DOI 10.20504/opus2024.30.08

CC BY

Universalismo, ou a fabricação da música de concerto: uma história brasileira de apropriação cultural, propaganda política e desigualdade social

Marta Castello Branco (*autora e tradutora*)
http://orcid.org/0000-0002-2926-0215
(Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF / Instituto de Artes e Design / Departamento de Música, Juiz de Fora-MG, Brasil)

Resumo: A ideia de uma suposta música universal que se desenvolve a partir da disseminação da música erudita europeia tem raízes históricas que se expressam como conteúdo disciplinar desde, no mínimo, o Iluminismo. No entanto, a atualidade de sua relevância se mostra em processos de apropriação simbólica, que analisamos no cenário brasileiro contemporâneo, onde a disseminação do universalismo como paradigma inquestionável de superioridade cultural orienta a relação com a disciplina musical e é moldada pelo contexto das relações sociais, políticas e de fragilidade econômica, que investigaremos no caso da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), concluindo, por fim, a dificuldade da música em se constituir como objeto epistêmico nesse contexto.

Palavras-chave: Universalismo musical. OSESP. Música brasileira. Desigualdade social. Política brasileira.

Universalism, or the fabrication of concert music: A Brazilian history of cultural appropriation, political propaganda, and inequality

Abstract: The idea of a "universal music," which has evolved alongside the perceived hegemony of European classical music, has historical roots that have been expressed as disciplinary content since at least the Enlightenment. However, its current relevance is evidenced in processes of symbolic appropriation, which we examine within the context of contemporary Brazil. Here, the dissemination of universalism as an unquestionable paradigm of cultural superiority shapes the relationship with musical discipline and is influenced by the backdrop of social, political, and economic fragility. We analyze this phenomenon through the case study of the São Paulo Symphony Orchestra, ultimately concluding on the challenges faced by music in establishing itself as an epistemic object within this context.

Keywords: Musical universalism. OSESP. Brazilian music. Social inequality. Brazilian politics.

CASTELLO BRANCO, Marta. Universalismo, ou a fabricação da música de concerto: uma história brasileira de apropriação cultural, propaganda política e desigualdade social. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 30, e243008, p. 1-30, 2024. http://dx.doi.org/10.20504/opus2024.30.08

Recebido em 25/6/2023, aprovado em 11/3/2024, publicado em 20/5/2024

Uma estreita associação histórica entre a música erudita europeia e a suposta universalidade estética de suas expressões se revela por meio de posturas contraditórias frente ao fenômeno musical que frequentemente servem a usos políticos e propagandísticos, assim como expressam relações sociais de forma simbólica. Dave (2014, p. 1-17) afirma que essas expressões se materializam por meio de leis e práticas de direitos humanos, e Toews (2008, p. 309) apresenta sua relação com diversos processos que integram indivíduos em coletividades através de identificações subjetivas. Assim, a noção de uma universalidade da música aparece em contextos distintos, como esclarecem Berkman (2007, p. 41-62), Hamel (2007, p. 106-119) e Strohm (2019, 2018), ainda que essa noção seja compreendida de formas radicalmente distintas se comparadas ao seu desenvolvimento histórico, revelando que o uso do termo **universalismo** pode ser impreciso em diversos cenários, como no caso da música de concerto no Brasil, que será apresentado a seguir. Mas, muito antes de se constituir como um fenômeno contemporâneo brasileiro, o universalismo musical tem sido frequentemente apresentado como esperança devido a uma linguagem universal, ou mesmo como esperança pela independência de uma origem cultural, como se expressões musicais fossem imunes ou superiores às peculiaridades de seus contextos humanos. Essa compreensão tem sido mantida em momentos distintos da história da música ocidental e na expansão de seus valores a outras tradições musicais, como ressalta Gelbart (2015, p. 135-138) e como se vê na típica invenção de um orientalismo pelo Ocidente, apontado por Said (2007), que curiosamente se multiplica em países de uma "metade esquerda" do globo, como o Brasil, que, no entanto, não pertence àquele dito "Ocidente hegemônico". Dessa forma, um ideal universalista passa a incluir muito mais que uma universalidade estética e se torna uma forma de relação com o fenômeno musical, como exemplificam os trabalhos de Dave (2014), Bohlman (2018, p. 61-80) e Toews (2008), e que investigamos aqui, ecoando a afirmativa de Schmidt (2008, p. 1, tradução nossa): "Assim como quase nenhuma outra arte, a música foi e permanece sendo relacionada à esperança por uma universalidade estética, que inclui muito mais que a independência da língua, e assim, ainda que apenas supostamente, a independência de sua 'origem' cultural"[1] (2008, p. 1, tradução nossa).

No caso do Brasil, uma fratura entre a música de concerto e seu contexto social se torna fundamental à difusão da ideia de universalismo musical, que então passa a se configurar como paradigma de influência direta sobre a compreensão da música como disciplina, que consequentemente determina as práticas de criação, difusão e fruição musicais. No entanto, a constituição desse modo de relação e compreensão do fenômeno musical ocorreu durante, no mínimo, os últimos dois séculos, na Europa. Se a afirmação de uma verdadeira linguagem universal [*wahre Universalsprache*] já se encontra na *História Geral da Música* de Johann Nikolaus Forkel (1788, p. 65), como conteúdo reconhecidamente disciplinar, na Alemanha, desde o final do séc. XVIII, sua difusão é impulsionada por outras expressões artísticas, especialmente por meio da literatura, em ensaios, prosa e ficção.

Em 1799, foram publicados ensaios sobre arte de Wackenroder (2016), onde uma forma de abstração da ideia de universalismo sobrepõe a disciplina musical, dando a ele um caráter de fantasia que

[1] Original: "Wie kaum eine andere Kunst wurde und wird die Musik verbunden mit der Hoffnung auf eine ästhetische Allgemeingültigkeit, die viel mehr umfasst als nur die Unabhängigkeit von Sprache und damit, wenn auch nur vermeintlich, von ihrem kulturellen 'Ursprungs'-Ort". Todas as traduções são da autora do presente trabalho, exceto quando indicado diferentemente.

se expressa no título de sua obra: *Fantasias sobre Arte para Amigos da Arte* [*Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*]. Tal compreensão abstrata e não disciplinar de um universalismo musical continua a se expandir por meio da filosofia da música do período romântico alemão, que, de acordo com Siegel (1972, p. 351), obtém em Wackenroder o fundamento necessário para o seu desenvolvimento. Nessas primeiras elaborações sobre uma música universal, uma concepção paradigmática acerca da música já está presente. Ela ganha impulso na abstração do conteúdo musical e se materializa em uma forma de compreensão que não falha em agir muito diretamente sobre a música como disciplina. O ideal de fantasia não permanece de forma nenhuma limitado à literatura, mas age na concepção e difusão da disciplina musical – o que continua a se experienciar na contemporaneidade, como veremos no caso brasileiro.

A década que decorre entre as publicações das obras de Forkel e Wackenroder corresponde à eclosão da Revolução Francesa, caracterizada pela ampla difusão de ideais igualitários que dependem de validade universal, cujo impacto no cenário europeu, inclusive germânico, ultrapassa a revolução em território francês, tanto na repercussão da filosofia do Iluminismo quanto em seus impactos musicais, como Christensen apresenta em relação à recepção da obra de Rameau e no interesse por princípios matemáticos "naturais" frequentemente relacionados à música (2005, p. 93-106) e que Schmidt relata a partir das traduções em alemão e inglês da obra de D'Alembert *Elementos da Música* [*Élémens de Musique*] (2005, p. 107-132). Segundo Toews, este processo histórico de disseminação do conhecimento musical constitui "uma dimensão imensa da história cultural e intelectual da Europa"[2] (2008, p. 309, tradução nossa), que, de acordo com Goehr, tem sido gradualmente transmitida como um "museu imaginário da Música clássica"[3] (1992, tradução nossa), o que atesta a necessidade de se considerarem as constituições de diversas expressões do Iluminismo europeu na sua investigação, como defendem Bohlman (2018, p. 61-80) e Gelbart (2015, p. 135-138). Além disso, o impacto de valores do Iluminismo na música permanece atual. Bohlman os discute no contexto contemporâneo de processos globalizadores (2018, p. 61-80), que incluem a responsabilidade por uma postura cosmopolita na relação entre indivíduos e grupos humanos, que Mignolo (2000) não deixa de relacionar à pesquisa acadêmica em geral, atribuindo a ela o dever de permitir aos mais diversos contextos uma participação igualitária no diálogo, começando pela consideração de que todo conhecimento é localizado e envolve suas mídias, atores sociais etc. – o que nos parece representar também o contexto brasileiro atual.

No final do séc. XVIII, uma esperança por valores universais já é reconhecidamente representada pela música como expressão simbólica, e a observação detida desse período se torna essencial à sua investigação, o que propomos por meio do estudo histórico de um universalismo musical. Nesse período, a imaterialidade do ideal universalista é um aspecto determinante em sua difusão, que novamente se deixa representar simbolicamente por excelência. Nos anos seguintes, uma adesão ao paradigma universal da música não tarda a atravessar o Atlântico e pode ser lida também na América do Norte, onde, no início do séc. XIX, Henry Longfellow reafirma que: "A música é a linguagem universal da humanidade"[4] (1835, p. 4, tradução nossa). Poucos anos depois, a musicologia germânica se coloca

[2] Original: "[…] an enormously significant dimension of European cultural and intellectual history".

[3] Original: "[an] imaginary museum of classical music".

[4] Original: "Music is the universal language of mankind".

publicamente nesta discussão. Carl Dahlhaus indica o ano de 1846 como o primeiro momento em que o conceito de música absoluta é mencionado por Wagner em um programa sobre a *Nona Sinfonia* de Beethoven (1978, p. 26), gerando um extenso embate musicológico sobre essa suposta expressão, que, ao se pretender absoluta, depende diretamente de um fundamento universal. Assim como na relação entre música, literatura e filosofia, em mais uma poderosa associação, a combinação entre universalismo e música absoluta ainda dificultou a futura investigação do universal na música. De acordo com Schmidt, "O fato de que a reivindicação por uma universalidade na musicologia histórica permaneceu não discutida por bastante tempo […] pode ser devido ao fato de que a pesquisa em música […] compreendeu a si mesma por meio do conceito de música absoluta como uma orientação universalista não declarada"[5] (2005, p. 13, tradução nossa). Novamente, a imaterialidade de um ideal e o poder da representação simbólica do mesmo fortalecem uma difusão "silenciosa" – o que continua a se observar na contemporaneidade, segundo Homi Bhabha: "É a marca de nossos tempos localizar a questão da cultura no reino do **além**"[6] (1994, p. 1, grifo do autor, tradução nossa). Se Bhabha afirma um alto grau de abstração ao lidar com a cultura em geral, no caso da música erudita europeia, esse "reino do além" está historicamente relacionado à esperança por uma linguagem universal da música, que faz referência direta à linguagem verbal e, não por acaso, cria espaço para que outras áreas do conhecimento desempenhem um papel decisivo na construção da música como arte universal – o que foi igualmente aceito, construído e reafirmado pela música como disciplina. A especificidade da notação musical, que é frequentemente associada à fantasia da decodificação de símbolos abstratos (e, por isso mesmo, supostamente absolutos) em melodias, ritmos, harmonias etc., influencia de forma determinante o hermetismo da teoria e análise musicais. A abstração circunda a escrita musical com um certo distanciamento que ocupa um lugar evidente na investigação científico-musical, além de tornar árdua a relação com pesquisas de outras áreas, como afirma Toews (2008, p. 310-313). Tanto no sentido de que a análise musical baseia grande parte de sua legitimação na investigação da notação – e por isso se vê "diminuída" por uma compreensão social do fenômeno sonoro –, quanto no sentido de que todas as outras áreas encontram dificuldades ao tentar relacionar suas investigações à música e sua notação, e raramente podem levá-las a cabo sem a cooperação com músicos ou musicólogos.

Em sua relação direta com a notação gráfica e com as particularidades da **escrita** de partituras, a teoria musical também se vê impactada por um universalismo da música. Não sem razão, Schmidt aponta para a necessidade de uma reflexão conjunta entre teoria musical e contexto cultural (2005, p. 9-17), à qual Christensen (2018) ainda soma as ideias de transferência cultural e hibridismo descritas por Bhabha (1994, p. 245-258). Nas palavras de Christensen: "[…] o processo de transferência cultural raramente é unidirecional, como simples importação e exportação"[7] (2018, p. 17, tradução nossa), e inclui relações dialógicas de intermediação e negociação. A teoria musical europeia, associada ao mito da escrita simbólica que corresponderia a uma suposta decifração perfeita da realidade, permite que a música permaneça sendo repetidamente representada como símbolo de abstração, como uma fantasia de caráter intangível que se

[5] Original: "Daß sich ein Universalitätsanspruch in der historischen Musikwissenschaft länger undiskutiert hielt […] mag daran liegen, daß die Erforschung der Musik […] sich an einer Orientierung am Konzept der absoluten Musik unausgesprochen universalistisch verstanden hat".

[6] Original: "It is the trope of our times to locate the question of culture in the realm of the **beyond**".

[7] Original: "For the process of cultural transfer is rarely a unidirectional one of simple import and export".

mistura à percepção e reflexão sobre a disciplina. Por não se deixar investigar em um ambiente distinto do contexto analítico de seus próprios símbolos, a escrita musical se torna, de certa forma, invisível e, por isso mesmo, torna-se também inatacável, fazendo com que um entendimento da música baseado no ideal de uma universalidade seja pouco questionado. Como a escrita de partituras é diretamente relacionada ao reconhecimento de uma linguagem musical, ela se configura como um símbolo central da legitimação dessa linguagem musical e, ainda no séc. XXI, ela permanece sendo tratada como método aplicável a manifestações sonoras distintas, frequentemente como tentativa de legitimar essas mesmas manifestações ao atestar-lhes como linguagem, cuja decifragem se torna universal por meio da partitura. Assim, a teoria musical europeia e sua aplicação a fenômenos sonoros distintos têm estreita relação com a crença tácita em um universalismo da música, que corrobora com a difusão silenciosa de hegemonias culturais, o que se tornará claro no exemplo brasileiro que se segue, para o qual a escrita musical também se mostra como uma forma reveladora de autolegitimação. Simbolicamente, a música orquestral desempenha um papel importante no reconhecimento de hegemonias musicais baseadas em uma linguagem escrita que se constitui como teoria. O incremento da escrita musical que se dá por meio da música orquestral, do desenvolvimento da música sinfônica, do crescimento numérico no uso de instrumentos e das consequentes possibilidades de orquestração, corrobora para a associação entre teoria musical e a difusão de um cânone germânico, principalmente centrado nos séc. XVIII e séc. XIX, no repertório dos períodos clássico e romântico, na consolidação e no apogeu da forma sinfonia como símbolo da música orquestral e, consequentemente, em um repertório canônico, sobretudo de Mozart e Beethoven, que passa a se configurar como "um conjunto de valores universais [que] é apresentado como o núcleo da identidade histórica"[8] (Rüsen, 2008, p. 15, tradução nossa).

Essa identidade histórica associada a valores universais é central à importação de um cânone musical pela América Latina, que, por sua vez, se relaciona ao exílio e à migração europeia, o que é abordado pela pesquisa atual, que considera o impacto do universalismo sobre culturas musicais (Köster; Schmidt, 2005. Schmidt, 2008). A transferência da corte portuguesa para o Brasil é determinante para essa apropriação de um cânone musical universal, mantido vivo pela elite imperial brasileira em seu esforço de se apropriar da cultura e dos costumes europeus (Augusto, 2010). A crítica à apropriação universalista toca no cerne de movimentos nacionalistas latino-americanos posteriores, como a Semana de Arte Moderna de 1922, bem como na ideologia e estética da antropofagia. No entanto, no campo da música, em 1943, Ernst Krenek descreve um repertório de "significação universal e planetária" relacionando-o às obras de "Bach, Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert" (2004, p. 55), e assim trata de colocar o conceito de universal como indubitável sinônimo da música europeia, predominantemente sinfônica e germânica, enquanto a compositora uruguaio-argentina Graciela Paraskevaídes, representante do movimento nacional latino-americano, opõe esta compreensão ao classificá-la como germanocentrista (2004, p. 58). No Brasil, o mesmo embate entre o nacional e o universal-europeu causou adesão e negação do movimento serial difundido por Koeullreutter, no mesmo período, mas posteriormente se expande também por meio da música popular, como apresenta o compositor Sidney Miller (1968) em sua crítica a uma suposta universalização da canção brasileira pelo rock, orientada pelo ideal de modernização e pelos interesses do

[8] Original: "[…] a set of universal values [that] is presented as the core of historical identity.

mercado fonográfico. Neste caso, uma transposição do universalismo europeu para um lugar hegemônico norte-americano é evidente, o que se configura como um processo usual à cultura brasileira, principalmente a partir dos efeitos da política do *American way of life*, na Era Vargas. Característica do período nacionalista e de seus desenvolvimentos é mais uma vez uma indefinição do termo **universalismo**, que faz com que ele represente contradições: de um lado, proclama-se uma oposição à música europeia, por outro lado, mantém-se o aproveitamento de um ideal cosmopolita como forma de legitimar versões sobre o que seria uma arte nacional, o que se mostra na manutenção de formas e procedimentos composicionais europeus em obras nacionalistas brasileiras, por exemplo. Simbolicamente, essa mesma contradição permanece atual no cenário da música erudita, como veremos a seguir. Investigações sobre a relação entre universal e nacional se tornam muito relevantes nesse panorama, principalmente sob uma perspectiva histórica que se estende por alguns séculos até chegar à atualidade (Hübinger; Osterhammel; Pelzer, 1994), englobando assim a consideração de contextos culturais e históricos distintos na observação de parâmetros e terminologias condizentes à descrição da pluralidade de "histórias" da música, como proposto por Strohm (2019). Sua relação com a música contemporânea e autoral é descrita por Hamel (2007, p. 106-119), assim como pela área de estudos sonoros, conforme apresentado por Stokes (2018, p. 3-18). Além disso, ele também é associado a um universalismo religioso-musical, tema abordado por Berkman (2007, p. 41-62), o qual é parte integrante da bibliografia atual.

Mozart e Beethoven permanecem extensamente repetidos no Brasil como representação simbólica de uma construção que envolve musicologia, história e teoria musical, mas que não deixa de trazer à tona uma forma de apropriação do universalismo. A natureza dessa apropriação depende largamente do *status quo* brasileiro e é moldada por ele ao extremo, chegando a dificultar a investigação da música como disciplina. Mas, se mesmo nas primeiras formulações de uma música como linguagem universal no séc. XVIII, esse universalismo não pode ser comprovado esteticamente, em alguma medida, ele precisa ser uma forma de apropriação levada a cabo por discursos repetidos, ainda que distintos, no correr da história. Neste sentido, propomos aqui um retorno à investigação de contextos humanos específicos como metodologia de estudo do universalismo: se este se constitui como apropriação, sua investigação crítica depende do esclarecimento de laços e mecanismos de relação com o *status quo* que constrói essa mesma apropriação. As referências universais a uma origem, lugar, língua ou entendimento são imediatamente empurradas para o contexto de reprodução do dito universal, onde ele se mostra como a leitura contextual de um fenômeno, enquanto o paradigma do universal passa a se configurar como uma ferramenta para apagar diferenças inerentes a esse mesmo contexto. Arjun Appadurai (2018, p. 6) apresenta o termo **falso universalismo**, que se deixa também compreender pelo **mito do universalismo** apresentado por Nomi Dave (2014, p. 1) em um trabalho sobre direitos humanos que aborda consequências legais do universalismo na música. Em consonância com a perspectiva de "encorajar a ambivalência na experiência histórica"[9] (Rüsen, 2008, p. 18, tradução nossa), Appadurai descreve a maneira como falsos universalismos podem eliminar a ambivalência por meio da desconsideração de convicções básicas em prol do entendimento entre partes distintas através de um território comum construído como ferramenta de manutenção de hegemonias.

[9] Original: "[…] encourage ambivalence in historical experience".

> Mas uma compreensão completa no nível das convicções éticas, religiosas ou políticas primárias ainda traz consigo outro perigo. Esse perigo é o desejo de eliminar completamente as diferenças básicas, pois, se desejamos estabelecer bases comuns no nível das convicções básicas, as convicções básicas de alguém devem mudar. E isso geralmente significa que as convicções mais profundas de uma das partes se tornam a medida de uma base comum. Esta é a maneira pela qual os falsos universalismos podem apagar as verdadeiras diferenças[10] (Appadurai, 2018, p. 6, tradução nossa).

Interessantemente, a referência a uma hegemonia cultural no contexto musical brasileiro contemporâneo relacionado à música de concerto não aponta para uma relação direta entre Brasil e Europa, mas se configura como a reprodução de um *habitus* (Bourdieu, 2009, 2011) pelos próprios brasileiros (Freire, 2013), como uma constante experimentação acerca da universalidade da música europeia nos trópicos, *à la* eternos *Fitzcarraldos* (Herzog, 1983)[11], e também como a manutenção de tal entendimento de si. Trata-se de uma apropriação do universalismo com raízes históricas e desenvolvimentos próprios, o que Christensen defende acerca da difusão da teoria musical, de forma geral: "não existe algo como uma recepção simples ou 'pura' da teoria musical europeia em lugar algum do mundo. Aliás, faríamos bem em lembrar que não existe algo como um objeto estável e puro, que poderíamos chamar de 'teoria musical europeia'"[12]. (2018, p. 19, tradução nossa). O universalismo musical brasileiro se constitui como um fenômeno contemporâneo; sua repetição tácita e seu caráter indiscutido o constituem como um paradigma que parte da apropriação de um histórico europeu, mas o transformam de acordo com seu próprio contexto político e social. Esse contexto propicia uma utilização política e propagandística da música, que também se constitui como expressão simbólica de relações sociais que chegam, inclusive, a se materializar por meio de leis, práticas de direitos humanos e políticas de reparação. Nesse sentido, a investigação do contexto brasileiro se apresenta como metodologia de estudo de um universalismo musical que ainda indica um crescimento exponencial do símbolo universal: é pela apropriação simbólica que a música erudita europeia se torna expressão de um **ocidente** civilizado, fazendo com que o estudo de sua difusão em estruturas de negociação se torne central, como afirma Rüsen (2008, p. 17, tradução nossa): "a universalidade intrínseca às narrativas dominantes deve ser explicada e refletida como um elemento de comunicação entre o eu e o outro de acordo com a possibilidade de compreensão e reconhecimento mútuos"[13]. A consideração de condições particulares de ação, de seu desenvolvimento histórico e de suas ambivalências, como método, se apresenta como alternativa ao apagamento da diferença, esta última comumente promovida pelo

[10] Original: "But complete understanding at the level of primary ethical, religious or political convictions carries yet another danger with it. That danger is the urge to eliminate basic differences altogether. For if we wish to establish common grounds at the level of basic convictions, somebody's basic convictions must change. And this usually means that one party's deepest convictions become the measure of common ground. This is the way in which false universalisms can erase true differences".

[11] Fitzcarraldo é a personagem que dá nome ao filme de Werner Herzog (1983) e que almeja construir uma ópera na Floresta Amazônica, mas, para tanto, precisa "atropelar" diversos aspectos do contexto que se lhe apresenta, incluindo tanto expressões de uma cultura local quanto a sobrevivência humana. O filme conta com a presença de artistas brasileiros muito reconhecidos em seu contexto, como o ator Grande Otelo e o cantor Milton Nascimento, que atua como porteiro da ópera "na selva". Mas, simbolicamente, isso não significa que a música popular brasileira fica de fora do espetáculo?

[12] Original: "There is no such thing as a simple or 'pure' reception of European music theory anywhere in the world. For that matter, we would do well to remember that there is no such thing as a stable and pure object that we can call 'European music theory'".

[13] Original: "The inbuilt universality of master narratives has to be explicated and reflected as an element of communication between self and otherness according to the possibility of mutual understanding and recognition".

paralelo com a imagem de uma arte absoluta e universal, como esclarecem Köster e Schmidt (2005, p. 13, tradução nossa):

> Basicamente, com esses paralelos, compara-se o que não é comparável entre si, o que também ocorre de forma intencional, como se tornou claro atualmente. Só é possível ver as diferenças essenciais com mais precisão quando não se deixa as condições históricas da ação desaparecerem por trás de uma arte aparentemente absoluta, e sim se olha para elas novamente com consciência[14].

Tratar o universalismo de forma abstrata propicia atitudes de mera conveniência que prejudicam a reflexão sobre o tema. Sua associação com outro nível de abstração, referente à linguagem musical, se torna ainda mais conveniente, pois faz com que ambos permaneçam mal discutidos. Essa abstração e indefinição do termo "universalismo" não só afasta a chance de investigação de possíveis aspectos comuns ao humano, mas também trata de apagá-los no horizonte desta mesma abstração.

A investigação de um universalismo musical histórico, analisado a partir de contextos que indiquem seus efeitos, é o fundamento conceitual do método investigativo que propomos aqui, por meio do estudo do cenário brasileiro relacionado à música erudita orquestral. A definição dessa metodologia determinou a escolha do nosso objeto de estudo: a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), uma das maiores orquestras brasileiras, com mais de seis décadas de existência, um número considerável de músicos e funcionários, extensa e constante oferta de concertos, projetos educativos e programas de difusão da música erudita e também com um orçamento significativo para o cenário no qual se insere. Como parte de nossa metodologia, adotamos o estudo histórico e social da orquestra, incluindo o levantamento de dados sobre política, economia, administração, orientação artística e mecanismos de relação com a sociedade em geral. Além de dados históricos e numéricos, o discurso sobre a orquestra, que se apresenta em falas de músicos, artistas, jornalistas, personalidades públicas e políticos brasileiros, se constitui como material relevante à nossa metodologia, como forma de investigação das relações simbólicas que se estabelecem em torno da música orquestral. A OSESP passou por diversas transformações que se relacionam diretamente com o cenário político, econômico e social do país. Eles foram descritos por Teperman (2018, p. 245-272), Peci, Oquendo e Mendonça (2020, p. 375-389) e Leite (2014) e se refletem no desenvolvimento de sua gestão administrativa e no direcionamento de sua orientação artística. Nesse sentido, a restauração brasileira de um universalismo musical histórico define a apropriação da música por meios políticos, propagandísticos e sociais. Nossa hipótese é a de que o paradigma universalista sustenta historicamente a atividade da orquestra, revelando-se principalmente por meio dos seguintes três pilares: 1) envolvimento político, 2) tentativa de legitimação por meio de propaganda política, privada e institucional, e 3) manutenção de uma relação simbólica entre classes sociais. O estudo desses três pilares conduz à nossa conclusão: a dificuldade da música em se constituir como objeto epistêmico nesse contexto.

[14] Original: "Im Grunde wird mit solchen Parallelisierungen ebenso absichtsvoll wie letztlich durchsichtig nicht Vergleichbares miteinander verglichen. Die essenzielen Unterschiede sieht man genauer nur, wenn man die historischen Handlungsbedingungen eben nicht hinter einer scheinbar absoluten Kunst verschwinden lässt, sondern bewusst wieder in den Blick nimmt".

Expressões de um universalismo musical estão historicamente presentes no cenário brasileiro. Elas não se limitam a posturas individuais, a contextos ou momentos políticos únicos, mas, antes, se expandem e se reconstroem através do tempo, das mudanças e das instabilidades econômicas, sociais e políticas do país. Nesse sentido, o presente trabalho não coloca em foco a crítica a indivíduos ou instituições, pois, justamente, busca estabelecer uma análise do paradigma universalista como fundamento histórico ao qual se recorreu durante períodos distintos de existência da orquestra, em diversos aspectos de sua administração e direção artística. Como forma de expressão de preferências estéticas e hábitos sociais, o paradigma universalista ganha voz em discursos sobre música, se associa à propaganda, a mecanismos de autolegitimação e também se expressa de forma constitucional por meio da lei brasileira, o que orienta decisivamente o direcionamento de verbas para a área da cultura, oriundas tanto de patrocínio governamental direto quanto de verbas privadas por meio de incentivo fiscal, como veremos no curso da presente exposição.

Apresentaremos inicialmente o histórico da orquestra, as mudanças em suas formas de gestão, o envolvimento político, a administração financeira e a destinação orçamentária governamental. A relevância de um paradigma associado à música erudita europeia relacionado à tentativa brasileira de sustentar sua validade universal será apresentada pela condução de suas atividades. Ela se revela em disputas partidárias, em suspeitas de envolvimento com corrupção, na expressão explícita de engajamentos políticos em políticas personalistas, na destinação do orçamento governamental e na regulamentação do incentivo fiscal. Em seguida, apresentaremos discursos sobre música que se articulam como mecanismos de autolegitimação, tanto como propaganda institucional da própria orquestra quanto como propaganda política, governamental ou de associação com o setor empresarial – este último caso ainda associado à ideologia progressista, declarada literalmente tanto na bandeira brasileira quanto na política neoliberal. Ressaltaremos as relações com um paradigma universalista por meio de discursos não embasados na disciplina musical, e, por isso, frequentemente parciais, superficiais e que servem a interesses pessoais. Nesse ponto, apresentaremos ainda questões relacionadas à representação social da orquestra, elitismo, manutenção simbólica da desigualdade, separação entre classes sociais, imperialismo cultural, direitos humanos e políticas de reparação. Aqui serão analisados os efeitos desse contexto social sobre decisões e engajamentos estéticos da orquestra, o que se observa em sua direção artística, na seleção de músicos e repertório, que garante a vivacidade da referência a um cânone musical predominantemente europeu, justamente como forma de se recorrer a uma referência universal como tentativa de ser parte da mesma. Por fim, indicaremos a impossibilidade de constituição da música como objeto epistêmico neste contexto, levantando a centralidade da denúncia a um falso universalismo mantenedor de hegemonias (Appadurai, 2018, p. 6) e de um mito do universalismo (Dave, 2014, p. 1) como forma de propiciar a investigação da disciplina musical.

1. Histórico administrativo e formas de gestão da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP)

Desde sua fundação oficial por lei em 1954, a OSESP tem mantido uma estreita relação com o governo brasileiro, tanto federal quanto do estado de São Paulo. Após alguns períodos de interrupção de suas atividades, a mais longa gestão da orquestra se estendeu por 24 anos a partir de 1972, sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho[15]. Neste período, os músicos eram contratados como funcionários públicos, e toda a administração da orquestra obedecia a parâmetros próprios ao funcionalismo governamental, o que naturalmente tornava sua organização inflexível no que diz respeito aos gastos e receitas de concertos, nas relações com o setor privado e na contratação de músicos. Por essa razão, o maestro John Neschling, que sucedeu Eleazar como regente titular da orquestra entre 1997 e 2009, gerindo, assim, sua segunda mais longa gestão, expressava preferência por uma nova forma de administração, distinta do funcionalismo público: "É uma necessidade absoluta"[16] (Neschling *apud* Wheatley, 2002, tradução nossa), afirmou o maestro ao jornal inglês *The Financial Times*.

Em 2005, a denominada Fundação OSESP veio deveras a se constituir como uma fundação sem fins lucrativos[17], responsável pela administração da orquestra, fazendo com que as relações de trabalho e a forma de gestão sofressem grandes transformações. Foram flexibilizadas a contratação de músicos, as relações com instituições não governamentais, as fontes de arrecadação e o uso de verbas, além da mudança de termos dos contratos de trabalho[18]. Parte considerável do orçamento da orquestra passou a ser oriunda da lei de incentivo à cultura (Lei Rouanet, n.º 8.313, sancionada em 23 de novembro de 1991, durante o governo de Fernando Collor). A lei possibilita a dedução de até 100% da contribuição fiscal que seria paga ao governo em troca da doação a projetos culturais previamente aprovados pelo último e formulados por três categorias de proponentes: pessoas jurídicas com e sem fins lucrativos e pessoas físicas, que representam minoria nos recursos captados. Mas, misturadas à flexibilidade da nova forma de gestão, outras ideologias se apresentaram como motivação à mudança administrativa. A reportagem do *The Financial Times* mencionada anteriormente (Wheatley, 2002) inclui as razões pelas quais Neschling precisaria de uma flexibilização na contratação de músicos: "Caso contrário, não poderemos atrair estrangeiros – e não resta nenhum brasileiro"[19] (Neschling *apud* Wheatley, 2002, tradução nossa). A reportagem também menciona a necessidade da construção de uma nova sede para a orquestra, que Teperman (2008, p. 246) apresenta em estreita relação simbólica com a música europeia: "A dimensão

[15] O primeiro regente titular da OSESP, à época conhecida como orquestra estadual, foi o maestro João de Souza Lima (1898-1982). Após alguns anos sem atividades, em 1964 ele foi substituído pelo maestro Bruno Roccella, que permaneceu por cerca de quatro anos. Após outra pausa, iniciou-se a longa gestão de Eleazar de Carvalho.

[16] Original: "It's an absolute must".

[17] A quarta (e atual) alteração ao estatuto da fundação, de 15 de maio de 2018, descreve sua denominação e natureza nos seguintes termos: "Artigo 1.º A FUNDAÇÃO ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO, também denominada FUNDAÇÃO OSESP, é pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos e com autonomia administrativa, operacional e financeira, instituída por escritura pública, cujo funcionamento será regido por este Estatuto e pelas demais disposições legais que lhe forem aplicáveis […]". Disponível em: http://www.fundacao-osesp.art.br/upload/documentos/Estatutos/Estatuto_Fundacao_osesp-4aAlteracao.pdf. Acesso em: 12 set. 2020.

[18] À época, a mudança nos contratos de trabalho não foi necessariamente compreendida como uma vantagem pelos músicos que eram contratados como funcionários públicos, já que seus cargos eram vitalícios e o deixaram de ser. Também foi necessário passarem por um concurso interno para permanecer na orquestra. Dentre os 97 músicos, 44 permaneceram. Números disponíveis em: http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=linhadotempo. Acesso em: 12 set. 2020.

[19] Original: "Otherwise we can't attract foreigners – and there are no Brazilians left".

supostamente elevada, universal e atemporal da música clássica reverberaria no espaço grandioso da sala de concertos, com suas colunas neoclássicas e o tratamento acústico de alto padrão, transmitindo pujança e estabilidade". Retornaremos à construção da sala de concertos no próximo subitem.

Mas não apenas a preferência pela contratação de músicos estrangeiros[20] em detrimento de brasileiros, ou a construção de uma nova sede, motivou a nova forma de administração da orquestra como organização sem fins lucrativos – ainda que ambos representem formas de autolegitimação por meio da pertença a um legado histórico da música erudita europeia como lugar de origem cultural. Desde os primeiros anos da nova gestão, a mídia aberta brasileira já noticiava que a Fundação OSESP significou uma vitória política. De orientação neoliberal – como a tendência política da época, que se torna evidente em diversos processos de privatização –, a criação da Fundação não significava a venda da orquestra, mas se baseava no estabelecimento de parcerias entre governo e organizações sem fins lucrativos, em um modelo administrativo que Bresser-Pereira (1998, p. 5-42) esclarece como tendo sido desenvolvido nas reformas políticas brasileiras do final da década de 1990. Dessa forma, a almejada administração independente se revela como o contrário: além de manter o uso de dinheiro público, ela coloca a iniciativa privada no centro das decisões institucionais e ainda possibilita relações políticas baseadas em uma forma de personalismo, como descreve a bibliografia brasileira sobre administração pública (Freitas, 1997. Peci *et al.*, 2020. Sobral *et al.*, 2007), em vez do estabelecimento de relações diretas entre instituições[21].

Em 2008, lia-se, em uma das principais revistas brasileiras de cultura, que coube ao maestro Neschling "fazer os convites para o Conselho de Administração e Consultivo da Fundação OSESP. Para a presidência, ele chamou o ex-presidente [da República] Fernando Henrique Cardoso. Para vice, Pedro Moreira Salles, presidente do Unibanco" (Kaz, 2008), ou seja: os mais altos postos da Fundação OSESP eram mantidos por uma aliança entre governo e iniciativa privada, garantindo aos mesmos a possibilidade de decisão sobre aspectos administrativos da orquestra, e ainda: "Pelo estatuto da OSESP, só o conselho pode indicar e dispensar o diretor artístico, por **maioria** absoluta de votos. Ou seja, apenas o grupo formado por Neschling tem o poder de se voltar contra Neschling" (Kaz, 2008).

Em consonância com estudos brasileiros (Sobral *et al.*, 2007, p. 32-42. Freitas, 1997, p. 38-54) que têm investigado como relações políticas personalistas influenciam o modelo de gestão de organizações sem fins lucrativos e a natureza de suas parcerias com o estado, o caso específico da OSESP justamente revela a fragilidade de uma gestão baseada em relações personalistas. Peci *et al.* afirmam a existência de uma instabilidade institucional que tem como causa os baixos índices de confiança interpessoal que se estabelecem em parcerias entre o governo e organizações sem fins lucrativos (2020, p. 378). Um exemplo clássico da instabilidade das relações interpessoais no Brasil, que ora são vantajosas, ora desvantajosas para instituições e indivíduos, se observa no histórico da OSESP no ano de 2007, quando se estabeleceram conflitos declarados entre o então maestro John Neschling e o

[20] As audições de estrangeiros para a nova OSESP contrataram músicos em Nova York, Paris, Bucareste e Sófia. Além da clara referência europeia, os músicos estrangeiros também poderiam vir dos Estados Unidos, reafirmando o país como mantenedor do legado da música erudita pós-1945, o que, no Brasil, tem também o significado da manutenção de uma hegemonia econômica.

[21] O termo brasileiro "personalismo", frequentemente relacionado a relações político-privadas, foi descrito por Peci *et al.* como "a tendência a relacionamentos interpessoais próximos e afetuosos", os autores acrescentam que "diz-se influenciar as negociações organizacionais" (2020, p. 378) e ainda se baseiam em estudos anteriores de Freitas (1997, p. 38-54) e Sobral *et al.* (2007, p. 32-42). "The tendency to have close and affectionate interpersonal relationships [...]. [it] is said to influence organizational negotiations" (Peci *et al.*, 2020, p. 378).

governador de São Paulo, José Serra, que chegaram à publicação da seguinte acusação feita pelo maestro na *Folha de São Paulo*: "O Serra é um menino mimado" (Bergamo, 2007). Sobre a relação entre este conflito pessoal e a manutenção da parceria entre governo e organizações sem fins lucrativos, Peci *et al.* relatam que: "É claro que aquele clima afetou negativamente o progresso das coisas"[22] (2020, p. 384, tradução nossa). Como as regras sobre o uso e a prestação de contas de organizações sem fins lucrativos são definidas pelo governo, diversos autores, como Hodgson (2004, p. 139-164) e Brandsen *et al.* (2017, p. 676-693) afirmam que tal estrutura significa uma mera extensão do poder do Estado. Nesse sentido, também, circularam abertamente na mídia brasileira, declarações de insatisfação do governador José Serra em relação ao salário do maestro da OSESP, que naquele momento era o funcionário mais bem pago do estado de São Paulo: "de acordo com a ata da segunda reunião ordinária do conselho, de 28 de novembro de 2005, 'a remuneração para o cargo de diretor-artístico da OSESP, por unanimidade, foi fixada em 110 mil reais'"[23] (Kaz, 2008).

Não sem razão, diversos estudos recentes sobre organizações sem fins lucrativos e sobre a Lei Rouanet tematizam o modelo de gestão da Fundação OSESP de forma central (Menezes, 2016. Leite, 2014. Arruda, 2010; 2012. Peci *et al.*, 2020). Frequentemente eles se baseiam na justificativa do longo tempo de existência da orquestra e na consequente possibilidade de se observar o desenvolvimento da parceria com o governo ao longo dos anos. Mas esses estudos não deixam de misturar razões metodológicas com argumentos como o "prestígio internacional e significado cultural"[24] (Peci *et al.,* 2020, p. 385, tradução nossa) da orquestra, o que analisaremos no decorrer deste trabalho. Mas, por ora, é necessário observar alguma forma de concordância política e social sobre a superioridade do trabalho de um maestro, que se expressa na decisão de garantir ao posto o maior salário do estado de São Paulo, ou sobre a possibilidade de se misturarem à imagem da orquestra e ao cargo de regente diversos interesses políticos e econômicos que vão muito além da atuação de um maestro, ou mesmo de um grupo musical, como instituição. O salário mais alto do estado de São Paulo é o preço que se paga pelo símbolo. Este, por sua vez, constrói uma fachada que permite lucro e benefícios para todos os envolvidos: governo, iniciativa privada e para a própria Fundação OSESP. Fachadas simbólicas são centrais à sustentação de estruturas sociais, políticas e econômicas e se baseiam na concordância tácita e silenciosa sobre os seus símbolos, por parte de um grupo humano ou classe social que se reconheça através deles (Bourdieu, 2011). Uma classe social que tem acesso aos concertos da orquestra e é cliente de seu banco financiador dificilmente discordaria da importância em se manter o legado da música clássica, ao mesmo tempo em que reproduz a si mesma por meio daquele capital cultural (Bourdieu, 2009, p. 86-132). Ainda que a divulgação de um acesso à música erudita seja massiva no contexto brasileiro atual, por meio de projetos sociais ou de ingressos a baixo custo, a manutenção desse capital cultural cabe à mesma elite que se reconhece por meio daquele repertório (social e musical). O estudo de Slavoj Žižek (2012) nos auxilia a esclarecer como o patrocinador da OSESP, o Unibanco, vende tranquilidade aos seus clientes ao criar um

[22] Original: "It is clear that that climate negatively affected the progress of things".

[23] A conversão deste valor para a presente data (novembro de 2023), de acordo com o índice IPCA do IBGE, indica um percentual total de 168,08% e o valor final de R$ 294.890,92. Outro ponto de destaque da relação de John Neschling com a política brasileira foi a convocação do maestro titular para depor na CPI que investigava um caso de corrupção no Theatro Municipal de São Paulo, em 2016, após sua saída da OSESP. O maestro saiu ileso.

[24] Original: "[…] international prestige and cultural significance".

sentimento de responsabilidade social, mesmo em relações de consumo evidentemente excludentes[25]. De acordo com Žižek, se, em uma relação usual de consumo, a compra significa responsabilidade por mecanismos desiguais e exploratórios de produção, o envolvimento em certo nível de responsabilidade social passa a funcionar como uma espécie de suborno: solidariedade, disciplina coletiva e interesse pela situação do outro são capazes de contrabalançar o ato consumista puramente distrativo. Paga-se um pouco mais para se consumir em paz – o que nos parece uma descrição fiel dos mecanismos criados pela lei de incentivo à cultura brasileira. Investir em um grande banco que apoia uma orquestra passa a parecer "a coisa certa a se fazer"[26] (Žižek, 2012, tradução nossa).

Nesse ponto, o esforço da elite brasileira em recorrer a um universalismo musical como forma de identificação com a cultura europeia é parte fundamental da fachada da música e de seu poder de atuação. Se a música clássica é universal, os brasileiros se identificam como parte da história mundial por meio de sua apropriação, mesmo que ela não se refira à sociedade como um todo, mas a uma parcela bem específica. Essa apropriação brasileira de um universalismo musical cria uma distância entre classes sociais que nega qualquer forma de universalidade, e ainda gera discursos de difícil sustentação e tentativas de políticas de reparação, que continuam a representar o mesmo capital cultural elitista. No jornal londrino *The Times*, lê-se a seguinte afirmação do ex-presidente da República, Fernando Henrique Cardoso: "Esta orquestra não é apenas um projeto para a elite, é sustentada pelo público"[27] (Cardoso *apud* Fisher, 2012, tradução nossa). No entanto, mesmo com o passar dos anos, continua-se a observar que "As doações e patrocínios pra OSESP com recursos não incentivados [pelo governo] são muito pequenas" (Menezes, 2016, p. 303). Também se observa uma diminuição nas assinaturas de concertos com o passar dos anos[28] (Ayashe, 2017). Ou seja: a orquestra continua como um projeto para a elite e não é sustentada pelo público. Fausto Arruda, superintendente da Fundação OSESP desde 2005, relatou que "O orçamento da Fundação, hoje, em números aproximados, é composto de 50% do governo estadual, por meio de contrato de gestão, 20% é oriundo da Lei Rouanet, e os outros 30% são receitas próprias, como bilheteria, locação dos espaços da Sala São Paulo, *royalties* de CDs, recebimento de concessionários do estacionamento, restaurante, loja da OSESP e café" (Arruda, 2015 *apud* Menezes, 2016, p. 302-303). O último orçamento anual divulgado pela OSESP, referente ao ano de 2019, aponta para a manutenção do modelo de gestão dos anos anteriores: aproximadamente 75% do orçamento da orquestra vem do estado, tanto por meio

[25] A marca Unibanco pode perfeitamente valer como metáfora dos grandes financiadores de orquestras, que frequentemente são bancos. O Unibanco (literalmente) esteve presente no Conselho de Administração e Consultivo da Fundação OSESP desde sua criação, como apresentado anteriormente. Entre os anos 2010-2014, a junção Itaú Unibanco Holding foi a maior financiadora da Lei de Incentivo. Hoje, o banco Itaú Personnalité consta em primeiro lugar na lista de patrocinadores da OSESP, que está disponível em: http://www.fundacao-osesp.art.br/PaginaDinamica.aspx?Pagina=patrocinioeapoiocorporativo. Acesso em: 17 set. 2020.

[26] Žižek esclarece esta forma última de consumismo por meio do exemplo da empresa Starbucks: "What Starbucks enables you is to be a consumerist without any bad conscience, because the price for the countermeasure, for fighting consumerism is already included into the price of a commodity, like, you pay a little bit more and you are not just a consumerist but you do also your duty towards environment, the poor starving people in Africa, and so on and so on, it is, I think, the ultimate form of consumerism" (Žižek, 2012). O trecho começa aos 55'46".

[27] Original: "This orchestra is not just a project for the elite, but it is sustained by the public".

[28] Entre os anos 2013 e 2017, a OSESP perdeu 2 mil assinaturas, como apresenta Ali Hassan Ayache. Disponível em: http://operaeballet.blogspot.com/2017/08/osesp-perde-2000-mil-assinaturas-em.html. Acesso em: 9 jul. 2020.

do financiamento direto quanto pela dedução de impostos pela Lei Rouanet (Fundação Osesp, 2019)[29] – o que reafirma o interesse governamental na manutenção da música erudita ocidental como mecanismo político tanto historicamente, quando a orquestra era um órgão público, quanto nos últimos quinze anos, a partir da criação da Fundação OSESP. Isso não significa que a gestão de Eleazar de Carvalho, anterior à lei de incentivo, estivesse isenta de uma relação com o setor privado. Como descreve Alphen (2004, p. 466), a Coca-Cola foi um significativo patrocinador da OSESP naquele período, mas a fragilidade da estrutura de patrocínio cultural direto não permitia benefícios bilaterais que se mantivessem relevantes para ambas as partes: "A Coca-Cola é uma marca imensa, poderosa e em expansão, nós não exatamente precisamos de mais publicidade"[30] (Alphen, 2004, p. 461-466, tradução nossa), teria ouvido Eleazar em um de seus duros encontros anuais com o patrocinador. Mas uma diferença fundamental entre os dois períodos é a transformação de uma propaganda político-governamental direta em outra público-privada por meio dos mecanismos da Lei Rouanet. Esta última, fortemente incentivada pelo governo em francas relações personalistas público-privadas-institucionais, cujos interesses principais são financeiros, frequentemente adota a expressão social de uma fachada "artística", sobre a qual há concordância na esfera social que lhe compete (a elite) – e que se constitui como mercado consumidor: tanto da música quanto da ilusão de uma responsabilidade social cumprida. Já a participação do governo não se refere apenas à publicidade, mas à definição de impostos e regulamentações sobre a atuação de empresas, o que interessa muito ao setor privado.

Ao estabelecer esse interesse mútuo entre os setores público, privado e a orquestra, a efetividade da gestão de John Neschling, por meio de mecanismos da lei de incentivo, se comprova em números: ela aumentou a oferta de concertos, gravações, turnês e de todos os mecanismos de acesso da população à música erudita. Além das ampliações, deve-se considerar também a estabilidade atingida pelo corpo musical, que, em períodos de gestão pública, teve suas atividades interrompidas por períodos que se estenderam por até dez anos. Nesse sentido, as relações público-privadas-institucionais, assim como a política personalista que frequentemente as caracteriza, mostram resultados nesse contexto e se tornam incentivadas por ele em um ciclo vicioso. No cenário brasileiro, a música erudita europeia ocupa um lugar privilegiado na manutenção de mecanismos capitalistas. O papel da elite, negado por Fernando Henrique Cardoso, passa a se representar por meio de expressões culturais tomadas como sinônimo de uma hegemonia financeira.

Todo esse construto em torno de uma expressão musical clássica tem claras consequências comerciais. A música erudita se mostra como investimento certo: "Hoje, o maior investidor da Lei Rouanet é a Itaú Unibanco Holding, um grupo de instituições financeiras que, juntas, entre 2010 e 2014, aportou R$ 48 milhões na Lei Rouanet" (Menezes, 2016, p. 438-439). Na área da música, os maiores projetos que

[29] Receitas da OSESP em 2019:
Financiamento direto do governo do estado de São Paulo: R$ 55.360.000,00.
Lei de Incentivo (recursos incentivados e patrocínios): R$ 17.413 + R$ 8.878 = R$ 26.291.000,00.
Total: Governo direto + Lei = R$ 81.651.000,00 [75,23% da receita vem do estado].
Outras receitas (como venda de ingressos etc.): R$ 26.884.000,00 [24,76% vêm de arrecadação própria].
Receita total: R$ 108.535.000,00.
Orçamento disponível em: http://www.fundacao-osesp.art.br/PaginaDinamica.aspx?Pagina=transparencia. Acesso em: 3 jul. 2020.

[30] Original: "Coca-Cola is a huge, powerful, expanding brand and we do not exactly need more publicity".

eles financiaram no mesmo período foram: a OSESP; o Instituto Cultural Filarmônica, que aplicou o modelo da OSESP em outro estado brasileiro[31]; e o Projeto Guri, que promove a educação musical de crianças em situação de risco social[32]. A escolha dos projetos aprovados mostra claramente a preferência pela música clássica, mas, além disso, ela também revela uma forma eficiente de utilização de dinheiro público para propaganda privada, valendo-se da segura e inquestionável fachada da música erudita ocidental. A destinação do orçamento público para a cultura atesta o mesmo: "O principal projeto nessa área [Música] é a manutenção anual da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP" (Menezes, 2016, p. 302). Nesse caso, o embate entre a tradição (já legitimada) e a incerteza sobre a efetividade simbólica de se financiarem outros gêneros musicais, frequentemente tidos como expressão de grupos sociais específicos (e por isso menos funcionais como mecanismo de autorreconhecimento pela sociedade como um todo), gera um congelamento da política cultural que evita suas transformações. Neste ponto, o universalismo, como paradigma cultural, se expande como forma de sustentação e justificação de um entendimento essencialista da música, não apenas em relação a expressões tidas como nacionais, mas também em relação àquelas motivadas por interesses financeiros, já que a fabricação da música como produto comercial é uma forma de fixar identidades musicais.

No cenário brasileiro, uma preferência pela propaganda relacionada à música erudita não é de forma alguma um aspecto abstrato de sua utilização. Muito pelo contrário, ele se expressa por meio da Lei de Incentivo à Cultura: o Art. 18 da Lei Rouanet permite a renúncia de 100% da contribuição tributária de projetos que contemplem apenas algumas expressões específicas[33]. No caso da Música, são permitidos projetos nas áreas de "Música Erudita ou Instrumental" (Brasil, 1991, Art. 18, b), o que significa a exclusão de um montante considerável de expressões da música popular brasileira, da música folclórica, das músicas urbanas, entre outras. Soma-se à exclusão o fato de que a porcentagem de projetos que efetivamente captam recursos, segundo Menezes, é de "90,30% em Art. 18" contra "apenas 9,70% de captação em Art. 26"[34] (Menezes, 2016, p. 44). Este último, Art. 26, permite o patrocínio de outras áreas e expressões artísticas, mas oferece menores porcentagens de dedução fiscal, e, assim, menos de 10% dos projetos conseguem captar algum patrocínio. Considere-se também, por meio da menção à "música instrumental", a exclusão a qualquer tipo de música vocal – uma preferência que parece repetir de forma anacrônica e não refletida alguma relação inexata com a ideia de música absoluta do romantismo alemão do séc. XIX.

Como em qualquer esforço essencialista, a adoção de modelos passa a atuar como mecanismo de representação identitária: "E todas as outras instituições culturais em ascensão no Brasil têm seguido a

[31] Esta é a fundação que administra a Filarmônica do Estado de Minas Gerais, a ser ainda apresentada aqui.

[32] Informações sobre o projeto estão disponíveis em: http://www.projetoguri.org.br/. Acesso em: 15 jul. 2020.

[33] Menezes (2016, p. 44-45) ressalta as áreas contempladas pela Lei n.º 8.313/91, Art. 18: "a. Artes cênicas; b. Livros de valor artístico, literário ou humanístico; c. Música erudita ou instrumental; d. Exposições de artes visuais; e. Doações de acervos para bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos e cinematecas, bem como treinamento de pessoal e aquisição de equipamentos para a manutenção desses acervos; f. Produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e media metragem e preservação e difusão do acervo audiovisual; g. preservação do patrimônio cultural material e imaterial; e h. Construção e manutenção de salas de cinema e teatro, que poderão funcionar também como centros culturais comunitários, em Municípios com menos de 100.000 (cem mil) habitantes".

[34] Esses dados se referem aos anos 2010-2014. Menezes foi secretário de Fomento e Incentivo à Cultura entre janeiro de 2010 e dezembro de 2013, o que corroborou para o acesso aos números sobre a Lei Rouanet apresentados aqui e que estão disponíveis em seu livro (Menezes, 2016), que continua a ser a fonte mais completa de dados e números sobre a Lei.

liderança da OSESP"[35] (Fisher, 2012, tradução nossa). O modelo de gestão da OSESP, sua organização e direcionamento estético influenciam o cenário brasileiro como um todo. Um exemplo evidente é a Filarmônica de Minas Gerais, mencionada anteriormente, que aplicou o mesmo processo de transformação a partir da gestão pública para a constituição de uma organização sem fins lucrativos, descartou músicos da antiga orquestra sinfônica (OSMG) que a antecedeu, demonstrou esforços financeiros não condizentes à realidade brasileira com o objetivo de contratar músicos estrangeiros e ainda conseguiu a proeza de reproduzir o delicado engajamento político que se viu no estado de São Paulo, mantendo suas relações com a propaganda governamental e com suspeitas de corrupção[36].

2. A construção simbólica da música, suas expressões materiais e discursivas

Observamos até aqui o quanto a história administrativa da OSESP, fundada e fortemente financiada pelo governo, se mistura ao contexto político brasileiro e a práticas próprias a ele, chegando a se manifestar concretamente na preferência governamental pelo financiamento da música erudita por meio da Lei n.º 8.313/91, Art. 18. No entanto, diversas outras expressões materiais de uma construção simbólica da música podem ser evidenciadas em um histórico de atividades da orquestra, assim como em suas opções estético-musicais, a exemplo da construção de sua sede atual e de projetos sociais relacionados à educação musical, mantidos pela Fundação OSESP. Ater-nos-emos a eles a seguir, apresentando-os ainda em conexão com a difusão de um discurso simbólico sobre música, que ganha voz em falas de músicos e políticos e difunde de forma evidente os paradigmas que tratam de associar a música erudita do panorama brasileiro contemporâneo.

O envolvimento direto da orquestra com políticos conta com símbolos claros de um personalismo, como se vê no convite do lançamento do projeto da nova sede da OSESP, construída na antiga Estação Júlio Prestes e inaugurada em 1999[37]. Em grande destaque, lê-se o nome Mario Covas, seguido de seu cargo: Governador do Estado, acompanhado do brasão de São Paulo, em latim: *Pro Brasilia Fiant Eximia*: pelo Brasil, faça-se o melhor – na substituição algo cômica de um país por um estado, apagando silenciosamente a integridade do primeiro. Sem mencionar alguma obra musical a ser

[35] "Original: "And every other rising cultural institution in Brazil has been following OSESP's lead".

[36] A Orquestra Filarmônica de Minas Gerais foi criada em 2008 pelo então governador do estado, Aécio Neves, que em 2010 disputou a indicação do PSDB como candidato à presidência da república com José Serra, o governador de São Paulo que estabeleceu um conflito público com o maestro da OSESP, John Neschling. A tentativa de propaganda do governo mineiro projetada na orquestra seguiu tanto a transformação de gestão da OSESP para uma organização sem fins lucrativos quanto o personalismo político. Ela falhou duplamente, mas teve sua revanche: primeiro, Serra se torna candidato em 2010. Em seguida, na eleição de 2014, quando o PSDB defende a candidatura de Aécio, Dilma Rousseff, candidata do PT, ganha as eleições. Mas, na convenção do PSDB que sucedeu a posse de Dilma, Aécio faz a estranha predição de que a presidente "não concluirá seu mandato" (Braga; Krakovics, 2015), o que vem a acontecer por meio de um processo de *impeachment*, cujas razões permanecem não inteiramente esclarecidas, mas que chegam a ser descritas como "uma injustiça histórica" (Frey, 2016). Sobre a competição entre Aécio e Serra, no contexto da criação da orquestra, lê-se em Xavier (2012). A Filarmônica de Minas Gerais tem o maestro Fabio Mechetti como diretor artístico e regente titular desde sua fundação. O maestro é filho de Marcelo Mechetti, que fora maestro assistente da OSESP na gestão de Bruno Roccella, na década de sessenta. Não só o modelo administrativo da OSESP serve de referência às instituições brasileiras, mas seu capital humano também está relacionado à Filarmônica de Minas. No contexto político do país, não é rara a mistura entre direcionamento administrativo e gestão de pessoal. Em alguns casos, torna-se evidente o preenchimento de espaços democráticos com práticas oligárquicas, gerando uma combinação contraditória, para dizer o mínimo. Talvez o principal exemplo seja o próprio congresso brasileiro, que empregou a dinastia Bolsonaro sem maiores restrições.

[37] Disponível em: http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=linhadotempo. Acesso em: 26 set. 2020.

apresentada, o nome de algum compositor, gênero musical ou período histórico do repertório, o nome do governador é mais importante que qualquer informação musical e até mesmo que o do próprio governo. Mario Covas convida pessoalmente para a apresentação, não para o concerto da orquestra, um termo bastante impreciso no contexto da música erudita. As demais informações são de caráter prático, mas não deixa de constar no texto a necessidade de apresentação do convite na entrada da estação, o que evidencia o caráter de um concerto fechado, pensado para juntar políticos, empresários influentes e possíveis apoiadores da construção da nova sala, para os quais o repertório musical realmente não interessa – ainda que a possibilidade de associar suas imagens à da orquestra seja muito bem-vinda.

Ricardo Teperman (2016, 2018) apresenta um estudo detido sobre a inauguração da nova sede da OSESP, a Sala São Paulo, como símbolo do orgulho paulista[38]. O nome da estação de trem onde ela foi construída, Júlio Prestes, faz referência ao ex-presidente do estado de São Paulo à época áurea da economia cafeeira. A data de inauguração, 9 de julho, foi a data de início de um levante separatista paulista, em 1932, contra o Governo Vargas, e o repertório apresentado na inauguração, a *Sinfonia n.º 2* "Ressurreição" de Gustav Mahler, representa a ressurreição da própria orquestra e assim contribui para o contexto de enaltecimento da cultura paulista (Teperman, 2018, p. 246-248). A tentativa de ressurreição também se aplica à região da cidade onde a sala foi construída: "no coração do decrépito centro da cidade"[39], descreve Wheatley (2002, tradução nossa). Teperman (2018, p. 245) afirma que "construir uma sala de concertos de alto padrão em uma antiga gare ferroviária – a estação Júlio Prestes –, na qual trens continuam circulando diariamente, foi certamente uma proeza da engenharia, como muito se gabou à época". Mas a separação da sala em relação ao seu entorno decrépito é um aspecto fundamental do projeto universalista da música erudita em território brasileiro. Além de representar uma associação a um modelo europeu, salas herméticas são um símbolo fortíssimo do universalismo musical. Não importa onde elas estejam, o entorno não interfere no fenômeno que se passa no interior da caixa preta. No caso da Sala São Paulo, a separação toma proporções ainda maiores: a construção se deu em uma estação cujo complexo de trens ainda é usado, gerando custos altíssimos em isolamento acústico; e a contratação da Artec, a firma norte-americana de engenharia de Russell Johnson, responsável pelo projeto acústico da sala. O isolamento da miséria e do abandono do centro de São Paulo, de uma região conhecida como Cracolândia, por ser frequentada por usuários e vendedores de crack, também representa o sucesso da construção e da cópia de salas europeias. Nesse caso, a manutenção de símbolos universais da música erudita atua como propaganda política que não só evoca os ideais de qualidade e eficiência, mas também de poder – no sentido de vitória sobre o contexto, sobre o ambiente, o entorno da sala e, finalmente, sobre a miséria. No entanto, esse poder político desperdiça a chance de se abrirem novos espaços para a fruição musical. A ideia de separação do ambiente externo, aceita como inquestionável, impede a escuta mais detida das especificidades locais; mas não estaria a América Latina justamente no lugar de experimentar outras possibilidades de recepção da música erudita, tanto na diversidade de seu meio ambiente quanto no estabelecimento de vínculos sociais distintos à manutenção simbólica de uma classe dominante? Aqui já

[38] O *site* da orquestra recorre ao mesmo símbolo ao apresentá-la: "A Orquestra é hoje parte indissociável da cultura paulista e brasileira, promovendo transformações culturais e sociais profundas". Disponível em: http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=orquestra. Acesso em: 30 ago. 2020.

[39] Original: "[…] in the heart of the decrepit inner city".

começam a se delinear as consequências da propaganda política da eficiência para o esvaziamento da música como disciplina e de sua investigação, mas as falas sobre música ainda levarão essa relação adiante, como veremos a seguir.

A intimidade entre a OSESP e a política brasileira certamente influenciou na presença do ex-presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, naquele mesmo concerto de inauguração da Sala São Paulo. Como presidente da Fundação OSESP, órgão gestor da orquestra a partir de 2005, Fernando Henrique não deixa de ressaltar a qualidade e a excelência artística da orquestra: "a Fundação OSESP dá prosseguimento à tônica de uma política que projeta a qualidade artística da maior orquestra brasileira para além da sala de concerto. […] a OSESP, além de sua reconhecida excelência artística, caminha para um amadurecimento no plano institucional" (Cardoso, 2011, p. 2). Junto ao enaltecimento de uma "reconhecida excelência artística", aparecem os termos "política" e "plano institucional", que relacionam diretamente a dita excelência da orquestra a uma suposta excelência do governo. Como se não fosse suficiente ao discurso universalista sobre música igualar o inigualável, igualam-se também, no cenário brasileiro, política e arte: em uma associação propagandística reconhecida em momentos e contextos históricos distintos, frequentemente presente em estados ditatoriais. Ao mencionar "um amadurecimento no plano institucional", o ex-presidente se refere à mudança na forma de gestão da orquestra, que era um órgão público, tornou-se uma organização sem fins lucrativos e continuou a ser majoritariamente patrocinada pelo governo, como apresentado anteriormente.

Um discurso muito similar, que agora menciona diretamente um "patrimônio universal da música" contextualizado como clara ferramenta política, pode ser observado no discurso de Andrea Matarazzo, então secretário de estado da cultura de São Paulo: "assim como o patrimônio universal da música, a Orquestra pertence a todos nós" (Matarazzo, 2011, p. 3)[40] – uma afirmativa difícil de se comprovar em um contexto onde estratégias de popularização da música são, em grande parte, financiadas por incentivo fiscal, constituindo-se como excelentes meios de propaganda pública e privada. A promoção de concertos populares e a oferta de cursos de música para crianças carentes reafirmam o ideal universalista de uma música que "transcende a cultura e toda a sua problemática"[41], como afirma Nomi Dave (2014, p. 1, tradução nossa), que ainda esclarece que "a música é vista como superior e além da cultura e da diferença. Por isso, torna-se confuso o papel da música na vida social"[42] (Dave, 2014, p. 2, tradução nossa). A expansão de um "patrimônio universal da música", que ganha voz na fala de Matarazzo, combinada ao contexto brasileiro, frequentemente toma a forma de políticas e mecanismos de reparação que atuam no acesso de crianças em situação de risco social à música, na difusão da música de concerto, na formação de músicos, no fortalecimento de sua prática orquestral etc.[43]. A Fundação OSESP conta com diversos

[40] Andrea Matarazzo foi indiciado pela Polícia Federal brasileira por suspeita de corrupção passiva, ativa e lavagem de dinheiro no Caso Alstom, em 2013.

[41] Original: "[…] transcends culture and all its problematics".

[42] Original: "Music is seen as above and beyond culture and difference. Yet this idea confuses music's role in social life".

[43] "A Fundação OSESP é qualificada como Organização Social da Cultura", que garante a manutenção e o desenvolvimento dos "coros infantil e juvenil, a academia da OSESP, a Editora da OSESP, o Centro de Documentação Musical 'Maestro Eleazar de Carvalho' e o Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão. Realiza, ainda no escopo do Contrato de Gestão, ações de educação musical para crianças, jovens e adultos; promoção, capacitação e

programas dessa natureza. Todos são financiados por verbas públicas e pelo incentivo fiscal da Lei Rouanet, garantindo um significativo retorno ao investimento da iniciativa privada, além de criarem a imagem de uma responsabilidade social relacionada ao consumo oferecido por ela. Ainda que se trate de projetos sociais profundamente relevantes a uma estrutura social desigual, à medida que garantem o acesso das classes inferiores à educação e à cultura, esses projetos atuam concomitantemente na manutenção da diferença simbólica entre classes sociais, estabelecendo uma delicada fronteira entre arte e dominação: "há uma crescente consciência sobre este elemento de poder e violência na linguagem leve da cultura"[44] (Rüsen, 2008, p. 12, tradução nossa).

Desde os fundamentos de uma sociologia brasileira, Gilberto Freyre (2003, 2014) relata o processo de branquisação e de adocicamento do escravo como forma de ingresso na Casa Grande, no contexto social de seus senhores. O negro deveria servir aos seus "donos" sem nunca expressar descontentamento ou o menor gesto de insatisfação e deveria adotar padrões culturais dos senhores, de forma a servir-lhes apropriadamente. Em um processo de violência velada, essa mesma branquisação é revisitada pela relação entre classes sociais e pelo multiculturalismo que ela passa a incluir na atualidade: "No Brasil, como se sabe, a visada multiculturalista foi fortalecida pela ideologia da **cordialidade**" (Santiago, 2008, p. 55, grifo do autor). Silviano Santiago sintetiza a ideia de um cosmopolitismo do pobre, referente, em um primeiro momento, à população do campo que migra para as grandes cidades brasileiras e sofre processos intensos de aculturação e, posteriormente, no Brasil atual, a um cosmopolitismo de minorias excluídas de seu próprio país[45]. A atualidade dessa branquisação cordial continua a ser fabricada em processos de hibridização (Bhabha, 1994, p. 275-282), por meio dos quais símbolos culturais hegemônicos são mantidos por classes superiores, como mecanismos de autolegitimação, além de representarem a esperança por integrar um diálogo da humanidade como um todo ao partilharem de uma herança universal. No caso brasileiro, não se trata de uma relação direta com a cultura europeia, como em um modelo de reprodução cultural de colonizadores por colonizados.

A hibridização se apresenta no uso simbólico de alguns (parcos) aspectos da cultura europeia por uma classe superior brasileira, que, por meio deles, se diferencia simbolicamente de outras classes, mantendo o ideal de uma hegemonia. Esse é o caso da apropriação fragmentada da música erudita, que adota símbolos musicais imediatos, mas não se debruça sobre a grandeza de seu legado, o que, consequentemente, significa um esvaziamento disciplinar, ainda que existam orquestras no Brasil. Assim, poucos exemplos dessa relação simbólica são tão emblemáticos como a música erudita europeia. Ela representa a participação em um diálogo universal a partir de um espaço vazio (Žižek, 2012) configurado pela especificidade de símbolos da notação e teoria musical, que permite sua apropriação pelos mais diferentes contextos. Assim, critérios cotidianos de convivência em uma sociedade desigual se projetam sobre a expressão artística. Expressão estética se torna luta identitária, e, no caso brasileiro, uma expressão europeia se torna objeto de apropriação por uma classe dominante que busca autolegitimação associando-

treinamento de profissionais das áreas da música e da educação; e formação de plateias". Disponível em: http://www.fundacao-osesp.art.br/PaginaDinamica.aspx?Pagina=fundacaoosesp. Acesso em: 26 set. 2020.

[44] Original: "There is a growing awareness of this element of power and violence in the soft language of culture".

[45] Nessa virada cosmopolita atual, Santiago apresenta dois exemplos oriundos da música brasileira: Martinho da Vila e Clara Nunes. Ambos brasileiros, que se aproximam da cultura africana e a representam musicalmente em um cosmopolitismo que cria sua própria brasilidade (Santiago, 2008, p. 60-61).

se ao universal, sem que isso signifique dedicação ou mesmo apreciação da música orquestral. Nesse ponto, é necessário recapitular Bourdieu em sua observação do esnobismo como componente do gosto estético de cada classe e subclasse social (2011), assim como o papel do capital cultural no estabelecimento do *habitus*, que se constitui como um pilar de sustentação da estrutura societária (2009, p. 86-132). A difusão de expressões culturais de classes superiores é descrita por Paulo Freire (2003, p. 39-78) por meio da reprodução simbólica de padrões dos ricos como referência cultural e horizonte existencial para os pobres. Ao terem alguma oportunidade, os pobres repetem padrões e preferências dos ricos, por serem eles os únicos que se lhes apresentam, mantendo assim imensas cadeias de reprodução de sentidos esvaziados, que se sustentam apenas pela fachada de seus símbolos. Sob a perspectiva dos pobres, reproduzir uma música "dos ricos", como lhes é ofertado em projetos sociais, é também uma forma de se universalizar, não por meio de uma aproximação com a cultura europeia, mas com aquela dos ricos brasileiros. Sua real pertença ao contexto das classes inferiores permanece pouco discutida[46]. Nesse caso, a pobreza é um elemento fundamental ao não questionamento da reprodução simbólica, e apenas o acesso do pobre à cultura – que, segundo Freire e Macedo (2014), começa com a alfabetização – poderia quebrar tais cadeias. No caso da música erudita, em cenário brasileiro, seu uso frequente como política de reparação reafirma simbolicamente uma subordinação das classes inferiores às superiores por meio da reprodução de parâmetros sociais e de processos de branquisação e cordialidade.

3. A fala dos músicos

A propaganda governamental e a tentativa de associação entre uma suposta eficiência da orquestra à ainda mais duvidosa eficiência do governo, posteriormente ampliada para o setor privado como incentivador da cultura, não são defendidas apenas por políticos, mas se expressam também no discurso de músicos que se valem de uma mesma ideologia política, social e econômica ao caracterizar seus trabalhos. Assim, reafirmam-se engajamentos políticos, propagandistas e universalistas, ainda que de forma ingênua. Difundem-se ainda mais imprecisões linguísticas, que substituem o uso de termos concretos de teoria e análise musical, por parte daqueles que poderiam fazê-lo, por descrições abstratas sobre música: "Acho que a orquestra tem paixão, comprometimento e energia", afirma Marin Alsop (Regente […], 2012), regente titular da OSESP entre os anos de 2012 e 2019[47]. Ao final de uma turnê na Europa, a regente acrescenta, à paixão, a qualidade e a eficiência da orquestra: "A comunidade internacional conhece agora a qualidade, a paixão e a eficiência da OSESP" (Marin […], 2013)[48]. Enquanto a mídia brasileira enaltece a

[46] Um universalismo do pobre brasileiro é representado em esfera religiosa pela virtuosa expansão da Igreja Universal do Reino de Deus, uma das diversas correntes evangélicas fundadas no Brasil. A natureza de sua apropriação universalista se materializa na adoção de símbolos judaicos e na reconstrução do emblemático Templo de Salomão, em plena São Paulo. Uma participação do pobre em qualquer aspecto universal parece mesmo só ser possível por meio de um milagre religioso, mas, na Igreja Universal, paga-se por ele. Edir Macedo, o criador da igreja, não só se tornou extremamente rico "vendendo o céu", como também foi indiciado por lavagem de dinheiro pelo Ministério Público Federal em São Paulo. Sobre o suposto Templo de Salomão e sobre a Igreja Universal, pode-se ler em: https://www.universal.org/templo-de-salomao/. Acesso em: 29 set. 2020.

[47] Entre as gestões de Neschling e Alsop, Yan Pascal Tortelier regeu a orquestra por dois anos (2009 a 2011).

[48] Disponível em: https://epoca.globo.com/vida/noticia/2013/12/bmarin-alsopb-mulher-que-roubou-batuta.html. Acesso em: 4 ago. 2020.

dita eficiência da OSESP, o jornal alemão *Berliner Zeitung* fala sobre a apresentação da orquestra brasileira na *Berliner Philharmonie* durante essa mesma turnê. O jornalista musical Martin Wilkening não poupa conhecimento musical e histórico ao comparar o estilo de regência de Alsop, que inclui grandes movimentos com o corpo, àquele de seu professor Leonard Bernstein, para assim fundamentar teoricamente sua crítica ao concerto da orquestra brasileira: "No caso de Alsop, por outro lado, um esforço de corpo inteiro, incluindo balanços de quadril e saltos nos tempos fortes, mais parece um fardo imposto à música"[49] (Wilkening, 2013, tradução nossa). Além da abstração e da inexatidão do discurso direcionado ao público brasileiro, especialmente contraposto à crítica objetiva e disciplinar do jornal alemão, observe-se também a associação entre qualidade e paixão no discurso da maestrina. De forma geral, frequentemente se associa, em relação à música popular brasileira, o termo "paixão" a uma inexatidão técnica. Tocar apaixonadamente é muito diferente de tocar precisamente, e o uso dessa designação reflete uma não familiaridade do público sobre a matéria em questão: a própria técnica musical, já que a ideia de se tocar apaixonadamente é amplamente aceita e difundida.

Um desconhecimento do contexto brasileiro geral em relação à música erudita europeia é observado e tratado de forma muito direta por Alsop, como relata o jornalista Neil Fisher, do jornal inglês *The Times*:

> Para Marin Alsop, que combina o cargo de regente titular da OSESP com o de diretora musical da Orquestra Sinfônica de Baltimore, a abertura do público [brasileiro] também foi um atrativo. Quando falo com Arthur sobre programação e digo "Isso vai vender?", ele olha para mim e diz: "Tudo vende". É quase assustador. Se planejássemos uma série de Lutosławski em Baltimore, como fizemos aqui, seria o meu fim. Ninguém viria[50] (Fisher, 2012, tradução nossa).

Ainda assim, mesmo que calcados em um sério desconhecimento técnico-musical, histórico e musicológico, os processos de legitimação da música orquestral no Brasil possuem raízes tão fortes que um questionamento sobre repertório não se torna questão. Recorde-se, nesse ponto, o convite para o evento que inaugurou as obras na Estação Júlio Prestes, apresentado anteriormente, como expressão do personalismo político expresso por meio da música, que faz com que o repertório de um concerto simplesmente não seja de interesse. Assim, a fundamentação por um paradigma universalista se revela nas falas sobre a OSESP à medida que elas estabelecem um abismo entre o discurso sobre música e a prática musical – o que só pode ser sustentado pela ação de paradigmas silenciosos e discretamente aceitos pela sociedade em questão. Expressões próprias à música como disciplina, sejam elas históricas, técnicas, musicológicas, performáticas, composicionais etc., não fundamentam a prática musical, mas é seu esvaziamento que abre espaço para uma utilização política e social da música. No caso do Brasil, a manutenção simbólica da distinção entre classes sociais se torna potencializada pela desconexão entre discurso e prática musical. "[A OSESP] é o espelho da sociedade brasileira: autoritária, personalista e sem participação do andar de baixo", afirma o diretor da Escola Municipal de Música de São Paulo, Henrique

[49] Original: "Bei Alsop dagegen wirkt dieser Ganzkörper-Einsatz inklusive Hüftschwüngen und Hopsern auf die schweren Taktschläge eher wie eine Bürde, die der Musik auferlegt wird".

[50] Original: "For Marin Alsop, who combines the job of principal conductor of OSESP with being music director of the Baltimore Symphony Orchestra, the openness of the [Brazilian] audience was also a draw. When I talk to Arthur about programming and I say 'Is that going to sell?' he looks at me and says, 'Everything sells'. It's almost frightening. If we planned a Lutosławski series in Baltimore, as we have here, then it would be the end of me. Nobody would come".

Autran Dourado (Kaz, 2008). Teperman também afirma que "vozes dissonantes se fizeram ouvir" (2018, p. 246) na inauguração da Sala São Paulo. Protestos que combinavam insatisfação política em relação ao então governo às reivindicações de organizações estudantis de esquerda, de movimentos pela moradia e dos funcionários do Banco Banespa (às vésperas de sua privatização) representavam simbolicamente a diferença de classes frente à "grandeza do empreendimento cultural (sala de 'beleza embasbacante' e 'som de primeiro mundo')" que ali se inaugurava (Teperman, 2018, p. 258).

A associação difundida e completamente não refletida de que algo é erudito, europeu e, portanto, seria indiscutivelmente bom estabelece uma relação infundada com expressões artísticas. Especialmente no cenário musical, essa associação se difunde em forma de reiterações de discursos vazios e, assim, dificilmente se deixa investigar – já que o objeto de estudo é substituído por um discurso que não o tange: como soa, efetivamente, este "som de primeiro mundo"? Nesse ponto, a aceitação de um universalismo musical histórico se soma ao contexto brasileiro como representação de um mito da qualidade europeia e se espalha quase virulentamente em direção a diferentes esferas da produção e recepção musicais, protegido por essa ilusão da qualidade inatacável. Por isso, no Brasil, o universalismo funciona como elemento indispensável ao ingresso silencioso da corrupção no cenário musical e à dificuldade de combatê-la, pois a música é uma linguagem universal inatacável. "Muitas iniciativas de direitos humanos baseadas na música são ineficazes porque partem de uma suposição errônea sobre a natureza da música"[51], afirma Dave em sua investigação sobre as consequências do universalismo musical sobre iniciativas que relacionam direitos humanos e música (Dave, 2014, p. 2, tradução nossa).

Mesmo em contextos em que se discute a cultura de forma geral, é comum o enaltecimento de um cânone musical europeu, como se ele fosse uma forma inatacável de música verdadeira e, também por isso, universal. Mesmo em críticas diretas a situações políticas que envolvem suspeita de corrupção em cenário musical, indivíduos podem ser apontados como responsáveis pela situação, mas não a representação simbólica da orquestra, que é mantida em um pedestal. O historiador Leandro Karnal, em uma crítica direta ao então governador do estado de São Paulo, Geraldo Alkmin, ataca a diminuição do orçamento público destinado à OSESP, ao mesmo tempo em que mantém ilesa a orquestra diante de qualquer suspeita de corrupção relacionada àquela gestão[52], mas não sem recorrer ao valor universal da orquestra: "Não sou eu que amo a OSESP, Dr. Geraldo Alckmin, é o mundo e a crítica erudita do planeta Terra" (Karnal, 2018). Nesse sentido, quando governantes falam sobre a qualidade da OSESP, grande parte desse discurso se relaciona a uma forma de autolegitimação extremamente comum à propaganda política, que efetivamente tem muito pouco a ver com a Europa e ainda menos com a música como disciplina. Essa mesma expansão do universal, por um cenário político e social brasileiro, gera notável imprecisão linguística que, por sua vez, abala novamente a comunicação da música como disciplina: "[A Fundação OSESP] viabiliza gravações dos clássicos universais com maior foco em música brasileira, como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e outros mais contemporâneos" (Menezes, 2016, p. 302). Aqui, a ideia de clássicos universais é

51 Original: "Many music-based human rights initiatives are ineffective because they are premised on an erroneous assumption about the nature of music".

52 Em julho de 2020, Geraldo Alkmin foi denunciado pelo Ministério Público de São Paulo por suspeita de corrupção passiva, caixa dois e lavagem de dinheiro, somando o desvio de mais de onze milhões de reais. Disponível em: https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2020/07/23/geraldo-alckmin-e-denunciado-por-caixa-dois-corrupcao-passiva-e-lavagem-de-dinheiro.ghtml. Acesso em: 30 ago. 2020.

usada como sinônimo de música erudita, que, por sua vez, precisa ser somada a um remendo brasileiro que inclui clássicos que não são nada clássicos e outros mais contemporâneos, que talvez representem justamente aquilo que não pode ser chamado clássico, mas que, curiosamente, deve ser associado aos últimos pela sociedade que, espera-se, comprará as gravações.

A fabricação de uma música europeia como expressão superior se traduz por meio do repertório sinfônico europeu em uma dimensão estética, mas também se expande em direção aos músicos como indivíduos, estabelecendo sérias segregações em relação à suas nacionalidades. "[A OSESP] precisa que alguém a alavanque, como o Neschling fez. Queremos um puro-sangue" (Collacico *apud* Kaz, 2008), afirma Jefferson Collacico, contrabaixista da OSESP. "Um 'puro-sangue' seria erudito e europeu, o que a mídia brasileira insiste em ressaltar ao reportar um parentesco entre Neschling e Arnold Schoenberg. O maestro nasceu em São Paulo e sua capacidade de interação com o cenário brasileiro foi um aspecto decisivo para aquele "alavancar" da orquestra, descrito pelo contrabaixista, o que não se deu sem um envolvimento político personalista tipicamente brasileiro[53]. Mas a busca por um "puro-sangue" vai muito além da relação com o antigo maestro. Seus próximos dois sucessores como titulares da OSESP são estrangeiros: Marin Alsop é norte-americana e Thierry Fischer, que se tornou o regente titular da OSESP em 2020, é suíço. A fala de Collacico deixa transparecer uma preferência por músicos estrangeiros que não se relaciona apenas ao então maestro Neschling, mas é difundida de uma forma geral e é defendida, ao menos em parte, pelos próprios músicos (recorde-se aqui a possibilidade de contratação de músicos estrangeiros como motivação para a mudança de gestão descrita anteriormente). E ainda se soma a isso o fato de que o ideal de um "puro-sangue" se relaciona diretamente ao repertório musical dos ditos clássicos universais da música, que são claramente uma referência ao cânone germânico dos sécs. XVIII e XIX: o repertório dos períodos clássico e romântico, bastante centrados na Primeira Escola de Viena, sobretudo em Mozart, Beethoven e no desenvolvimento posterior da orquestra sinfônica.

Em 2019, a OSESP estreou o projeto "Todos juntos: uma ode global à alegria" [*All Together: a global ode to joy*][54], idealizado por Marin Alsop em parceria com o Carnegie Hall, com a *Nona Sinfonia* de Beethoven cantada na língua materna de nove países, como comemoração ao aniversário de 250 anos de nascimento de Beethoven, em 2020. A versão em português contou com a tradução de Arthur Nestrovski, o diretor artístico da OSESP que também propôs a série de concertos com obras de Lutosławski (Fisher, 2012), mencionada anteriormente[55]. Em março de 2020, para a estreia de Thierry Fisher, foi escolhida uma obra grandiosa de Beethoven[56], como não poderia deixar de ser quando um paradigma é enfaticamente presentificado por representações simbólicas. A força desse repertório no cenário brasileiro

[53] Em sua autobiografia intitulada *Música Mundana* (2009), John Neschling reforça essas relações com a Europa aclamadas pela mídia. Em 2009, após conflitos com o governo e com músicos, o maestro é conduzido a deixar a orquestra. Em 2013, o maestro é chamado a depor na CPI por suspeita de corrupção na administração do Theatro Municipal de São Paulo, onde atuou como diretor. A CPI foi finalizada por dados inconclusivos.

[54] Disponível em: https://www.carnegiehall.org/Education/Young-Musicians/All-Together-A-Global-Ode-to-Joy. Acesso em: 28 set. 2020.

[55] Nestrovski relata o desafio de se traduzir a *Nona* no texto indicado a seguir. No entanto, não seria a parceria com o Carnegie Hall um aspecto fundamental ao surgimento desta "versão brasileira" de uma obra que dispensa versões? Torna-se impossível não notar a tentativa brasileira de se tornar parte de uma música universal neste caso. Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2019/Alegria-Alegria-uma-'Ode-à-Alegria'-em-português. Acesso em: 28 set. 2020.

[56] Thierry Fisher regeu a *Missa Solene*. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/03/estreia-de-novo-regente-da-osesp-tem-beethoven-e-julgamentos-da-plateia.shtml. Acesso em: 28 set. 2020.

se baseia menos em seu significado para a história da música erudita ocidental do que na ampla difusão e aceitação tácita de um paradigma universalista cotidianamente aplicado à música – o que soou como um susto para Alsop, pois "tudo vende", mas a venda não se baseia em apreciação, e sim em desconhecimento. Nesse contexto, Lutosławski (1913-1994) é compreendido como mais um clássico universal, mais um Beethoven, ainda que mais de um século de história da música os separe. O universalismo musical serve como fundamento de uma mentalidade difundida na sociedade brasileira como um todo, que não se restringe a indivíduos, músicos, regentes ou políticos, mas que ganha voz em alguns dos pontos nodais dessa sociedade, em lugares sociais que dão voz a entendimentos coletivos, pontos que usualmente parecem indubitáveis, por isso inatacáveis e quase inocentes, como a música erudita ocidental – que muito dificilmente se deixa investigar devido à mistura da expressão artística com os cenários social e político. Mas a tentativa de abordá-los justamente atua como mecanismo de esclarecimento e reformulação – esta é nossa hipótese (e esperança).

O embate entre a constante referência a parâmetros estrangeiros e o desconhecimento geral sobre eles corrobora um discurso sobre música não fundamentado e essencialmente vazio, já que se concentra muito mais em tentativas de reconhecimento e em discursos de autolegitimação do que em algum conhecimento teórico-musical, histórico, musicológico ou estético. Sendo reconhecida como uma representação da música erudita ocidental, sobretudo sinfônica, pela sociedade brasileira como um todo e pela mídia, a presença da OSESP no cenário musical internacional é, assim, frequentemente reafirmada. Em 2012, o jornal *BBC News Brasil* afirmou que "A OSESP se tornará a primeira orquestra brasileira a participar do BBC Proms, um dos mais importantes festivais de música erudita do mundo, realizado na capital britânica desde 1895", acrescentando descrições da então regente titular, Marin Alsop, acerca desse "convite importantíssimo" e dessa "oportunidade maravilhosa", que conduzem à predição de que "Em alguns anos acho que (a OSESP) vai estar entre as orquestras mais importantes do mundo. Esse é meu objetivo" (Alsop *apud* Regente […], 2012). No mesmo contexto, a maestrina não deixa de ressaltar o desconhecimento brasileiro sobre o cenário internacional da música erudita: "Não sei se os brasileiros têm noção da importância do The Proms. Trata-se de um dos maiores festivais de música erudita do mundo" (Alsop *apud* Regente […], 2012). A participação brasileira, tropical e exótica, rendeu ao festival daquele ano o apelido de Olympic Proms, cunhado pelo crítico Neil Fisher, do jornal londrino *The Times*. O autor relaciona a presença do Brasil no festival ao fato de que o país acabara de ser escolhido como o próximo a sediar as olimpíadas em 2016; nesse sentido, o convite à orquestra "parecia uma coisa muito óbvia a se fazer"[57] (Fisher, 2012, tradução nossa). Depois de 2012, a OSESP nunca mais voltou a se apresentar no BBC Proms, o que fortalece seu caráter "olímpico" ao se provar um acontecimento isolado, e não o resultado de um percurso da orquestra, no qual os músicos pareciam querer acreditar.

[57] Original: "[It] seemed like a very obvious thing to do".

Conclusão

Concluímos que a presença de um universalismo musical histórico, constituído como paradigma no cenário brasileiro contemporâneo da música erudita, se configura como uma apropriação definida pelo *status quo* – o que significa que este se projeta sobre a expressão musical, moldando-a a seus critérios. A principal característica dessa apropriação é a associação com aspectos políticos, sociais e econômicos que estabelecem a poderosa possibilidade de manutenção de uma (des)ordem social. Uma linguagem universal da música se torna justificativa e ferramenta para a divisão simbólica de classes, o que torna turva a visão do paradigma universalista, assim como faz sua investigação praticamente impossível, à medida que universalismo e estrutura social justificam um ao outro em um ciclo vicioso interminável (e confortável para as classes hegemônicas). Se, por um lado, o paradigma universalista musical sustenta estruturas societárias e faz com que a música de concerto em território brasileiro ocupe um lugar privilegiado na manutenção de mecanismos capitalistas; pelo lado musical, ele atua como forma de autolegitimação por meio da pertença a um legado histórico da música erudita europeia e ao seu "lugar de origem". Nesse ponto, uma curiosa interseção com a perspectiva histórica de um universalismo musical se torna evidente: uma tentativa de Iluminismo brasileiro é representada pela música erudita em cenário nacional – não como luta por igualdade ou fraternidade, mas como tentativa de se tornar parte de uma história universal, que, no entanto, significa uma igualdade própria à classe alta. Mesmo quando se trata da música de concerto de compositores brasileiros, tocada por brasileiros, a referência a um cânone musical hegemônico se mantém em formas musicais, no uso de ferramentas composicionais típicas da tradição erudita europeia e, principalmente, na tentativa de ser parte de uma história hegemônica por meio de parâmetros reconhecidos por ela, mesmo que datados. Trata-se de uma tentativa que é levada a cabo por brasileiros na contemporaneidade, como reprodução de um ideal universal, o que não deixa de exemplificar a atualidade do tema e a constituição do mesmo como paradigma, que persiste em momentos históricos distintos.

A difusão de uma música universal é tão efetiva quanto é silencioso o paradigma que a sustenta e, por isso mesmo, ele permanece não discutido, garantindo a severa dificuldade da música em se constituir como objeto epistêmico nesse panorama. Uma fachada associada à eficiência e excelência da música orquestral, cuja intenção propagandística é evidente, é utilizada pela sociedade brasileira, tanto por parte do governo, da iniciativa privada, quanto pela manutenção simbólica de uma classe dominante. No entanto, a construção dessa fachada não está sendo devidamente examinada, e as consequências de sua não reflexão são brutais, a começar pelo esvaziamento e pela utilização grosseira de um legado artístico e histórico em prol de governos comprovadamente envolvidos com corrupção e nem sempre julgados e propriamente condenados. Sobretudo, uma consequência direta da não reflexão é um silenciamento da música como disciplina do conhecimento humano. Em vez da dedicação aos seus aspectos constitutivos, como a teoria musical, ou às distinções entre práticas performáticas etc., fortalece-se uma representação da eficiência da orquestra que não perde força frente a um acorde desafinado, pois raramente o reconhece. Uma utilização da música, ainda que ingênua, contribui para o fortalecimento da fachada em detrimento da disciplina, o que, por fim, a conduz a severas dificuldades em se constituir como objeto epistêmico. Também as tentativas de popularização da orquestra acabam por se constituir como manobras políticas para sustentar o *status quo*, além de serem uma forma efetiva de arrecadar dinheiro público, escondendo-se atrás da segura e inquestionável fachada da música erudita europeia.

Como apresentamos, a lei brasileira de incentivo à cultura segue tendências políticas neoliberais típicas da década de 1990, especialmente pelo estabelecimento de parcerias com a rede privada. Nessa relação, a cultura ocupa o lugar de uma espécie de suborno, que se configura por ideia de responsabilidade social, que tapa a manutenção de estruturas de consumo essencialmente desiguais que a acompanham. No Brasil, grandes bancos vendem a imagem da música de concerto como representação do seu comprometimento para com a sociedade, que aceita a troca. Mas a perda social envolvida no lucro das grandes empresas é infinitamente maior do que a benfeitoria musical da orquestra. O silêncio sobre certezas universais sustenta a estrutura social ao vender tranquilidade ao público consumidor e ao manter o lucro da iniciativa privada. Mas as relações entre governo e empresas estabelecidas pela lei brasileira vão além de uma imagem positiva, à medida que abrem as portas para a participação de grandes empresas em decisões governamentais, definidas pelo personalismo político, que apresentamos no exemplo da OSESP.

De acordo com os números da Lei Rouanet tornados públicos até o momento por Menezes (2016), nenhuma outra área tem maior captação de incentivo fiscal do que a música erudita, o que, em nossa interpretação, se justifica pelo poder de uma fachada da música universal e de seu não questionamento, além de confirmar nossa hipótese de que a música ocupa lugar privilegiado no estudo do universalismo de uma forma geral. Nesse sentido, concluímos que uma efetiva metodologia de estudo do lugar da música de concerto no Brasil precisa considerar o paradigma universalista, já que ele manifesta a apropriação de um ideal musical histórico, que molda suas expressões e relações com estruturas políticas, sociais, econômicas, legais etc. No caso da OSESP, observamos uma manutenção histórica do paradigma universalista que influencia sua orientação estética por meio do seguinte tripé: envolvimento político (que se manifesta como lei e em relações personalistas); tentativa de legitimação por meio de propaganda política, privada e institucional; e manutenção de uma relação simbólica entre classes sociais. Constatamos que uma investigação do universalismo corresponde à pluralidade do fenômeno musical, em sua expressão estética, teórica, musicológica, histórica, social, política etc. No cenário brasileiro, esse universalismo musical estabelece relações inexatas com o Iluminismo europeu, pois, mesmo se Beethoven, sobretudo através da *Nona*, é mundialmente relacionado à busca por igualdade, no Brasil contemporâneo, em vez de ecoar a urgência do combate à desigualdade, ele é usado para sustentar privilégios.

A não constituição da música como objeto epistêmico significa a alimentação de um ciclo vicioso que reafirma a música como fantasia, como fachada meramente simbólica que a enfraquece como disciplina, ou como modo de relação humana tornada inautêntica por mecanismos sociais que garantem a manutenção da desigualdade. Por isso, defendemos aqui uma recuperação da disciplina musical como tal – o que não significa nenhum tipo de apelo contra a prática de um cânone musical europeu no Brasil, mas, muito pelo contrário, tem a esperança de abrir espaço para sua fruição "despropagandizada", livre de corrupção e sem a reprodução de um imperialismo cultural por classes hegemônicas. Nesse sentido, ainda que muito tenha sido feito na investigação da música brasileira na contemporaneidade, sobretudo em relação ao legado de minorias musicais e expressões afro-brasileiras, a atuação de musicólogos que reflitam a situação corrente da música erudita nos parece indispensável ao estabelecimento de posturas construtivas frente ao público, como forma de combate à convicção de que "tudo vende" (Fisher, 20 abr. 2012). A abertura de um espaço entre a música como disciplina e sua apropriação por um paradigma universalista pode corrigir equívocos no modelo de gestão de instituições musicais, pode inaugurar novos

espaços para a escuta musical e, consequentemente, novas possibilidades de relação com um público geral e plural, incluindo as classes não privilegiadas. Talvez ela também sirva como exemplo da necessidade de relações diretas com iniciativas públicas e privadas, evitando a "troca de favores" com o estado, e, acima de tudo, talvez ela venha a tornar possível o estudo da música como tal[58].

Referências

ALPHEN, Fernand. Get Off Your Pedestal. *SUR: Revista Internacional de Direitos Humanos*, v. 1, n. 2, p. 461-466, 2004.

APPADURAI, Arjun. *The Risks of Dialogue.* São Paulo: Mecila Working Paper Series no. 5, 2018.

ARRUDA, Fausto Augusto Marcucci. Parcerias entre o Estado e o Terceiro Setor: a experiência da Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. *In*: Congresso CONSAD de Gestão Pública, 3., 2010, Brasília. *Anais* […]. Brasília: CONSAD, 2010. p. 1-20, 2010.

ARRUDA, Fausto Augusto Marcucci; RODRIGUES, Andrea Leite; KOZONOI, Nathalia. Organizações sociais: um estudo de caso sobre possibilidades e limitações da geração de inovação social pela OSESP. *Gestão.Org. Revista Eletrônica de Gestão Organizacional*, v. 10, n. 2, p. 344-368, 2012.

AUGUSTO, Antonio. A civilização como missão: o conservatório de música no império do Brasil. *Revista Brasileira de Música*, v. 23, n. 1, p. 67-91, 2010.

AYACHE, Ali Hassan. OSESP perde 2000 assinaturas em cinco anos. *Opera e Ballet*, 19 ago. 2017. Disponível em: http://operaeballet.blogspot.com/2017/08/osesp-perde-2000-mil-assinaturas-em.html. Acesso em: 5 fev. 2022.

BERGAMO, Mônica. O Serra é um menino mimado. *Folha de S.Paulo*, 2 nov. 2007. Caderno Ilustrada. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0211200709.htm. Acesso em: 5 fev. 2022.

BERKMAN, Franya. Appropriating Universality: The Coltranes and 1960s Spirituality. *American Studies*, v. 48, n. 1, p. 41-62, 2007.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture.* London: Routledge, 1994.

BOHLMAN, Philip. Musical Thought in the Global Enlightenments. *In*: STROHM, Reinhard. *Studies on a Global History of Music*: A Balzan Musicology Project. London: Routledge, 2018. p. 61-80.

BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Petrópolis: Vozes, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2011.

BRAGA, Isabel; KRAKOVICS, Fernanda. Em convenção, Aécio diz que Dilma não concluirá mandato e faz apelo por unidade no PSDB. *O Globo*, 7 jul. 2015. Disponível em: https://oglobo.globo.com/brasil/em-convencao-aecio-diz-que-dilma-nao-concluira-mandato-faz-apelo-por-unidade-no-psdb-16667961. Acesso em: 4 fev. 2022.

BRANDSEN, Taco; TROMMEL, Willem; VERSCHUERE, Bram. The State and the Reconstruction of Civil Society. *International Review of Administrative Sciences*, v. 83, n. 4, p. 676-693, 2017.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: Brasília, DF, 23 dez. 1991.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Uma reforma gerencial da Administração Pública no Brasil. *Revista do Serviço Público*, v. 49, n. 1, p. 5-42, 1998.

[58] Este trabalho é uma tradução do artigo original em inglês intitulado "Universalism, or the fabrication of concert music: a Brazilian history of cultural appropriation, political propaganda, and inequality", publicado pela revista *Música Hodie* (v. 23, 2023). A pesquisa que o precedeu foi realizada com o apoio da Universidade das Artes de Berlim (Universität der Künste, UdK-Berlin). Especialmente à Frau Prof. Dr. Dörte Schmidt, eu gostaria de expressar minha profunda gratidão.

CARDOSO, Fernando Henrique. Mensagem do Presidente. *Relatório Anual de Compromisso Social 2011.* São Paulo: Fundação OSESP, 2011. Disponível em: http://www.fundacao-osesp.art.br/upload/documentos/relatorio-compromissosocial2011.pdf. Acesso em: 4 fev. 2022.

CHISTENSEN, Thomas. Musiktheorie im Kontext. Rameau und die Philosophie der französischen Aufklärung. *In*: SCHMIDT, Dörte. *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext.* Forum Musikwissenschaft Band 1. Schliengen: Edition Argus, 2005. p. 93-106.

CHISTENSEN, Thomas. Music Theory, Cultural Transfer, and Colonial Hybridity. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, v. 15, n. 2, p. 15-21, 2018.

DAHLHAUS, Carl. *Die Idee der absoluten Musik.* Kassel: Bärenheiter Verlag, 1978.

DAVE, Nomi. Music and the Myth of Universality: Sounding Human Rights and Capabilities. *Journal of Human Rights Practice*, v. 7, n. 1, p. 1-17, 2014.

FISHER, Neil. Sao Paulo to South Kensington; Brazil is making its debut at the Proms. Neil Fisher travelled there to hear more. *The Times*, April 20, 2012.

FORKEL, Johann Nikolaus. *Allgemeine Geschichte der Musik.* Leipzig: Schwickert, 1788.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FREIRE, Paulo; MACEDO, Donaldo. *Alfabetização*: leitura do mundo, leitura da palavra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FREITAS, Alexandre Borges de. Traços brasileiros para uma análise organizacional. *In*: MOTTA, Fernando Prestes; CALDAS, Miguel. *Cultura organizacional e cultura brasileira*. São Paulo: Atlas, 1997. p. 38-54.

FREY, Luisa. "Uma injustiça histórica": o impeachment de Dilma Rousseff na imprensa alemã. *Deutsche Welle*, 1 set. 2016. Disponível em: https://www.dw.com/pt-br/uma-injusti%C3%A7a-hist%C3%B3rica-o-impeachment-de-dilma-rousseff-na-imprensa-alem%C3%A3/a-19517970. Acesso em: 4 fev. 2022.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala.* São Paulo: Global, 2014.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos.* São Paulo: Global, 2003.

GELBART, Matthew. Alterity and Universalism in Eighteenth-Century Musical Thought. University of Oxford, 30 May-1 June. *Eighteenth-Century Music*, v. 12, n. 1, p. 135-138, 2015.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*: An Essay in the Philosophy of Music. Oxford: Clarendon Press, 1992.

HAMEL, Peter Michael. Universalismus in der neuen Musik. *In*: HAMEL, Peter Michael. *Ein neuer Ton*: Ausgewählte Schriften zu einer ganzen Musik. München: Allitera-Verlag, 2007. p. 106-119.

HODGSON, Lesley. Manufactured Civil Society: Counting the Cost. *Critical Social Policy*, v. 24, n. 2, p. 139-164, 2004.

HÜBINGER, Gangolf; OSTERHAMMEL, Jürgen; PELZER, Erich. *Universalgeschichte und Nationalgeschichten.* Freiburg: Rombach Wissenschaft, 1994.

KARNAL, Leandro. *O mundo como eu vejo.* São Paulo: Contexto, 2018.

KAZ, Roberto. Criador e criatura. *Revista Piauí*, Edição 16 jan. 2008. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/materia/criador-e-criatura/. Acesso em: 5 fev. 2022.

KÖSTER, Maren; SCHMIDT, Dörte. *Man kehrt nie zurück, man geht immer nur fort.* Remigration und Musikkultur. München: Edition Text + Kritik, 2005.

KRENEK, Ernst. Universalismo y nacionalismo en la Música. *Per Musi*, v. 10, p. 49-56, 2004.

LEITE, Ana Flávia Cabral Souza. *Organizações Sociais da Cultura – um modelo de sucesso:* o caso da Fundação OSESP. São Paulo: Pau-Brasil, 2014.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth. *Outre-Mer*: A Pilgrimage Beyond the Sea. New York: Harper & Brothers, 1835.

MARIN Alsop: a mulher que roubou a batuta. *Revista Época*, 20 jul. 2013. Disponível em: https://epoca.globo.com/vida/noticia/2013/12/bmarin-alsopb-mulher-que-roubou-batuta.html. Acesso em: 6 mar. 2022.

MATARAZZO, Andrea. Patrimônio Musical em Expansão. *Relatório Anual de Compromisso Social 2011.* São Paulo: Fundação OSESP, 2011. Disponível em: http://www.fundacao-osesp.art.br/upload/documentos/relatorio-compromissosocial2011.pdf. Acesso em: 4 fev. 2022.

MENEZES, Henilton. *A Lei Rouanet muito além dos (f)atos.* Associação dos Produtores de Teatro APTR. Brasil: Editora E-Galáxia, 2016.

MIGNOLO, Walter. *Local Histories/Global Designs*: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MILLER, Sidney. O universalismo e a música popular brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, v. 4, n. 21-22, p. 207-221, 1968.

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

PARASKEVAÍDIS, Graciela. Comentarios al margen sobre "Universalismo y nacionalismo en la Música" de Ernst Krenek. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 10, p. 57-59, 2004.

PECI, Alketa; OQUENDO, Mirtha Iris; MENDONÇA, Patricia. Collaboration, (Dis)trust and Control in Brazilian Manufactured Public/Non-profit Partnerships. *Voluntas*, v. 31, n. 1, p. 375-389, 2020.

REGENTE quer Sinfônica de São Paulo "entre as melhores do mundo". *BBC News Brasil*, 10 ago. 2012. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/08/120810_video_orquestra_bbcproms. Acesso em: 5 fev. 2022.

RÜSEN, Jörn. Culture: "Universalism, Relativism or What Else?" *In*: WÄLDE, Martin. *Does Culture Make a Difference?:* Calcutta: Seagull Books, 2008.

SAID, Edward. *Orientalismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SCHMIDT, Dörte. *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*. Forum Musikwissenschaft Band 1. Schliengen: Edition Argus, 2005.

SCHMIDT, Dörte. *Kulturelle Räume und Universalität.* Musik und Musiker im Exil, Exilforschung 26. München: Edition Text + Kritik, 2008.

SIEGEL, Linda. Wackenroder's Musical Essays in "Phantasien über die Kunst". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 30, n. 3, p. 351-358, 1972.

SOBRAL, Filipe; CARVALHAL, Eugênio; ALMEIDA, Filipe. O estilo brasileiro de negociar. *Revista Portuguesa e Brasileira de Gestão*, v. 6, n. 2, p. 32-42, 2007.

STOKES, Martin. Notes and Queries on "Global Music History". *In*: STROHM, Reinhard. *Studies on a Global History of Music*: A Balzan Musicology Project, SOAS Musicology series. London: Routledge, 2018. p. 3-18

STROHM, Reinhard. *Studies on a Global History of Music*: A Balzan Musicology Project, SOAS Musicology Series. London: Routledge, 2018.

STROHM, Reinhard. *The Music Road*: Coherence and Diversity in Music from the Mediterranean to India. Oxford: Oxford University Press, 2019.

TEPERMAN, Ricardo. *Concerto e desconcerto*: um estudo antropológico da OSESP na inauguração da Sala São Paulo. 2016. Tese (Doutorado em antropologia social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

TEPERMAN, Ricardo. Dissonância em concerto: a inauguração da Sala São Paulo. *Sociologia e Antropologia*, v. 8, n. 1, p. 245-272, 2018.

TOEWS, John. Integrating Music into Intellectual History: Nineteenth-Century Art Music as a Discourse of Agency and Identity. *Modern Intellectual History*, v. 5, n. 2, 2008.

WACKENRODER, Wilhelm Heinrich. *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*. Edited by Ludwig Tieck. Berlin: Hofenberg, 2016.

WHEATLEY, Jonathan. A New Arrangement for a Troubled Orchestra: Conductor John Neschling Has Transformed Brazil's Ailing Sao Paulo State Symphony Orchestra, but His Tough Approach Has Not Been to Everyone's Taste. *The Financial Times*, Oct. 30, 2002.

WILKENING, Martin. Alsop dirigiert Orchester aus Sao Paulo: Gnadenlos vorgeführter Dauerschwung. *Berliner Zeitung*, 22 Oct., 2013. Disponível em: https://www.berliner-zeitung.de/kultur-

vergnuegen/alsop-dirigiert-orchester-aus-sao-paulo-gnadenlos-vorgefuehrter-dauerschwung-li.68547. Acesso em: 6 mar. 2022.

XAVIER, Heberth. Minas aproveita vácuo de Serra e Aécio fatura com orquestra. *Brasil 247*, 25 dez. 2012. Disponível em: https://www.brasil247.com/geral/minas-aproveita-vacuo-de-serra-e-aecio-fatura-com-orquestra. Acesso em: 5 ago. 2020.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Pervert's Guide to Ideology.* Film directed by Sophie Fiennes, United Kingdom and Ireland, 2012.

Marta Castello Branco é musicóloga e flautista. Atua como professora no Departamento de Música do Instituto de Artes e Design da UFJF e no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da mesma instituição. Cursou o doutorado na Universität der Künste Berlin (UdK), na Alemanha, sobre a relação entre a filosofia das novas mídias de Vilém Flusser e a música contemporânea (2014). Entre suas publicações, estão os livros: *Reflexões sobre Música e Técnica* (Editora UFBA, 2012), *O Instrumento Musical como Aparato* (Editora UFJF, 2015), a organização, tradução e apresentação do livro *Na Música. Vilém Flusser* (Editora Annablume, 2017). Em 2018 realizou pós-doutorado no Instituto Aryamarga, Índia e em 2022 na Universität der Künste Berlin (UdK). Temas atuais de pesquisa incluem as relações entre música, cultura e sociedade, universalismo musical, estudos da relação entre técnica, materialidade e expressão sonora. martacastellobranco@yahoo.com.br

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.