tudo mais e eles vieram para o Brasil. Não sei se o Neschling chegou aqui um dia antes ou dois mas veio. E aí o Neschling junto me mandou todo um projeto, ou ele já tinha mandado todo um projeto, que eram basicamente todos ou muitos pontos coincidentes com o projeto do Eleazar. E um deles era a questão da sala, tanto que eu tinha ido aos Estados Unidos até e uma das questões foi trazer essa pessoa para vir para o Brasil. Acho que ele tinha mandado antes o plano de ação. A gente tinha combinado quando eu estive com ele no Rio de Janeiro.

E aí o Neschling veio junto com o consultor e esse consultor foi lá no Memorial da América Latina. E ele saiu de lá dizendo o seguinte: "olha, não dá para fazer uma sala de concertos aqui. O Memorial da América Latina tem uma situação absolutamente.... não é

uma sala feita para concertos, é uma acústica absolutamente inadequada. A gente pode melhorar esse som, mas vai ter que ser um som melhorado eletronicamente, quer dizer, não dá para se fazer algo acústico aqui”. E isso para nós foi uma ducha de água fria.

Mas de qualquer maneira eu fiquei conversando com o Neschling e eles foram para a Júlio Prestes. E quando ele viu o *hall* da sala ele ficou absolutamente louco com a idéia, fascinado com a idéia de fazer lá: “Isso aqui é uma jóia, uma jóia rara”. Ele mediu lá: “tem as proporções exatas de uma sala de concerto”. Uma coisa fantástica, uma dessas coincidências inacreditáveis, e muito rapidamente, ele foi lá, chegou nervoso na Secretaria, a Secretaria lá na Rua da Consolação. Chegou nervoso na Secretaria: “fantástico, lugar incrível”. Falei: “Bom, então vamos fazer um cálculo aí muito grosseiro para a gente fazer uma obra lá para poder levar para o governador, inclusive se for o caso para a gente ir rapidamente....” Então peguei um engenheiro que a gente já estava trabalhando na consultoria com ele. Porque nessa altura a gente tinha começado mais algumas outras obras, estava fazendo já.... se não me falha a memória era a São Pedro....

Mas eu sei que eu pedi para o pessoal da minha consultoria, minha assessoria na área de engenharia já sentar junto com eles e desenhar... evidente que não era um projeto nem nada, era uma mera projeção de custos muito.... Por metro quadrado, para que eu pudesse discutir com o governador já pelo menos com alguma noção. E aí eles fizeram, passaram lá rapidamente, se debruçaram sobre todas as circunstâncias para ver se chegavam a um número. E o número que eles chegaram depois foi um número que até não fugiu muito da realidade. Algo que eles entendiam que podia se aproximar de uns trinta milhões de reais para fazer a sala. E aí eu aproveitei aquele momento e fui conversar com o governador, e a gente examinou nossas possibilidades orçamentais, o que existia no orçamento do Estado, o que eu poderia tentar captar de recursos naquela época – o Presidente da República era o Fernando Henrique, o Sérgio Motta era o Secretário das Comunicações e estava nos ajudando muito com as empresas de telefonia que na época pertenciam ao Governo Federal (a Telesp na época era do Governo Federal), enfim... Dentro dessa estratégia a gente definiu a questão da sala, mas vamos dizer, a Osesp... nós começamos então a conversar muito profundamente com o Neschling, e o Neschling sentiu que existia uma posição muito forte, quer dizer, a gente estava começando a assumir uma sala de concertos. Ele sentiu que não era uma mera... um mero sonho...

A M.: ...algo concreto....

M.M: ...estávamos querendo e íamos fazer. Mas o Neschling mesmo assim estava muito preocupado: “puxa, governo e tal...” Tanto que o primeiro contrato que ele assinou com a ... ele não quis assinar como maestro, ele quis assinar como consultor, porque ele tinha uma certa... ele achava que...não tinha ainda plena confiança no projeto, que era uma coisa tão ousada.... Tão diferente e não usual no país, quer dizer, um projeto de investimento forte com orquestra, uma sala: “não sei se isso vai para a frente”....

A M.: Não quis arriscar o nome dele como maestro.

M.M: Isso aí. Eu falei: “olha, Neschling, eu tenho todo o interesse, todo o empenho que seja você. Agora nós vamos fazer, e eu quero que você faça. Para mim tanto faz você assinar como maestro ou como consultor, o importante eu acho é que você assuma. Aí ele topou assinar como...”



A M.: ...consultor.

M.M: Como consultor. E aí se iniciou todo o processo. A gente montou uma estrutura de assessoria para o Neschling e começou um diálogo muito forte com os músicos e começou a debater todas as etapas e fases de alterações e de mudanças aí da forma de gerir e administrar a Orquestra Sinfônica, e da relação dos músicos com a orquestra. E aí a gente fez várias... um processo longo aí de discussão e de tentativa de implantação. Houve muita resistência, evidentemente não era fácil para os músicos que estavam lá há muitos anos, muitos deles depois de muitos anos se submeterem a uma avaliação.

(FIM DO LADO A)

M.M: _____...outros compromissos, não queriam que essa relação que existia fosse alterada, quer dizer, a gente estava exigindo que aqueles que ficassem tivessem uma dedicação integral à Osesp. Então muitos já tinham compromissos, já tinham atividades em outras orquestras, ou com escolas, universidades, enfim. Então isso criou um nível de resistência muito forte, os próprios músicos que defendiam, vamos dizer, as mudanças, também não tinham toda a confiança em dizer: “Olha, isso vai acontecer”, está certo? Eles estavam também...

A M.: ...estavam arriscando...

M.M: Eles estavam arriscando. Foi decisivo, foi fundamental esse grupo, a Associação que você presidia ter bancado isso para os músicos. Quer dizer, se vocês não acreditassem no processo, para levar, para seduzir os músicos e dizer: “vamos lá, vamos lá”, é praticamente impossível. E isso levou o quê? Era um processo de convencimento permanente, sempre tinha um músico: “Ah, mas isso não vai acontecer!” Teve várias assembléias, inúmeras reuniões: “mas no passado aconteceu isso, porque não sei o que lá...” Quer dizer, questionamentos da parte de vários músicos, na Delegacia Regional do Trabalho, Mandato de Segurança, enfim... Uma questão que no final nós equacionamos de uma maneira para resolver uma situação de garantir pelo menos um certo tempo de emprego para esses músicos, foi o que já estava no orçamento da Televisão Cultura a verba para remunerar os músicos até o final do ano, eu conversei de forma que (isso foi mais ou menos em maio, por aí, março, abril) eles pudessem permanecer, que eles permaneceriam empregados até o final do ano na TV Cultura, está certo? Isso pelo menos fez com que algumas resistências diminuíssem, e a gente foi conversando, um processo de convencimento, de tal maneira que pudesse fazer, acho que foi em junho daquele ano...

A M.:...os testes...

M.M: É, começaram os testes. Foi dada licença para os músicos poderam se preparar, a partir de abril.

A M.: Só teve um concerto em março, o segundo foi cancelado, então de março a junho...



M.M:...ficou para os músicos poderem se preparar para os testes, e aí foi o primeiro passo que foi dado, e foi decisivo para essa questão começar, se iniciar. A gente tinha um problema complicado que era como nós poderíamos contratar esses músicos, então nós conseguimos uma remuneração melhor, uma remuneração... quase que... mais do que dobrou o salário...

A M.: Mais do que dobrou...

M.M: Mais do que dobrou o salário, de tal maneira que eles pudessem se dedicar à Osesp. E aí teve a primeira fase, e acho que o primeiro concerto foi em setembro, no Memorial da América Latina...

A M.: Foi...

M.M:...que o Covas fez questão de ir prestigiar, e foi um momento extremamente emocionante, porque foi o momento da efetiva retomada. E logo em seguida a gente estava terminando o Teatro São Pedro, porque mesmo assim as dificuldades com o Memorial eram... continuavam... a gente tinha dificuldade com lugar de ensaio, aquelas coisas todas, mas logo em seguida eu terminei a obra do Teatro São Pedro, e a Osesp então pôde ocupar o Teatro São Pedro...

A M.: Em 1998...

M.M: Exatamente, em 1998 a temporada começou no Teatro São Pedro, inauguramos em março, exatamente. É isso aí...

A M.: E como o senhor vê o processo desde então, agora... houve muitas audições....

M.M: Eu acho que aquilo tudo que a gente projetou.. Se há um projeto que foi pensado, idealizado... Tudo o que a gente projetou aconteceu. Aconteceu até com muito mais até... com uma amplitude maior até do que a gente imaginava.

A M.: Superou a expectativa?

M.M: Superou em muito a expectativa. Quando a gente fez a Sala São Paulo ficou um espaço maravilhoso, fantástico, a Osesp cresceu numa dimensão impressionante. Todas aquelas etapas que a gente imaginava foram cumpridas, a gente foi conseguindo vencer barreiras, e todas as dificuldades de se implantar um modelo novo no Brasil... Um modelo absolutamente novo, inusitado. Especialmente mais ainda para a área pública. A área pública fazendo funcionar, fazendo de uma maneira eficiente. E você tendo os outros parâmetros, que era a orquestra que continuava lá naqueles modelos antigos, que talvez até hoje ainda continue, e a gente conseguindo implantar modelos absolutamente eficientes de gestão com relação à gestão da Orquestra, e depois com relação à gestão da própria Sala São Paulo, quer dizer, a gente conseguiu fazer algo absolutamente inusitado. Nós conseguimos criar no Brasil um modelo. Um modelo não só para o Brasil, um modelo para o mundo. Muito rapidamente nós pegamos uma orquestra que estava no zero, estava abaixo do zero, porque já era uma orquestra que existia e estava absolutamente desmotivada,



absolutamente desestruturada, sem nada, nada, nada, os instrumentos... nas piores condições possíveis, enfim, sem a menor condição. Tinha alguma esperança de alguns músicos, mas a maioria inclusive estava desmotivada, porque desacreditava do poder público, desacreditava de todas as promessas que já tinham tido no passado e tudo mais. Então foi um processo muito difícil da gente investir, porque a Secretaria tinha uma dificuldade enorme de recursos e tudo mais. Ela conseguir investir numa área como é a área de música clássica, quer dizer, muitas vezes você sente uma reação por parte de... Eu tinha que continuar investindo em outras áreas, como a gente fez, desenvolver outros projetos. A pressão de outras coisas... E a gente conseguiu fazer com que esse projeto fosse ganhando uma dimensão de qualidade e respeito pela qualidade, quer dizer, a gente conseguiu conquistar isso. E hoje ele conseguiu essa dimensão toda que ele tem. Então eu acho que não foi fácil, foi muito difícil, foi talvez um dos projetos mais difíceis que eu tenha desenvolvido, sobre o qual a gente tenha se debruçado, um dos projetos mais complicados. Porque uma obra depende fundamentalmente da empreiteira e de você ter recursos e _____ projeto, acabou. Agora isso, não, isso é o dia a dia, que você tem que administrar questões, e daí entra para questões pessoais inclusive, não é fácil.

A M.: E o problema do orçamento, também, não é? Porque se não me engano começou com sete milhões, e foi crescendo de uma maneira assim...

M.M: Não, o orçamento... Porque veja bem, o meu orçamento, naquela ocasião, Arcadio, era absolutamente muito menor do que o que está sendo hoje, ou foi no ano passado, ou no ano retrasado. E eu tinha que fazer frente a todas as despesas da Secretaria, e todos os projetos, quer dizer, não era só a orquestra, a gente estava construindo a Sala São Paulo. Fez o Teatro São Pedro, fez a Pinacoteca, o Memorial do Imigrante, enfim, uma quantidade enorme de projetos, desenvolvemos uma quantidade enorme de projetos nas mais diversas áreas, enfim... Então a gente tinha que lutar aí com uma permanente luta no sentido de conter despesas e aplicar corretamente os nossos recursos. A gente tinha que investir na área de cinema, tinha que investir na área de teatro, como nós fizemos, entendeu. A gente conseguiu fazer uma política de cinema como nunca se fez neste país, chegamos a fazer cinquenta filmes. Na área de teatro a gente desenvolveu uma quantidade de projetos de resultados excepcionais. Então a gente conseguiu administrar muito bem os poucos recursos que a gente tinha e conseguimos dar uma dimensão de recursos para a Osesp como ela nunca tinha tido. Ela nunca passou nenhum tipo de privação. A gente foi conseguindo investir, está certo...

A M.: Eu me lembro de uma crise grande que foi quando aconteceram as demissões dos músicos, foi acho que a primeira....

M.M: É, essa foi uma crise complicada.

A M.: O senhor lembra desse momento, como que a Secretaria...

M.M: Eu me lembro que na realidade foi o Roberto. O Roberto me procurou muito preocupado, muito preocupado porque tinha tido uma crise lá durante um ensaio, e que ele tinha discutido com um dos músicos, e que os músicos estavam se rebelando contra a decisão dele, e ele tinha tomado...não lembro exatamente que medida ele tinha tomado...



A M.: Suspensão.

M.M: Tinha suspenso, e tal... E eu falei: “Olha, Roberto, eu sou uma pessoa que acredito que uma questão fundamental, especialmente nessa área, é que exista a questão da disciplina e da hierarquia. Eu considero que isso é básico. Se um general não tiver o poder de determinar ao soldado lá que vá se arriscar e ele for desobedecido esse exército não existe. Eu acho que se isso acontece com a orquestra, então a decisão que você tomar você pode ter certeza que eu vou... referendar. Ele ligou para o Neschling, o Neschling veio imediatamente para o Brasil, e no dia seguinte... parece que os músicos ameaçaram fazer um greve no dia seguinte e eu pedi para ele avisar que eu pessoalmente iria assistir o ensaio, e que ele tomasse as medidas que ele tomasse que eu estaria referendo. Aí no dia seguinte eu pedi para meu chefe de gabinete ir lá assistir, parece que não houve nenhuma...

A M.: Houve uma tentativa mas foi logo...

M.M: É... Aí o Neschling veio e eles tomaram uma decisão de afastar sete músicos. E houve uma pressão gigantesca. O mundo inteiro caiu encima de mim, entendeu... Mas essa era uma posição que eu entendia que ou eu prestigiava o maestro, ou eu teria que demitir o maestro. Não havia possibilidade aí de eu tomar outra posição. Ou eu tomava uma posição na defesa deles – eu nem sei se a atitude que eles haviam tomado era correta ou não. Aí não vinha ao caso naquele momento. Eu tinha que manter a disciplina e a hierarquia, essa é uma questão que podia até discutir num outro momento, mas eu não poderia admitir que houvesse isso, porque se eu fizesse isso eu estaria desautorizando o maestro.

A M.: É, respeitar a autoridade do maestro.

M.M: Está certo: Se eu desautorizasse o Roberto e desautorizasse o Neschling (depois o Neschling assumiu a questão), eu estaria desautorizando os dois maestros, eu estaria permitindo que no dia seguinte acontecessem outros incidentes e você perderia todo o controle da orquestra. Então eu disse a eles que da minha parte houve uma pressão enorme encima de mim, uma pressão forte encima do governador. O governador em nenhum momento.... Ele deu toda a liberdade para que eu pudesse tomar a decisão que..... E eu dei a eles toda a tranquilidade, ao Neschling e ao Roberto, para que eles pudessem....

A M.: Autonomia para eles resolverem. Então é uma história de sucesso, não é?

M.M: Eu acho que foi um projeto inovador, aquilo que eu disse, acho que é um negócio do mais amplo sucesso, eu acho que é um dos momentos mais.... Eu acho que com a Orquestra eu vivi momentos extremamente emocionantes. Eu vivi um momento que foi o momento que a gente fez o primeiro concerto na Sala São Paulo...

A M.:...para os operários...

M.M:...para os operários. A gente fez um concerto que a gente convidou os trabalhadores da obra, e aí nem o Neschling nem o Roberto estavam aí, quem regeu acho que era um maestro polonês ou húngaro...



A M.: Era o próprio... Num momento foi o Wagner também que regeu, que era músico da orquestra, e também um maestro polonês, eu acho. Dividiu...

M.M: Eu me lembro que foi uma... aquele dia, o Covas... isso foi em 1999. Então foi exatamente... o Covas tinha acabado de ser reeleito, era aniversário dele, no dia 21 de abril, e a gente idealizou dar como presente de aniversário, ele já estava doente, já estava bem, bem... a doença já tomando conta dele... e a gente idealizou dar como presente de aniversário para ele esse concerto. E realmente foi uma coisa emocionante, o Covas ficou absolutamente emocionado, entrou naquela sala majestosa, os operários todos lá, uma coisa muito bonita, foi um momento emocionante. Essa apresentação da orquestra.

A M.: Festa da Cumeeira, que eles chamavam?

M.M: Na realidade a Sala já estava pronta. Nós iríamos inaugurar em julho, ela estava na fase de arranjos finais. A gente fez essa apresentação no dia 21 de abril, e ela já estava com a data designada de inauguração em julho.

A M.: A data também simbólica.

M.M: Era um data simbólica para São Paulo, que o Covas fazia questão de que essa data fosse comemorada com muita... ele tinha até estabelecido que era feriado em São Paulo, o dia 9 de julho. Então também foi outra noite emocionante a inauguração, o concerto de inauguração.

A M.: Foi uma data escolhida pelo próprio Covas, 9 de julho.

M.M: Nove de julho foi escolhida por ele a data. Nesse momento ele já estava... ele faleceu... ele faleceu em 1999, ainda? Eu não me lembro. Mas foi um momento também absolutamente emocionante para o Covas, foi das coisas que ele inaugurou assim que ele talvez tenha sentido uma emoção enorme naquele dia...

A M.: Acho que ele deve ter falecido em 2001.

M.M: 2001?

A M.: Eu acredito...

M.M: Ou 2000? Bom, foi nessa época logo depois da eleição, quando ele reassumiu... Para reassumir, veja bem, ele não conseguiu na Assembléia Legislativa, ele assumiu em 1999...

A M.: Em 2001 foram as demissões, que teve aquela crise, acho que ele ainda era vivo.

M.M: Era vivo, extamente. O governo dele foi 1995, '96, '97, '98, o primeiro. Aí ele assumiu no dia primeiro de novembro de 1999, não é isso? Ele para assumir, ele não assumiu, ele foi para o hospital, ele foi hospitalizado, e ele no final do ano ele passou a sessão... ele não conseguia se locomover, ele fez uma cirurgia exatamente antes da



coisa.... Ele estava com o problema da doença, já. Então em abril foi quando ele estava num momento ruim, aí ele melhorou, depois piorou, enfim... Foi um ciclo de ...

Mas eu sei que um outro momento também muito bonito foi quando nós fizemos um concerto... eu fui assistir um concerto em Buenos Aires, foi a primeira excursão que a Osesp fez, então na primeira excursão eu fui assistir o concerto no Teatro Colón, e quando eu cheguei lá fiquei preocupado, porque eu falei: “argentino tem toda essa questão com brasileiro; segundo, o teatro, nós não temos a menor tradição em música, não vai ter ninguém nesse teatro, o que é que eles vão assistir?” Quando eu cheguei lá, o peso era igual ao dólar, eram 90 pesos a entrada; ninguém vai pagar noventa dólares para assistir uma orquestra brasileira, isso aí vai estar vazio. Eu tinha uma grande preocupação com isso. Cheguei lá e estava lotado, lotado, lotado. E aí foi uma apresentação maravilhosa, maravilhosa, o público aplaudiu em pé, mas uma.... Acho que talvez tenha sido um dos momentos mais gloriosos que a Orquestra já tenha vivido. Aquele aplauso daquele público argentino entusiasmado... E aí eu me lembro bem que no dia seguinte saíram duas matérias, uma no *Clarín* e outra no....

A M.:...*La Nación*?

M.M: *La Nación*. Uma manchete era *Outro milagre brasileiro*, e a outra era *A maior revolução musical da América*. Página inteira. Eu me lembro que a repórter, editora do jornal me dizia: “Mas como conseguiram, como conseguiram isso?”. Ela não acreditava que podia ter uma orquestra que naquele curto espaço de tempo tivesse alcançado aquele nível de padrão, aquela qualidade. Então a editora de um daqueles jornais ficou absolutamente abismada, absolutamente abismada. Então eu acho que esse foi um dos momentos muito emocionantes da Osesp. Quantos aí na Sala São Paulo a gente viveu muitos momentos e muitos momentos. Depois também nos Estados Unidos um momento muito importante foi...

A M.:...em Nova Iorque...

M.M:... em Nova Iorque, aquele concerto lá foi uma coisa também que mais ou menos... também a minha preocupação em relação ao público de Nova Iorque...

A M.: Maior ainda.

M.M: Fiquei absolutamente preocupado.

A M.: Quando eu cheguei lá não tinha lugar. Eu me lembro que o chefe de gabinete do governador estava comigo e eu falei: “não se preocupe, que você vai lá....”. E chegou lá e não tinha lugar. Pegar a produção lá... arranjar um lugar lá para ele foi o maior tormento. Estava ele e um amigo dele, entendeu? Eu falei: “não, vocês vão lá comigo, não se preocupe...” Chegamos lá e de tão cheio que estava o teatro não tinha um lugar. Mas foi um dia também maravilhoso.

A M.: Foi.

M.M: Enfim, eu acho que a Osesp teve aí um modelo. Um modelo como um projeto bem planejado, _____ como vale a pena investir na cultura deste país, como vale a pena investir com ousadia, com competência. Eu acho que foi bom para a música, foi bom para o público brasileiro, foi bom para São Paulo, foi bom para os músicos. Esse é um projeto que efetivamente me dá muito orgulho ter feito. E eu acho que em paralelo a gente conseguiu fazer, a gente conseguiu estabelecer uma política para a música, não só na Secretaria. A gente trabalhou muito fortemente outras áreas de música, música popular, o Conservatório de Tatuí que a gente ampliou muito o número de vagas. A questão da Osesp ela vai alimentando, porque a própria pressão de outros setores fala: “pôxa, mas a Osesp está com isso, está com aquilo”, e obriga você a... então avançou muito a perspectiva. E um dos projetos que eu fiz que também me deu um carinho enorme foi o Projeto Guri, que é um projeto de orquestra de crianças. E você tendo uma referência lá em cima, lá no alto, como a Osesp, permite falar para o garoto: “olha, você vai começar aqui e tal, garotinho, mas de repente você vai poder chegar lá”. Tanto que a gente fez muitas vezes muitas apresentações deles na Sala São Paulo, Campos do Jordão, junto, que eles pudessem ver a Orquestra, para eles se sentirem na possibilidade. E quando eu deixei a Secretaria eu deixei com cem orquestras, mais de 20 000 jovens ou cantando ou tocando nas orquestras do Guri. Mas isso foi possível graças a... Na realidade, quando você tem um projeto de referência, os outros até te demandam: “mas você está dando isso para a Osesp...”. E você vai buscando atender. A gente aumentou o número de vagas para o Conservatório de Tatuí, fizemos a orquestra jovem Tom Jobim, fizemos o centro de estudos Tom Jobim, demos uma amplitude para ele enorme. A gente investiu muito na área da música.

A M.: Refletiu positivamente.

M.M: Exatamente.

A M.: Bom, agradeço.

M.M: É uma história aí que eu acho que ninguém tem.

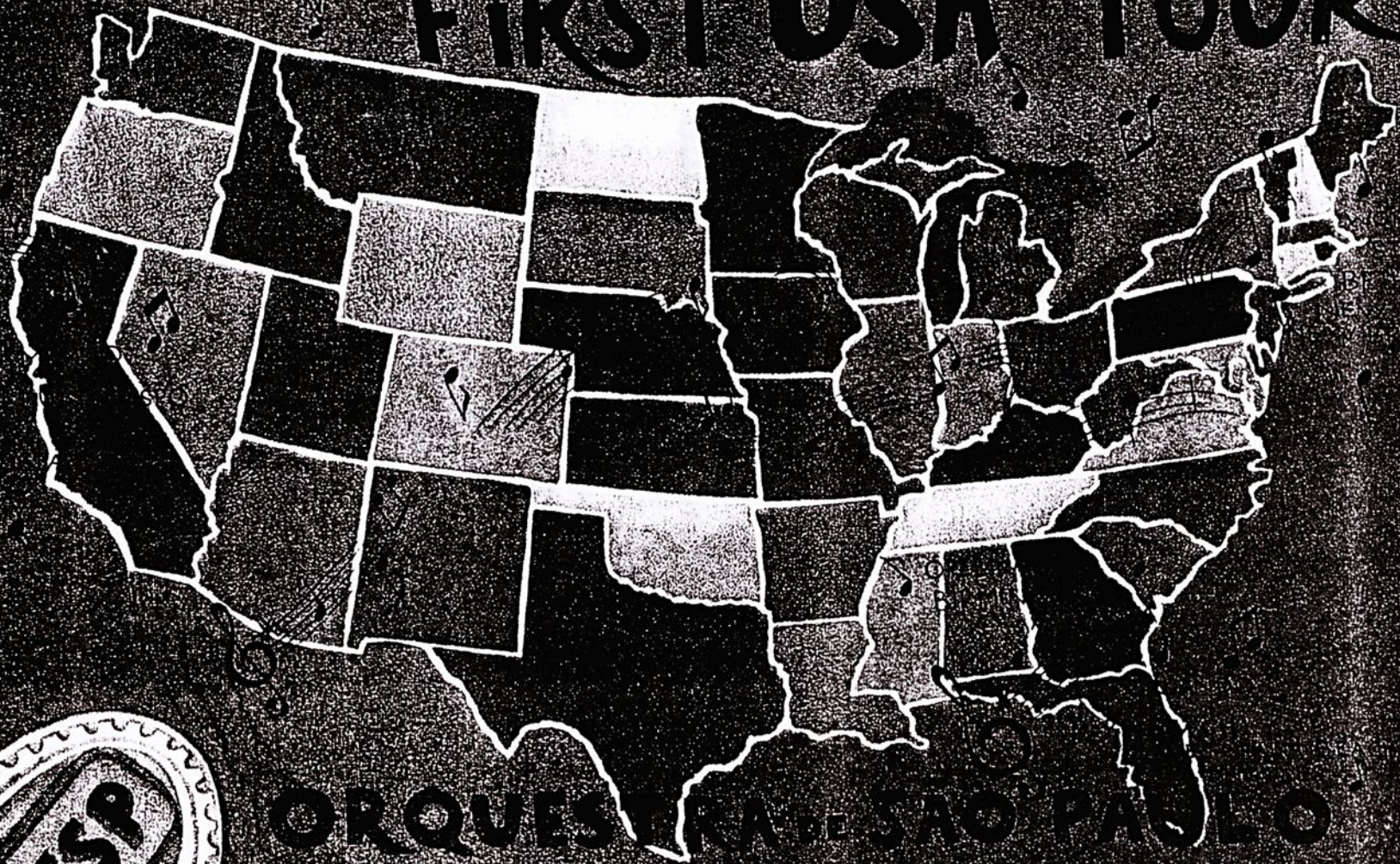
(FIM DA ENTREVISTA)



ANEXO II – Guia de Viagem



FIRST USA TOUR



ORQUESTRA DE SAO PAULO
BRASIL

ORQUESTRA DE SÃO PAULO

22 de outubro a 22 de novembro de 2002

Itinerário da Turnê dos Estados Unidos



Costa Mesa

San Luis Obispo

Sacramento

Ann Arbor

New Brunswick

Utica

Worcester

Storrs

Bethlehem

New York City

Atlanta

Opelika

Birmingham

Orlando

Vero Beach

West Palm Beach

Naples

Miami

CONTATOS DA CAMI

Tim Fox
Presidente & COO

Columbia Artists Management Inc
165 West 57th Street
New York, NY 10019
Telefone do Escritório: 212-841-9571
Fax: 212-841-9774
Telefone Celular: 646-591-6445

Angela Delecke
Gerente de Operações da Turnê

Telefone do Escritório: 212-841-9509
Telefone Celular: 917-328-4729

Davin Brummett
Agente da Banda Mantiqueira

Telefone Celular: 805-304-7705

Peggy Langille
Produtora nos Hotéis

Telefone Celular: 518-506-3925

Madelaine Collinson
Motorista do Maestro

Telefone Celular: 917-969-2595

Jonathan Brill
Agente do Maestro Neschling

Telefone do Escritório: 212-841-9523
Fax do Escritório: 212-841-9599
Telefone Residencial: 212-316-4530

Ron Merlino
Agente do Maestro Minczuk

Telefone do Escritório: 212-841-9560
Fax do Escritório: 212-841-9552
Telefone Residencial: 646-215-8455

Carolyn Stoner
Assistente do Sr. Merlino

Telefone do Escritório: 212-841-9761
Telefone Celular: 917-613-5737

CONTATOS DA ORQUESTRA DE SÃO PAULO

Claudia Toni
Diretora Executiva

Telefone Celular: 917-609-6158

Luiz Nogueira
Gerente de Produção

Telefone Celular: 917-349-6330

Cristiane Santos
Produtora

Telefone Celular: 917-770-9231

Fá Assad
Duo Assad Manager

Escritório: 32-2-242-5921 (Bruxelas)
Telefone Celular: 32-47-631-6853 (Bruxelas)

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Rua Mauá, no. 51 - 2º. andar
São Paulo - SP - 01028.900
Tel: 55 -11 - 3351-8188
Fax: 55 - 11 - 222-3940
www.osesp.art.br
orquestra@osesp.art.br

Apresentando a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

Por suas características cosmopolitas, o Brasil e, especialmente, o Estado de São Paulo são freqüentemente definidos como 'cadinho' de etnias. Não acho esta definição adequada. Cadinho traz a idéia de fusão em uma só massa de diversos elementos, que perdem cor, brilho, densidade e outros atributos essenciais à identificação de cada um deles. Prefiro dizer que, em São Paulo, os povos das mais diversas origens integram-se e harmonizam-se, como os instrumentos de uma orquestra. Cada um guardando suas características. E, quanto mais diferenças e contrastes existir entre elas, mais majestoso e fascinante será o conjunto.

Em São Paulo, povos vindos de todos os países do mundo preservam seus costumes e tradições e dão grande contribuição ao desenvolvimento do Brasil, não só com trabalho, investimentos e conhecimento, mas também –e deliciosamente– com artes, sabores e festas típicas, que nos integram, fortalecem nosso respeito mútuo e nos fazem cada vez mais irmãos.

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo é o retrato vivo, sonoro e fascinante dessa enorme e harmoniosa pluralidade de culturas. Começa pela origem de seus músicos. Alguns chegaram recentemente de terras distantes, outros –como nosso querido Maestro John Neschling– vindos de quase todos os estados brasileiros, são filhos, netos ou bisnetos de gente que atravessou oceanos em busca da nova pátria que os acolheu com carinho e entusiasmo.

Sem se deter em barreiras do tempo, de gêneros ou de nacionalidades, o repertório da nossa orquestra é uma viagem pelo vasto universo da música, ao divulgar em nosso País os antigos mestres consagrados em todo o mundo lado a lado com os grandes compositores da música erudita brasileira, numerosos e prolíficos desde o século XVIII.

Ao apresentar a rica diversidade de ritmos tipicamente brasileiros –samba, bossa nova, chorinho, baião, xaxado, batuque e outros–, a Osesp ganha um brilho especial, pois 'veste' obras-primas do cancioneiro popular com majestosa roupagem sinfônica, sem tirar delas a espontaneidade do gingado doce, carinhoso e caloroso, que bem retrata os encantos do nosso País tropical. A apresentação de algumas dessas peças conta com a preciosa participação da Banda Mantiqueira, que é envolvida pela orquestra, em um emocionante abraço entre o popular e o erudito.

É este espetáculo multicultural, rico e saboroso que o Governo do Estado de São Paulo tem a honra e a satisfação de apresentar a platéias dos Estados Unidos, consciente de que exibir a excelente qualidade da Osesp é uma das melhores formas de divulgar as expressões mais altas da arte brasileira e um meio de aproximar e integrar povos de todo o mundo. Isso é contribuir para a paz.

Bom espetáculo a todos!

Geraldo Alckmin

Governador do Estado de São Paulo

Introducing Orquestra de São Paulo

With their cosmopolitan makeup, Brazil and the state of São Paulo in particular have often been described as ethnic "melting pots". I find that description somewhat inadequate. The term "melting pot" conveys the idea of a process of fusion in which diverse elements merge to form a single mass, losing their separate colors, clarity and substance along with the various other essential aspects of their identity. Personally I prefer to think of São Paulo as a place where people from a very wide variety of origins come together and harmonize like the instruments in an orchestra. They retain their individuality and the greater their differences and the contrasts between them the more magnificent and enthralling is the final result.

In São Paulo people who have come from every corner of the globe preserve their own customs and traditions while contributing enormously to the development of their new country, through their labour, their investment and their knowledge, but also - and delectably - with their art, their cuisine, their typical ways of celebrating, that help to bring us closer together, reinforce our mutual respect for one another and deepen our sense of brotherhood.

Orquestra de São Paulo - the State of São Paulo Symphony Orchestra - is the living, beguiling embodiment in sound of this vast harmonious plurality of cultures that we see immediately reflected in the origins of its members. Some are recent arrivals from distant lands; others, like our much-loved conductor John Neschling, drawn to São Paulo from virtually every other state in Brazil, are the children, grandchildren and great-grandchildren of people who crossed the oceans in search of a new homeland that welcomed them with warmth and appreciation.

Without regard for the barriers of time, gender or nationality the OSP's repertoire is the expression of a journey across the vast universe of music, bringing to audiences in Brazil the works of internationally renowned masters from the past along with the prolific output of the many great classical composers that our country has produced since the 18th century.

The exuberant variety of the typical rhythms of Brazil - samba, bossa nova, chorinho, baião, xaxado, batuque, and others - adds a special sparkle to OSP's concert performances. The Orchestra "dresses-up" some of the classics of Brazilian popular music in a rich symphonic garb while preserving the spontaneity of those soft, sweet, warm cadences that are so evocative of the charms of this tropical country of ours. In some of these pieces the Orchestra is joined by the wonderful "Banda Mantiqueira", in a thrilling encounter that unites the classical and popular aspects of Brazilian culture.

The Government of the State of São Paulo is pleased and honoured to present this sumptuous and flavorsome spectacle of multiculturalism for the enjoyment of the people of the United States of America. We believe that the OSP, an orchestra of ourstanding ability, is not only a superb advertisement for the achievements of Brazilian art and culture but also a vehicle for bringing people from every part of the world together in the cause of peace.

Enjoy the concert!

Geraldo Alckmin

Governor of the State of São Paulo



A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo se prepara para iniciar sua turnê pelos Estados Unidos e, numa caminhada inédita para nós brasileiros, se apresentará em 18 cidades norte-americanas, até mesmo no Avery Fisher Hall de Nova York. É a nossa Orquestra alcançando seu mais alto voo, firmando-se definitivamente no cenário internacional como uma das melhores do mundo.

Bem-aventurada Oseps que, já em sua primeira temporada pela América Latina, levou ao delírio críticos e espectadores. "O novo milagre brasileiro" anunciou em manchete o jornal argentino Clarin. "O resultado de um transcendental renascimento cultural produzido pela mais importante cidade brasileira", destacava o La Nacion.

Esta turnê é uma vitória. É uma emoção. Sentimento que, gostaríamos, fosse compartilhado por todos os personagens que a transformaram numa história de sucesso. Principalmente por quem teve a coragem e o arrojo de acreditar no sonho e aceitar o desafio de tentar realizá-lo: o governador Mário Covas.

Conhecedor da tradição da Orquestra Sinfônica, que em 1995, se encontrava sem qualquer estrutura, não tinha sequer um local para seus ensaios –e ainda se ressentia da morte do grande Eleazar de Carvalho– decidiu reestruturá-la e transformá-la num dos pilares da cultura nacional.

Convidou como seu parceiro nessa travessia, o maestro Jonh Neschling, que possuía as qualidades e o perfil adequados para implantar e executar o plano de criar uma nova Oseps. Mas uma grande orquestra precisava de uma sede qualificada. E Covas, mais uma vez, ousou. Em pleno centro histórico da cidade, escolheu uma antiga estação de trens. Começava ali a Sala São Paulo. Ambos, Sala e Orquestra, renascendo do passado para um futuro grandioso.

Juntos, fizemos contas, conversamos com músicos, arquitetos, especialistas. Acompanhados, sempre, por Neschling, fiscalizamos cada detalhe. Covas se interessou até pelo programa do concerto de inauguração. Incansável, só mostrou emoção quando, em julho de 1999, assistiu na Sala São Paulo a primeira apresentação da nova Oseps.

Como nós, a Orquestra percorreu um duro caminho: mais de 80 músicos foram reavaliados, permanecendo apenas os de grande competência. Artistas brasileiros, há muito no exterior, e músicos estrangeiros passaram por rigorosas audições e os salários foram adequados aos parâmetros internacionais. Uma orquestra que, de 1997 até hoje, semanalmente, se apresenta em concertos na Sala São Paulo. São cerca de 90 apresentações por ano, cada semana com um programa novo, toda quinta e sábado com lotação esgotada.

Bem-aventurada Oseps, resultado do sonho de um corajoso engenheiro que soube, como ninguém, tocar a sinfonia da cultura; fruto da competência e brilhantismo de um magnífico maestro, da força e do apoio de Geraldo Alckmin, Nossa Orquestra está de partida. Vale para mostrar o lado positivo de nosso País, de nosso Estado de São Paulo, numa estrada que conhece bem, a da seriedade, da competência e da excelência.

Marcos Mendonça

Secretário de Estado da Cultura.



Prezados amigos,
Caras amigas,

Finalmente é chegada a hora. A ansiedade vai tomando proporções quase insuportáveis. Não se fala em outra coisa, o assunto é só esse: vamos tocar nos Estados Unidos, vamos ser tratados de igual para igual com as grandes orquestras mundiais que nos precedem ou nos sucedem nas séries de concertos das quais participaremos.

Muitos de nós passamos por Nova York nestes últimos meses e, à porta do Avery Fisher Hall, vimos o cartaz que anuncia o concerto da Orquestra de São Paulo apresentando obras de Villa-Lobos, Nobre e Brahms. O orgulho não coube nos nossos corações.

Trata-se de um desafio pelo qual esperávamos desde a inauguração da Sala São Paulo. A responsabilidade que carregaremos nesses 20 concertos nos enobrece e nos exalta. Acabo soando como um político que recita o Hino Nacional. Mas dessa vez os parâmetros são outros.

Esperamos levar conosco muito do nosso entusiasmo, da nossa energia, da nossa juventude e de nosso talento, e tentaremos estabelecer com o público norte-americano uma relação tão encantadora quanto aquela que tivemos o privilégio de estabelecer com vocês, nosso público paulista e brasileiro.

Quando voltarmos, teremos muitas histórias para contar, muitas memórias para cultivar e, esperemos, muitos triunfos dos quais nos orgulharemos para o resto da vida.

Para os queridos amigos que ficam, preparamos um período repleto de aventuras musicais para serem vividas com o nosso Coro, com o Coro Infantil e com a Camerata Fukuda.

Tenham muita alegria e pensem em nós com o mesmo carinho com que nos têm aplaudido nesses nossos primeiros cinco anos de vida.

John Neschling

Diretor Artístico e Regente Titular



MENSAGEM

'Estamos de partida....'

As turnês internacionais são passos decisivos da trajetória de um conjunto sinfônico e são a garantia da sua qualidade e do seu reconhecimento. É exatamente no exercício de exhibir-se em situação de igualdade com outros conjuntos orquestrais, para platéias acostumadas e muito exigentes, que a orquestra se firma e constrói seu prestígio no exterior.

Parafraseando Mário de Andrade, 'estamos de partida...'. No dia 22 de outubro de 2002, a Osesp pisará solo norte-americano, iniciando uma viagem por 18 cidades¹ com 20 concertos, um marco histórico para a música clássica brasileira.

Seremos 138 profissionais: dois maestros, dois solistas, a diretora executiva, 109 músicos da Osesp e 15 da Banda Mantiqueira, o gerente e o inspetor da Orquestra, 2 montadores de palco, 1 arquivista musical, 1 médico e 3 produtores.

Esta mega-operação começou em outubro do ano passado e só terminará em dezembro próximo, quando concluiremos a memória de todo o projeto.

O universo de atividades, que começam com o transporte dos instrumentos. Violinos, violas, violoncelos, oboés, tímpanos, trompetes, entre tantos outros, serão acondicionados em 65 caixas cujo desenho foi minuciosamente planejado e que ficarão à disposição dos músicos em cada teatro onde nos apresentarmos. A carga aérea soma mais de 8.000 metros cúbicos. O transporte aéreo e terrestre de todos os 138 integrantes da turnê, assim como a hospedagem, em dezoito cidades diferentes, foram cuidadosamente organizados. Para tanto, foram levadas em consideração muitas variáveis: diferentes fusos horários, distâncias entre cidades, vôos mais curtos e locomoção mais adequada. A atualização dos passaportes, os vistos de trabalho, os mapas de palco, o seguro dos instrumentos, dos músicos e de suas bagagens, programas de concertos, passagens aéreas, ou seja, uma infinidade de cuidados para que a Osesp consiga se apresentar com conforto e segurança para um público estimado em 38.000 pessoas ao final de toda a turnê.

Em junho, visitei os Estados Unidos para conhecer parte das cidades onde nos apresentaremos e para estabelecer a estratégia que vamos adotar ao longo da turnê. Caberá a mim liderar a produção de uma empreitada nunca realizada por um profissional brasileiro. Há um ano cada uma das áreas da Orquestra —Centro de Documentação Musical, Coordenadoria de Informação e Projetos, Administração, Assessoria de Marketing, Assessoria de Comunicação e Controle Financeiro— coopera com a minha Coordenadoria. Ela é, aliás, bem pequena, mas feita de gente grande, que adora o que faz: a Cristiane, a Rosaly, o Moacyr, o Marcelo e o Luís. Todos diante de um enorme desafio. Depende de nós, os 59 que ficamos nos bastidores, dar condições aos nossos colegas artistas para que exibam com segurança, brio, garra e —por que não?— alegria todo o talento que têm.

Está claro para mim que viajaremos com um grupo de músicos que congrega diferentes culturas, nacionalidades, religiões, hábitos alimentares, humores, neuroses e idiosincrasias das mais curiosas. Mas conto com que cada integrante dessa *troupe* exerce toda sua generosidade para que possamos mostrar nos Estados Unidos um trabalho que vem sendo construído diariamente aqui, na nossa casa, a Sala São Paulo, nos concertos que fazemos semanalmente desde 1997.

Eu gostaria que cada um de nós, 138 desbravadores, lembrasse do que Mário de Andrade nos ensinou em seu *O Turista aprendiz*, para que, além do sucesso musical, convivamos durante um mês como verdadeiros amigos. 'A faculdade que mais enobrece o homem, que o diviniza é a constância no perdão de que deve ser feita a amizade. Constância no perdão que carece não confundir com indiferença pela falta. Toda camaradagem é feita de traições pequenas, a mais freqüente e cotidiana das tais sendo a observação do companheiro e a recreação crítica em nós dos movimentos psicológicos que o fazem imaginar e agir. Só quando nós criticamos pro outro esses movimentos e os perdoamos em nós, não é companheiragem, é amizade'.

Luiz Nogueira

Coordenador de Produção

¹ Costa Mesa, San Luis Obispo, Sacramento, Ann Arbor, New Brunswick, Utica, Worcester, Storrs, Bethlehem, New York, Atlanta, Opelika, Birmingham, Orlando, Vero Beach, West Palm Beach, Naples e Miami

Turnê EUA 2002 / OSESP

POR FAVOR, LEIA COM ATENÇÃO

Informações Gerais

As informações aqui apresentadas são as mais atualizadas até o presente momento.

Durante a turnê pelos Estados Unidos, cada membro da Orquestra terá a responsabilidade de verificar diariamente o quadro de avisos oficial instalado ao lado do palco nas salas de concerto, assim como as comunicações no saguão dos hotéis. Observe-se que os programas somente serão afixados quando houver mudanças. Além disso, cada participante da turnê é responsável por sua apresentação em tempo hábil para todos os deslocamentos, pelo conteúdo nas caixas de transporte dos instrumentos e nos guarda-roupas nas vagas a ele designadas.

Vôos Internacionais

Chegada aos Estados Unidos

Departamento de Justiça Americano

Polícia Federal – Sistema de Imigração e Naturalização

Ao desembarcar nos EUA o músico deverá estar de porte de sua passagem aérea, de seu passaporte, da ficha preenchida fornecida pelo Sistema de Imigração e Naturalização, da Declaração Alfandegária e das chaves de sua bagagem. Cada músico é responsável por responder às perguntas dos funcionários da Polícia Federal, com exceção dos músicos que possuem passaporte americano. Seu passaporte e sua ficha serão conferidos e, após responder às perguntas, receberá autorização para entrar no país através de um segundo visto: carimbo no passaporte e na ficha que você preencheu do Sistema de Imigração e Naturalização.

Seguirá então para a *Bagage Claim* (Sala de Bagagem) e retirará sua mala da esteira. De posse de sua bagagem, passaporte e a ficha de declaração alfandegária deverá se dirigir à saída onde poderá ser submetido à revista pessoal e de toda sua bagagem. Caso isto aconteça, evite brincadeiras e colabore com os fiscais.

Após a liberação, o músico deverá se dirigir à saída onde encontrará todo o grupo e os ônibus para iniciarmos a viagem.

Saída dos Estados Unidos

Ao embarcar dos EUA com destino ao Brasil você deverá estar de porte de sua passagem aérea, seu passaporte, da ficha de visto fornecida pelo Sistema de Imigração e Naturalização quando de sua entrada. Cada músico brasileiro deverá devolver à companhia aérea a ficha do visto que se encontrará grampeada ao passaporte, normalmente recolhida já na sala de embarque antes da entrada na aeronave.

Atualmente o passageiro tem sua bagagem revistada pelos fiscais e monitorada pelo raio-X. Em seguida, dirige-se para a sala de embarque, quando terá toda sua bagagem de mão revistada pela máquina de raio-X. Computadores pessoais (*Notebooks* e *Lap-Tops*) devem ser retirados de suas malas e passados praticamente abertos. Muitas vezes os fiscais pedem para ligá-los. Máquinas fotográficas, filmadoras e acessórios (filmes e fitas) também devem passar fora de

suas malas. Quaisquer objetos encontrados, como os descritos no item bagagem de mão, poderão ser confiscados pela polícia sem direito a restituição.

Os músicos que possuem cidadania americana deverão portar o bilhete aéreo, o passaporte com o visto brasileiro/protocolo, as chaves de sua bagagem e preencher os formulários de bordo para sua liberação junto à Polícia Federal no Aeroporto de Guarulhos.

Vôos Internos nos EUA

As revistas dos passageiros nos vôos internos nos EUA são extremamente rigorosas e sugerimos que todos cooperem.

Conforme a companhia aérea que voarmos e os aeroportos que utilizarmos, as medidas podem mudar e as regras têm sido alteradas com muita frequência.

Além dos procedimentos descritos acima, todos os passageiros devem responder individualmente às perguntas feitas pelos funcionários das empresas aéreas, tanto os brasileiros como os que possuem cidadania americana.

Após a revista das malas e bagagens de mão, ainda há uma última revista quando do embarque na aeronave. Todos os passageiros não americanos têm a sua bagagem de mão novamente revista, os fiscais passam o detector de metais em cada passageiro e pedem para retirar os sapatos para revista. Garrafas de água e de qualquer outro líquido poderão ser confiscadas.

Alertamos que nem a CAMI, nem a Orquestra, nem as autoridades consulares brasileiras nos EUA possuem qualquer poder sobre as decisões tomadas pelo Sistema de Imigração e Naturalização Americano. Qualquer incidente poderá se tornar um problema irreversível.

Passaportes

Os passaportes serão copiados e cada músico receberá uma cópia completa, com as páginas dos dados pessoais, número e visto de trabalho. Os passaportes originais ficarão sob a guarda da Coordenadoria de Produção da Osesp, sendo devolvidos aos músicos somente para efetuarem o embarque e desembarque nos vôos internacionais de ida e volta, assim como nos vôos internos nos EUA. Após o desembarque, cada músico deverá entregar seu passaporte a Srta. Cristiane Santos. Em caso de extravio do passaporte, dirija-se imediatamente à Coordenadoria de Produção ou à Gerência da Orquestra.

Regulamento de Trajes

O traje para todos os concertos, mesmo os diurnos, será:

- casaca para os homens e
- vestido preto longo para as mulheres.

A equipe técnica usará sempre terno e gravata.

Transporte em ônibus

Por favor, esteja a bordo do ônibus e pronto para partir nos horários indicados no itinerário. Tenha sempre uma garrafa de água para seu consumo pessoal.

Cheques de Viagem

Recomenda-se que se utilize cheques de viagem, os quais podem ser adquiridos em qualquer agência bancária ou casa de câmbio especializada. Como precaução contra a eventualidade de perda ou roubo de seus cheques, troque, com um de seus companheiros, uma cópia de sua relação de números e dos valores de seus cheques de viagens.



Cartões de Crédito

O cartão mais aceito nos EUA é o VISA. Muitos estabelecimentos também aceitam American Express, Master Card e Dinners. A maioria das transações comerciais é feita através de cartão de crédito e, muitas vezes, somente através do cartão é possível realizá-las, como alugar um carro, abastecer em alguns postos ou hospedar-se. Observe, porém, que se um hotel ou locadora de carros garante a transação comercial com seu cartão ao hospedar-se ou locar um veículo, automaticamente o débito está sendo realizado em sua conta. Caso você decida efetuar o pagamento em cheque de viagem ou moeda corrente ao final de sua estadia/locação, o valor da caução será creditado novamente em sua conta cerca de 15 dias depois, e eventuais taxas de variação da moeda serão cobradas à parte pela operadora do cartão de crédito.

Diárias

As diárias serão de U\$ 60,00 por dia, com exceção dos dias 22 de outubro e 10, 11 e 12 de novembro, nos quais não haverá café da manhã, e quando serão pagas diárias de U\$ 70,00 para cada um desses dias.

Cases de Instrumentos

As caixas de instrumentos serão despachadas no dia 19 de outubro de 2002. No final da turnê, os instrumentos e os trajes estarão disponíveis para serem retirados pelos músicos a partir das 14h00 do dia 29 de novembro de 2002. Os instrumentos poderão ser liberados pela Receita Federal no dia 25 de novembro, segunda-feira, e serão entregues imediatamente na Sala São Paulo. Como imprevistos acontecem, pedimos a gentileza de ligar para 3351-8188 e consultar o Sr. Moacyr Ligabo que responderá pela liberação dos instrumentos e pela confirmação da chegada dos mesmos à Sala São Paulo.

No dia 19 de outubro, após o último concerto, os músicos que optaram por despachar seu trajes de concerto deverão entregar um cabide contendo:

Homens: uma casaca completa, um casaco e um par de sapatos.

Mulheres: um vestido com adereços completos, um casaco e um par de sapatos.

Os trajes deverão estar acondicionados em capas fechadas com zíper e identificados com a etiqueta que segue anexa. O mesmo procedimento deverá ser adotado com relação aos instrumentos musicais.

Cada músico é responsável por retirar e devolver os instrumentos e trajes nas respectivas caixas, seguindo a orientação de cada etiqueta de identificação.

As caixas de instrumentos e guarda-roupas estarão disponíveis nos dias dos ensaios e dos concertos. Elas devem ser usadas para transportar EXCLUSIVAMENTE instrumentos e trajes de concerto. Nenhum objeto adquirido durante a turnê pode ser guardado em seu estojo ou na caixa de seu instrumento. Objetos comprados durante a turnê devem ser transportados em sua bagagem pessoal. Todas as caixas dos instrumentos devem ter, quando de seu retorno dos EUA, o mesmo peso de sua partida.

IMPORTANTE: NOSSAS CAIXAS DE INSTRUMENTOS SERÃO SUBMETIDAS A UMA INSPEÇÃO RIGOROSA QUANDO DE SUA ENTRADA NOS EUA E DE SEU RETORNO AO BRASIL. QUALQUER ITEM QUE PORVENTURA SEJA ENCONTRADO NAS CAIXAS E NÃO ESTEJA RELACIONADO PELOS DOCUMENTOS OFICIAIS SERÁ EMBARGADO PELOS OFICIAIS DA ALFÂNDEGA E O PROPRIETÁRIO FICARÁ SUJEITO ÀS PENALIDADES PREVISTAS EM LEI.

Documentos Pessoais Brasileiros

Para sua segurança, leve sua carteira de identidade, seu cartão de crédito, seu último passaporte e sua carteira de motorista. Manstenha sempre uma cópia (xerox) de todos os documentos pessoais em seu estojo de instrumentos.

Documentos Pessoais Estrangeiros

Todos os músicos estrangeiros que possuem protocolo de vistos de trabalho para o Brasil deverão retornar ao País com seu protocolo original e uma carta da Polícia Federal velidando o visto.

Milhagens VARIG

Quem já possui o cartão de milhagem da VARIG peça a inclusão das milhagens que o bilhete lhe dará direito. Os músicos que não possuem o cartão podem se inscrever durante o voo e solicitar a inclusão das milhagens na volta em qualquer escritório da VARIG.

Bagagem Pessoal

Todas as malas deverão ter uma identificação pessoal (bagagem de mão e mala que será despachada).

Cada músico será responsável pelo transporte de sua bagagem, durante as viagens aéreas e terrestres. Ao realizar os embarques e desembarques, cada músico deverá se ocupar em transportar e despachar toda sua bagagem.

Cada participante da turnê tem direito a uma mala regular, mais uma peça de bagagem de cabine que deverá caber no compartimento interno do avião. As especificações da companhia de aviação são as seguintes:

O peso da mala não deve exceder 32 kg, e sua soma de altura, largura e comprimento não pode exceder a 1,58 m.

Sua bagagem de cabine não pode pesar mais que 5 kg, e sua soma de altura, largura e comprimento não deve exceder a 1,15 m.

Ao chegar nos EUA cada músico receberá uma identificação da bagagem fornecida pela CAMI, contendo o sobrenome, nome e um número. Esse número se repetirá nas listas de embarque e desembarque, assim como nas entradas e saídas dos hotéis.

Por favor, utilize sempre cadeados em todas as bagagens pessoais. Devido ao elevado índice de furto nas grandes cidades, recomenda-se deixar as bagagens sempre fechadas sob cadeado. Será uma boa idéia não levar objetos de valor na viagem. As chaves de sua bagagem pessoal deverão estar prontamente disponíveis em dias de viagem, na eventualidade das autoridades alfandegárias decidirem inspecioná-la.

Bagagem de Mão

Vôos Internacionais e principalmente vôos internos nos EUA.

Os itens abaixo só podem ser transportados como bagagem de mão:

- Dinheiro e cartões de crédito;
- Documentos, ações, papéis negociáveis e outros valores;
- Medicamentos e receitas médicas;
- Jóias e chaves;
- Computadores pessoais (*Notebook, laptop, agendas eletrônicas*);
- Máquinas fotográficas, filmadoras, *walkman, discman* e gravadores;
- Celulares (desligados) e acessórios;
- Filmes e fitas para todos os equipamentos descritos acima.

Os itens descritos a seguir nunca podem ser transportados como bagagem de mão:

- facas para palhetas (mala despachada);
- tesouras, tesourinhas, cortadores de unha, pinças;
- bocais;
- seringas;
- objetos de metal ponteados/cortantes em geral;
- aparelhos de barbear e giletes;

Mais informações podem ser adquiridas no site www.varig.com.br

Alfândega

Nos Estados Unidos, não é permitida a entrada de produtos agrícolas de qualquer espécie e de bebidas alcóolicas.

Ao regressar ao Brasil, você deverá obrigatoriamente declarar todas as compras feitas no exterior, sejam as mercadorias que você esteja trazendo consigo ou as tenha despachado. Você tem o direito de trazer ao Brasil mercadorias no valor de U\$500,00. Se você comprar mercadorias acima de U\$500,00 o excedente será taxado em 50% sobre o valor de compra, sendo exigida também a nota fiscal.

Você poderá ainda gastar mais U\$500,00 em produtos nos *duty-frees* no seu retorno. Compras acima desse valor também estão sujeitas aos impostos previstos por lei.

É obrigatório que você faça o registro de todos os instrumentos e equipamentos carregados como bagagem de mão junto às autoridades alfandegárias antes de deixar o Brasil, para evitar dificuldades no retorno ao País.

Computadores pessoais nacionais e câmeras fotográficas de pequeno porte não necessitam registro. A declaração pode ser feita no Aeroporto Internacional, junto ao escritório da Receita Federal.

Contas de Hotel

Somente as diárias e o café-da-manhã (com exceção dos dias 22 de outubro e 10, 11 e 12 novembro) são pré-pagas. Cada participante do grupo é responsável por todas as demais despesas feitas nos hotéis, as quais devem ser pagas antes da saída de cada hotel. Se suas despesas pessoais não forem liquidadas no ato de deixar o hotel, será debitada de sua diária uma taxa administrativa de U\$15,00 além das despesas devidas.

Telefonemas

Como a maioria dos hotéis acrescentam sobretaxas acima de 300%, recomendamos não realizarem chamadas telefônicas diretas de seu apartamento. Se você decidir fazer uma chamada, aconselhamos perguntar antes pela taxa. Mesmo chamadas via operador ou a cobrar realizadas nos hotéis sofrem taxas consideráveis. A maneira mais econômica é utilizar telefones públicos e a orientação está no folheto da Embratel anexo. Chamadas a cobrar no Brasil ou através de cartões adquiridos nos EUA são as formas mais econômicas de se comunicar via telefone.

Lembre-se sempre que os cartões telefônicos devem ser utilizados observando a operadora de cada localidade e zona urbana.



Telefones Públicos

Para ligações locais, os telefones públicos dos EUA funcionam essencialmente à base de moedas de dólar. Na maioria das cidades, uma ligação local custa \$35. Os aparelhos aceitam qualquer combinação de moedas: *quarters*, *dimes* e *nickels*. Não aceitam *pennies*.

Para ligações DDD e DDI existem três modalidades de pagamento: 1.) débito na conta de telefone (só para assinantes); 2.) cartão de crédito (extremamente caro); 3.) *calling card* (cartão de telefone). Em todos os casos, a forma de pagamento deve ser indicada mediante digitação. O processo é interativo. Uma voz de computador acompanha o usuário e o instrui sobre o próximo passo a dar. Além disso, as instruções básicas podem ser lidas numa plaqueta afixada na frente de cada aparelho.

Os *calling cards* norte-americanos funcionam de modo diferente dos brasileiros e são menos fáceis de serem usados. Eles podem ser comprados nas bancas de jornais e em algumas lojas. As instruções de uso acham-se impressas no verso do cartão e consistem basicamente no seguinte: 1.) Deve ser removido um lacre para ser revelado um *PIN number* (*Personal Identification Number* - senha); 2.) É indicado um *Toll free number* (1-800-...); 3.) Deve-se digitar esse número 1-800-... , uma gravação pede que se digite uma senha após a discagem; em seguida se ouve um sinal de linha, quando então se pode digitar o número DDD desejado (código de acesso [geralmente: 1], código de área e número de telefone).

É possível que um *calling card* comprado em Los Angeles - CA não seja aceito em Worcester - MA se o operador (empresa de telefonia) não for o mesmo nas duas cidades.

Mensagens

Se membros de sua família precisarem enviar-lhe mensagens urgentes, peça-lhes para entrar em contato com a Administração da Osesp e falar com um funcionário da Coordenadoria de Produção (Moacyr Ligabo, Rosaly Zwarg ou Marcella Albuquerque) no telefone 3351-8188 e pedir que seja transmitido um recado.

Internet/E-mail

Alguns hotéis possuem *bussines center* oferecendo a possibilidade de uso da Internet com custo aproximado de U\$ 5,00 por hora.

Nem sempre é fácil encontrar um *Cyber Café* nos EUA. A maioria deles permite a conexão através de pontos telefônicos à mesa e você deve estar portando seu computador pessoal. Mesmo com a utilização de seu computador pessoal, tanto conectado em um *Cyber Café* ou no apartamento do hotel, lembre-se que a chamada será sempre internacional, pagando tarifas acima de 300% nos hotéis e de chamadas internacionais nos *Cybers Cafés*.

Para operar um computador pessoal com chamada local, deverá fazer uma assinatura com o portal AOL - American On Line ou com a At&T GlobalNet, (desta última temos discos de instalação do programa - com a produção), verificando o número de telefone para conexão que o site oferece para ser utilizado em cada parte do país, realizando assim conexões locais, e possibilitarão a comunicação em rede pela internet e o uso do e-mail. O cadastro poderá ser feito nos EUA, bastando informar o número do cartão de crédito.

Segurança Pessoal

Para sua segurança pessoal, recomendamos que você tome cuidados durante a turnê. Não guarde a carteira em bolsos externos de calça ou paletó. Mantenha sua bolsa junto a você a toda hora. Lembre que batedores de carteira são comuns em lugares de turismo. Logo, não use jóias valiosas ou outros objetos caros que chamem a atenção.

Horários médicos

Todos os dias o Dr. Nicolai Dragus estará à disposição para atender os músicos em seu apartamento. Os horários e o apartamento serão anunciados no quadro oficial de avisos no próprio hotel. Ele também atenderá a chamadas de emergência e estará à disposição em todos os ensaios e concertos.

Remédios Pessoais

Queira portar todos os seus remédios em sua bagagem de cabine e, por favor, tenha consigo uma cópia da receita médica para cada tipo de remédio, pois as autoridades alfandegárias poderão pedir esta comprovação. Tome o cuidado de levar um suprimento de reserva de seus remédios para prevenir-se contra situações de emergência.

Ingressos para os Concertos nos EUA

Os músicos que quiserem adquirir ingressos para os concertos deverão entrar em contato diretamente com a bilheteria dos teatros, reservar e pagar pelos ingressos. Infelizmente a CAMI disponibiliza uma cota mínima de ingressos por concerto, o que nos impede de fazer cortesias.

Fusos horários

Todas as horas indicadas no itinerário são em hora local e as diferenças na tabela abaixo foram calculadas em relação ao horário de São Paulo:

As seguintes diferenças de horário ocorrerão na turnê.

- | | |
|--|----------------|
| ▪ Los Angeles (22 out): | menos 4 horas. |
| ▪ Los Angeles/San Luis Obispo/Sacramento (26 out, fim do horário de verão americano) | menos 5 horas. |
| ▪ Ann Arbor/ New York/ Atlanta/Miami: | menos 3 horas. |

Conversões de moedas

A forma mais prática de obter moeda estrangeira é pelo uso de cheques de viagem, trocados sem taxa nos próprios hotéis. Algumas lojas e restaurantes aceitam cheques de viagem na compra de mercadorias. Todos os bancos têm uma cota para realizarem essa troca, aproximadamente U\$ 200,00, portanto, organize-se junto aos hotéis nas cidades de maior porte.

Táxi

As tarifas de táxi são caras, principalmente em cidades grandes como Los Angeles, New York, Atlanta e Miami. Recomenda-se usar, sempre que possível, o sistema de transporte coletivo.

Restaurantes

A maioria dos hotéis oferece, no mínimo, duas opções para se tomar uma refeição: 1.) um restaurante, mais formal e mais caro, e 2.) um *coffee shop*, informal e mais econômico, geralmente no sistema self-service. Muitas vezes, a localização de um hotel é tão isolada e distante que é impraticável buscar um restaurante ou outro local fora do próprio hotel.

É importante observar um detalhe cultural: nos restaurantes, mesmo nos mais modestos, e na maioria dos *coffee shops*, principalmente os mais elegantes, o *patron* (cliente) não pode simplesmente entrar e se dirigir a uma mesa que esteja desocupada. Ele deve aguardar numa área de espera que sempre há perto da porta de entrada, para ser atendido por uma *hostess* ou um *host*. Este(a) perguntará pelo número de pessoas que integram o *party* (existe a expressão: *a party of one* (1), quando se trata de uma só pessoa) e em seguida, conforme o caso, pede para esperar ou conduz o grupo a uma mesa. Mesmo havendo várias mesas disponíveis em áreas diferentes do restaurante, o *host* nem sempre está em condições de atender à preferência do cliente por uma determinada mesa. Isto se dá em função de acordos sindicais que obrigam a gerência do restaurante, quando há vários garçons, a observar um esquema de distribuição.

Existindo outras opções em distância confortável, você encontrará, além das duas categorias já mencionadas, uma terceira, às vezes muito interessante: os '*Delikatessen*' e '*Groceries*' parecidos com as nossas rotisseries. Lá se pode comer, conforme o caso, deliciosos sanduíches (exemplo: *hot Pastrami Sandwich, on rye*) a preços suportáveis.

Pode-se tomar por base uma despesa por pessoa de U\$18 a U\$22 para um refeição num restaurante de categoria satisfatória, e de U\$7 a U\$10 num *coffee shop* ou numa lanchonete.

Estojo dos Instrumentos

Os estojos deverão ser entregues para serem acondicionados nas caixas de instrumentos destrancados para que possam ser vistoriados pela Receita Federal e Polícia Federal, tanto no embarque no Brasil quanto no voo interno de Detroit para Newark nos Estados Unidos e também após o último concerto em Miami, quando retornarão ao Brasil. Caso algum estojo esteja trancado essas instituições têm, por Lei, o direito de abrí-los por conta própria. Durante as viagens da carga realizadas por autovias os estojos poderão ser trancados.

Gorjetas

A regra básica é: 15%, com U\$1.00 como mínimo. Alguns restaurantes já incluem a taxa de serviço na conta, outros não. Em caso de dúvida é bom perguntar. Atenção: nos EUA acrescenta-se, após a soma da conta, o *Sales Tax* (Imposto sobre a Venda). Não confunda este valor com a taxa de serviço.

Nos táxis, os moradores locais freqüentemente não pagam gorjeta porque as tarifas em si já são bastante altas. Uma boa solução do meio pode ser arredondar as frações para o próximo dólar cheio.

Horário Comercial

Supermercados, *Drug Stores* como *Wallgreen's* e *Discount Stores* freqüentemente estão abertos 24 horas. A maioria das demais lojas está aberta das 09h00 até as 21h00. Lojas de especialidades podem fechar já às 19h00 ou até mais cedo.

Horário bancário: 09h00 até 17h00. Convém pedir confirmação na Recepção do hotel.

Energia elétrica

A energia elétrica nos EUA obedece aos mesmos padrões do Brasil: corrente alternada, 110 volts, 60 ciclos (Hertz). As tomadas são normalmente do tipo americano, para plugues com pinos planos e diferenciados (pino fase é sempre mais largo). Se você usar aparelhos com plugue de pino redondo, é bom comprar um adaptador antes de iniciar a viagem. Evita-se assim o desconforto de ter que procurar num lugar desconhecido.

Bebidas Alcoólicas

Nos EUA é expressamente proibido consumir bebida alcoólica nas ruas. Somente no interior dos estabelecimentos como bares, boates ou no próprio hotel. O consumo em locais públicos está sujeito a prisão.

Também é proibido o transporte de bebidas em veículos, sendo que garrafas e similares devem ser transportadas no porta-malas.

Fumo

Solicitamos aos hotéis, quartos de fumantes e não-fumantes. Fumar em um quarto destinado a não fumantes sujeitará o infrator às multas estabelecidas pelo próprio hotel.

A maioria dos restaurantes, lojas, museus e aeroportos não permitem o fumo. Alguns possuem área específica para fumantes. Mesmo em alguns logradouros públicos, seguranças podem informar ao fumante que naquela área não é permitido o fumo.

Cédulas e Moedas nos EUA (taxa de R\$ 3,70 em 3/10/02)

Cédulas: \$ 1, 2, 5, 10, 20, 50, 100 dólares

Moedas: ¢ 1 (penny), 5 (nickel), 10 (dime), 25 (quarter)

Abaixo, duas possibilidades de câmbio e as devidas conversões

1 \$	=	R\$ 3,70	=	R\$ 3,90
5 \$	=	R\$ 18,50	=	R\$ 19,50
10 \$	=	R\$ 37,00	=	R\$ 39,00
15 \$	=	R\$ 55,50	=	R\$ 58,50
20 \$	=	R\$ 74,00	=	R\$ 78,00
25 \$	=	R\$ 92,50	=	R\$ 97,50
50 \$	=	R\$ 185,00	=	R\$ 195,00
100 \$	=	R\$ 370,00	=	R\$ 390,00

Conversões métricas

Distância

1 inch	=	2,54 cm
1 foot	=	30,48 cm
1 mile	=	1,61 km
1 centímetro	=	0,39 inches
1 metro	=	3,28 feet
1 quilômetro	=	0,62 milhas

Peso

1 ounce	=	28,35 g
1 pound	=	0,45 kg
1 grama	=	0,04 ounces
1 quilograma	=	2,20 pounds

Líquido

1 quart	=	0,95 L
1 litro	=	1,06 quarts



Informes turísticos

ESTADOS UNIDOS (Califórnia, Nova York, Michigan e Flórida)

Informações Gerais

Califórnia

- Los Angeles - Segunda maior região metropolitana dos EUA, localizada no sul da Califórnia, próximo à costa do Oceano Pacífico. Distrito famoso: Hollywood. População estimada: 16,4 milhões de habitantes. (incluindo Los Angeles, Riverside e Orange Counties).
- Costa Mesa - Cidade em Orange County, aprox. 65 km a sudeste do centro de Los Angeles. População de 97.000. Centro de compras, restaurantes, teatros.
- San Luis Obispo - Pequena cidade a meia distância entre Los Angeles e San Francisco, próximo (32 km) à costa do Oceano Pacífico. Sede do Castelo Hearst, museus, região produtora de vinhos finos. Cerca de 43.000 habitantes.
- Sacramento - Capital do estado da Califórnia. Localizada aprox. 120 km a nordeste de San Francisco, no Vale Central, entre a Coast Range (Serra do Mar) e as Rocky Mountains. Importante região produtora agrícola. Cerca de 400.000 habitantes.

<u>Clima – outubro</u>	<u>Temperatura</u>	<u>Probabilidade de chuva</u>
Los Angeles, Costa Mesa	15 a 26°C	7%
San Luis Obispo, Sacramento	10 a 26°C	14%

Estado de Michigan – Cidade de Ann Arbor

Desde a abertura da Universidade de Michigan em 1841, Ann Arbor emergiu como a capital educacional do meio-oeste americano. Localizada a aproximadamente 64 quilômetros a sudoeste de Detroit, é a sétima maior cidade do estado de Michigan e, de acordo com o censo de 2000, possui cerca de 114 mil habitantes na cidade. Esse número engloba a maioria dos estudantes da Universidade de Michigan.

Mais informações podem ser obtidas pelos sites: www.ocpac.org, <http://www.annarbor.org/>, ou <http://www.aadl.org/moaa/moaaintro.html>

Estados de New England, Nova York

- Boston, MA - Cidade histórica, considerada o Berço da Liberdade dos EUA. Capital do estado de Massachusetts, importante porto marítimo, centro financeiro e centro acadêmico. Sede da Boston Symphony Orchestra. População estimada da Área Metropolitana: 3,3 milhões.
- Worcester, MA - Cidade histórica, segundo maior centro político do estado. Notado centro cultural e educacional. Sede do Worcestwer Music Festival. Localizada aproximadamente 70 km a oeste de Boston. População estimada da área metropolitana: 511 mil.
- Storrs, CT - Pequena cidade, localizada no estado de Connecticut, aproximadamente 140 km a sudoeste de Boston.

- New York, NY - Maior metrópole e mais importante centro financeiro dos EUA. Sede de importantes instituições educacionais e culturais, entre as quais a New York Philharmonic Orchestra. População estimada da área metropolitana consolidada New York-New Jersey-Long Island: 21,2 milhões de habitantes.

<u>Clima – novembro</u>	<u>Temperatura</u>	<u>Probabilidade de chuva</u>
Boston, Worcester, Storrs	03 a 12°C	33%
New York	05 a 12°C	30%

Flórida

- Orlando - Importante centro turístico: Disney World, Epcot Center, Universal Theme Park, SeaWorld, H P Leu Jardim Botânico. Localizado no centro da península da Flórida. População estimada da Área Metropolitana: 1,6 milhões.
- Vero Beach - Pequena cidade litorânea, localizada aprox. 160 km a sudeste de Orlando.
- West Palm Beach - Pequena cidade litorânea, localizada aprox. 110 km ao sul de Vero Beach e aprox. 100 km ao norte de Miami. Maior renda per-capita dos EUA.
- Miami - Centro comercial do sudeste da Flórida, importante centro turístico: Miami Seaquarium, Parque Nacional Everglades. População estimada da Área Metropolitana: 2,3 milh.

<u>Clima – novembro</u>	<u>Temperatura</u>	<u>Probabilidade de chuva</u>
Orlando, Vero Beach, W. Palm Beach	16 a 26°C	23%
Miami	21 a 27°C	27%

Dia 19 de outubro de 2002
Sábado

SÃO PAULO, São Paulo

16h30 - Concerto Extra

19h00 Entrega de todos os instrumentos e dos cabides com os trajes de concertos para armazenamento nas caixas e posterior carregamento para o Aeroporto de Viracopos/Campinas.

Músicos da Banda Mantiqueira poderão entregar seus instrumentos entre 16h00 e 19h00 do mesmo dia impreterivelmente.

Vôo VARIG - OCT 22 Viracopos/LAX RG 9780 - 12:30 - 7:30+

Dia 21 de outubro de 2002
Segunda-feira

SÃO PAULO, São Paulo

19h00 - Saída dos ônibus da Sala São Paulo para Aeroporto de Cumbica/Guarulhos

Os músicos que optaram por embarcar para Guarulhos saindo da sede da Orquestra deverão se apresentar no estacionamento da Sala São Paulo com sua bagagem completa.

Os músicos que irão com transporte próprio deverão estar no aeroporto de Guarulhos, no embarque internacional da empresa VARIG, procurar pelo balcão de embarque exclusivo da OSESP. O embarque estará aberto a partir das 20h00.

23h50 - Aeroporto de Cumbica/Guarulhos

Vôo VARIG RG8836 - São Paulo/Los Angeles

saída 23h50 - chegada 8h00

21/10
22/10



Dias 22 e 23 de outubro de 2002
Segunda e Terça-feira

22 de outubro - Los Angeles/Costa Mesa

****Orquestra Recepcionada por Angela Delecke****

09:00

3 ônibus para o Hotel
45 milhas, 1 hora (**aproximadamente 117 quilômetros**)
Coach USA, Fone: 1-800-642-3287
Confirmação #: 070126

**** (Atrase seu relógio em 4 horas) ****

10:00

Chegada estimada ao hotel

Restante do dia, e dia 23, livres

Hotel

Wyndham Garden
3350 Avenue of the Arts
Costa Mesa, CA 92626
Fone: 714-751-5100
Fax: 714-751-0129
(de 22 a 27 de outubro - 5 NOITES)

Clima

Temperatura média

Dias 22 e 23 de outubro 17°C



Dia 24 de outubro de 2002
Quinta-feira

Costa Mesa

- 18:00** Passagem de som dos Assads
- 18:45** Os músicos dirigem-se para a Sala
- 19:00 – 20:00** Ensaio Geral com Mo. Neschling (1 hora corrida)

Sala

Segerstrom Hall

Orange County Performing Arts Center
600 Town Center Drive
Costa Mesa, CA 92626
Capacidade: 2994

Contato na Coxia

Larry Duckles, Fone: 949-553-2422, x. 232
Telefone da Coxia: 714-556-2122 x. 340

Clima

Temperatura média

Dia 24 de outubro

17°C



Dia 25 de outubro de 2002
Sexta-feira

Costa Mesa

Hotel

Wyndham Garden

3350 Avenue of the Arts

Costa Mesa, CA 92626

Fone: 714-751-5100

Fax: 714-751-0129

Preço dos ingressos: \$59, 55, 40, 29, 19

Reserva de ingressos: 949-553-2422

14:45

Músicos dirigem-se à Sala

15:00 – 17:00

Ensaio

17:00

Músicos dirigem-se ao Hotel

19:30

Músicos dirigem-se à Sala

20:00

CONCERTO #1, Mo. Neschling

Krieger

Passacaglia for the New Millenium

Castelnuovo

Concerto for Two Guitars, *Duo Assad*

Intervalo

Villa-Lobos

Uirapuru

Guarnieri

Symphony No. 2

Hall

Segerstrom Hall

Orange County Performing Arts Center

600 Town Center Drive

Costa Mesa, CA 92626

Capacidade: 2994

Contato na Coxia

Larry Duckles, Telefone: 949-553-2422, x. 232

Telefone da Coxia: 714-556-2122 x. 340

Após o Concerto

Músicos dirigem-se ao Hotel

Clima

Temperatura média

Dia 25 de outubro 17°C



Dia 26 de outubro de 2002

Sábado

Costa Mesa

09:45	Orquestra e Banda dirigem-se para a Sala de Concertos
10h00 às 13h00	Ensaio do Mo. Neschling e Banda Mantiqueira
13h00	Orquestra e Banda dirigem-se para o hotel
19h30	Orquestra e Banda dirigem-se para a Sala de Concertos
20:00	Concerto No. 2, Mo. Neschling com Banda Mantiqueira <i>Programa de concerto</i> De Holanda Homenagem ao Malandro Neschling Olha a Lua Pixinguinha Medley de Choros Bosco Pret-a-porter de tafeta Jobim Insensatez Barroso Aquarela do Brasil Intervalo Abreu Tico-Tico no Fuba Bosco Linha de Passe Guinga Baiao de Lacan Brasileirinho Bis

Hall

Segerstrom Hall
 Orange County Performing Arts Center
 600 Town Center Drive
 Costa Mesa, CA 92626
 Capacidade: 2994

Contato na Coxia

Larry Duckles, Telefone: 949-553-2422, x. 232
 Telefone na Coxia: 714-556-2122 x. 340

Após o Concerto

Orquestra e Banda dirigem-se para o hotel.
 Equipe Técnica: Carregar a carga e despachar a carreta

Clima:
 Temperatura média

Dia 26 de outubro 17°C

****Fim do horário de verão nos EUA****
(Atrase seu relógio em uma hora antes de ir para a cama hoje à noite!)



Dia 27 de outubro de 2002
Domingo

Costa Mesa/San Luis Obispo

09:00 4 Ônibus para San Luis Obispo
237 milhas, 4h, 50 min
Coach USA, Telefone: 1-800-642-3287
Confirmação #: 070127

****Parada de 30 min. durante a viagem****

14:30 Chegada estimada ao hotel

Hotel da Orquestra

HOTEL A
Holiday Inn Express
1800 Monterey Street
San Luis Obispo, CA 93401
Telefone: 805-544-8600
Fax: 805-541-4698

HOTEL B
Best Western (15 doubles)
1895 Monterey Street
San Luis Obispo, CA 93401
Telefone: 805-544-0973
Fax: 805-541-2805

**Hotel dos Maestros,
Solistas e Claudia**

Embassy Suites
333 Madonna Road
San Luis Obispo, CA 93405
Telefone: 805-549-0800
Fax: 805-543-5273

16:30 Passagem de som dos Assads

16:30 3 Ônibus para a Sala
15 minutos

17:00 – 18:00 Ensaio

Contato na Coxia Eli Zabala, Telefone: 805-756-7245
Telefone na Coxia: 805-756-7251



Dia 27 de outubro de 2002
Domingo
(continuação)

19:00

CONCERTO #3, Mo. Neschling

krieger Passacaglia for the New Millenium
Nobre Concerto for Two Guitars, *Duo Assad*
Intervalo
Brahms Symphony No. 2

****Concerto gravado pela Rádio KCBX****

(Gravação não comercial para 2 veiculações autorizadas previamente, com cópia para o Centro de Documentação Musical da OSESP).

Hall

Harman Concert Hall
Christopher Cohan Center
 California Polytechnic State U.
 1 Grand Avenue
 San Luis Obispo, CA 93407
 Capacidade: 1284
 Preço dos ingressos: \$36, \$42, \$48
 Reserva de ingressos:
<http://www.calpolyarts.org/tickets.html>
 Telefone: 805-756-2787

Após o Concerto

3 Ônibus para hotel
 15 minutos

Clima

Temperatura média:

Dia 27 de outubro 16°C



Dia 28 de outubro de 2002
Segunda-feira

San Luis Obispo/Sacramento

09:00 4 Ônibus para Sacramento 294 milhas, 5h, 30 min
 (aproximadamente 765 quilômetros)

****Parada de 30 min. durante a viagem****

15:00 Chegada estimada ao hotel

**Hotel da Orchestra
 & Claudia**

Clarion Sacramento
 700 16th Street
 Sacramento, CA 95814
 Telefone: 916-444-8000
 Fax: 916-442-8129

**Hotel dos Maestros
 e Solista**

The Governors Inn
 210 Richards Boulevard
 Sacramento, CA 95814
 Telefone: 916-448-7224
 Fax: 916-448-7382
 Neschling: 427390; Minczuk: 427391; Odair: 427392
 Sergio: 427573; Madelaine: 427393

17:00 Passagem de som dos Assads

17:15 3 Ônibus para a Sala
 15 minutos

18:00 – 19:00 Ensaio

Contato na Coxia

Kurt Lehn, Telefone Celular: 916-539-5050;
 Pager: 916-590-8578
 Carl Brownell, Telefone do Escritório: 916-264-5133
 Telefone Celular: 916-869-3227
 Telefone na Coxia: 916-443-9771

20:00

CONCERTO #4, Mo. Minczuk
Braga Episódio Sinfônico
Nobre Concerto for Two Guitars, Duo Assad
Intervalo
Tchaicovsky Symphony No. 5

Dia 28 de outubro de 2002
Segunda-feira
(continuação)

Hall**Sacramento Community Center Theatre**

1301 L St

Sacramento, CA 95814

Capacidade: 2380

Preço dos ingressos: N/A

Reserva de ingressos: 916-974-1357 www.seccca.org**Após o Concerto**

3 Ônibus para hotel

15 mins

Clima

Temperatura média

Dia 28 de outubro

20°C

HOTEL A

Mr.	CRUZ	Claudio	Single	Fumante
Mr.	LA VEGA	Jorge de	Single	Não fumante
Mr.	LA ROCCA	Gabriel	Single	Não fumante
Mr.	LIMA	Alfredo	Single	Não fumante
Mrs.	POLES	Valéria	Single	Não fumante
Mr.	YENQUE	Dante	Single	Não fumante
Mr.	SCHAEFER	Horácio	Single	Não fumante
Mr.	BOUDLER	John	Single	Não fumante
Mr.	SILVÉRIO	Alexandre	Single	Não fumante
Mr.	SIQUEIRA	Gilberto	Single	Não fumante
Mr.	GISIGER	Joel	Single	Não fumante
Ms.	KOPYLOVA	Olga	Single	Não fumante
Mr.	POLISTCHUK	Wagner	Single	Não fumante
Mr.	DRAGUS	Nicolai	Single	Não fumante
Mr.	NOGUEIRA	Luiz	Single	Não fumante
Mr.	ASSAD	Odair	Single	Não fumante
Mr.	ASSAD	Sergio	Single	Não fumante
Ms.	TONI	Claudia	Suite	Fumante
Mr.	MINCZUK	Roberto	Suite	Não fumante
Ms.	SANTOS	Cristiane	Single	Não fumante
Mr.	NESCHLING	John	Suite	Não fumante
Mrs.	LANDIM	Soraya	DOUBLE	Não fumante
Mr.	COLLACICO	Jefferson	Married	Não fumante
Mrs.	RAKEVICH	Inna	DOUBLE	Não fumante
Mr.	RAKEVICH	Yuriy	Married	Não fumante
Mrs.	BOGATYREVA	Svetlana	DOUBLE	Não fumante
Mr.	BOGATYREV	Kirill	Married	Não fumante
Mrs.	NERY	Ligia	DOUBLE	Não fumante
Mr.	NERY	Edmilson	Married	Não fumante
Mrs.	CAMERON	Maria Angélica	DOUBLE	Não fumante
Mr.	RIGHINI	Ricardo	Married	Não fumante
Ms.	TRISOLIO	Marialbi	DOUBLE(*)	Não fumante
Ms.	MARIN	Luminita		Não fumante
Mr.	MILLING	Darrin	DOUBLE	Não fumante
Ms.	TERECHKOVA	Svetlana	Married	Não fumante
Mr.	OVEJERO	Carlos	DOUBLE(*)	Não fumante
Mr.	YAMADA	Armando		Não fumante
Mrs.	KALIL	Léa	DOUBLE(*)	Não fumante
Ms.	DEL GRANDE	Elizabeth		Não fumante

Mr. Ms.	AMARAL KLIEMANN	Luciano Carolina	DOUBLE Married	Não fumante Não fumante
Mrs. Mrs.	CHO DOO	Sung Jin	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Ms. Ms.	MASHOUKOVA SILVA	Olga Fabiola	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Mr. Mr.	SARUDIANSKY CALLIGOPOULOS	Igor Paulo	DOUBLE(*)	Fumante Fumante
Mr. Mrs.	THORPE REGEV	Matthew Iris	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Mr. Mr.	SILVA PINTO	Marcelo Xisto	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Mr. Mr.	RIBEIRO SANDU	Almir Cristian	DOUBLE(*)	Fumante Fumante
Mr. Mr.	ATANASSOV VEKSLER	Dimitri Lev	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Mr. Mr.	ANANIAS MINCZUK	José Arcádio	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Mr. Mr.	PIMENTEL REIS	Ivan Alceu	DOUBLE(*)	Fumante Fumante
Ms. Ms.	RAKHIMOVA KLEVTSOVA	Galina Lioubov	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Mr. Mr.	CHIPOLETTI ANJOS	Fernando Marcos	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Mr. Mr.	HANZEM ARANTES	Samuel Ozéas	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Mr. Mr.	MATOS DISSENHA	Marcelo Fernando	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Mr. Mr.	ORSI BURGANI	Luis Nivaldo Sérgio	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Mr. Mr.	PASCHOAL VOICU	Paulo Gueorgue	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Mr. Mr.	LIMA EBERT	Braulio Max	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Ms. Ms.	CAMERON ZHEREHA	Maria Luisa Anzhela	DOUBLE(*)	Fumante Fumante
Mr. Mr.	NUNES NUNES	André Marcio	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Ms. Ms.	VINOGRADOVA CHASHNIKOV	Tatiana Alexey	DOUBLE Married	Não fumante Não fumante
Mr. Mr.	JUNIOR COSTA	Antonio José	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Mr. Mr.	SALLE BLASIO	Luis João	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Mr. Mr.	TADASHI MIRANDA	Milton Cesar	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Mr. Mr.	PETRUTIU UHLEMANN	Adrian Andreas	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante
Ms. Ms.	HOLTZ MEIRELLES	Adriana Heloísa	DOUBLE(*)	Não fumante Não fumante

HOTEL B

Ms. Mrs	GAVRIS MILLER	Anca Cynthia	DOUBLE(*)	No Smoking No Smoking
Mr. Mr.	FREITAS FORMIGA	Cláudio Francisco	DOUBLE(*)	No Smoking No Smoking
Mr. Mr.	SCHINKE MEYER	Walter Adriano	DOUBLE(*)	No Smoking No Smoking
Mr. Mr.	KLEMENTIEV PAS	Vladimir Peter	DOUBLE(*)	No Smoking No Smoking
Ms. Mr.	KODIN APPS	Irina Peter	DOUBLE Married	No Smoking No Smoking
Mrs. Ms.	SPÁSSOVA BOLD	Kátia Anca	DOUBLE(*)	No Smoking No Smoking
Mr. Mr.	ROSA PEDROSO	Alexandre Marcos	DOUBLE(*)	No Smoking No Smoking
Mr. Mr.	CRISTEA LOTTI	Florian Heitor	DOUBLE(*)	No Smoking No Smoking
Mr. Mr.	BISCEVIC GENOV	Alen Nicolay	DOUBLE(*)	No Smoking No Smoking
Mr. Mr.	LOPES ALBUQUERQUE	Marcelo Natan	DOUBLE(*)	No Smoking No Smoking
Mr. Mr.	VASCONCELOS TOREZAN	Ney Claudio	DOUBLE(*)	No Smoking No Smoking
Mr. Mr.	TARTAGLIA MINCZUK	Alex Eduardo	DOUBLE(*)	No Smoking No Smoking
Mr. Mr.	GIANESELLA BARK	Eduardo Jamil	DOUBLE(*)	No Smoking No Smoking
Mr. Mr.	SILVA MELOSI	David Anselmo	DOUBLE(*)	No Smoking No Smoking
Mr. Mr.	KIER BARBOZA	Douglas Marcelo	DOUBLE(*)	No Smoking No Smoking

Dia 29 de outubro de 2002
Terça-feira

DIA DE VIAGEM

Sacramento/Atlanta/Detroit/Ann Arbor

09:30 3 Ônibus para o Aeroporto de Sacramento
 30 min

12:00 Saída de Sacramento Delta #598
19:22 Chegada em Atlanta

**** (Adiante seu relógio em 3 horas) ****

20:15 Saída de Atlanta Delta #734
22:09 Chegada em Detroit

22:15 3 Ônibus para hotel
 50 milhas, 60 minutos
 Getaway Tours & Charters, Telefone: 734-994-6666
 Confirmação #: 102902CO

23:15 Chegada estimada ao hotel

Hotel da Orquestra **Sheraton Inn**
 3200 Boardwalk
 Ann Arbor, MI 48108
 Telefone: 734-996-0600
 Fax: 734-996-8136

Conductors, Soloists **Campus Inn**
& Claudia Hotel 615 East Huron
 Ann Arbor, MI 48104
 Telefone: 734-769-2200
 Fax: 734-769-6222
 Neschling: Y0412, Minczuk: Y0413, Claudia: Y0414,
 Odair: Y0415, Sergio: Y0416, Madelaine: Y0417

Clima
 Temperatura média

Dia 29 de outubro 8°C



Dia 30 de outubro de 2002
Quarta-feira

Ann Arbor

Hotel

Sheraton Inn

3200 Boardwalk
Ann Arbor, MI 48108
Telefone: 734-996-0600
Fax: 734-996-8136

**Conductors, Soloists
& Claudia Hotel**

Campus Inn

615 East Huron
Ann Arbor, MI 48104
Telefone: 734-769-2200
Fax: 734-769-6222

10:00

Passagem de som dos Assads

10:30

3 Ônibus para a Sala
15 minutos
Getaway Tours & Charters, Telefone: 734-994-6666
Confirmação #: 103002CO

11:00- 13:00

Ensaio Aberto

Contato na Cobia

Jasper Gilbert, Telefone: 734-647-1173
Telefone Celular: 734-323-3856
Cobia #: 734-668-8397, ext. 17

13:00

3 Ônibus para hotel

19:15

3 Ônibus para a Sala
15 minutos
Getaway Tours & Charters, Telefone: 734-994-6666
Confirmação #: 103002CO

20:00

CONCERTO #5, Mo. Neschling

Krieger

Passacaglia for the New Millenium

Castelnuovo

Concerto for Two Guitars, *Duo Assad*

Intervalo

Villa-Lobos

Uirapuru

Guarnieri

Symphony No. 2



Dia 30 de outubro de 2002
Quarta-feira
(continuação)

Hall**Michigan Theater**

603 E Liberty

Ann Arbor MI 48104-2003

Capacidade: 1710

Preço dos ingressos: \$42, \$40, \$26, \$20, \$18

Reserva de ingressos: <http://www.ums.org/>

Fone: 734-764-2538

Após o Concerto

3 Ônibus para hotel

Clima

Temperatura média

Dia 30 de outubro

8°C



Dia 31 de outubro de 2002
Quinta-feira

Ann Arbor

Hotel

Sheraton Inn
 3200 Boardwalk
 Ann Arbor, MI 48108
 Telephone: 734-996-0600
 Fax: 734-996-8136

**Conductors, Soloists
 & Claudia Hotel**

Campus Inn
 615 East Huron
 Ann Arbor, MI 48104
 Telephone: 734-769-2200
 Fax: 734-769-6222

17:15

3 Ônibus para a Sala
 15 minutos
 Getaway Tours & Charters, Telefone: 734-994-6666
 Confirmação #: 103102CO

18:00- 19:00

Ensaio com a Banda

Contato na Cobia

Jasper Gilbert, Telefone: 734-647-1173
 Telefone Celular: 734-323-3856
 Cobia #: 734-668-8397, ext. 17

20:00

CONCERTO #6, Mo. Neschling com a Banda

Mantiqueira

De Holanda Homenagem ao Malandro

Neschling Olha a Lua

Pixinguinha Medley de Choros

Bosco Pret-a-porter de tafeta

Jobim Insensatez

Barroso Aquarela do Brasil

Intervalo

Abreu Tico-Tico no Fuba

Bosco Linha de Passe

Guinga Baiao de Lacan

Brasileirinho Bis

Dia 31 de outubro de 2002
Quinta-feira
(continuação)

Hall**Michigan Theater**

603 E Liberty

Ann Arbor MI 48104-2003

Capacidade: 1710

Preço dos ingressos: \$42, \$40, \$26, \$20, \$18

Reserva de ingressos: <http://www.ums.org/>

Fone: 734-764-2538

Após o Concerto

Festa no Restaurante Zanzibar 216 South State Street

Atividades Especiais

Festa para toda a Orquestra após o concerto. Participação de diversos grupos brasileiros, incluindo o Grupo Corpo que estará se apresentando nos dias 1 e 2 de novembro.

Master-Class de Percussão – Responsável: Righini (duração 1h30)

Percussion Master Class

Thu, Oct 31, 1-2:30 pm

Michigan Theater (603 East Liberty)

Clima

Temperatura média

Dia 31 de outubro

7°C



Dia 1º. de novembro de 2002
Sexta-feira

DIA DE VIAGEM

Ann Arbor/Detroit/Newark/South Plainfield

GRUPO 1 (com a Banda):

10:30 3 ônibus saindo do hotel para o aeroporto de Detroit
 50 milhas, 60 min (**aproximadamente 39 quilômetros**)
 Getaway Tours & Charters,
 Telefone: 734-994-6666
 Confirmação #: 110102CO

Vôo da Banda (com o Pablo):

13:37 Saída de Detroit Northwest #1926
15:16 Chegada em New York/JFK
19:05 Saída de New York/JFK Varig #8865
07:35 Chegada em São Paulo

**** (Adiante seu relógio em uma hora) ****

Vôo da OSESP:

13:41 Saída de Detroit Northwest #256
15:18 Chegada em Newark

15:30 2 Ônibus para hotel
 24 milhas, 45 min.
 Hinode, Fone #: 718-486-8504
 Confirmação #: 72302

GRUPO 2:

12:30 1 ônibus saindo do hotel para o aeroporto de Detroit
 50 milhas, 60 min (**aproximadamente 39 quilômetros**)
 Getaway Tours & Charters,
 Telefone: 734-994-6666
 Confirmação #: 110102CO

15:20 Saída de Detroit Northwest #656
17:10 Chegada em Newark

17:30 1 ônibus para o hotel
 24 milhas, 45 min.
 Hinode, Phone #: 718-486-8504
 Confirmação #: 72302



Dia 1o. de novembro de 2002

**Sexta-feira
(continuação)**

Hotel da Orquestra

Ramada Limited

2989 Hamilton Blvd.
South Plainfield, NJ 08831
Telephone: 908-753-8900
Fax: 908-769-4359

**Conductors, Soloists &
Claudia Hotel**

Embassy Suites

121 Centennial Avenue
Piscataway, NJ 08854
Telephone: 732-980-0500
Fax: 732-980-9473
Confirmação #s:
Sergio: 84471044, Odair: 85519524,
Neschling: 85040249, Minczuk: 82156921,
Claudia: 87137721, Madelaine: 82157081

Clima

Temperatura média

Dia 1º. de novembro 9º.

GRUPO 1

No.	Sobrenome, Nome	Passaporte
1.	Assad, Odair	CK 414294
2.	Assad, Sérgio	CL 837052
3.	Minczuk, Roberto	CF 864262
4.	Neschling, John Luciano	CL063446
5.	Amaral, Luciano Pereira do	CL 046269
6.	Andrade, Dante Ferrer Yenque	Nº 559801
7.	Anjos Junior, Marcos dos	CL 043579
8.	Atanassov, Dimitre Nikolaev	CL 953963
9.	Blasio, João André	CL 049376
10.	Bogatyrev, Kirill	50Nº0087728
11.	Bogatyreva, Svetlana	50Nº0328710
12.	Boudler, John Edward	Z7729691
13.	Burgani, Sérgio Antonio	CJ 540614
14.	Calligopoulos, Paulo	CL 955921
15.	Cameron, Maria Angélica de Andrade	CL 969659
16.	Chashnikov, Alexey	51No. 0330578
17.	Cho, Sung Eun	SC1172949
18.	Collacico, Jefferson	CL 956991
19.	Costa Filho, José	CF 320505
20.	Cruz, Armando Yamada	CM 265316
21.	Cruz, Claudio Pereira	CF864694
22.	Dissenha, Fernando Luis	CL 959460
23.	Doh, Jin Joo	NY 0150761
24.	Dragus, Nicolai	CM 278045
25.	Ebert Filho, Max	CL 051548
26.	Fernandes, Fernando Chipoletti	CK 844189
27.	Gisiger, Joel	CH 057415
28.	Grande, Elizabeth Del	CL 046727
29.	Holtz, Adriana Cristina de Barros	CG 167354
30.	Klevtsova, Liubov	44Nº2540717
31.	Kliemann, Carolina Helena	CJ 756493
32.	Kopylova, Olga	44No.0523836
33.	La Rocca, Gabriel Gustavo	16906966
34.	La Vega, Jorge Luis de	13184434
35.	Landim, Soraya Mancini	CK 110286
36.	Lima, Alfredo Toledo	CM 263577
37.	Lima, Bráulio Marques	CL 042164
38.	Lopes Jr., Antonio Carlos dos Santos	CH 067213
39.	Lopes, José Ananias Souza	CL 543372
40.	Machoukova, Olga	99Nº2001930
41.	Marin, Luminita Ionela	Nº 04919284
42.	Matos, Marcelo Fabiano Estevam de	CL 043732
43.	Meirelles, Heloisa Torres	CL 969371
44.	Milling, Darrin Coleman	94802472
45.	Minczuk, Arcádio	CH 132993
46.	Miranda, Cesar Augusto	CL 086128
47.	Nakamoto, Milton Tadashi	CM 269963
48.	Nery, Edmilson dos Santos	CG 232923
49.	Nery, Ligia Campos Rodrigues	CG 232922
50.	Nogueira, Luiz Lindolfo	CM 270342
51.	Nunes, André Sanches	CL 205580
52.	Nunes, Marcio Sanches	CM 288343
53.	Oliveira, Ana Valéria Poles de	CH 126472
54.	Orsi Filho, Luiz Nivaldo	CF 422648
55.	Ovejero, Carlos Alberto	13338589
56.	Paschoal, Paulo Cesar	CL 961031

57.	Pimentel, Ivan Jose Quintana	808023
58.	Pinto, Xisto Osvaldo Alves	CL 050740
59.	Polistchuk, Wagner	CH 055081
60.	Rakevich, Inna ,Meltser	103745908
61.	Rakevich, Yuriy	103745913
62.	Rakhimova, Galina	51N1068299
63.	Regev, Iris	700353485
64.	Reis, Alceu de Almeida	CG 018989
65.	Ribeiro, Almir Amarante	CL 040211
66.	Righini, Ricardo Roso	CF 590410
67.	Sadi, Léa Kalil	CL 045842
68.	Salle, Luis Carlos	CL 048922
69.	Sandu, Cristian	4416593
70.	Santos, Cristiane Aparecida dos	CL 053368
71.	Sarudiansky, Igor Jahnke	CK 627263
72.	Schaefer, Horácio	CG 692017
73.	Silva, Fabíola Alves da	CM 260305
74.	Silva, Marcelo dos Santos	CL 050077
75.	Silvério, Alexandre da Silva	CM 278039
76.	Siqueira, Gilberto Francisco	CM 272032
77.	Terechkova, Svetlana	44Nº0298429
78.	Thorpe, Mathew Thomas	73289033
79.	Torezan, Marialbi Trisolio	CL 957568

GRUPO 2

No.	Sobrenome, Nome	Passaporte
1	Albuquerque Júnior, Natan Rodrigues	CK 008982
2	Apps, Peter Hemsley	13797766
3	Arantes, Ozéas	CJ 863268
4	Araújo, Sávio de Cunto	CG 605994
5	Bark, Jamil Mamédio	CF 342996
6	Biscevic, Alen	10329988
7	Bold, Anca Florina Gabriela	4225834
8	Cameron, Maria Luisa de Andrade	CL 954959
9	Carvalho, Ney Vasconcelos de	CF 979330
10	Costa, Kátia Spassova Rangelova	CJ 862933
11	Cristea, Florian	4641177
12	Formiga, Francisco de Assis Alves	CL 051514
13	Freitas, Claudio Moller de	CG 725380
14	Gavris, Anca	84176736
15	Genov, Nikolay Alipiev	CL 954705
16	Gianesella, Eduardo Flores	CG 246750
17	Hamzem, Samuel de Paula	CL 052342
18	Kier, Douglas James	84566691
19	Klementiev, Vladimir	43Nº9127892
20	Kodin, Irina Simeonova	Nº 301932457
21	Lopes, Marcelo de Oliveira	CL 045572
22	Lotti, Heitor Gonçalves Rosa	CH 787352
23	Melosi, Anselmo Vanderlei	CM 272787
24	Meyer, Adriano de Castro	CJ 807334
25	Miller, Cynthia Jean	046338171
26	Minczuk, Eduardo	CH 122935
27	Pas, Peter Wilfred	BC 157019
28	Pedroso, Marcos Roberto	CM 265106
29	Petrutiu, Adrian Viorel	4923046
30	Rosa, Alexandre Silva	CL 956981
31	Schinke, Walter	CM 099423
32	Silva, David Marques da	CL 959635
33	Tartaglia, Alex Sandro	CN289257
34	Torezan, Claudio Henrique Domingues	CG 751546
35	Uhlemann, Andreas	7345093
36	Veksler, Lev	50Nº 0280311
37	Vinogradova, Tatiana	51Nº0823703
38	Voicu, Gheorghe	4689679
39	Zhereha, Anzhela	MP0029049
40	Toni, Claudia Camargo	CG 873374

Dia 2 de novembro de 2002

Sábado

New Brunswick

Hotel da Orquestra

Ramada Limited

2989 Hamilton Blvd.
South Plainfield, NJ 08831
Telephone: 908-753-8900
Fax: 908-769-4359

Conductors, Soloists & Claudia Hotel

Embassy Suites

121 Centennial Avenue
Piscataway, NJ 08854
Telephone: 732-980-0500
Fax: 732-980-9473

17:00

Passagem de som dos Assads

17:00

3 Ônibus para a Sala
30 minutos

18:00 - 19:00

Ensaio

Contato na Coxia

Vantony Jenkins, Tel. do escrit.: 732.247.7200 r. 529
Telefone Celular: 732.309.7711
Coxia #: 732-745-5650/732-839-3976

20:00

CONCERTO #7, Mo. Neschling

Krieger Passacaglia for the New Millenium
Castelnuovo Concerto for Two Guitars, *Duo Assad*
Intervalo
Villa-Lobos Uirapuru
Guarnieri Symphony No. 2

Hall

State Theatre

19 Livingston Ave
New Brunswick, NJ 08901-1903
Capacidade: 1827
Preços: \$50, \$45, \$35, \$25
Reservas: <http://www.statetheatre.com/welcome.html>
Fone: 732-246-7469

Após o Concerto

3 Ônibus para hotel

Clima

Temperatura média

Dia 2 de novembro

9°C

Dia 3 de novembro de 2002
Domingo

DIA LIVRE

New Brunswick

Hotel da Orquestra

Ramada Limited

2989 Hamilton Blvd.
South Plainfield, NJ 08831
Telefone: 908-753-8900
Fax: 908-769-4359

**Conductors, Soloists &
Claudia Hotel**

Embassy Suites

121 Centennial Avenue
Piscataway, NJ 08854
Telefone: 732-980-0500
Fax: 732-980-9473

Clima
Temperatura média

Dia 3 de novembro 9°C

**** Observem que no Brasil está mudando o horário de verão. ****



Dia 4 de novembro de 2002
Segunda-feira

DIA DE VIAGEM

New Brunswick/Utica

09:00 4 Ônibus para Utica
244 milhas, 4 h, 50 min (*aproximadamente 391 quilômetros*)

*****Parada de 1 hora para almoço durante a viagem*****

15:00 Chegada estimada ao hotel

Hotel **Radisson Hotel**
200 Genesee Street
Utica, NY 13502
Telefone: 315-797-8010
Fax: 315-797-1490

Clima
Temperatura média

Dia 4 de outubro 5°C



Dia 5 de novembro de 2002

Terça-feira

Utica

Hotel

Radisson Hotel

200 Genesee Street
Utica, NY 13502
Telefone: 315-797-8010
Fax: 315-797-1490

17:00

Passagem de som dos Assads

17:15

3 Ônibus para a Sala
15 minutos

18:00 - 19:00

Ensaio

Contato na Cobia

Tim Horan, Telefone: 315-797-0000 x. 2129
Pager: 315-739-0439
Cobia #: 315-724-6470

20:00

CONCERTO #8, Mo. Neschling

Krieger Passacaglia for the New Millenium

Nobre Concerto for Two Guitars, *Duo Assad*

Intervalo

Brahms Symphony No. 2

Hall

Stanley Performing Arts Center

259 Genesee - Utica, NY 13501 - Capacidade: 2949

Preços: de \$10 a \$50

Reservas de ingressos:

<http://www.cnyarts.com/stanleyseason.html>

Fone: 315-724-4000

Após o Concerto

3 Ônibus para hotel

Clima

Temperatura média

Dia 5 de novembro

5°C

Atividades Especiais

Recepção para toda a Orquestra após o concerto no salão em frente ao teatro.

Dia 6 de novembro de 2002
Quarta-feira

Utica/Worcester

09:00 4 Ônibus para Worcester
 237 milhas, 4 h, 26 min (aproximadamente 380
 quilômetros).

****Parada de 30 min. durante a viagem****

14:00 Chegada estimada ao hotel

Hotel da Orquestra **Hampton Inn**
 110 Summer Street
 Worcester, MA 01608
 Telefone: 508-757-0400
 Fax: 508-831-9839

**Conductors, Soloists
 & Claudia Hotel** **Crowne Plaza**
 10 Lincoln Square
 Worcester, MA 01608
 Telefone: 508-791-1600
 Fax: 508-791-1796

17:00 Passagem de som dos Assads

17:15 3 Ônibus para a Sala
 5 minutos

18:00-19:00 Ensaio

Contato na Coxia Rob Tardy, Telefone: 508-752-5608
 Telefone Celular: 508-735-1790
 Telefone na Coxia: 508-752-5608

20:00 **CONCERTO #9, Mo. Minczuk**
Villa-Lobos Bachianas No. 4
Castelnuovo Concerto for Two Guitars, Duo Assad
Intervalo
Tchaicovsky Symphony No. 5

Dia 6 de novembro de 2002
Quarta-feira
(continuação)

Hall**Mechanics Hall**

321 Main St

Worcester, MA 01608

Capacidade: 1500

Preços: U\$ 36 e 39

Reservas de ingressos:

<http://www.musicworchester.org/ticket.html>

Fone 508-754-3231

Após o Concerto

3 Ônibus para hotel

Clima

Temperatura média

Dia 6 de novembro 5°C

Dia 7 de novembro de 2002
Quinta-feira

Worcester/Storrs/Worcester

Hotel da Orquestra

Hampton Inn

110 Summer Street
 Worcester, MA 01608
 Telefone: 508-757-0400
 Fax: 508-831-9839

Conductors, Soloists & Claudia Hotel

Crowne Plaza

10 Lincoln Square
 Worcester, MA 01608
 Telefone: 508-791-1600
 Fax: 508-791-1796

16:00

3 Ônibus para Storrs
 60 milhas, 1 hr, 30 mins (*aproximadamente 96 quilômetros*)

17:00

Passagem de som dos Assads

18:00 – 19:00

Ensaio

Contato na Coxia

Gary Yakstis, Telefone: 860-486-1982
 Tom Meddick,

20:00

CONCERTO #10, Mo. Neschling

Villa-Lobos Uirapuru

Nobre Concerto for Two Guitars, *Duo Assad*

Intervalo

Brahms Symphony No. 2

Hall

Jorgensen Center for the Performing Arts

Box U-104 2132 Hillside Rd
 Storrs, CT 06269-3104
 Capacidade: 2630

Após o Concerto

3 Ônibus para Worcester hotel
 60 milhas, 1 hr, 30 mins

Clima

Temperatura média

Dia 7 novembro 5°C



Dia 8 de novembro de 2002
Sexta-feira

Worcester/Bethlehem

9:00 4 Ônibus para Bethlehem
 264 milhas, 4 h, 56 min (*aproximadamente 423 quilômetros*)

****Parada de 30 min durante a viagem.****

14:30 Chegada estimada ao hotel

Hotel **Holiday Inn**
 300 Gateway Dr.
 Routes 22 & 512
 Bethlehem, PA 18017
 Telefone: 610-866-5800
 Fax: 610-867-9120

17:00 Passagem de som dos Assads

17:15 3 Ônibus para a Sala
 15 minutos

18:00-19:00 Ensalo

Contato na Cobia Josh Kovar, Telefone: 610-758-5892
 Telefone Celular: 610-417-1158
 Telefone na Cobia: 610-758-5751

20:00 **CONCERTO #11, Mo. Neschling**
Krieger Passacaglia for the New Millenium
Nobre Concerto for Two Guitars, *Duo Assad*
Intervalo
Brahms Symphony No. 2



Dia 8 de novembro de 2002
Sexta-feira
(continuação)

Hall**Zoellner Arts Center**

Lehigh University
420 East Packer Ave.
Bethlehem, PA 18015-3006
Capacidade: 934
Preços: de U\$ 31 a U\$ 39
Reserva de ingressos: <http://ztix.lehigh.edu/>
Fone: 610-758-2787

Após o Concerto

3 Ônibus para hotel

Clima

Temperatura média

Dia 8 de novembro 7°. C



Dia 9 de novembro de 2002
Sábado

DIA DE VIAGEM

Bethlehem/New York

11:00 3 Ônibus para New York City
80 milhas, 1 hr, 35 min (*aproximadamente 96 quilômetros*)

13:00 Chegada estimada ao hotel

Hotel **Mayflower Hotel**
15 Central Park West
New York, NY 10023
Telefone: 212-265-0060
Fax: 212-265-5098

Neschling Hotel **The Stanhope Hotel**
995 Fifth Ave.
New York, NY 10028
Telefone: 212-774-1234
Fax: 212-517-0088
Confirmação #: 22478716

Clima
Temperatura média

Dia 9 de novembro 9°C



X **Dia 10 de novembro de 2002**
Domingo

New York City

Hotel

Mayflower Hotel

15 Central Park West
 New York, NY 10023
 Telefone: 212-265-0060
 Fax: 212-265-5098

Neschling Hotel

The Stanhope Hotel

995 Fifth Ave.
 New York, NY 10028
 Telefone: 212-774-1234
 Fax: 212-517-0088
 Confirmação #: 22478716

12:00

Passagem de som dos Assads

12:15

Músicos dirigem-se à Sala
5 minutos

13:00 – 14:30

Ensaio

Contato na Coxia

Jacques Boubli, Telefone: 212-875-5140
 Telefone Celular: 917-364-2237

15:00

CONCERTO #12, Mo. Neschling

Villa-Lobos Uirapuru

Nobre Concerto for Two Guitars, *Duo Assad*

Intervalo

Brahms Symphony No. 2

Hall

Avery Fisher Hall

70 Lincoln Center Plaza

New York NY 10023

Capacidade: 2738

Preços: \$45, \$35, \$25

Reserva de ingressos:

<http://www.lincolncenter.com/default.asp>

Fone: 212-875-5030

Após o Concerto

Músicos dirigem-se ao Hotel

Clima

Temperatura média

Dia 10 de novembro

9°C



Dia 11 de novembro de 2002
Segunda-feira

DIA LIVRE

New York City

Hotel

Mayflower Hotel

15 Central Park West
New York, NY 10023
Telephone: 212-265-0060
Fax: 212-265-5098

Neschling Hotel

The Stanhope Hotel

995 Fifth Ave.
New York, NY 10028
Telephone: 212-774-1234
Fax: 212-517-0088
Confirmação #: 22478716

Clima

Temperatura média

Dia 11 novembro 9°C



Dia 12 de novembro de 2002
Terça-feira

DIA DE VIAGEM

New York City/Atlanta

12:00	3 Ônibus para o aeroporto de La Guardia 20 milhas, 60 min	
15:00	Saída de New York/LGA	Delta #625
17:30	Chegada em Atlanta	
17:45	3 Ônibus para hotel Coach USA, Phone #: 770-449-1806 Confirmação #: 197597	
18:30	Chegada estimada no hotel	
Hotel	Sheraton Colony Square 188 14 th Street NE Atlanta, GA 30361 Telefone: 404-892-6000 Fax: 404-872-9192	

Clima
Temperatura média

Dia 12 de novembro 12°C



Dia 13 de novembro de 2002
Quarta-feira

Atlanta

Hotel

Sheraton Colony Square

188 14th Street NE
Atlanta, GA 30361
Telefone: 404-892-6000
Fax: 404-872-9192

17:00

Passagem de som dos Assads

17:15

3 Ônibus para a Sala
15 minutos
Coach USA, Fone #: 770-449-1806
Confirmação #: 197600

18:00 – 19:00

Ensaio

Contato na Cobia

Luis Fuller, Telefone: 404-727-6661
Telefone Residencial: 404-892-5117

20:00

CONCERTO #13, Mo. Neschling

Krieger Passacaglia for the New Millenium
Castelnuovo Concerto for Two Guitars, *Duo Assad*
Intervalo
Villa-Lobos Uirapuru
Guarnieri Symphony No. 2

Hall

Glenn Memorial Auditorium

Emory University
1652 North Decatur Road
Atlanta, GA 30322
Capacidade: 1200
Preço: \$40, \$35, \$30
Reserva de Ingressos: Fone: 404-727-5050

Após o Concerto

3 Ônibus para hotel

Clima

Temperatura média

Dia 13 de novembro 11°C



Dia 14 de novembro de 2002
Quinta-feira

Atlanta/Opelika

12:00 3 Ônibus para Opelika
 101 milhas, 2 h (*aproximadamente 162 quilômetros*)
 Coach USA, Fone #: 770-449-1806
 Confirmação #: 197601

**** (Atrase seu relógio em 1 hora) ****

13:00 Chegada estimada ao hotel

Hotel da Orquestra **Holiday Inn**
 I-85 at US 280 & 431
 Opelika, AL 36803
 Telefone: 334-745-6331
 Fax: 334-749-3933

**Conductors & Soloists
 Hotel**

Hilton Hotel
 2555 Hilton Garden
 Auburn, AL 36830
 Tel: 1-334-502-3500
 Fax: 1-334-502-3572
 Confirmação #s: Neschling: 3150571706,
 Minczuk: 3149210506, Odair: 3156140051,
 Sergio: 3154296933, Madelaine: 3151919762

16:30 Passagem de som dos Assads

16:45 3 Ônibus para a Sala
 15 minutos

17:30 - 18:30 Ensaio

Contato na Coxia Wally Moon, Telefone Celular: 334-524-9718

19:30 **CONCERTO #14, Mo. Minczuk**
Villa-Lobos Bachianas No. 4
Nobre Concerto for 2 guitars, Duo Assad
Intervalo
Tchaikovsky Symphony No. 5

14 de novembro de 2002
Quinta-feira
(continuação)

Hall**Opelika Center for Performing Arts**

PO Box 1700 Lafayette Parkway

Opelika, AL 36803

Capacidade: 1200

Preço: N/A

Fone: 334-705-5545

Após o Concerto

3 Ônibus para hotel

Clima

Temperatura média

★

Dia 14 de novembro

12°C

Dia 15 de novembro de 2002
Sexta-feira

Opelika / Birmingham

11:00	3 Ônibus para Birmingham <i>124 milhas, 2 h, 30 min (aproximadamente 199 quilômetros)</i>
13:30	Chegada estimada ao hotel
Hotel	Radisson Hotel 808 South 20 th Street Birmingham, AL 35205 Telefone: 205-933-9000 Fax: 205-933-0920
17:00	Passagem de som dos Assads
17:15	3 Ônibus para a Sala <i>15 minutos</i>
18:00 – 19:00	Ensaio
Contato na Cobia	Karl Zier, Telefone: 205-975-4847 Telefone Celular: 205-281-8490
20:00	CONCERTO #15, Mo. Minczuk Villa-Lobos Bachianas No. 4 Castelnuovo Concerto for 2 guitars, <i>Duo Assad</i> Intervalo Tchaikovsky Symphony No. 5
Hall	Alys R. Stephens Ctr. for Performing Arts UAB 1200 Tenth Avenue - South Birmingham, AL 35294-1280 - Capacidade: 1400 Preço: \$50, \$38, \$27 Reserva de Ingressos: http://purchase.tickets.com/buy/TicketPurchase?organ_val=2706
Após o Concerto	3 Ônibus para hotel <i>15 minutos</i>

Clima
Temperatura média

Dia 15 de novembro 11°C



Dia 16 de novembro de 2002

~~Sexta-feira~~

SABADO

DIA DE VIAGEM**Birmingham/Atlanta/Orlando**

09:00 3 Ônibus para o Aeroporto de Birmingham
15 min

11:15 Saída de Birmingham Delta #1076
13:07 Chegada em Atlanta

**** (Adiante seu relógio em 1 hora) ****

14:25 Saída de Atlanta Delta #909
15:48 Chegada em Orlando

16:00 3 Ônibus para hotel
Transit Masters, Fone #: 407-855-6321
Confirmação #: 7258

16:30 Chegada estimada ao hotel

Hotel da Orquestra**Holiday Inn Downtown**

304 W. Colonial Drive
Orlando, FL 32801
Telefone: 407-996-0100
Fax: 407-996-0103

**Conductors & Soloists
Hotel****Orlando Marriott Downtown**

400 West Livingston Street
Orlando, FL 32801
Telefone: 407-843-6664
Fax: 407-648-5414

Clima

Temperatura média

Dia 16 de novembro 20°C



Dia 17 de novembro de 2002

Domingo

Orlando

Hotel da Orquestra

Holiday Inn Downtown

304 W. Colonial Drive
Orlando, FL 32801
Telefone: 407-996-0100
Fax: 407-996-0103

Conductors & Soloists Hotel

Orlando Marriott Downtown

400 West Livingston Street
Orlando, FL 32801
Telefone: 407-843-6664
Fax: 407-648-5414

09:00

Passagem de som dos Assads

09:30

Músicos dirigem-se à Sala
5 minutos

10:00 – 13:00

Ensaio

Contato na Cobia

David Costner, Telefone: 407-849-2582
Pager: 407-231-9531

15:00

CONCERTO #16, Mo. Neschling

Krieger Passacaglia for the New Millenium
Nobre Concerto for Two Guitars, *Duo Assad*
Intervalo
Brahms Symphony No. 2

Hall

Bob Carr Auditorium

401 W. Livingston St.
Orlando FL 32801
Capacidade: 2440
Reserva de ingressos: Fone: 407-839-3900

Após o Concerto

Músicos dirigem-se ao Hotel

Clima

Temperatura média

Dia 17 de novembro

19°C



Dia 18 de novembro de 2002
Segunda-feira

Orlando/Melbourne/Vero Beach

11:30	3 Ônibus para Melbourne 76 milhas, 1 hr, 30 min (<i>aproximadamente 122 quilômetros</i>)
13:00	Chegada estimada ao hotel
Hotel	Holiday Inn 2605 North A1A Melbourne, FL 32903 Telefone: 321-777-4100 Fax: 321-773-6132
16:00	3 Ônibus para a Sala 45 minutos (<i>aproximadamente 58 quilômetros</i>)
16:30	Passagem de som dos Assads
17:30 – 18:30	Ensaio
Contato na Coxia	Dick Yemm, Telefone: 772-562-1281 Telefone Residencial: 772-589-6663
19:30	CONCERTO #17, Mo. Minczuk Braga Symphonic Episode Nobre Concerto for Two Guitars, <i>Duo Assad</i> Intervalo Tchaikovsky Symphony No. 5
Hall	Community Church 1901 23rd St Vero Beach, FL 32960 Capacidade: 900 Preço: N/A Reserva de Ingressos: Fone: 561-562-3633
Após o Concerto	3 Ônibus para hotel 45 minutos
Clima Temperatura média	
Dia 18 de novembro	20°C



Dia 19 de novembro de 2002
Terça-feira

Melbourne/West Palm Beach

- 11:00** 3 Ônibus para West Palm Beach
 113 milhas, 2 h (*aproximadamente 180 quilômetros*).
- 13:00** Chegada estimada ao hotel
- Hotel da Orquestra** **Best Western Palm Beach**
 1800 Palm Beach Lakes Blvd
 West Palm Beach, FL 33401
 Telefone: 561-683-8810
 Fax: 561-478-2582
- Conductors & Soloists Hotel** **Sheraton Hotel**
 630 Clearwater Park Road
 West Palm Beach, FL 33401
 Telefone: 561-833-1234
 Fax: 561-833-4689
*Confirmação #s: Minczuk: 57184774,
 Neschling: 427184773, Assads: 227208492
 Madelaine: 407208494*
- 17:00** Passagem de som dos Assads
- 17:15** 3 Ônibus para a Sala
 15 minutos
- 18:00 – 19:00** Ensaio
- Contato na Cobia** Tim Lessig, Telefone: 561-651-4249
 Telefone Celular:
- 20:00** **CONCERTO #18, Neschling**
Krieger Passacaglia for the New Millenium
Nobre Concerto for Two Guitars, *Duo Assad*
Intervalo
Villa-Lobos Uirapuru
Guarnieri Symphony No. 2



Dia 19 de novembro de 2002
Terça-feira
(continuação)



Hall

Kravis Center for the Performing Arts

701 Okeechobee Blvd.

West Palm Beach, FL 33401-6323

Capacidade: 2189

Preço: \$85, \$55, \$35, \$25

Reserva de Ingressos: Fone: 561-832-7469

Após o Concerto

3 Ônibus para hotel

Clima

Temperatura média

Dia 19 de novembro

21°C

Dia 20 de novembro de 2002
Quarta-feira

West Palm Beach/Naples

- 10:00** 3 Ônibus para Naples
 154 milhas, 3 h (*aproximadamente 245 quilômetros*).
- 13:00** Chegada estimada ao hotel
- Hotel da Orquestra** **Holiday Inn**
 1100 9th Street North
 Naples, FL 34102
 Telefone: 941-262-7146
 Fax: 239-261-3809
- Conductors & Soloists** **Staybridge Suites**
Hotel 4805 Tamiami Trail North (US41)
 Naples, FL 34103
 Telefone: 239-643-8002
 Fax: 239-643-8069
Confirmação #s: Neschling: P1852300
Minczuk: P1852301, Sergio: P1852303
Odair: P1852304, Madelaine: P1852305
- 17:00** Passagem de som dos Assads
- 17:15** 3 Ônibus para a Sala
 15 minutos
- 18:00 – 19:00** Ensaio
- Contato na Cobia** Joel Poppert, Telefone: 239-597-0615
 Telefone Celular: 239-332-6059
- 20:00** **CONCERTO #19, Neschling**
Krieger Passacaglia for the New Millenium
Nobre Concerto for Two Guitars, *Duo Assad*
Intervalo
Brahms Symphony No. 2



Dia 20 de novembro de 2002
Quarta-feira
(continuação)

Hall**Philharmonic Center for the Arts**

5833 Pelican Bay Blvd.

Naples, FL 34108

Capacidade: 1198

Preços: \$68 a partir de 21 de outubro

Reserva de ingressos: Fone: 239-597-1900

Após o Concerto

3 Ônibus para hotel

Clima

Temperatura média

Dia 20 de novembro

21°C

Dia 21 de novembro de 2002
Quinta Feira

Naples/Miami

11:00 3 Ônibus para Miami
116 milhas, 2 h, 30 min (*aproximadamente 186 quilômetros*).

13:30 Chegada estimada ao hotel

Hotel da Orquestra → **Best Western Marina Park**
340 Biscayne Blvd.
Miami, FL 33132
Telefone: 305-371-4400
Fax: 305-372-2862

Conductors & Soloists Hotel **Four Points by Sheraton**
4343 Collins Avenue
Miami Beach, FL 33140
Telefone: 305-531-7494
Fax: 305-532-2490
*Confirmação #s: Neschling: 202825,
Minczuk: 202827, Odair: 202829,
Sergio: 202830, Madelaine: 202831*

17:00 Passagem de som dos Assads

17:15 3 Ônibus para a Sala
15 minutos

18:00 – 19:00 Ensaio

Contato na Coxia Jim Dalton, Telefone: 305-673-7319
Telefone Celular: 305-218-2315

20:00 **CONCERT #20, Neschling**
Krieger Passacaglia for the New Millenium
Nobre Concerto for Two Guitars
Intervalo
Brahms Symphony No. 2

Dia 21 de novembro de 2002
Quinta Feira
(continuação)

Hall**Jackie Gleason Theatre**

1700 Washington Ave.

Miami Beach, FL 33139

Capacidade: 2705

Preços: de \$20 a \$70

Reserva dos Ingressos: Fone: 305-358-5885

Após o Concerto

3 Ônibus para hotel

Clima e Tempo

Temperatura média

Dia 21 de novembro 22°C

Dia 22 de novembro de 2002
Sexta-feira

PARTIDA: Miami/São Paulo

16:30	3 Ônibus para o aeroporto 1 hora	
20:30	Saída de Miami	Varig #8819
07:15 (Nov. 23)	Chegada em São Paulo	

**** (Adiante seu relógio em 1 hora) ****

Os músicos que optaram por embarcar em outras datas devem deixar o hotel no mesmo horário.

Estarão à disposição dos músicos ônibus que partirão do estacionamento do Aeroporto com destino a Sala São Paulo. Para que se possa permitir o desembarque e a possibilidade de compras efetuadas no *duty-free*, o último ônibus só deixará o aeroporto 1 hora após o pouso do avião, coordenado pela produção. Os demais ônibus sairão conforme a lotação dos mesmos por ordem de chegada dos músicos.

JOHN NESCHLING

Artistic and Music Director

ROBERTO MINCZUK

Co-Artistic Director

CLAUDIA TONI

Executive Director

Violins**Cláudio Cruz**, concertmaster**Yehezkel Yerushalmi**, concertmaster (1)**Yuriy Rakevich**, principal**Igor Sarudiansky**, assistant principal

Anca Gavris

Andreas Uhlemann

César A. Miranda

Gheorghe Voicu

Heitor Lotti

Irina Kodin

Kátia Spásova

Matthew Thorpe

Paulo César Paschoal

Soraya Landim Collacico

Svetlana Tereshkova

Cynthia Jean Miller (2)

Ivan Quintana (2)

Lev Veksler, acting principal**Adrian Petrutiu**, acting assistant principal

Alexei Chashnikov

Anca Bold

Anzhela Zhhereha

Cristian Sandu

Dimitri Atanassov

Florian Cristea

Inna Meltser

Lea Kalil

Sung-Eun Cho

Tatiana Vinogradova

Carolina Kliemann (2)

Márcio Sanches Nunes (2)

Paulo Calligopoulos (2)

Violas**Horácio Schaefer**, principal**Luminita Marin**, principal**Maria Angélica Cameron**, assistant principal**Peter Pas**, assistant principal

David Marques Silva

Olga Machoukova

Svetlana Bogatyreva

Vladimir Klementiev

Adriano de Castro Meyer (2)

André Sanches Nunes (2)

Galina Rakhimova (2)

Cellos**Alceu Reis**, principal (1)**Wolfram Koessel**, principal (1)**Heloísa Torres Meirelles**, assistant principal**Iris Regev**, assistant principal

Adriana Holtz

Braulio Marques Lima

Douglas Kier

Jin-Joo Doh

Kirill Bogatyrev

Maria Luísa Cameron

Marialbi Trisolio

Regina Vasconcellos

Basses**Ana Valéria Poles**, principal**Max Ebert Filho**, assistant principal

Alexandre Silva Rosa

Almir Amarante Ribeiro

Claudio Torezan

Jefferson Collacico

Ney Carvalho

Anselmo Melosi (2)

Walter Schinke (2)

Harp**Lioubov Klevtsova**, principal**Flutes****Bridget Bolliger**, principal (1)**Jorge de La Vega**, principal (1)

Sávio Cunto de Araújo

José Ananias Souza Lopes

Piccolo

Fabiola Alves

Oboes**Arcádio Minczuk**, principal**Joel Gisiger**, principal

Peter Apps

English Horn

Natan Albuquerque Jr.

Clarinets**Edmilson Nery**, principal**Ovanir Buosi Jr.**, co-principal (3)

Lígia Nery

Marcos Pedroso (2)

E-flat Clarinet and 1st Clarinet

Sérgio Burgani



Bass Clarinet

Nivaldo Orsi

Bassoons**Alexandre Silvério**, principal**Gabriel La Rocca**, principal (1)

Francisco Formiga

Jamil Bark

Contrabassoon

Cláudio de Freitas

Horns**Ozéas Arantes**, principal**Dante Yenque**, principal

José Costa Filho

Nikolay Alipiev

Luciano Amaral

Samuel Hamzem

Eduardo Minczuk

Marcus Bonna (3)

Trumpets**Fernando Dissenha**, principal**Gilberto Siqueira**, principal

Antonio Carlos Lopes Jr.

Marcelo Lopes

Marcelo Matos

Trombones**Wagner Polistchuk**, principal**Carlos Ovejero**, principal (1)

Alex Tartaglia

Fernando Chipoletti

Bass Trombone**Darrin C. Milling**, principal**Tuba****Marcos dos Anjos Jr.**, principal**Timpani****Elizabeth Del Grande**, principal**John Boudler**, principal**Ricardo Bologna**, assistant principal**Percussion****Ricardo Righini**, 1st percussion

Alfredo Lima

Armando Yamada

Eduardo Ganesella

Piano**Olga Kopylova**, principal

Librarian

Milton Tadashi

Orchestra Personnel**Alen Biscevic**, manager

Xisto O. Alves Pinto, inspector

Operations**Luiz Nogueira**, manager

Cristiane Santos

Marcelo Santos Silva

Stage Technicians

Luís Salle, chief

João André Blasio

Accompanying Doctor

Nicolai Dragos

(1) guest artist

(2) substitute

(3) on sabbatical

SOLOISTS**Duo Assad**, guitars**Sérgio Assad and Odair Assad****BANDA MANTIQUEIRA****Proveta**, alto sax, soprano sax and clarinet**Vinícius Dorin**, tenor sax and flute**Vitor Alcântara**, tenor sax and flute**Ubaldo Versolato**, baritone sax, flute and piccolo**François de Lima**, valve trombone**Valdir Ferreira**, trombone**Nahor Gomes**, trumpet and flügelhorn**Walmir Gil**, trumpet and flügelhorn**Odésio Jericó**, trumpet and flügelhorn**Jarbas Barbosa**, electric guitar**Edson Alves**, electric bass**Lelo Izar**, drums**Fred Prince**, percussion**Guello**, percussion**Roberto Bruzadin**, Mantiqueira's manager

Capa: criação e execução de Rosália Lerner. - técnica "aquarela",

CONTATOS DOS PROMOTORES

Costa Mesa:
Mr. Dean Corey, Diretor Executivo

Philharmonic Society of Orange County
2082 Business Center Dr, Ste 100
Irvine CA 92612-1113
Fone: 949-553-2422
Fax: 949-553-2421
Email: dean@philharmonicsociety.org

San Luis Obispo:
Mr. Ralph Hoskins

California Polytechnic State University
1 Grand Ave
San Luis Obispo CA 93407
Fone: 805-756-6556
Fax: 805-756-6558
Email: rhoskins@calpoly.edu

San Francisco (Banda):
Mr. Randall Kline, Diretor Executivo

San Francisco Jazz Festival
3 Embarcadero Center Lobby Level
San Francisco CA 94111
Telephone: 415-3985655, EXT 101
Fax: 415-398-5569
Email: rkline@sfi jazz.org

Sacramento:
Mrs. Dorothy Alden

6809 Raldina Street
Carmichael, CA 95608
Fone: 916-489-8196
Email: ConcertDorothy@aol.com

Ms. Joyce Vig

Sacramento Community Concert Association
PO Box 254825
Sacramento CA 95865
Fone: 212-581-6181
Fax: 212-581-4002

San Francisco (Banda):
Mr. Randall Kline, Diretor Executivo

San Francisco Jazz Festival
3 Embarcadero Center Lobby Level
San Francisco CA 94111
Telephone: 415-3985655, EXT 101
Fax: 415-398-5569
Email: rkline@sfi jazz.org

Evanston (Banda):
Richard Van Kleeck, Manager

Northwestern University
Pick-Staiger Concert Hall
1977 S Campus Dr
Evanston IL 60208
Telephone: 847-491-5441/Fax: 847-467-1831

Ann Arbor:**Mr. Kenneth Fischer, Presidente**

University Musical Society
 Burton Memorial Tower
 881 N University Ave
 Ann Arbor MI 48109-1011
 Fone: 734-647-1174
 Fax: 734-647-1171
 Email: kenfisch@umich.edu

Mr. Michael Kondziolka

University Musical Society
 Burton Memorial Tower #100
 881 N. University Ave.
 Ann Arbor, MI 48109-1011
 Fone: 734- 763-4578
 Fax: 734- 647-1171

New Brunswick:**Mr. Chris Butler, Diretor de Programação**

New Brunswick Cultural Center Inc
 11 Livingston Ave
 New Brunswick NJ 08901-1903
 Fone: 732-247-7200-EXT.-519
 Fax: 732-247-4005
 Email: cbutler@statetheatrenj.org

Utica:**Mr. George Trudeau, Diretor**

Munson-Williams-Proctor Institute
 310 Genesee Street
 Utica, NY 13502-4799
 Fone: 315-797-0000-X2116
 Fax: 315-797-5608
 Email: gtrudeau@mwpi.edu

Bob Mortis, Diretor Assistente

Munson-Williams-Proctor Institute
 Museum of Art Auditorium
 310 Genesee Street
 Utica NY 13502-4764
 Fone: 315-797-0000, ext. 2207
 Fax: 315-797-5608
 Email: bmortis@mwpi.edu

Worcester:**Ms. Stasia Hovenesian, Diretor Executivo**

Music Worcester, Inc.
 323 Main St
 Worcester, MA 01608-1511
 Fone: 508-754-3231
 Fax: 508-754-8698
 Home: 508-753-4979
 Email: music@musicworchester.org

Storrs:**Mr. Rodney Rock, Diretor**

University of Connecticut
 Jorgensen Auditorium
 Box U-104 2132 Hillside Road
 Storrs CT 06269-3104
 Fone: 860-486-1983
 Fax: 860-486-6781

Bethlehem:**Ms. Deborah Sacarakis, Diretor de Programação**

Lehigh University Zoellner Arts Center
420 East Packer Avenue
Bethlehem PA 18015
Fone: 610-758-5330
Fax: 610-758-6537

New York City:**Ms. Hanako Yamaguchi, Diretor de Programação**

Great Performers Series
70 Lincoln Center Plaza
New York NY 10023
Fone: 212-875-5139
Fax: 212-875-5145
Email: hyamaguchi@lincolncenter.org

Ms. Jane Moss**Vice Presidente de Programação**

Great Performers Series
70 Lincoln Center Plaza
New York NY 10023
Fone: 212-875-5144
Fax: 212-875-5145
Email: jmoss@lincolncenter.org

Atlanta:**Mr. Robert McKay, Diretor**

Emory University
1804 North Decatur Rd
Atlanta GA 30322
Fone: 404-727-6661
Fax: 404-727-4763
Email: rhmcKay@emory.edu

Opelika:**Mr. Phillip Preston, Diretor de Programação**

Opelika Arts Association, Inc.
1032 South Railroad Avenue
Opelika AL 36801
Fone: 334-705-5545
Fax: 334-705-5543
Email: preston.oaa@mindspring.com

Birmingham:**Mr. Web Robertson, Diretor Executivo**

Birmingham Music Club
1811 3rd Avenue N
Birmingham, AL 35203
Fone: 205-252-7548
Fax: 205-252-7552

Orlando:**Mr. Joseph Rizzo, Chefe do Escritório
Executivo do Festival de Orquestras**

1353 Palmetto Avenue, Suite 100
Winter Park, FL 32789
Fone: 407-896-2451 - Fax: 407-896-7952
Email: joerizzo@cfl.rr.com

Ms. Dana Richmond

Festival de Orquestras
1353 Palmetto Avenue, Suite 100
Winter Park, FL 32789
Fone: 407-896-2451
Email: danarichmond@cfl.rr.com

Vero Beach:**Mr. Dick Yemm**

Indian River Symphonic Association
PO Box 4063
Vero Beach FL 32961-4063
Fone: 561-562-1281 - Residencial: 561-589-6633
Fax: 561-562-1281

Mrs. Mary Roman

Indian River Symphonic Association
PO Box 4063
Vero Beach FL 32961-4063
Home: 561-460-8377 - Fax: 561-460-8377

West Palm Beach:**Mrs. Judith A. Mitchell, Chefe Executiva**

Raymond F Kravis Center For The Performing Arts
701 Okeechobee Blvd
West Palm Beach FL 33401-6323
Fone: 561-655-6664-X.209 - Fax: 561-833-3901
Email: judy Mitchell@kravis.org

Ms. Susan Tilley

Regional Arts Administrator
Raymond F. Kravis Center for the Performing Arts
701 Okeechobee Blvd
West Palm Beach FL 33401-6323
Fone: 561-835-4141 - Fax: 561-833-3901
Email: tilley@kravis.org

Naples:**Ms. Myra Janco Daniels, Presidente/Ceo**

Philharmonic Center for the Arts
5833 Pelican Bay Blvd.
Naples FL 34108
Fone: 941-597-1111-X204
Fax: 941-597-8163

**Ms. Naomi Buck, Vice Presidente de Produção
e Programação**

Philharmonic Center For The Arts
5833 Pelican Bay Blvd.
Naples FL 34108-2700
Fone: 941-597-1111 X224
Fax: 941-597-8163
Mobile: 941- 292-4743

Miami:**Ms. Judith Drucker, Presidente**

Concert Association of Florida Inc.

555 17th Street

Miami Beach, FL 33139

Fone: 305-808-7462

Fax: 305-808-7463

Celular: 305-215-3491

TRAVEL PHONE NUMBERS***AIRLINES*****American:** 1-800-433-7300**Delta:** 1-800-221-1212**Jet Blue:** 1-800-538-2583**Northwest:** 1-800-225-2525**Southwest:** 1-800-435-9792**United:** 1-800-241-6522**United Cargo:****US Air:** 1-800-428-4322**Varig:** 1-800-468-2744**Varig Cargo:** 1-800-327-2392**Sintectur*****Travel Agency for group flights*****Mariano Bachrach**

Office Telephone: 54 11 5554 7030 (Argentina)

Mobile: 54 11 4440 6395 (Argentina)

Pablo Duran, Tour Escort

Mobile Telephone:

Upward Bound Travel***Travel Agency for CAMI staff flights*****Jerry Callejas**

Office Telephone: 212-575-8460

CARGO**Waiver - Brazilian Cargo Co.**

Mr. Marcelo Paradela

Rua Júlio Ribeiro, 202 - Bonsucesso

21040-330 - Rio de Janeiro - RJ - Brazil

Telephone: 5521 2209 2525, ext. 218

Fax: 5521 2270 1741

Mobile: 5521 9889 8740

Customs Clearance, Inbound & Outbound

Anne-Cecile Croucier

Rock-It Cargo

Telephone: 310-216-6231

Fax: 413-487 9062

Mobile: 310-963-9597

BRAZILIAN CONSULATES

Los Angeles

8484 Wilshire Blvd., Ste. 730-711
Beverly Hills, CA 90211
Telephone: 323-651-2664
Fax: 323-651-1274

San Francisco

300 Montgomery Street, Ste. 900
San Francisco, CA 94104
Telephone: 415-981-8170
Fax: 415-981-3628

Chicago

401 North Michigan Ave., Ste. 3050
Chicago, IL 60611
Telephone: 312-464-0245
Fax: 312-464-0299

Boston

The Stattler Building
20 Park Plaza, Ste. 810
Boston, MA 02116
Telephone: 617-542-4000
Fax: 617-542-4318

New York City

1185 6th Ave., 21st Floor
New York, NY 10036
Telephone: 917-777-7777
Fax: 212-827-0225

Miami

2601 S. Bayshore Dr., Ste. 800
Miami, FL 33133
Telephone: 305-285-6200
Fax: 305-285-6229



TRUCK

Clark Transfer, Cargo Truck Company
 800-A Paxton Street
 Harrisburg, PA 17104-1647
 Telephone: 1-800-488-7585
 Fax: 717-238-4865
 Sales Agent: Tawna Woolstenhulme
 Drivers: Dean & Mary Olin, mobile: 541-953-0762 (10/22 - 10/29)
 Gene Harper, mobile: 850-450-7144 (10/29 - 11/23)

BUSES**Coach USA - Los Angeles**

Telephone: 1-800-642-3287
 Fax: 562-634-5818
 Sales Agent: Todd Becker

Getaway Tours & Charters - Detroit/Ann Arbor

Telephone: 734-994-6666
 Fax: 734-997-9575
 Sales Agent: Jerry

Country Coaches - Chicago, IL (for Banda)

Telephone: 1-888-302-1151
 Fax: 715-672-4069
 Sales Agent: Pete Dake

Hinode Takahashi - Northeast

Telephone: 718-486-8504
 Fax: 718-486-8516

Coach USA - Atlanta/Alabama

Telephone: 770-449-1806
 Fax: 770-246-9397
 Sales Agent: June Sweeton

BTM/Transit Master - Florida

Telephone: 407-855-6321
 Fax: 407-855-5189

CAR SERVICES**Classique Limousine - Costa Mesa**

Telephone: 714-573-0850

California Limo - Sacramento

Telephone: 1-800-422-5546

Michigan Car Service - Ann Arbor

Telephone: 734-942-6832

Arrow Limo - New Brunswick

Telephone: 732-747-4844

City Cab - Utica

Telephone: 315-724-5454



Yellow Cab – Worcester

Telephone: 508-754-3211

Boston Town Car – airport transfers

Telephone: 1-888-765-5466

A&A Limo – Bethlehem

Telephone: 610-281-5911

All City – New York

Telephone: 718-402-4747

Account #: 6864

Smith Limo – New York

Telephone: 212-247-0711

Boston Coach (Various Metropolitan Cities)

Telephone: 1-800-882-7664

Account #: 4513

AAE Limo – Atlanta

Telephone: 404-284-4255

Yellow Cab – Birmingham

Telephone: 205-252-1131

Advantage Limo – Orlando

Telephone: 407-438-8888

Checker Cab – West Palm Beach

Telephone: 561-820-8121

Royal Floridian Limo – Naples

Telephone: 239-643-4382

Metro Taxi – Miami

Telephone: 305-944-4422

RENTAL CARS**Hertz**

Telephone: 1-800-654-3131

Account #: 16331

Budget

Telephone: 1-800-527-0700

Account #: U800722

Avis

Telephone: 1-800-331-1551

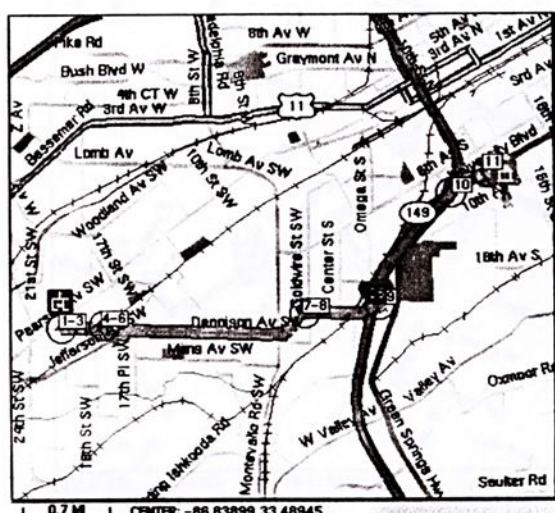
Account #: XU878F702

TRAIN**Amtrak**

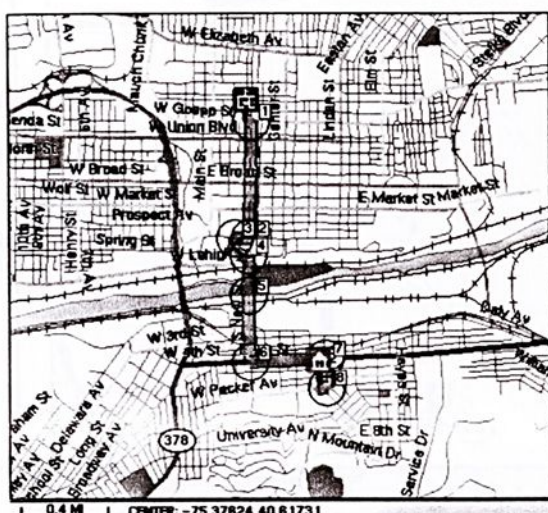
Telephone: 1-800-872-7245

PUBLIC BUS**Greyhound Bus**

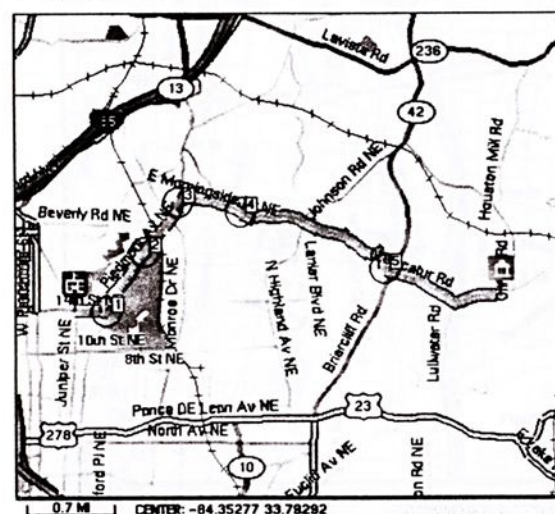
Telephone: 1-800-231-2222



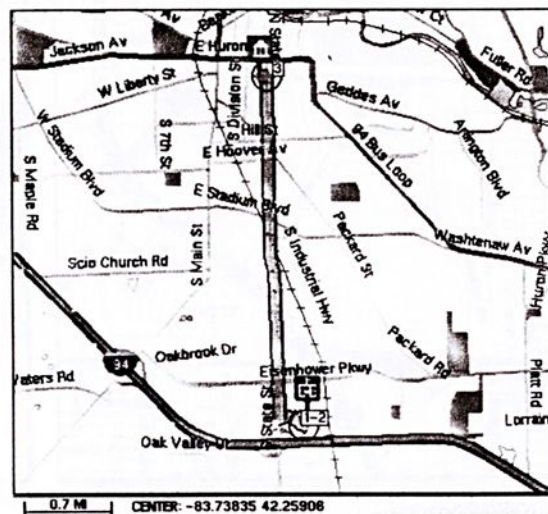
Birmingham



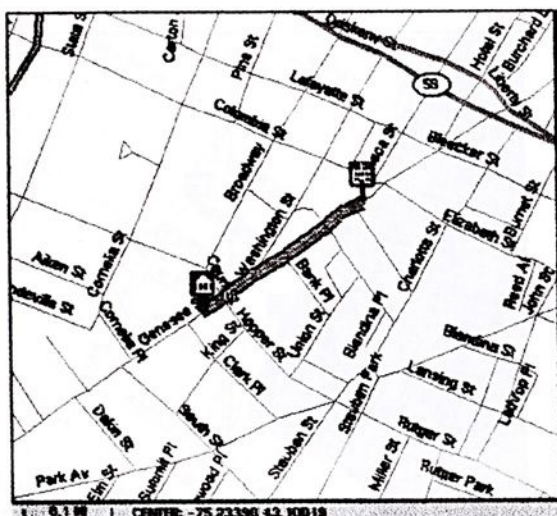
Bethlehem



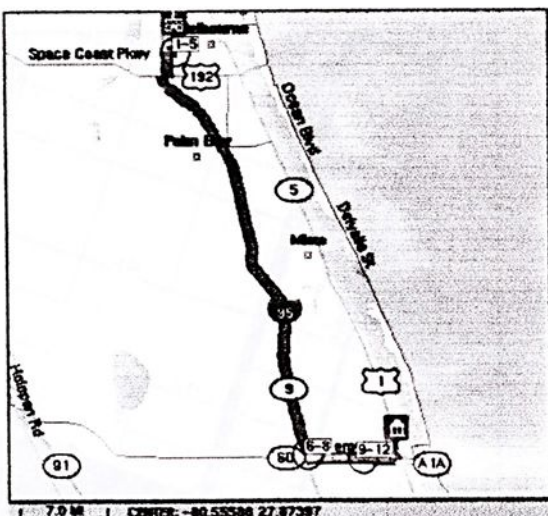
Atlanta



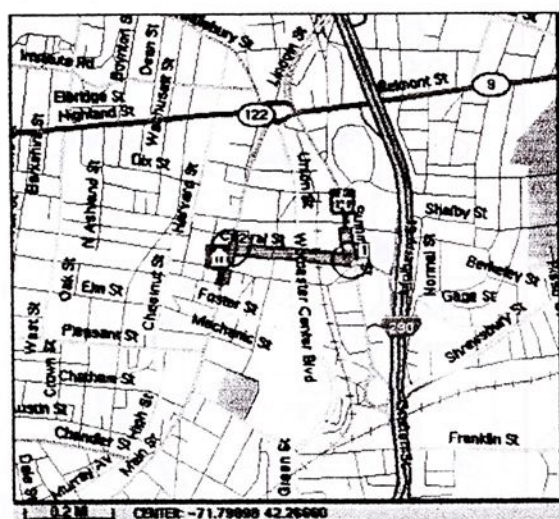
Ann Arbor



Utica



Vero Beach



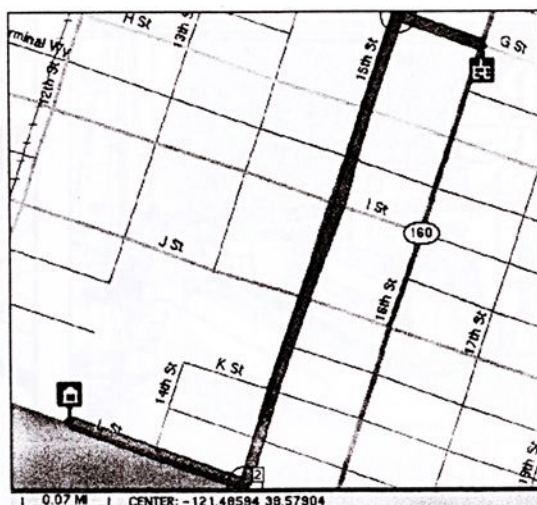
West Palm Beach



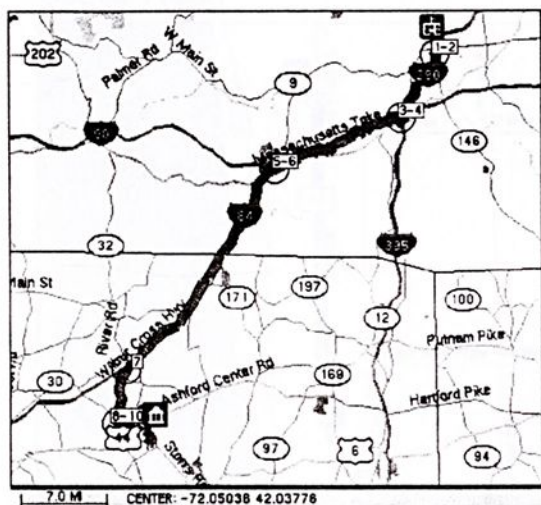
Worcester



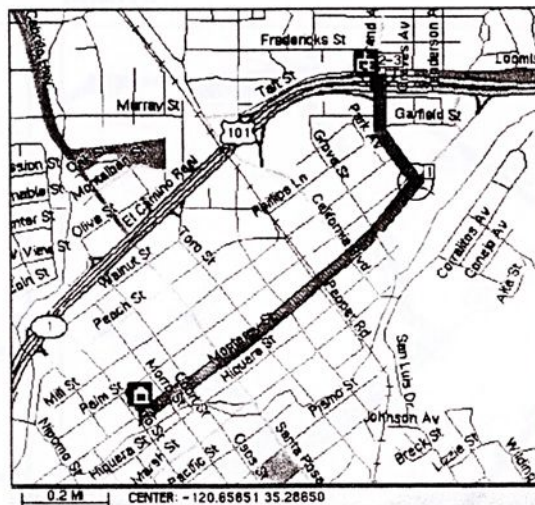
New York



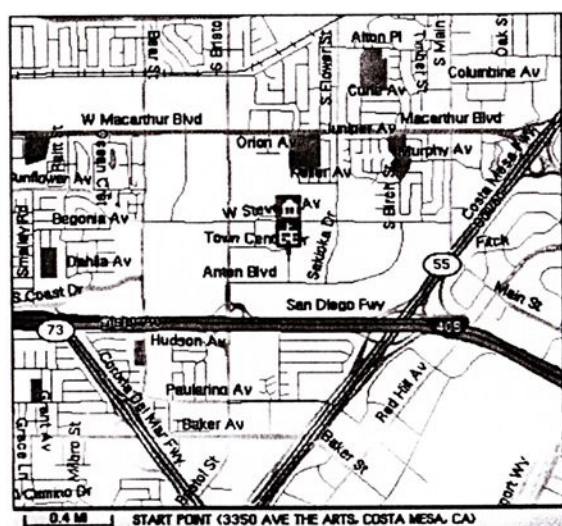
Sacramento



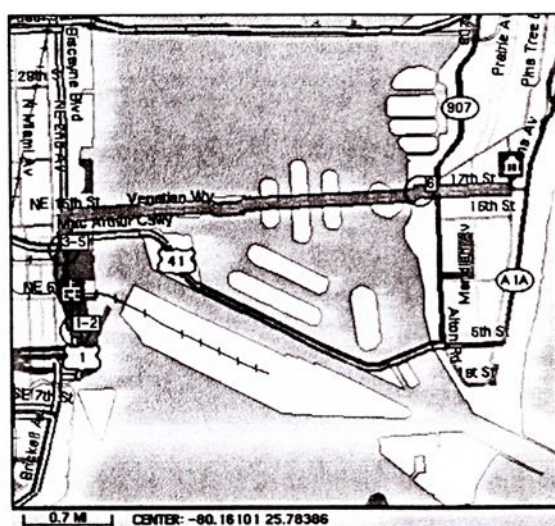
Storrs



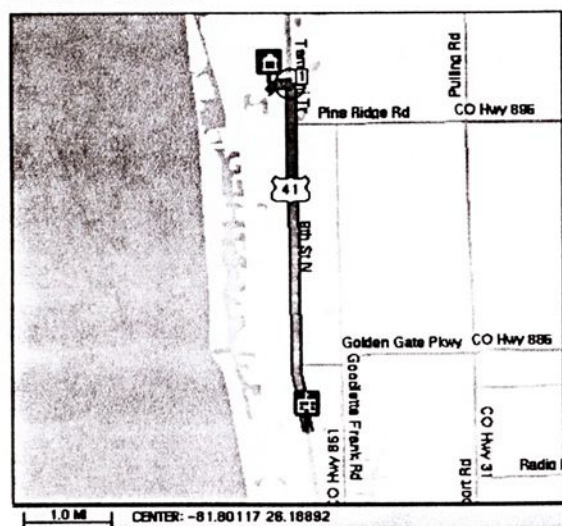
San Luis Obispo



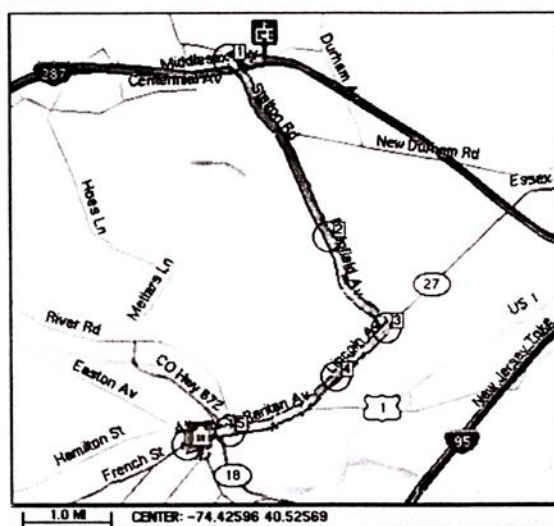
Costa Mesa



Miami



Naples



New Brunswick

ANEXO III – Resolução SC – 5, de 26-1-2005



GOVERNADOR GERALDO ALCKMIN

Palácio dos Bandeirantes

Av. Morumbi, 4.500 - Morumbi - CEP 05698-900 - Fone: 3745-3344

Volume 115 - Número 20 - São Paulo, sábado, 29 de janeiro de 2005

Cultura

[Próxima Página]

GABINETE DA SECRETARIA

)Resolução SC - 5, de 26-1-2005*Estabelece sistemática e valores a serem cobrados pela autorização de uso de dependências do Complexo Cultural Júlio Prestes e de sua infra-estrutura*

)A Secretária de Estado da Cultura, nos termos do artigo 87, inciso II, alínea "a" do Decreto nº 20.955, de 1º junho de 1983, e considerando:

- a) a necessidade de adequação dos valores cobrados pela autorização de uso do Complexo Cultural Júlio Prestes em função dos valores cobrados pelos demais equipamentos públicos/particulares da cidade de São Paulo de porte semelhante;
- b) a necessidade de manter o padrão de excelência do Complexo Cultural Júlio Prestes;
- c) a política do Governo do Estado no sentido de utilizar-se dos recursos gerados pelos próprios equipamentos na manutenção de seus espaços e de sua infra-estrutura a fim de minimizar o impacto sobre o orçamento público, resolve:

Artigo 1º - Fixar os valores e estabelecer a sistemática de cobrança da autorização de uso de dependências do Complexo Cultural Júlio Prestes e de sua infra-estrutura.

Artigo 2º - a utilização por terceiros das dependências do Complexo Cultural Júlio Prestes e de sua infra-estrutura, obedecerá às tabelas de preços que se seguem:

Espaços e valores:

Sala de Concertos (eventos de música clássica) R\$ 27.500,00

Sala de Concertos (outros eventos) R\$ 40.000,00

Hall Principal R\$ 21.000,00

Foyer R\$ 12.000,00

Salão dos Arcos R\$ 14.500,00

Salão Nobre R\$ 16.500,00

Estação das Artes (diurno) R\$ 27.500,00

Estação das Artes (noturno) R\$ 33.000,00

Hall + Foyer R\$ 30.000,00

Sala Camargo Guarnieri período de 4 horas R\$ 2.000,00 (fora do horário de concerto) - hora adicional R\$ 700,00

Infra-estrutura e valores:

Equipamento de multimídia (Projetor "BARCO", computador e telão) R\$ 2.200,00

Televisores de Plasma + computador R\$ 2.200,00

Púlpito R\$ 250,00

Totem R\$ 250,00

§ 1º - O pagamento dos valores devidos será efetuado antecipadamente à utilização do espaço/infra-estrutura e recolhido ao Fundo Especial de Despesa da Secretaria de Estado da Cultura.

§ 2º - O pagamento dos valores a que alude o "caput" deste artigo poderá ser efetuado em dinheiro, depósito bancário ou cheque.

§ 3º - Compete à Administração da Sala São Paulo/Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo a análise de adequação de eventos a função da Sala São Paulo, cabendo a decisão final ao titular da pasta.

Artigo 3º - A utilização dos recursos arrecadados em decorrência do artigo 2º, desta Resolução fica vinculada às despesas de manutenção das atividades, infra-estrutura e espaços do Complexo Cultural Júlio Prestes.



Parágrafo Único - Caberá ao titular da pasta autorizar a utilização dos recursos de que trata o "caput" deste artigo por outra unidade da Pasta, desde que fique expressamente evidenciada a imprescindibilidade dos mesmos, à vista das justificativas apresentadas.

Artigo 4º - Tratando-se de entidade cuja natureza seja reconhecida e comprovadamente filantrópica, os valores estabelecidos nas tabelas de preços poderão ser reduzidos em até 80% (oitenta por cento), desde que o valor total cobrado não seja inferior a R\$ 9.000,00 (nove mil reais).

Parágrafo Único - Eventos produzidos por entidades dessa natureza ficam limitados a 01 (um) por semestre.

Artigo 5º - Quando a utilização das dependências do Complexo Cultural Júlio Prestes e de sua infra-estrutura for solicitada por pessoa física ou jurídica que patrocine ou colabore regular e graciosamente com a manutenção do Complexo Cultural Júlio Prestes ou da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, por intermédio de patrocínio, doações de valores, bens ou serviços, o pagamento dos montantes a que alude o artigo 2º desta Resolução poderá ser dispensado, desde que a condição de colaboradora regular possa ser demonstrada documentalmente.

Artigo 6º - Órgãos Governamentais (Executivo, Legislativo e Judiciário) poderão realizar gratuitamente, em datas a serem definidas de comum acordo com a Administração da Sala São Paulo/Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo:

um evento por mês na Sala de Concertos São Paulo, não cumulativo;

um evento por mês na Estação das Artes, Hall Principal e Salão dos Arcos, não cumulativo;

dois eventos por mês no Salão Nobre e Sala Camargo Guarnieri, não cumulativo.

Parágrafo Único - Os eventos realizados pela Secretaria de Estado da Cultura estão excluídos da limitação acima.

Artigo 7º - Compete à Administração da Sala São Paulo/Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo a análise das condições exigidas nos artigos 4º e 5º desta Resolução, para submissão à Secretária de Estado da Cultura que decidirá sobre a oportunidade de autorizar os descontos pretendidos, ou a dispensa de pagamento.

Artigo 8º - Os espaços/infra-estrutura serão autorizados até as 23:30 horas, após esse horário será cobrada a quantia de R\$ 1.000,00 (mil reais) para cada hora adicional de utilização do(s) espaço(s).

Parágrafo Único - Será cobrada a quantia de R\$ 140,00 (cento e quarenta reais) por funcionário de apoio ou produção da Sala São Paulo envolvido no evento, fora do horário comercial.

Artigo 9º - Qualquer que seja a hipótese de utilização das dependências do Complexo Cultural Júlio Prestes e de sua infra-estrutura, será sempre necessária a formalização de Termo de Autorização de Uso.

Artigo 10º - Os casos omissos, assim como as exceções, serão resolvidos pela Secretária de Estado da Cultura.

Artigo 11º - Esta resolução entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário, especialmente a Resolução nº SC - 18, de 1º de março de 2004.



