



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

JORNALISMO

**DISSONÂNCIA FORMATIVA:
um panorama do jornalismo cultural
sobre música clássica no Rio de Janeiro e São Paulo**

DANIELA COHEN

RIO DE JANEIRO

2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

JORNALISMO

DISSONÂNCIA FORMATIVA:

um panorama do jornalismo cultural

sobre música clássica no Rio de Janeiro e São Paulo

Monografia submetida à Banca de Graduação como
requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social - Jornalismo.

DANIELA COHEN

Orientador: Prof. Dr. William Dias Braga

RIO DE JANEIRO

2014

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Dissonância Formativa: um panorama do jornalismo cultural sobre música clássica no Rio de Janeiro e São Paulo**, elaborada por Daniela Cohen.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia 03/12/2014

Comissão examinadora:

Orientador: Prof. Dr. William Dias Braga

Doutor em Comunicação e Cultura – ECO/UFRJ

Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Arthur Henrique Motta Dapieve

Mestre em Comunicação – PUC/RJ

Professor do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ)

Profa. Dra. Patricia Cecilia Burrowes

Doutora em Comunicação e Cultura – ECO/UFRJ

Departamento de Comunicação - UFRJ

RIO DE JANEIRO

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

COHEN, Daniela.

Dissonância Formativa: um panorama do jornalismo cultural sobre música clássica no Rio de Janeiro e São Paulo. Rio de Janeiro, 2014.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo)
– Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Escola de Comunicação - ECO.

Para o meu avô, Luis (*in memoriam*),
pela torcida inabalável e o conhecimento inestimável.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer:

A minha irmã, que me inspira a ser a melhor versão de mim mesma, todos os dias.

Ao meu pai, que se orgulha de ter tocado Vivaldi para mim no berço, e minha mãe, que buscou de todas as maneiras aliviar o doloroso processo de tomar decisões e encarar responsabilidades.

Aos meus avós, pelo conhecimento passado adiante e o carinho imenso.

As amigas da faculdade, que tiraram as minhas dúvidas e me auxiliaram no processo de escrita e pesquisa para este trabalho, e aos demais amigos, pela paciência e companhia.

Aos entrevistados, pela contribuição não só para este trabalho como para todo o campo de comunicação e música clássica, e em especial Heloísa Fischer e Arthur Dapieve, por moldarem e participarem ativamente do processo de produção desta pesquisa.

Ao meu orientador, William, pelo ânimo e confiança contagiantes, e por desenhar o mapa do meu caminho para fora da Escola de Comunicação.

[A música clássica] é um país imaginário, que
nunca poderá ser encontrado em nenhum mapa.

–Claude Debussy

COHEN, Daniela. **Dissonância Formativa: um panorama do jornalismo cultural sobre música clássica no Rio de Janeiro e São Paulo**. Orientador: William Dias Braga. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

O trabalho tem por objetivo analisar de maneira crítica a abordagem do tema “música clássica” no jornalismo cultural praticado nos impressos diários do Rio de Janeiro e São Paulo. Este resultado foi obtido através do mapeamento, descrição e análise das matérias publicadas no mês de agosto de 2014 nos complementos culturais de veículos selecionados. Os jornais analisados na capital paulista foram a Folha de S. Paulo, através de seu complemento “Ilustrada”, e o Estado de S. Paulo, através de seu complemento “Caderno 2”, e, na capital carioca, o jornal O Globo, através de seu complemento “Segundo Caderno”. Adicionalmente, a autora também busca traçar um panorama da comunicação sobre música clássica através de entrevistas com editores da mídia especializada, colunistas e críticos de música clássica, além de jornalistas atuantes no meio.

COHEN, Daniela. **Dissonância Formativa: um panorama do jornalismo cultural sobre música clássica no Rio de Janeiro e São Paulo**. Orientador: William Dias Braga. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

ABSTRACT

The present work was conceived to analyze and discuss critically how classical music is approached within the culture sections of daily newspapers in Rio de Janeiro and São Paulo. To achieve this, the researcher mapped, described and analyzed every published article or piece within the month of August 2014 dealing with the subject matter. The newspapers and its cultural sections used in this research were O Globo and subsection Segundo Caderno for Rio de Janeiro and O Estado de S. Paulo and subsection Caderno 2 and Folha de S. Paulo and subsection Ilustrada for São Paulo. Additionally, the author also tried to paint a clearer picture of how cultural journalism in those capitals deals with classical music through interviews with notable people from the business, amongst them journalists that work on daily newspapers, assistant editors for the culture sections, classical music critics and editors-in-chief for the specialized media in both cities.

ÍNDICE

1	INTRODUÇÃO.....	01
2	JORNALISMO CULTURAL E MÚSICA CLÁSSICA: UMA PROTOCOOPERAÇÃO.....	05
3	UM PANORAMA DA COBERTURA DE MÚSICA CLÁSSICA NO RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO.....	14
	3.1. Análise da cobertura de música clássica no Rio de Janeiro através do complemento “Segundo Caderno” do jornal O Globo.	16
	3.2. Análise da cobertura de música clássica em São Paulo através dos complementos “Ilustrada” da Folha de S. Paulo e “Caderno2” do Estado de S. Paulo.....	22
	3.3. Análise da imprensa especializada do Rio de Janeiro e São Paulo: Agenda VivaMúsica! e Revista Concerto.	25
4	ESPECIFICIDADES DO JORNALISMO CULTURAL DE MÚSICA CLÁSSICA.....	29
	4.1. A música e o processo produtivo da imprensa: entrevista com Eduardo Fradkin e João Batista Natali.....	30
	4.2. Coluna e opinião: entrevista com Arthur Dapieve.....	33
	4.3. Mídia especializada e mercado: entrevista com Heloísa Fischer e Nelson Kunze.....	37
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	45
	ANEXO 1: ENTREVISTAS.....	I
	ANEXO 2: LEVANTAMENTO DE MATÉRIAS ANALISADAS.....	XLIII
	ANEXO 3: ILUSTRAÇÕES.....	XLVIII

1. INTRODUÇÃO

A música clássica é um gênero estigmatizado e, a começar por algumas das suas denominações (música erudita, música séria, entre outros), cria uma aura de elitismo ao seu redor que afasta novos públicos e serve somente para validar a intelectualidade daqueles que se dizem usufruidores da música. No entanto, como forma artística e expressão musical, a música clássica é universal em seu alcance e acessível para a escuta livre de conhecimentos prévios ou a tal erudição que o nome implica. No entanto, a sua cobertura nos jornais do Brasil – ainda que existente, o que já constitui um avanço em relação a alguns outros gêneros – é extremamente rasa e voltada para o serviço de agenda, quando no formato reportagem, ou o convencimento do leitor, quando no formato crítica. Mesmo que divulgada com certa constância nos jornais impressos, é possível observar uma espécie de seleção natural dos mais fortes onde o (pouco) espaço da música clássica é cedido aos grandes corpos orquestrais e as estrelas internacionais que vêm ocasionalmente ao país.

A premissa desta pesquisa, então, partiu de uma preocupação pessoal da autora que, embora não seja música ou compositora, tem grande envolvimento com a música clássica desde cedo e já trabalhou profissionalmente com a sua divulgação. A partir da constatação de que o conteúdo presente nos jornais não incentivava o engajamento do público e não fugia do óbvio em relação ao conteúdo, decidiu-se precisar o que é publicado atualmente nos jornais sobre o assunto, e a partir daí traçar um panorama deste nicho jornalístico que – na visão da autora – necessita uma reformulação com novos olhares. O principal questionamento que este trabalho busca responder é como a música clássica é abordada na imprensa diária escrita, e por quais motivos a abordagem é feita desta maneira.

Para melhor entender a cobertura jornalística sobre música clássica, foram estabelecidos dois critérios de pesquisa, que juntos procuram formar um panorama atual e abrangente sobre não só o processo de produção deste conteúdo mas também o conteúdo em si. Primeiro, para constatar o que é publicado atualmente, decidiu-se acompanhar trinta e um dias corridos de veículos diários, e, em seus complementos culturais, averiguar qual conteúdo trata de música clássica¹. Paralelamente, seria analisada a mídia especializada sobre música clássica e os seus guias de programação, tendo assim uma base de comparação à qual sobrepor a cobertura jornalística. Depois,

¹O levantamento de matérias analisadas encontra-se disponível no Anexo 2, p. XLIII.

para entender melhor de que maneira os jornais chegam a este conteúdo, qual é a sua visão sobre o meio, e levantar a sempre presente questão do interesse do público sob a ótica profissional, decidiu-se entrevistar jornalistas atuantes no mercado, em diversos setores da cobertura jornalística sobre música clássica².

Para avaliar o atual panorama da cobertura jornalística de música clássica, foram escolhidos veículos nas duas principais cidades da cena de concertos do país: Rio de Janeiro e São Paulo. Embora outras capitais do Brasil tenham concentrado grandes esforços em promover e difundir a música clássica, estes esforços são pontuais e ainda não geraram um movimento constante de concertos com músicos nacionais e internacionais, óperas e séries especiais. Fazem parte deste grupo de capitais Belo Horizonte (aonde a Filarmônica de Minas Gerais completou seis anos consolidando-se como uma das melhores orquestras do país), Salvador (aonde a Orquestra Sinfônica da Bahia tem uma série anual sob a batuta de Carlos Prazeres, um dos regentes de maior destaque do país, e o projeto social de ensino de música sinfônica Neojibá atende quase 800 alunos e formou mais de cinco corpos orquestrais), e Olinda (cidade-sede do Festival MIMO, um dos maiores festivais de música clássica do Brasil junto com o Festival de Inverno de Campos do Jordão, organizado pela Fundação Osesp de São Paulo).

Por sua relevância no cenário da música internacional, com grandes salas de concerto, por sua constância de programação e séries disponíveis para assinatura, e pela presença dos maiores corpos orquestrais do país, Rio de Janeiro e São Paulo foram as cidades selecionadas para este estudo.

O Rio de Janeiro é a cidade-sede da Orquestra Sinfônica Brasileira, que estuda fixar-se no complexo Cidade das Artes, e da Orquestra Petrobras Sinfônica, cujo maestro titular é Isaac Karabtchevsky—um dos mais célebres regentes brasileiros em atividade, além de inúmeras outras orquestras estudantis e grupos de câmara. Além de servir como base para estes dois corpos, o Rio de Janeiro recebe frequentemente músicos internacionais em séries como a Dell'Arte – O Globo e Música no Museu e festivais como o *Rio International Cello Encounter* (Rio Cello). O Theatro Municipal do Rio de Janeiro possui corpos próprios de música, dança e canto-coral, o que viabiliza uma série anual de óperas, concertos e apresentações de dança acompanhadas de trilhas sonoras clássicas.

² A íntegra das entrevistas realizadas encontra-se disponível no Anexo 1, p. I a p. XLII.

Já São Paulo é a cidade-sede da maior³ orquestra do país, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo—cujo endereço fixo, a Sala São Paulo, é uma sala de concertos idealizada no projeto de reestruturação de Eleazar de Carvalho e um dos primeiros e únicos espaços de grande porte no país construídos especificamente para a apresentação de música clássica. Séries como a do *Mozarteum* Brasileiro e da Cultura Artística trazem uma alta rotatividade de estrelas da cena de música clássica internacional à cidade, que também conta com a presença de um dos mais bem-sucedidos projetos de inclusão social através da música clássica, a Orquestra Sinfônica Heliópolis, do Instituto Baccarelli, implantada em uma das comunidades da capital paulista. São Paulo também tem uma cena operística constante, encabeçada pelas produções do Theatro Municipal de São Paulo.

Esta pesquisa divide-se em três capítulos principais. No primeiro, foi realizado um levantamento histórico sobre o jornalismo cultural, o seu desenvolvimento até o formato que existe nos jornais diários hoje, e o entrelaçamento desta história com a música clássica, em suas diversas etapas. Foram estabelecidos paralelos desde o surgimento do jornalismo cultural⁴, passando pelo auge da crítica cultural na década de 1960, até a perda de espaço para a música popular e, por fim, o estabelecimento da subordinação à indústria cultural. No segundo capítulo foram analisados três veículos diários publicados nas cidades selecionadas, e os seus respectivos complementos culturais (O Globo no Rio de Janeiro e O Estado de S. Paulo e Folha de S. Paulo em São Paulo), além dos veículos Agenda VivaMúsica! e a revista Concerto, considerados representativos da mídia especializada local. A janela de análise corresponde ao mês de agosto de 2014, e um total de setenta e cinco matérias foi analisado. O terceiro e último capítulo é uma análise do processo produtivo e da comunicação sobre música clássica baseada em uma série de entrevistas realizadas entre setembro e novembro de 2014 pela autora, com figuras importantes para a divulgação de música clássica na imprensa. São eles Eduardo Fradkin, jornalista d'O Globo, João Batista Natali, colaborador da Folha, Arthur Dapieve, colunista d'O Globo, Heloísa Fischer, editora-chefe da Agenda VivaMúsica!, e Nelson Rubens Kunze, diretor e editor da Revista Concerto. Em anexo encontram-se as entrevistas realizadas, na íntegra, o levantamento de matérias divididas

³ Tanto em número de integrantes quanto em aporte financeiro, segundo levantamento do Anuário VivaMúsica! 2013 – Dados da atividade orquestral brasileira.

⁴ Surgimento este que é uma escolha arbitrária, conforme explicação na própria parte dois (primeiro capítulo).

por cidades, veículos e categorias, e *fac-similes* de exemplo dos veículos e matérias analisados.

Este trabalho de pesquisa mostra-se relevante em um contexto onde a renovação de público é uma discussão chave no meio da música clássica, e iniciativas como a conferência *ClassicalNext*⁵, o site *Sinfini*⁶ e o projeto *NONCLASSICAL*⁷, entre muitos outros, já questionam a manutenção da aura de antiguidade em relação a este gênero musical. Para pensar o futuro da comunicação sobre música clássica de maneira embasada abrangente, é necessário entender também o histórico desta comunicação e como ela é feita atualmente, para depois traçar novos caminhos e novas possibilidades comunicacionais. A música clássica e a imprensa têm um rico histórico de coexistência, além de benefícios mútuos gerados pela sua inter-relação, e este relacionamento tem o potencial para atingir cada vez mais público com cada vez mais informação. Neste sentido, esta pesquisa busca estabelecer um mapa da atualidade, abrindo o caminho para iniciativas futuras.

⁵ ClassicalNext é uma conferência realizada anualmente desde 2012, que visa integrar diversas correntes da música clássica para um intercâmbio global de novas maneiras de pensar o gênero. Mais informações em: <http://www.classicalnext.com> (conteúdo em inglês – último acesso em 16/11/2014).

⁶ Sinfini é um portal educativo que busca repassar informações sobre música de maneira lúdica e ilustrativa, através de *playlists*, entrevistas e recomendações de artistas, entre outras formas de conteúdo. Mais informações em: <http://www.sinfinimusic.com> (conteúdo em inglês – último acesso em 16/11/2014).

⁷ NONCLASSICAL é um projeto do compositor Gabriel Prokofiev que organiza “concertos” de música clássica irreverentes e descontraídos, voltados para jovens, em casas noturnas de Londres – de maneira semelhante ao projeto Democlássicos, produzido no Brasil pela VivaMúsica! em 2010. Além das apresentações, o projeto é também um selo de discos, que foca na miscigenação de gêneros musicais. Mais informações em: <http://www.nonclassical.co.uk> (conteúdo em inglês – último acesso em 16/11/2014).

2. JORNALISMO CULTURAL E MÚSICA CLÁSSICA: UMA PROTOCOOPERAÇÃO

Ao começar um diálogo sobre Jornalismo Cultural de Música Clássica, encontram-se dois pilares etimológicos que não possuem uma definição clara e que ainda hoje geram grandes debates sem fim certo: “o que é Jornalismo Cultural?”; e talvez mais difícil, “o que é Música Clássica?”. Antes de delinear o jornalismo de música clássica, em primeiro lugar, deve-se entender que a música, sim, é uma linguagem, mas orbita de maneira distinta do que a linguagem das palavras. A música é efêmera no seu estado final, limitando-se ao tempo curto de sua execução ao vivo (FUBINI, 2008), e mesmo a música gravada pode ser encontrada com sonoridades ligeiramente distintas em suas diversas interpretações. Escrever sobre música é escrever sobre cores: as palavras podem aproximar o leitor do entendimento do objeto, mas nunca descrevê-lo com exatidão absoluta. Como define Enrico Fubini, em seu “Estética da Música”, a música lida diretamente com a emoção, enquanto as palavras limitam-se a dar-lhe nomes:

O que distingue realmente a música da linguagem verbal é talvez a sua relação particular com o mundo dos afectos. Com a linguagem verbal podem indicar-se todos os afectos possíveis, mediante palavras que nada têm a ver com os afectos conotados; trata-se, portanto, de uma relação absolutamente convencional. Na música, ao invés, a frase musical assemelha-se, tem uma relação intrínseca com o afecto que denota ou que exprime, ou a que alude, ou ainda que suscita, no ouvinte. (FUBINI, 2008: 31)

Para efeito desta pesquisa, consideramos Música Clássica toda a música sinfônica de concerto, seja ela de câmara ou orquestral, seja utilizada em trilhas sonoras ou apresentada em festivais. O termo “Música Erudita”, que como coloca Arthur Nestrovski (2002) é um “nome pomposo: o contrário seria ‘música ignorante?’”, não será utilizado. Portanto, aparecerão a partir de agora as denominações música “sinfônica”, “de concerto” ou “clássica”, embora a última não se restrinja ao período de composição clássico (meados do Séc. XVIII até o início do Séc. XIX, entre os períodos Barroco e Romântico) como seu uso em alguns meios sugere.

Quanto ao Jornalismo Cultural, o argumento que mais se aproxima da dificuldade de sua delimitação é exposto pelo jornalista Daniel Piza:

Há uma riqueza de temas e implicações no jornalismo cultural que também não combina com seu tratamento segmentado;

afinal, a cultura está em tudo, é de sua natureza misturar assuntos e atravessar linguagens. (PIZA, 2004. p.7).

Por esta razão, tanto é difícil compreender quais áreas do conhecimento são de responsabilidade do dito jornalismo cultural, como é arbitrário definir o momento de sua criação e o seu processo de desenvolvimento. Um possível consenso sobre o marco inicial do que hoje é praticado na mídia impressa, como apontado por Piza, é o trabalho dos ensaístas ingleses Richard Steele (1672-1729) e Joseph Addison (1672-1719) na revista diária *The Spectator*, criada em 1711. Seu propósito era “tirar a filosofia dos gabinetes e bibliotecas, escolas e faculdades, e levar para clubes e assembleias, casas de chá e cafés” (PIZA, 2004. p.11). Na Inglaterra do início do século XVIII, com tensões entre a classe aristocrata do Estado absolutista e a burguesia, a opinião era atrelada ao *status* de poder do indivíduo, e não ao conteúdo que apresentava. Por meio da ação da *Spectator*, que criou um dos primeiros “cultos de celebridade intelectual” aos seus autores⁸, assuntos como a literatura, óperas, festivais de teatro e música e até os costumes da população urbana eram tratados em tom de conversa, ainda que refinada, e foram trazidos para a esfera pública de discussão, fato impensável apenas alguns anos antes.

A figura do crítico de peso, aquele cuja opinião define o sucesso ou fracasso de determinada obra e cujos textos são aguardados ansiosamente após a estreia ou lançamento de qualquer manifestação artística, acabou consolidando-se no ensaísta Samuel Johnson (1778-1830). Johnson abordava em suas resenhas desde o teatro de Shakespeare até a prosa e poesia de autores contemporâneos como Alexander Pope, passando por estudos sobre a língua inglesa em si. É relevante notar como, no berço do jornalismo cultural e a figura moderna do crítico, ensaísmo e jornalismo se confundiam. Os “Ensaio” de Montaigne, que deram origem ao gênero e misturavam o “mundano e o erudito, são a matriz evidente das conversações de Addison e Steele” (PIZA, 2004: 12), e eram claramente referenciados na escrita de Johnson, embora de maneira mais despojada. Sua posterior separação no Brasil, como apontada por Paulo Roberto Pires em seu “O lugar do ensaio no jornalismo cultural”, tem como catalizador o distanciamento da figura do jornalista com a figura do intelectual, hoje relegada àqueles

⁸ Piza acrescenta, narrativamente: “Logo Londres estaria ansiosa por descobrir quem eram os autores por trás de assinaturas como CLIO, R, T e X – e descobriria [que eram Addison e Steele]” (PIZA, 2004: 11). Paradoxalmente, junto com a independência entre opinião e classe social, foi criada a importância excessiva que vemos ainda hoje atrelada ao nome do crítico, perpetuada posteriormente no Brasil com o uso de grandes escritores e intelectuais nos jornais como críticos, cronistas e colonistas. Dentre eles, figuraram Mario de Andrade, Machado de Assis, Graciliano Ramos, e muitos outros.

que circulam na esfera do academicismo. O intelectual clássico e histórico, um generalista, se aproxima muito da função de comentador e tradutor da realidade do jornalista, e ambos os gêneros se beneficiam da sua aproximação, como explica Pires:

Na prática, os professores têm razão quando criticam a banalização das discussões intelectuais em veículos não-especializados. E os intelectuais não-profissionais, engajados ou não no jornalismo mas independentes de instituições, também têm bons argumentos para atacar a ‘jargonite’ e a especialização como horizonte predominante de reconhecimento de qualquer esforço de pensamento. (PIRES, 2013: 187).

Se a opinião de Johnson em seus ensaios era igualmente respeitada e temida, foi o francês Sainte-Beuve (1804-1869) quem conferiu ao jornalismo cultural o *status* necessário para que uma carreira na área fosse possível. Sainte-Beuve, que não publicou obras ficcionais nem era ligado à academia, sobrevivia exclusivamente como colunista e articulista nos jornais *Le Globe* e *Le Constitutionnel*. Após esta pequena vitória, o processo que levou o jornalismo cultural à sua forma moderna culminou com o trabalho de George Bernard Shaw (1856-1950), impulsionado pelas grandes mudanças no jornalismo no fim do século XIX e sua cada vez maior presença social e importância comparativa. Antes de seu sucesso como dramaturgo, Shaw teve importância vital na “popularização” das discussões culturais, ao misturar em suas colunas semanais polêmica política, observação social e análise estética. Se Addison e Steele foram os pioneiros da conversa sobre cultura, Shaw expandiu e incluiu este diálogo dentro da arena social, não se limitando a comentar as obras e sim contextualizando e criando laços de identificação com a realidade. Shaw foi o precursor de uma mudança que acabaria por caracterizar o jornalismo cultural do século XX: a prioridade da notícia, com a ascensão das editoriais de política e polícia, forçou também o jornalismo cultural a migrar da análise e o debate para a reportagem e a entrevista, além de críticas mais breves.

No Brasil, a tradição do jornalismo cultural ganhou força no fim do século XIX, embora tenha surgido já no primeiro jornal do país, o *Correio Braziliense*, que tratava de temas como literatura e arte⁹. Machado de Assis (1838-1908) foi um dos expoentes desta grande primeira geração de críticos brasileiros, e era conhecido à sua época por suas críticas de teatro e literatura. Inclusive, uma das grandes polêmicas nas quais esteve envolvido por conta de suas críticas foram as suas resenhas dos romances de Eça

⁹ Como mostra o levantamento de Fábio Gomes em seu e-book “Jornalismo Cultural”, disponível no portal www.jornalismocultural.com.br (último acesso em outubro/2014).

de Queiroz, dos quais Machado controversamente não gostava. Além de Machado, outro crítico de destaque por seu trabalho com as artes foi José Veríssimo, diretamente influenciado por Sainte-Beuve e que conseguiu construir uma carreira somente como crítico, ensaísta e historiador da literatura, além de ter sido editor da Revista Brasileira. Junto com Sílvio Romero e Araripe Júnior, esta geração foi uma das únicas que pegou a fase do jornalismo cultural em que era valorizada a análise sobre a informação.

Já no fim dos anos 1920, outra figura de destaque surgiria no jornalismo cultural brasileiro, e este com especial importância para o jornalismo de música: Mario de Andrade, romancista e poeta. Como muitos outros escritores também fez carreira como crítico e ensaísta – de O Cruzeiro e o Diário de S. Paulo, entre outros – escrevendo não só sobre música e literatura, mas também artes visuais e temas de debate social, como folclore e a política cultural. Mario também foi pesquisador e professor de piano, e escrevia regularmente críticas de diversas apresentações de grupos e orquestras na capital paulista com um estilo próprio, em primeira pessoa e priorizando a vida artística no texto. Também nesta época atuou Murilo Mendes, que era colaborador de diversos veículos escrevendo sobre música clássica, formando uma espécie de discoteca para os seus leitores: “suas resenhas [...], além de informar o leitor, analisam estética e historicamente obras dos grandes mestres, contribuindo para que os leitores pudessem analisar e apreciar a obra indicada” (BOLLOS, 2005: 271).

A Revista O Cruzeiro, criada em 1928, foi também um marco importante do jornalismo cultural, por suas seções fixas de cinema, teatro e rádio, além de um time de colonistas, repórteres, cartunistas e ilustradores que incluía os escritores e artistas de maior destaque no país, como José Lins do Rego, Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, Di Cavalcanti e mais. Outra revista com importância histórica foi a Diretrizes de Samuel Wainer, criada em 1938, que falava da alta sociedade paulistana em reportagens literárias e chegou a publicar um folhetim escrito a dez mãos por Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Aníbal Machado.

A partir da década de 1940, e até o final dos anos 1960, a crítica brasileira se refinou e especializou, com dois principais expoentes: Álvaro Lins (1912-1970) e Otto Maria Carpeaux (1900-1978). Enquanto Lins ganhou destaque pelo seu Rodapé Literário, Carpeaux, um imigrante austríaco radicado no Brasil, escrevia no Correio da Manhã e nos Diários Associados e publicou um dos primeiros livros sobre música em língua portuguesa, “Uma Nova História da Música” (1958). Carpeaux se especializou no ensaio curto, ou resenha ensaística, que “ao mesmo tempo inicia o leitor no

conhecimento daquela obra e a discute com originalidade e profundidade” (PIZA, 2004: 35), ou seja, eram textos que traziam a proposta da pioneira *Spectator* de incluir o leitor e democratizar a discussão sobre a arte resenhada. Como explica Bollos:

[No texto] há uma preocupação de analisar os aspectos musicais da obra com a intenção de informar e enriquecer a cultura musical do leitor, trazendo para o texto interpretações muitas vezes técnicas acerca do repertório em si. Consideramos ser esse o aspecto mais importante da crítica: discorrer sobre a obra em si, sem se ater a formulações externas que nada contribuem para o entendimento e o esclarecimento da obra analisada. (BOLLOS, 2005: 271)

Na década de 1950 foram cimentados os padrões gráficos e editoriais que são praticados no jornalismo contemporâneo. Com a modernização que passou a dar mais importância ao fato noticioso, à reportagem e o visual, o jornalismo cultural do debate foi perdendo espaço. Consequentemente, a crítica de música clássica, que foi pautada por opiniões e impulsionada por grandes escritores, também encolheu. Com a cobertura cultural ganhando espaço nos jornais diários, no fim da década a tendência foi a do surgimento de mais e mais cadernos culturais, modelo largamente utilizado até hoje. Em 1956 o Jornal do Brasil lança seu “Suplemento Dominical” e o Estado de S. Paulo lança seu “Suplemento Literário”. A Folha da Manhã lança a “Folha Ilustrada”¹⁰ em 1958.

Em 1960 surge o Caderno B, o precursor do jornalismo cultural moderno no Brasil. Com o novo modelo dos cadernos culturais, dois fenômenos acontecem: com a obrigatoriedade do diploma de jornalismo, a cobertura das artes passou a ser feita por repórteres selecionados para a tarefa, com baixo grau de especialização (só conseguida gradualmente, e ainda assim com algumas ressalvas), em detrimento dos antigos “intelectuais” que escreviam sobre o que conheciam e lhes aprazia. Em segundo, o espaço pré-definido para a cobertura cultural forçou uma definição e consequente fragmentação do que é “jornalismo de cultura”, sendo categorizada em teatro, dança, música clássica, música popular, televisão e cinema¹¹, e com a literatura sendo relegada para suplementos específicos com outro nível de análise. Esta segmentação afetou em especial a música clássica, uma vez que este processo coincidiu com uma mudança nos hábitos culturais no Brasil, como frisa Bollos:

A crítica da música erudita, por sua vez, a partir da década de 60 viu sua participação no jornal diminuir, cedendo um pouco do espaço (que já era pequeno) à crítica de música popular, em decorrência do

¹⁰ Origem do caderno “Ilustrada” da Folha de S. Paulo (GOMES, 2009)

¹¹ Com a posterior inclusão de moda, design e gastronomia, que com o tempo acabaram ganhando espaços próprios na maioria dos jornais diários, desvinculados dos cadernos de cultura.

interesse abrupto dos leitores pela bossa nova, e mais tarde pelas outras formas de música popular, como o tropicalismo. (BOLLOS, 2005: 280)

Uma exceção seria Paulo Francis, que começou a carreira em 1957 e atuou como crítico e comentarista até 1997, ano em que faleceu. Francis, que começou como crítico de teatro e depois estendeu sua ação para o jornalismo cultural como um todo e para o jornalismo político, era um profundo entendedor de diversos assuntos, e versava com facilidade tanto sobre “poesia inglesa do século XVI ou música clássica, era um homem da renascença”.¹² Francis participou de publicações pioneiras como *Senhor e O Pasquim*, e mesmo após o auto-exílio em Nova York continuou colaborando com a *Folha de S. Paulo*, *TV Globo*, *O Estado de S. Paulo* e *O Globo*, aonde escrevia comentários culturais com linguagem engajadora e atraente, e mesmo que às vezes soasse pernóstico, Francis engatava uma conversa que “contaminava os leitores e os tirava de seu comodismo habitual” (PIZA, 2004: 39). O crítico de música clássica Luiz Paulo Horta foi um descendente direto do estilo de Francis¹³.

A década de 1980 marcou a consolidação definitiva do modelo de caderno cultural diário, com grande destaque para a *Ilustrada da Folha de S. Paulo* e o *Caderno 2 do Estado de S. Paulo*. Ambos tiveram o seu auge neste período, com uma farta seleção de críticos, articulistas e repórteres que, já especializados, escreviam textos com peso autoral. Este estilo prosseguiu até meados dos anos noventa, quando a reportagem com peso opinativo diminuiu consideravelmente, cedendo lugar às matérias de serviço pautadas na agenda de eventos. Esta década coincidiu com o *boom* editorial das biografias, escritas muitas vezes por jornalistas culturais quando o retratado é um nome importante para as artes. O caderno cultural terminou por se tornar a norma da cobertura cultural no Brasil, diferindo fundamentalmente dos suplementos semanais (como o *Prosa*, *d’O Globo*, e o *Ilustríssima*, da *Folha*) pelo destaque dado à agenda de eventos da cidade e a dita “indústria cultural”, o que força uma cobertura com menos opinião e mais foco no serviço, embora esta cobertura tenha mais espaço do que em países com maior tradição cultural. Como explica Arthur Dapieve:

Nasceu aí [após a criação do *Caderno B*] o paradoxo de termos cadernos culturais diários de cultura em uma sociedade que manifesta diariamente o seu despreço pela cultura (embora seja clichê proclamar o contrário). Na Inglaterra, ou na França, ou nos EUA,

¹² Descrição de Heloísa Fischer (2014) em entrevista concedida à pesquisadora, disponível no Anexo 1, pg. XXVII.

¹³ Descrição de Heloísa Fischer (2014) em entrevista concedida à pesquisadora, disponível no Anexo 1, pg. XXVII.

apesar do valor – em todos os sentidos da palavra – dado à cultura, não há cadernos diários a ela consagrados. A cobertura cultural tem duas ou três páginas diárias, e olhe lá. (DAPIEVE, 2013: 193)

Mas o caráter paradoxal da cobertura cultural não é uma exclusividade dos cadernos diários brasileiros, e “em todos os países [onde há cobertura cultural] há uma noção de crise vigente” (PIZA, 2004: 31). Ainda que haja escopo e material para uma abordagem muito mais aprofundada, cada vez menos a influência dos críticos é determinante para o interesse do público sobre uma ou outra manifestação artística, e a pauta dos diferentes cadernos é extremamente semelhante, com matérias que se limitam a prestar um serviço de agenda, ou como aponta Dapieve, “[são] um jeito de [o leitor] ficar sabendo que tal e tal produto da indústria cultural [...] se encontra disponível” (DAPIEVE, 2013: 195). Piza sumariza desta maneira este problema estrutural:

Como a função jornalística é selecionar aquilo que reporta (editar, hierarquizar, comentar, analisar), influir sobre os critérios de escolha dos leitores, fornecer elementos e argumentos para sua opinião, a imprensa cultural tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das tendências que o mercado valoriza por seus interesses, e o dever de olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe. No momento atual, o jornalismo cultural não tem conseguido realizar esta função com clareza e eficácia. (PIZA, 2004: 45).

Este afastamento do jornalismo cultural tanto da habilidade de criticar com argumentos e não por meio do gosto pessoal¹⁴ quanto de formar conhecimento, em detrimento de somente informar¹⁵, dá margem a um aprofundamento de problemas crônicos no próprio mercado da música clássica. Existe um afastamento prévio, que o próprio nome “Clássico” denota, que só pode ser eliminado quando há um envolvimento do leitor com a principal força motora da música, não só clássica, mas de maneira geral: as emoções transmitidas, e a sua razão de ser. Fubini descreve desta maneira a importância da música para a sociedade, argumento que se estende à música clássica:

Todas as teorias que, no mundo antigo, tendiam a admitir ou a excluir a música de uma sociedade ideal, convergiam obviamente na primeira tese: com efeito, se a presença da música na sociedade está ligada, em todo o caso, ao seu poder educativo, à sua capacidade de transmitir

¹⁴ Em “A Terceira Margem do Jornalismo Cultural”, Piza reflete sobre as dicotomias elitismo x popularismo e nacional x internacional no jornalismo cultural, e acrescenta: “O que se tem hoje é uma crítica de fôlego curto, sem grandes nomes, feita muito mais à base de achismos e clichês do que à base de perspectivas históricas e opiniões fundamentadas”. (PIZA, 2003, p. 145)

¹⁵ Do mesmo texto: “O bom leitor sabe que não precisa concordar totalmente com um autor para admirar seu trabalho, assim como sabe que, embora nenhum texto do jornal vá eliminar toda a sua ignorância sobre um assunto, pode ser seduzido pelas frentes de contato que o autor abrir para ele” (Idem).

valores ou desvalores que tornam desejável ou condenável a sua presença, significa que se considera a música eticamente *significativa* e relevante para o homem (FUBINI, 2008: 29)

De todo modo, embora tenha produzido um jornalismo cultural de características literárias por muito tempo, não é de hoje que se observa o encolhimento e da música clássica diante da imprensa e – porque não? – do público que a considera “antiquada”. Alex Ross, crítico do jornal New York Times e um dos mais notórios defensores da renovação do público e o trato da música clássica como um gênero ao alcance de qualquer um, reuniu algumas das profecias que já anunciavam o fim do mercado de música clássica como hoje o conhecemos:

Quando ouvem a palavra ‘clássica’, muitos só pensam em ‘morta’. A música é descrita em termos de sua distância do presente, sua diferença da massa. Não surpreende que as histórias sobre sua morte iminente sejam comuns. Os jornais recitam uma ladainha familiar de problemas: as gravadoras estão reduzindo suas divisões de música clássica; orquestras enfrentam déficits, mas se ensina música nas escolas, ela é quase invisível na mídia, ignorada ou ridicularizada em Hollywood. No entanto, essa mesma história era contada há quarenta, sessenta, oitenta anos. A *Stereo Review* dizia em 1969: ‘Vendem-se menos discos clássicos porque as pessoas estão morrendo [...] O mercado clássico moribundo de hoje é o que é porque há quinze anos ninguém tentou instilar o amor pela música clássica nas então impressionáveis crianças que hoje constituem o mercado’. O maestro Alfred Wallenstein escreveu em 1950: ‘A crise econômica que as orquestras sinfônicas americanas enfrentam está se tornando cada vez mais aguda’. O crítico alemão Hans Heinz Stuckenschmidt escreveu em 1926: ‘Os concertos têm pouco público e os déficits orçamentários crescem de ano para ano’. Os lamentos sobre o declínio ou a morte da arte aparecem já no século XIV, quando se julgava que as melodias sensuais da *Ars Nova*¹⁶ assinalavam o fim da civilização. O pianista Charles Rosen observou com sabedoria: “A morte da música clássica talvez seja sua tradição viva mais antiga (ROSS, 2011: 20)

Na contramão deste pensamento, Luiz Paulo Horta afirma que o espaço dado à música clássica nos jornais é o possível, dado o engajamento do público, considerado pela imprensa uma faixa de leitores “inteligente” ou “cultura” que traz prestígio a uma publicação e cujo interesse é bom em ser retido (*apud* MARQUES, 2006). Esta estereotipação do leitor médio¹⁷, aliada a um forte preconceito classicista que ronda o mundo dos concertos, se adequa bem ao novo modelo de abordagem das matérias de

¹⁶Nova forma de notação musical que terminou por criar um novo estilo de música na França e Itália do séc. XIV

¹⁷ Como descrito por Heloísa Fischer e discutido em detalhes na quarta parte desta pesquisa e na entrevista disponível no Anexo 1, pg. XXVII.

serviço: o leitor que já está familiarizado com o assunto já sabe do que se trata e não se sente diminuído com explicações redundantes ao seu conhecimento. Desta maneira, a fórmula vigente e cansada de apresentar ao leitor do complemento cultural um assunto sabidamente complexo, mas inegavelmente rico – em metáfora de Nestrovski (2002), ao se referir à tradição da música clássica, “não é todo mundo que lê Shakespeare e Machado de Assis [...], mas ninguém disputa que autores assim serão sempre importantes na nossa cultura” – se alinha à crise do jornalismo cultural, em um modelo de coexistência da imprensa e da música que serve mal a ambos, ainda que exista uma dependência implícita.

3. UM PANORAMA DA COBERTURA DE MÚSICA CLÁSSICA NO RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO

Foram incluídos neste estudo os complementos culturais diários (complementos semanais não foram incluídos por não permitirem uma comparação direta, visto que a maioria dos suplementos semanais abordam temas específicos como literatura ou somente agenda) de três dos jornais de maior expressividade das cidades selecionadas. Para o Rio de Janeiro, foi selecionado o complemento Segundo Caderno, do jornal O Globo. Este complemento é o único representante da capital fluminense por falta de material suficiente nos outros jornais da cidade, que não têm cobertura expressiva de música clássica e, portanto, não serviriam como base de análise. Para São Paulo, foram selecionados os complementos Caderno 2, do Estado de S. Paulo, e Ilustrada, da Folha de S. Paulo. Dos jornalistas especializados em música clássica atuantes na cidade de S. Paulo, a grande maioria se concentra nestes dois veículos, e ambos têm uma abordagem constante do assunto ainda que não sejam veículos especializados.

Durante um mês foram selecionadas e analisadas todas as matérias de cada um destes complementos que abordavam a temática da música clássica, entre notas, *boxes* de serviço ou agenda, reportagens e críticas, excluindo-se aí conteúdo publicado em colunas sociais ou referente a ballet clássico ou dança contemporânea, ainda que houvesse uma possível utilização de música clássica na trilha destes espetáculos. No total, foram encontradas 75 matérias sobre o assunto, de acordo com a seguinte divisão: 20 no Caderno 2, do Estado de S. Paulo, 36 no Ilustrada, da Folha de S. Paulo e 19 no Segundo Caderno, d'O Globo¹⁸. As matérias analisadas foram categorizadas para um melhor entendimento da cobertura destes complementos, que em linhas gerais seguem a seguinte padrão identificado por Gadini:

Com uma média de 6 a 12 páginas em formato *standard* [...], apresentam uma estrutura editorial formada basicamente por (1) matérias jornalísticas – notícia, reportagem, entrevistas diretas, além de eventuais breves notas; (2) crítica cultural, que inclui, na maioria dos casos, espaço para um articulista por edição, com texto em forma

¹⁸ Este levantamento e classificação foram feitos exclusivamente para fim desta pesquisa. A classificação do conteúdo em pertinente ou não ao tema de estudo foi de julgamento da própria autora, baseado em conhecimentos prévios sobre a música clássica e o seu mercado. Em detrimento das notas de colunas sociais abordando um integrante do mercado, entrevistas só foram consideradas parte integrante do corpus da pesquisa quando realizadas com um membro desta comunidade. Um exemplo deste modelo de classificação é uma nota em coluna social sobre a pianista Simone Leitão, no jornal O Globo, que não fez parte desta pesquisa. Em contrapartida, a entrevista com o compositor Alexandre Desplat foi incluída por tratar de trilhas sonoras de música sinfônica contemporânea, embora tenha sido publicada como parte da cobertura do Festival de Cinema de Veneza.

de artigo, ensaio ou crônica, dependendo do diário; (3) coluna social; (4) serviço e roteiro, com sinopses de filmes em cartaz, endereço de salas, programação de teatro na cidade base, roteiros de museus, centros culturais, bares e demais espaços com atividades artísticas e culturais; (5) programação ou guia de TV, com destaque para filmes do dia, seriados em exibição e informações sobre atores de telenovela, geralmente nos canais da televisão aberta; e (6) variedades. (GADINI, 2006: 234)

Para melhor atender à necessidade da pesquisa, as seguintes alterações foram feitas nesta categorização: O conteúdo jornalístico (1) foi subdividido entre matérias de agenda, ou seja, matérias condicionadas aos eventos acontecendo na cidade, matérias frias, que abordavam outros aspectos da música clássica que não a agenda de concertos, colunas, quando o espaço é fixo e exclusivamente dedicado aos clássicos¹⁹, e entrevistas. A crítica cultural (2) foi analisada separadamente. Já o serviço e roteiro (4) foram identificados na forma da agenda de concertos e, além dos boxes informativos com o roteiro elencado por eventos ou datas, foram incluídas nesta categoria notas curtas que não continham nenhuma informação relevante além do serviço de cada concerto, ainda que escritas em texto corrido.

O recorte elegido foi o mês de agosto de 2014, através de dois principais critérios de seleção. O primeiro, e talvez mais importante, é a grande concentração de concertos de grande porte nos meses de agosto e setembro. Com o recesso de verão do hemisfério Norte, as principais orquestras e solistas do mundo têm disponibilidade durante estes dois meses para realizar turnês e deslocar-se para países mais distantes, como o Brasil. As temporadas das orquestras europeias e americanas costumam retomar suas atividades em meados de setembro ou início de outubro. Desta maneira, por esta peculiaridade do mercado de música, sempre há uma oferta maior de concertos – tanto com músicos nacionais, que aproveitam a “alta temporada”, ou com músicos internacionais, trazidos ao Brasil por produtores e instituições patrocinadoras. O segundo critério foi o compromisso com a atualidade e viabilidade da pesquisa, e, portanto, os meses de agosto e setembro de 2013 e setembro de 2014 foram descartados. Os primeiros pelo caráter volátil das redações, com o risco de encontrar resultados que não correspondessem à atual situação da cobertura de música clássica, e o segundo pela impossibilidade de completar a pesquisa com o início tardio que a escolha deste mês exigiria.

¹⁹ Embora os jornais possuam colunistas que dediquem seu espaço a temas ligados à música clássica, este conteúdo é uma opção pessoal do escritor e não é de responsabilidade editorial do jornal. Por este motivo, estas colunas não foram incluídas na pesquisa.

Por fim, foram definidas as fontes para a programação de concertos de cada cidade. Para o Rio de Janeiro foi eleita a Agenda VivaMúsica! e, para São Paulo, a Revista Concerto. Ambos os veículos serão analisados adiante, mas foram selecionados por serem as revistas especializadas de maior porte em suas respectivas cidades que se dedicam ao serviço do roteiro de concertos. Diferente da Agenda VivaMúsica!, a Revista Concerto também dá o serviço de outras cidades, como Rio de Janeiro e outras capitais do Brasil. No entanto, como este esforço não é local e, portanto, limitado, este levantamento não foi levado em consideração.

3.1. Análise da cobertura de música clássica no Rio de Janeiro através do complemento “Segundo Caderno” do jornal O Globo.

Não é difícil entender a variada e excelente programação cultural do Rio de Janeiro. Antiga capital do Brasil, a cidade tem uma longínqua tradição de intelectualidade despojada e foi o berço de tradições como o carnaval e movimentos como a Bossa Nova, que extrapolaram as fronteiras nacionais e conquistaram o mundo. Não é diferente com a música clássica, que tem uma programação sólida ao longo de todo o ano (com exceção de janeiro e fevereiro, com número reduzido de concertos) e boas orquestras com sede na cidade. Dos jornais diários da cidade, apenas um, que é voltado para as classes A e B, veicula com certa frequência matérias relacionadas ao assunto em seu complemento cultural diário: o jornal O Globo, parte integrante da InfoGlobo e das Organizações Globo, em seu suplemento “Segundo Caderno”. Durante o curso desta pesquisa, o caderno foi editado por Fátima de Sá e tinha como editor-assistente e colunista de música clássica Eduardo Fradkin²⁰. Para entender a dinâmica de produção deste complemento, é interessante observar o modelo adotado pelo jornal O Globo quanto aos times, pois a cobertura musical está inserida nesta dinâmica:

No final dos anos 1990 [...] O Globo iniciou, em toda a redação, uma interessante experiência de reorganização, particularmente bem-sucedida na área cultural. Inspirado em exemplos de pequenos e médios jornais dos Estados Unidos, o jornal introduziu o conceito de "time", paralelo a um certo enfraquecimento do velho conceito de "editoria". Se esta era (e continua sendo) responsável pelo preenchimento de determinado número de páginas do jornal, o "time" passou a ser o seu fornecedor. O editor passou a ser uma espécie de árbitro na saudável luta travada pelos líderes de cada 'time' (quase sempre editores-assistentes ou subeditores). (DAPIEVE, 2002: 99)

²⁰ Informação retirada do site <http://oglobo.globo.com/expediente/> (último acesso em 20/10/2014) e do expediente dos volumes analisados.

E, especificamente no campo cultural, a divisão foi feita em quatro “times”: literatura; cinema e vídeo; música; artes plásticas, teatro e dança. As equipes, que contam com três a quatro jornalistas, são responsáveis por todo o processo de produção das matérias que se relacionam com seu assunto, podendo ser remanejadas de acordo a necessidade ou importância de determinadas situações especiais, como grandes eventos. (Idem, 2002.). A equipe de música do Segundo Caderno produz, semanalmente, uma página dedicada exclusivamente ao assunto, que é veiculada às terças-feiras. Esta página é constituída dos seguintes elementos: a coluna Clássico, assinada por Fradkin e que varia entre comentários sobre a agenda de concertos e outras notícias sobre música clássica; matéria de agenda e/ou crítica do principal lançamento da semana; boxes com crítica reduzida e classificação de outros lançamentos fonográficos; agenda de shows no Rio de Janeiro; “Acordes”, uma seção de notas rápidas sobre o mercado da música no Brasil e no mundo; e entrevistas rápidas com personalidades musicais (três perguntas, em média). Os únicos que não foram veiculados em todas as terças-feiras do período de análise, por restrição de espaço, foram a seção “Acordes” e a entrevista.

Em um mês típico, o Rio de Janeiro tem uma programação consistente ao longo da semana. Segunda, terça e quarta-feira costumam ter uma média de 1 a 5 eventos, número sujeito a efemérides ou festivais especiais. Estes concertos geralmente são recitais, concertos de câmara ou estudantis, e costumam ocorrer nas salas de concerto menores, museus, bibliotecas e escolas de música. De quinta a domingo observa-se uma média maior de concertos/dia, variando de 5 a 10 concertos, com raras exceções. Isso se deve aos compromissos fixos das orquestras maiores, óperas e demais concertos de maior porte, que costumam ocorrer no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Cidade das Artes e, em breve, na Sala Cecília Meirelles²¹-- os únicos equipamentos cariocas de grande porte com a acústica adequada para apresentações de música sinfônica.

De acordo com esta dinâmica, logo se observa um dos entraves que dificulta a divulgação da música clássica no Rio de Janeiro: principalmente no que diz respeito ao jornalismo de serviço prestado através do comentário sobre a agenda de concertos, o jornal está sempre alguns dias à frente, pois a única coluna fixa dedicada ao assunto, a “Clássico” de terças-feiras, utilizou em quase²² todos os volumes analisados o seu

²¹ Durante o curso desta pesquisa a Sala Cecília Meirelles encontrava-se fechada para obras, com previsão de abertura para novembro/2014.

²² A coluna do dia 12 de agosto abordou o Rio Internacional Cello Encounter, festival anual dedicado ao violoncelo idealizado pelo músico David Chew e que se estenderia por onze dias, ainda que o (cont.)

espaço para se dedicar aos concertos que ocorreriam no fim de semana. Seu conteúdo, sempre breve, tem teor alto de serviço, chamando a atenção do leitor para o que está acontecendo no mundo dos clássicos naquela semana. No entanto, por se tratar de um espaço assinado, a linguagem da coluna não é igual à da nota de serviço ou da matéria de agenda. No espaço, o autor faz pequenos julgamentos de valor e insere alguns adjetivos que denotam opinião. O trecho a seguir mostra estes dois aspectos, ou seja, inicia-se com o serviço “A soprano Cristina Baggio interpreta o papel-título da ópera “Salomé”, de Richard Strauss, na estreia da montagem assinada pelo diretor André Heller nesta sexta, às 20h, no Theatro Municipal” e segue falando sobre a récita seguinte tecendo uma opinião clara: “Há grandes expectativas, também, pela récita do dia seguinte, encabeçada por Eliane Coelho, devido à sua grande voz, sua dramaticidade e a intrepidez de fazer um papel difícil como esse depois dos 60 anos.” (FRADKIN, 2014a: 4). Há também dias em que determinado assunto, dividindo espaço com outros tópicos dentro da coluna, acaba sendo divulgado sem nenhuma informação ou caracterização além do serviço, como no exemplo a seguir: “**UMA BOA CAUSA:** Um concerto para arrecadar fundos para o Hospital Pequeno Príncipe, o maior pediátrico do Brasil, traz ao Teatro Municipal, amanhã, às 20h, a Orquestra Sinfonia Brasil, regida por Norton Morozowicz.” (Idem, 2014b: 2, grifo do autor). Além da sucinta explicação sobre o Hospital, nada é dito em relação ao concerto a não ser seu intérprete, local, data e hora.

Não só a coluna assinada como grande parte do material jornalístico analisado possui foco claro na agenda de eventos, como se a sua razão de existência fosse meramente informar ao leitor sobre os concertos que acontecem na cidade. Das sete matérias encontradas no período de análise, apenas uma não tinha relação com a programação. Esta matéria, sobre a gravadora *Nonesuch*, utilizava as raízes clássicas do selo como contextualização para comentar seus cinquenta anos e seu variado catálogo de gêneros e artistas. O mote da atualidade da matéria era uma grande exposição sobre o cinquentenário no *Barbican*, de Londres, e uma mostra comemorativa na *Brooklyn Academy of the Arts* em Nova York. Ainda que não diretamente correlacionada com o dia-a-dia do leitor brasileiro, a reportagem informativa sobre a *Nonesuch* pode servir como uma porta de entrada para o interesse sobre as suas origens e conseqüentemente a música clássica como um todo, no processo evidenciado por Piza:

gancho da nota fosse a abertura do festival na quinta-feira subsequente à coluna; a posse de um novo membro da Academia Brasileira de Música; e um concerto beneficente que ocorreu em uma quarta-feira.

O preconceito contra [notícias internacionais sem conexão direta com os eventos ocorridos no Brasil] se alimenta da falsa noção de que o jornalismo cultural se encerra na função do serviço, do roteiro. Na verdade, uma matéria jornalística – nesta era da multiplicação industrial – é, ela mesma, um produto cultural, para um consumo que às vezes se esgota em si mesmo. [...] Você pode querer ler bastante sobre a mostra Picasso e Matisse que é tema de debate [...] até mesmo para se informar sobre a existência deste debate e seus termos, ainda que não vá ter a chance de ver a mostra. (PIZA, 2004: 59)

De resto, todas as matérias veiculadas durante o período analisado estavam subordinadas a algum evento ocorrendo na cidade. Esta importância dada ao roteiro de eventos tem duas explicações dentro do campo da música clássica, sendo a primeira compartilhada com o jornalismo cultural de maneira geral: a reprodução dos releases e a cultura da interpretação. O primeiro, que também afeta outros gêneros musicais, é o conforto dado aos jornalistas pelos assessores de imprensa, que produzem textos de razoável qualidade e entregam aos jornalistas boa parte das informações já compiladas, cabendo ao profissional apenas realizar uma ou outra entrevista e polir o texto com alguns adjetivos, gerando uma padronização dos assuntos e uma hegemonia daquilo que já é grande, conhecido ou de expressiva bilheteria previsível (PIZA, 2004; ASSIS, 2008). Já o segundo problema diz respeito ao campo da música clássica como um todo, e afeta todos aqueles que se inserem neste contexto, dos estudantes de música a produtores a regentes, passando por aqueles que escrevem sobre o mesmo. Baseado nos conceitos de Joseph Horowitz, Ross descreve esta problemática nos Estados Unidos— embora haja uma clara reprodução deste sistema no Brasil²³:

Pouco depois do início do século XX [...] as principais instituições musicais do país, com destaque para as grandes orquestras sinfônicas do Leste e do Meio-Oeste, caíram numa ‘cultura da interpretação’ – um ritual de concerto dedicado à imaculada repetição dos clássicos dos séculos XVIII e XIX. Salas de concerto foram projetadas explicitamente como santuários de Beethoven e seus confrades, com o nome do grande compositor sendo gravado em letras de fôrma acima do palco central. Maestros e virtuosos célebres assumiam uma imitação de papel criativo, emprestando uma pátina de novidade a músicas superconhecidas. Os compositores vivos se tornaram curiosidades e incômodos. Quase nada dessa atividade tinha alguma relação tangível com a vida contemporânea. Não surpreende que as orquestras lutassem para manter suas plateias à medida que o século

²³ Podemos citar como exceções algumas iniciativas, no Brasil, de fomento à composição e a interpretação ao vivo de música contemporânea, entre elas os Festivais Música Estranha e Sonoridades, além do recém-criado Rc4. No entanto, estas iniciativas tem em comum a mistura do que é considerado música sinfônica e a música eletrônica, ou eletroacústica, seguindo uma tendência atual de *crossover* dos gêneros musicais que foge ao escopo desta pesquisa.

avançava: eles estavam negociando réplicas, e não obras originais.
(ROSS, 2011: 129)

E a cultura da interpretação está enterrada a fundo no *modus operandi* do jornalismo cultural brasileiro: no Rio de Janeiro, as seis matérias publicadas no período analisado que estavam relacionadas à agenda falavam sobre virtuosos reconhecidos (como Elisso Virsaladze, pianista russa que esteve no Rio em um recital solo com obras de Mozart, Brahms, Haydn e Schumann), orquestras renomadas (como a comemoração de 60 anos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) e novas roupagens para velhas peças (como a estreia da montagem de André Heller da ópera Salomé, de Richard Strauss, no Theatro Municipal). O culto ao passado, já engessado no circuito de concertos, acaba extravasando para a cobertura sobre estes, e o resultado são matérias que – assim como as interpretações – trazem apenas uma fina camada de novidade por cima de anos e anos das mesmas coisas ditas repetidas vezes.

Além da coluna assinada e das matérias jornalísticas, ainda encontram-se referências à música clássica no Segundo Caderno em notas e entrevistas, respectivamente cinco e uma no período analisado, e nas críticas, com dois exemplares. Observa-se que tanto as notas quanto a entrevista são textos mais leves e sucintos, com independência relativa maior por necessitar de menos contextualização. No caso da entrevista, o único texto além das perguntas e respostas era uma breve introdução de um parágrafo, ocupando dez linhas dentro de uma só coluna. Realizada com o maestro e compositor Alexandre Desplat, o foco da entrevista era o seu relacionamento com os diretores com quem trabalhou e o Festival de Veneza, cujo júri Desplat presidiu na edição de 2014, tornando-se o primeiro maestro a ocupar esta posição. Por estar em uma página dedicada ao Festival, a contextualização da entrevista foi mínima, e o seu foco não era a música propriamente dita.

Com as notas, que tecnicamente poderiam tratar de qualquer assunto com leveza e rapidez, observa-se uma tendência ainda maior do que a das matérias em reduzir ao mínimo a carga de informação. Os textos, que geralmente ocupam um parágrafo em uma ou duas colunas, são extremamente presos ao serviço, como fica claro no seguinte exemplo:

Ópera de Paris – Montagem de ‘Aida’ nos cinemas: A montagem da Ópera Nacional de Paris para ‘Aida’, de Verdi, será exibida hoje em sessões às 10h, no Estação Botafogo, e às 15h, no Estação Barra Point. A soprano Oksana Dyka encabeça o elenco, com regência de Philippe Jordan e direção de Olivier Py. (O GLOBO, 2014, grifo original).

Aqui, a notícia dada por mera formalidade ocupa um espaço mínimo e não o utiliza da melhor forma possível para prender a atenção e despertar interesse no leitor do diário. Como afirma Piza (2004), um dos maiores erros do jornalismo cultural – que é um reflexo do que é chamado de “entronização do *pop*”, aonde *pop* significa música comercial e não popular – é desconsiderar o apelo e a familiaridade que trazem as criações do “mundo erudito”, que estão presentes de comerciais a trilhas sonoras, nos elevadores e nas músicas de espera em chamadas telefônicas; sem contar o fato de muitos autores, dramaturgos e compositores considerados “clássicos” eram largamente populares e comerciais em seu tempo. A utilização dos espaços mais flexíveis do jornal para uma informação burocrática passa por cima do potencial de atração de um conteúdo mais bem formulado e voltado para a formação do gosto do leitor.

Por fim, o último espaço ocupado pelo tema neste diário é a crítica musical. Ao contrário do que ocorre com outros gêneros musicais, que volta e meia ganham críticas sobre lançamentos de discos e DVDs, a crítica de música clássica está voltada exclusivamente para o circuito de concertos—não só isto, como também abordou em seus dois únicos exemplares concertos que já haviam sido cobertos anteriormente através de uma matéria de agenda. Este encadeamento da cobertura, uma espécie de suíte²⁴ de diferentes naturezas, gera certa dicotomia. Por um lado, o leitor pode acompanhar o processo da interpretação desde a sua divulgação até a sua conclusão, da contextualização na matéria até a avaliação do crítico sobre o resultado final. Esta “fidelização” do leitor é benéfica ao processo de formação (em detrimento da pura informação). Por outro lado, a crítica do concerto já coberto anteriormente limita o escopo editorial do veículo e exclui não só as diversas formas de distribuição de música sinfônica (em serviços de streaming, vídeos e CDs) como também o restante dos concertos que acontecem diariamente na cidade.

3.2. Análise da cobertura de música clássica em São Paulo através dos complementos “Ilustrada” da Folha de S. Paulo e “Caderno2” do Estado de S. Paulo.

Assim como o Rio de Janeiro, e talvez de maneira ainda mais acentuada, São Paulo é uma das capitais culturais do país e a maior cidade em termos de atividade

²⁴ Suíte é o nome dado a duas ou mais matérias jornalísticas veiculadas em um espaço de tempo determinado (dias, semanas ou meses) sobre o mesmo tema, que geralmente aborda o desenvolvimento de uma mesma história através do intervalo de publicação.

clássica. Este status gera duas peculiaridades em sua cobertura de música clássica. A primeira é relativa ao volume de concertos maior²⁵ do que na capital carioca, inclusive com maior número de séries fixas (assinaturas) com diferentes faixas de preço e localizações geográficas, o que demanda um esforço jornalístico um pouco mais extenso. A segunda peculiaridade é a existência de dois veículos com cobertura regular sobre o assunto, que já tem tradição estabelecida na cidade e, portanto, funcionam como concorrência um para o outro. Dapieve (2013) afirma que um dos critérios de noticiabilidade no jornalismo cultural, que ajuda a compor a pauta de determinado dia, é justamente a preocupação com o que é dado na concorrência. Desta maneira, os dois veículos sempre terão uma referência para pautar o seu conteúdo, diferente do que ocorre no Rio com O Globo.

Estas peculiaridades se refletem de maneira clara no panorama da cobertura paulista, com uma proporcionalidade muito maior entre o número de concertos realizado na cidade e o número de matérias publicadas. Se no Rio de Janeiro houve cento e cinquenta e seis concertos realizados no período de análise e dezenove matérias publicadas no Segundo Caderno, esta relação foi de cento e quarenta e sete concertos em São Paulo para vinte matérias no Caderno 2 e trinta e seis na Ilustrada, ou um total de cinquenta e seis matérias—com o agravante de não existirem colunas fixas sobre música clássica nos complementos culturais de São Paulo, ou seja, todo o espaço dedicado ao assunto deriva de seleção editorial por parte do veículo. Outra diferença é o espaço ocupado pelas matérias, independente de seus números absolutos. Enquanto no Rio de Janeiro nenhuma matéria ocupou mais de meia-página, em São Paulo não só algumas matérias ocuparam páginas inteiras como duas delas foram a capa do dia, sendo que todos os complementos possuem formato *standard*.

É interessante observar como, mesmo em cadernos com maior espaço dedicado à música clássica, e uma cobertura mais extensa e farta, o apego à cultura da interpretação ainda é preponderante – embora não onipresente, e de maneira mais branda do que no Rio de Janeiro. Embora a maioria absoluta das matérias seja ligada à agenda de concertos, levando em consideração os dois veículos, o número de matérias frias na Ilustrada se igualou às de serviço, e em ambos pelo menos uma das críticas

²⁵ Esta informação parte das entrevistas realizadas e o acompanhamento mensal da cena de concertos de ambas as cidades. No entanto, especificamente no mês analisado (e talvez devido ao esforço de apuração das fontes utilizadas para o roteiro de concertos), a quantidade de eventos no Rio de Janeiro ultrapassou a de São Paulo. Ainda assim, como será reiterado adiante, isto só torna a disparidade na cobertura proporcional ainda maior.

veiculadas não era referente a um concerto previamente coberto em uma matéria jornalística – em dois casos sobre CDs, e em um caso sobre um livro.

Durante o período analisado, a *Ilustrada* fazia parte do núcleo de cultura da *Folha de S. Paulo*, que inclui também o suplemento semanal *Ilustríssima*, e é comandado por Heloísa Helvécia²⁶. Cuidam apenas da *Ilustrada* os editores-assistentes. Já o *Caderno 2* tem um editor-chefe, Dib Carneiro Neto, dramaturgo e tradutor. Talvez por isso seu conteúdo seja um pouco mais heterogêneo, no que diz respeito ao público alcançado, (COELHO, 2003), mas também por ser encabeçado por um intelectual voltado para o teatro, dedica menos espaço à música clássica do que o seu concorrente.

De maneira geral, em ambos os veículos, as matérias podem ser classificadas da seguinte maneira: o carro-chefe da cobertura dos clássicos continua sendo a matéria de agenda, ou seja, aquela relacionada aos concertos que ocorrerão na cidade. Em seguida há matérias frias, cujo escopo vai de coleções de CDs do próprio veículo (no caso da *Folha*) que geram matérias interessantes sobre a história de diversos compositores, a portais de música que visam catalogar e preservar o acervo de música sinfônica brasileira, a uma reportagem sobre a história do violão, instrumento muito utilizado no repertório popular que também marca presença na música clássica de câmara. O terceiro lugar em frequência fica com as críticas de concertos e outros produtos relacionados, como mencionado anteriormente, seguido das notas e boxes de agenda – que, de maneira similar ao Rio de Janeiro, expressam factualmente o serviço de determinado concerto, sem se estender sobre o tema. Por fim, há as entrevistas ou perfis, que coincidiram sobre a mesma pessoa em apenas uma ocasião: a morte do maestro Frank Shipway, em um acidente de carro. Shipway tinha uma ligação importante com a cidade de São Paulo, sendo o principal regente convidado da Osesp, e por este motivo foi um ponto de convergência com a publicação de seu obituário.

Nas matérias de agenda, apesar da predominância dos serviços de concerto, observa-se uma preocupação ligeiramente maior em contextualizar e prestar um serviço formativo ao leitor, como se observa no seguinte trecho:

O maestro Claudio Cruz interrompe o ensaio e se dirige aos músicos. ‘Vocês gostaram? Ou faltou alguma coisa?’, pergunta. E, em seguida, ele mesmo responde. ‘Faltou concentração. Não dá para começar uma peça como essa sem foco. A música começa antes das primeiras notas. A música começa com o silêncio’, enfatiza. A peça é a *Sinfonia*

²⁶ Como noticiado extraoficialmente em <http://www.abi.org.br/apos-demissoes-folha-anuncia-reforma-editorial/> (último acesso em 02/11/2014). Nenhum dos dois complementos culturais analisados possui expediente com os créditos para o editor-chefe, editores assistentes e demais jornalistas culturais.

Fantástica, do francês Hector Berlioz, que a Orquestra Jovem do Estado vai apresentar em sua turnê europeia a partir da semana que vem. E, na conversa de Cruz com os músicos, fica claro um pouco daquilo que ele acredita ser o mais importante do trabalho: uma compreensão ampla do fazer musical. (SAMPAIO, 2014: C14, grifo do autor)

Esta abertura para a matéria que fala sobre a Orquestra Jovem do Estado e adianta sua turnê europeia, em seu formato narrativo, atiza a curiosidade do leitor sobre esta peça e a sua maneira de execução, além de transmitir a paixão daquele regente sobre aquilo que faz, o que acaba também por despertar interesse sobre o assunto, ainda que o leitor não esteja familiarizado com o gênero. Este processo é detalhado por Marcelo Coelho (2003: 136) da seguinte maneira: “não gosto de ouvir *rock*, mas poderia haver uma matéria que eu gostasse de ler sobre *rock* [...] mostrando que, digamos, está havendo uma modificação qualquer na tendência tal do *rock* [...que] reflete determinados fenômenos contemporâneos”. A abordagem do assunto, se feita de forma menos burocrática e mais aprofundada, pode pescar o interesse do leitor leigo e aprofundar o conhecimento dos já iniciados em determinada área.

As matérias frias, no caso específico do período analisado, têm algumas particularidades. Uma das mais importantes foi o fato de uma delas, sobre a crise no *Metropolitan Opera* em Nova York, foi a capa da *Ilustrada* no dia em que foi veiculada, ocupando um total de duas páginas. Ainda na *Ilustrada*, grande parte das reportagens deste tipo eram matérias curtas sobre variados compositores, de Beethoven a Villa-Lobos, acompanhadas sempre de peça publicitária sobre a coleção de CDs de música clássica do Grupo Folha. Das doze matérias frias encontradas na *Ilustrada* neste período, nove eram deste tipo. Já no Caderno 2 foi publicada a única matéria de todo o período de análise que falava de alguma maneira sobre a música clássica no mundo digital, com uma matéria fria sobre o portal Música Brasilis. Todo o resto do conteúdo analisado abordava livros, concertos, personalidades ou lançamentos fonográficos. Mesmo com a sua menor quantidade de matérias frias, é interessante ressaltar o espaço dado a novas iniciativas no campo dos clássicos, embora a quantidade de matérias relacionadas à agenda ainda seja predominante neste veículo.

As críticas, embora ainda presas em sua maioria à agenda de concerto, também mostraram pouco mais de independência em relação às matérias publicadas. Embora Bartz (2011: 36) afirme que “a crítica de música erudita [...], em longo prazo, deve refletir, em seus mais variados aspectos, a vida musical vigente em determinada cidade

ou região. Ela precisa ter como parâmetro a *actualité* [...], que explica porque a crítica aparece nos jornais e não nos livros”, a crítica também deve servir à comunidade leitora que busca o jornalismo cultural como porta de entrada para novos conhecimentos, através da avaliação embasada e de recomendações consistentes. Como afirma Dapieve (2013: 200), “não existe fruidor de arte absolutamente original. Algo ou alguém sempre lhe sugere um caminho. Pode ser um amigo mais velho, mas pode ser também um jornalista cultural que conquistou a sua confiança, mediante bom senso (ou nem tanto) e informações precisas (sempre)”.

Críticas sobre importantes gravações (como é o caso do encontro entre os pianistas Martha Argerich e Daniel Barenboim, dois gênios de sua geração e amigos de infância tocando piano a quatro mãos) ou livros sobre música clássica (como o lançado por Jocy de Oliveira sobre sua experiência com compositores como Igor Stravinsky e Luciano Berio) também ajudam a moldar a vida cultural de determinada região, se não por tratar dos eventos físicos que ali ocorreram, então por ajudar a moldar a plateia que ali vive, e que constrói seus hábitos a partir desta leitura. Embora a cobertura paulista também esteja presa, em grande parte, à cultura da interpretação, já se nota alguns esforços em contextualizar as informações apresentadas, um resultado de um público cativo que demanda uma informação mais qualificada e uma indústria de música clássica mais extensa e que dá mais recursos para uma cobertura que engatinha em direção ao processo de formação deste público leitor.

3.3. Análise da imprensa especializada do Rio de Janeiro e São Paulo: Agenda VivaMúsica! e Revista Concerto.

Após passagens por diversas emissoras de rádio, entre elas a coordenação da Opus 90 FM²⁷, a jornalista Heloísa Fischer decidiu montar seu próprio veículo de comunicação especializada sobre música clássica. Em 1994 foi publicada a primeira edição da “VivaMúsica!”, um produto voltado para os frequentadores de concertos e músicos que era distribuído através do sistema de assinaturas. A revista, que chegou a ter cinco mil assinantes, teve trinta edições e deixou de circular de maneira avulsa em julho de 1997, quando passou a ser encartada na edição brasileira da revista “Classic

²⁷ Segunda rádio a ocupar a faixa do 90,3 FM, após a venda da outorga para o grupo JB. A Opus 90 foi a primeira e única rádio comercial de música clássica do Rio de Janeiro – a outra única rádio de música clássica do Rio, a MEC FM, é parte da Empresa Brasileira de Comunicação, uma empresa pública federal. A Opus 90 FM funcionou de 1990 a 1993, quando foi substituída pela rádio FM O Dia após a venda da faixa para o grupo O Dia. Houve ainda mais uma tentativa de reestabelecer a Opus ainda na década de 90, dentro do sistema O Dia, sem sucesso. Hoje, a faixa é ocupada pela rádio MPB FM.

CD”. Divergências internas levaram ao fim da parceria em 1998, e a revista deixou de circular em 1999 (a sua versão original, na Inglaterra, deixou de circular em novembro de 2000).

O começo do que viria a ser a Agenda VivaMúsica!, no entanto, foi o portal *web* da empresa²⁸. Em 1995, quando foi criado, a página era uma mera reprodução da revista impressa, em uma época aonde os recursos da *web* eram escassos e o público limitado. No entanto, a partir de 1999, o site evoluiu para um veículo com conteúdo editorial próprio e concentrava notícias sobre o mercado da música clássica. Em 2001 a página foi remodelada e passou a oferecer um dos serviços que tem até hoje: o roteiro de concertos e demais atividades culturais ligadas à música clássica (como palestras, vídeo-aulas e exposições nas salas de cinema). Embora tenha esforços concentrados na programação carioca, o site também tem destaques da programação de São Paulo e outras capitais.

Por fim, a Agenda VivaMúsica foi lançada em 2002, no formato de revista mensal, voltada somente para o roteiro de concertos da cidade. A agenda tem distribuição gratuita, com tiragem de 20 mil exemplares, estando disponível em alguns centros culturais e casas de concerto tradicionais da cidade, além de livrarias, escolas, bibliotecas e cafés selecionados. A publicação difere de revistas e complementos diários de cultural pelo seu foco único e exclusivo nos chamados “tijolinhos” de serviço, com breves textos de apresentação para os concertos em destaque do mês em questão e um texto editorial por edição. A apuração dos concertos da cidade na Agenda VivaMúsica! depende bastante da comunicação direta das grandes instituições e o fornecimento voluntário de informações dos produtores de concertos menores e recitais acadêmicos, entre outros eventos de menor projeção. A equipe editorial recebe os releases e programações até uma data pré-estabelecida, avalia se algo importante está faltando e só aí procura as instituições para colher as informações sobre os concertos.

Por se tratar de um veículo altamente especializado, a Agenda VivaMúsica! atrai um público cativo, que já procura a publicação em seus pontos de distribuição. No entanto, como uma pequena parcela é distribuída em concertos importantes da programação, o alcance a novos públicos, embora praticamente inexpressivo, ainda

²⁸Embora não em sua versão original, o portal continua no endereço www.vivamusica.com.br (último acesso em 22/10/2014). Após a conclusão desta pesquisa, em novembro/2014, uma nova versão do portal foi inaugurada, sem o roteiro de concerto. Agora, o site somente disponibiliza a agenda em PDF, que já traz as informações sobre os concertos compiladas. O site também conta com um novo blog, chamado “iClassico”, que serve como veículo de apoio para os boletins da empresa na rádio CBN.

existe. Neste caso, é importante considerar que o leitor não familiarizado com este gênero dificilmente terá condições de tirar proveito desta publicação. Além dos poucos destaques mensais, grande parte do conteúdo da revista é uma enumeração dos concertos previstos para o mês, com data, horário, local, intérpretes e o programa a ser executado. O processo de formação de conhecimento, neste caso, deve partir da iniciativa do próprio leitor. A expectativa é de que esta limitação, que foi levada em consideração no plano de reformulação da empresa, possa ser contornada em breve com a integração do site.

Em São Paulo, o empresário e jornalista Nelson Rubens Kunze – hoje sócio e diretor da Revista Concerto – começou o seu veículo através de outra revista já existente, chamada São Paulo Musical. Esta revista, que começou a circular em 1983, era uma iniciativa privada do Sr. Herbert Landsberg, que trabalhou na área industrial a vida toda e se aposentou com uma quantia razoável de dinheiro guardada. Landsberg nunca havia trabalhado com a área de cultura, mas se interessava por música clássica e decidiu criar uma publicação mensal sobre o assunto – produzida de maneira artesanal e, no começo, distribuída praticamente de mão em mão (LI, 1995). Ainda assim, pela novidade do projeto, a São Paulo Musical recebeu menções honrosas da Associação Paulista de Críticos de Arte em 1985, três anos após sua criação, e posteriormente em 1993.

Em 1989, Nelson Kunze associou-se ao Sr. Herbert para ajuda-lo a reerguer a revista depois de um forte baque financeiro causado pelo plano Collor²⁹. Ele ofereceu a Landsberg uma mudança na estrutura e no processo de produção da revista, que chegou a parar de circular por quatro ou cinco meses devido à crise, e introduziu um plano de renovação com a utilização de computadores e fax, à época novidades que já começavam a ser utilizadas nos veículos maiores. A parceria foi bem-sucedida até 1994, quando Herbert Landsberg faleceu. A equipe editorial da revista seguiu publicando o São Paulo Musical por um ano após o falecimento do seu fundador, mas eles perceberam posteriormente que o veículo estava muito ligado à presença de Landsberg, inclusive tendo grande parte de seus anúncios pagos por seus amigos.

²⁹ O Plano Collor (que foi dividido em duas partes, oficialmente chamadas Plano Brasil Novo e Plano Collor, mas conhecidas como Collor I e II) foi uma série de medidas econômicas do governo na tentativa de controlar a hiper-inflação do período. Os planos se tornaram célebres por conta do “confisco” das poupanças, quando o dinheiro foi congelado para tirá-lo de circulação e, em tese, reduzir a pressão inflacionária. Mais informações em: <http://glo.bo/1EooqGG> (último acesso em 07/11/2014).

Com isto, em 1995, Kunze e os demais integrantes da equipe da revista decidiram, então, encerrar a São Paulo Musical e abrir entre eles uma nova editora, com um novo produto. Assim surgiram, simultaneamente, a Revista Concerto e a Loja Clássicos, para dar suporte à venda dos CDs recomendados na revista. A revista começou em um formato menor do que o atual (de 15,5cm x 21cm), com a finalidade de ser um guia de concertos para a cidade de São Paulo, mas também de ter novo conteúdo editorial como textos, entrevistas e matérias. Sua distribuição inicial, modelo que é adotado até hoje, foi o de assinaturas pagas. Nesta reformulação já havia um desejo, por parte do time editorial, de expandir o escopo do guia de concertos para o Rio de Janeiro e outras capitais, mas esta expansão foi gradual após o estabelecimento da revista, que manteve o mesmo formato até 2009. Desde então, a Revista Concerto possui uma área editorial maior e o formato de revista grande.

De maneira similar à Agenda VivaMúsica!, é a presença antiga no mercado que garante à Revista Concerto o seu conteúdo mensal. O esforço de apuração é realizado de maneira inversa, com os produtores e músicos enviando à revista a sua programação do mês. Existe uma preocupação em divulgar a data de fechamento da revista, e se o prazo não é cumprido pelas grandes instituições a equipe editorial cobra as informações, mas geralmente o conteúdo é enviado para a revista espontaneamente. Por este motivo esta limitação acaba tornando-se geográfica, com o conteúdo da revista ficando restrito ao alcance de sua influência, e algumas séries menores ou em outras capitais acabam não sendo divulgadas pela falta de conhecimento de ambas as partes da existência da outra.

O site da Revista Concerto, inaugurado em 1997, também é um veículo de divulgação do roteiro cultural de São Paulo. Em sua versão original, o site servia como um replicador do conteúdo da Revista. Ele foi refeito há dez anos, com a programação gráfica que tem até hoje, e passou a oferecer conteúdo mais dinâmico. Além do guia de roteiros pela *internet*, há conteúdo que é produzido exclusivamente para o site, entre *podcasts*, textos e colunas. O site da Loja Clássicos também funciona como um e-commerce, e permite que a parte de vendas seja realizada paralelamente à publicação da Revista. O site da Concerto também será reformulado, com previsão de mudanças para maio de 2015.

4. ESPECIFICIDADES DO JORNALISMO CULTURAL DE MÚSICA CLÁSSICA

Após um mapeamento da atividade da imprensa em ambas as capitais, através dos resultados do processo de trabalho dos jornalistas culturais, produtores e editores de mídia especializada, se fez necessário entender melhor a motivação e a visão destes agentes, de maneira a compreender melhor o contexto e as condições de produção deste material. Da mesma maneira em que cada composição é condicionada ao momento de sua criação, sendo profundamente afetada em sua sonoridade e estrutura pelo humor, ideias e condições de trabalho do compositor, também o jornalista e as suas visões influenciam diretamente na cobertura sobre música clássica.

Um outro aspecto decisivo, como apontado por Fubini, ao dizer que a música é eticamente significativa e relevante para o homem, é a condição de existência da música em função da existência de alguém que a escute, e alguém que produza o som originalmente – mesmo quando se trata de gravações fonográficas, há que se levar em conta seu processo de produção e gravação – e assim a música é atada à experiência de ouvi-la, o que torna ainda mais subjetiva a sua análise e reprodução no espaço da imprensa escrita. Dapieve adereça a importância da mediação da subjetividade do jornalista com a da própria arte:

O principal problema do profissional do caderno cultural é como fazer a mediação entre duas subjetividades (a do artista, no caso das reportagens, e a sua própria, no caso das críticas) por intermédio de instrumentos objetivos (palavras). O uso consciente e preciso desses instrumentos, pois, também caracteriza o bom jornalismo voltado para a arte. [...] A preocupação com a escolha, articulação e sentido das palavras, então, é de suma importância para o exercício da profissão na esfera da cultura. O repórter pode dizer qualquer coisa – desde que saiba o que está a dizer. (DAPIEVE, 2002: 104)

Para compreender o processo de produção do jornalismo cultural, as suas tendências e o que pensam os seus principais agentes, foram realizadas uma série de entrevistas com jornalistas que atuam em diferentes áreas do jornalismo cultural de música clássica. Estas áreas foram definidas a partir da observação do mercado e das diferentes dinâmicas que apresentam diferentes espaços impressos – e por isso avalia-se que sejam representativas do todo do jornalismo cultural de música clássica. Para obter um panorama da imprensa diária, foram entrevistados dois jornalistas com experiência (presente ou passada) em redações de grandes veículos, e que se dedicam a falar de música clássica dentre outros assuntos. Para entender a presença na mídia da música

clássica através do interesse não atrelado às pautas dos jornais, foi entrevistado um colunista que dedica espaço ao assunto com significativa frequência. Por fim, para avaliar a posição da mídia especializada e a permanência e presença de mercado dos veículos dedicados somente à música clássica, foram entrevistados os diretores e editores-chefes dos veículos de maior notoriedade.

4.1. A música e o processo produtivo da imprensa: entrevista com Eduardo Fradkin e João Batista Natali

Para entender o processo produtivo do jornalismo cultural dos jornais diários, foram selecionados dois jornalista que estão profundamente ligados à área e têm experiência como repórteres e críticos de música nos veículos analisados na presente pesquisa. Eduardo Fradkin é editor-assistente do Segundo Caderno, do jornal O Globo, e desde o falecimento do jornalista e escritor Luiz Paulo Horta, em 2009, é o responsável pela coluna “Clássico” na página de música do complemento, que é veiculada às terças-feiras. Junto com a repórter Débora Ghivelder, ele também é responsável pela cobertura e crítica de concertos e demais eventos de música clássica. João Batista Natali foi repórter da Folha de S. Paulo por 38 anos, e ainda trabalha como colaborador para o caderno Ilustrada. É um dos jornalistas em atividade na cidade de S. Paulo que se tornaram reconhecidos pela cobertura de música clássica, junto com Sidney Molina, Irineu Franco Perpétuo, João Marcos Coelho, João Luís Sampaio e Sergio Casoy, entre outros.

É interessante destacar que, inseridos no contexto do jornalismo diário, as práticas destes veículos podem ser observadas por detrás do discurso de ambos os jornalistas, que enxergam o mercado de música clássica como sendo bem atendido pelo conteúdo que é publicado atualmente. Nas palavras de Natali (2014), “em verdade, essas dificuldades [de comunicação sobre música clássica] não existem. [...] O leitorado de um grande jornal está de tal maneira segmentado que é com esses segmentos que o jornalista dialoga”. De acordo com esta visão, o público limitado e já iniciado no assunto sempre será o público alvo da cobertura jornalística, o que é contraproducente para a indústria da música e os próprios jornalistas, que, sem a renovação do interesse e com o natural envelhecimento do público leitor, estão condenando seus próprios textos a um desaparecimento. No entanto, esta é uma posição adequada ao contexto mercadológico, uma vez que se considera que, neste sentido, a imprensa é apenas um divulgador da música clássica dentre outros tantos. Também levantada como uma

dificuldade, mas que não pode ser contornada, é a utilização de jargão técnico. Fradkin (2014c) faz uma equivalência entre as outras áreas do jornalismo cultural: “Da mesma forma que quem escreve sobre cinema e TV tem que usar, às vezes, termos como “*close-up*” ou “*fade out*”, quem escreve sobre música pode ter que dizer que um intérprete tocou *legato* numa passagem que pedia *staccato*”.

A mesma postura de que a imprensa é apenas um divulgador entre tantos outros também volta a aparecer quando são analisados, comparativamente, o número de concertos disponíveis nas duas grandes capitais e o número de matérias veiculadas, que fica em torno de 25% no jornal analisado com o maior número de matérias, a Folha de S. Paulo. Segundo Natali (2014), a música clássica sofreu um processo de industrialização e se expandiu para além de “guetos” de nacionalidade – em que italianos somente assistiam ópera italiana, o público de Beethoven era majoritariamente alemão e assim por diante – para se tornar autossuficiente e com seu público garantido com diversos mecanismos de divulgação entre patrocinadores, portais e demais acordos. No entanto, parece que os jornais se valem deste fenômeno mercadológico, uma vez que dedicam espaços generosos a outros tipos de música mais “comercialmente rentáveis” que a música clássica, e obrigam os amantes dos clássicos a migrarem para outras plataformas, como as edições *online* dos periódicos e grupos nas redes sociais como *Facebook*.

Já para Fradkin, o principal critério para o espaço dedicado a uma ou outra pauta é a disponibilidade dos repórteres e a sua organização dentro da redação, além da predisposição do editor em ceder espaço àquele assunto. Além disso, também pesam a importância relativa de determinado artista para o público leitor e o equilíbrio final da edição do dia, que deve ter um “*mix* de assuntos”. Ainda assim, como as áreas do suplemento cultural são divididas por setoristas, cabe a eles propor matérias e mostrar aos editores a qual cabe maior destaque ou não. No caso de Fradkin, especificamente, que acumula as funções de crítico e editor-assistente, às vezes um assunto deixa de ter a visibilidade que deveria por uma incompatibilidade de agenda, ou seja, quando o jornalista já está lidando com outras pautas e não tem tempo viável para dar atenção ao assunto em questão.

Outro ponto importante, principalmente na imprensa diária, é o modo de abordagem do leitor, tanto aquele que não conhece o gênero quanto o que já foi iniciado. Muitas vezes, por uma questão de espaço, os dois públicos que deveriam ser atendidos de formas distintas acabam tendo que se contentar com o mesmo conteúdo.

Para contornar este problema é importante imprimir ao texto familiaridade e evitar o estranhamento do dito “leigo”, sem fazer com que o “conhecedor” sinta-se tratado como um idiota. Este equilíbrio é muito delicado, mas um consenso entre os jornalistas é utilizar a terminologia específica à música, mas somente quando os termos são mais conhecidos – entre os exemplos citados está “ária”, “*spalla*” e “melodismo”³⁰ – e que a cobertura não é difícil da maneira como é feita hoje. Fradkin (2014c) acrescenta que, se há uma percepção de que a música clássica é “difícil”, ou “inacessível”, isso se deve ao fato de faltar familiaridade do leitor com o material, o que impossibilita a escuta prazerosa. Segundo ele, escutar um recital de piano sem familiaridade com o som do instrumento será tão entediante quanto ler um texto de Shakespeare sem entender inglês elisabetano, mas isto não significa que não há qualidade artística em ambos.

Sobre as diferenças entre as coberturas no Rio de Janeiro e São Paulo, Natali foi enfático, principalmente no que diz respeito à concorrência necessária para a distribuição de conteúdo nos jornais diários:

O Rio sofreu muitas perdas. Jornais que eram altamente sofisticados, como o Correio da Manhã, desapareceram. Outros, como o Jornal do Brasil, tornaram-se menos relevantes. Em São Paulo há duas fortalezas, que são o Estadão e a Folha. No Rio, a única fortaleza é O Globo. Sem concorrência, ele passa a reagir com maior arbítrio com pautas que não digam respeito ao *hard-news* político e econômico. Em outras palavras, em São Paulo há uma concorrência que o Rio não tem mais. (NATALI, 2014).

No entanto, embora no Rio de Janeiro não haja uma concorrência entre os diários como há em São Paulo, existem fatores que podem contornar esta deficiência, como a veiculação de informações feita pelos grandes órgãos da música clássica, como séries de vídeos educativas, concertos voltados para a juventude com explicações durante os concertos e programas educativos sobre música clássica, mas principalmente a mídia independente no formato de *blogs* e demais portais de informação na *internet*, que servem como um competente agente de formação de público. O *online* não só dá recursos aos jornalistas independentes como também pode se utilizada para contornar uma antigo obstáculo dos jornais impressos: a falta de espaço. O próprio Natali (2014)

³⁰Ária: uma canção, geralmente com acompanhamento orquestral, escrita para um solista de voz. Geralmente faz parte de trabalhos maiores, como óperas, cantatas e oratórios.

Spalla: Papel mediador desempenhado por um dos músicos da orquestra, geralmente o primeiro violinista, para servir como um elo de ligação do grupo de músicos com o regente. A Orquestra Petrobras Sinfônica, em sua série de vídeos *online* TV OPEs, produziu um interessante vídeo sobre o papel do Spalla, disponível em http://youtu.be/s88KzR_s8cs (último acesso em 09/11/2014)

Melodismo: Emprego da melodia em uma composição musical, mas também é utilizado para designar um grupo de composições musicais como, por exemplo, em “o melodismo de Beethoven”.

indica que esta é uma prática comum, e, por exemplo, se ele precisa de 60cm para dar as informações completas ao seu público mas o jornal só dispõe de 40cm para o texto, a versão impressa é reduzida para o tamanho menor, mas entra na íntegra na página da *internet*, que não possui estas limitações. Esta tendência vai ao encontro não só de uma maior instrução do público, mas também da tendência de procura por informações na *internet*.

No entanto, paradoxalmente, em um ambiente de renovação, é interessante observar como a postura jornalística continua sendo a de que o que está sendo produzido atualmente é o melhor que se pode fazer. Tanto quando indagados sobre o engessamento do formato das matérias sobre clássicos, ou os métodos de abordagem do público leigo, uma das posturas observadas é – em detrimento de pensar novas propostas ou novos formatos – encarar a produção atual como um meio-termo confortável entre não haver nada e uma forma ótima idealizada para apresentar o conteúdo, e portanto suficiente dado o contexto atual.

4.2. Coluna e opinião: entrevista com Arthur Dapieve

No Segundo Caderno, do jornal O Globo, a coluna Clássico não é o único espaço onde a música clássica tem relevante regularidade. Na coluna de Arthur Dapieve, jornalista e professor de Jornalismo Cultural, é possível encontrar informações sobre a agenda da semana, personalidades do mundo clássico e impressões sobre concertos com bastante frequência. Embora seu espaço no jornal seja de tema livre – dentro do padrão para os colunistas, ou seja, com certa influência da linha editorial do veículo – ele é voluntária e deliberadamente cedido para o mundo dos clássicos. A entrevista com Dapieve foi conduzida para entender melhor o interesse crítico por música clássica que não é pautado pelos editores, ou seja, uma terceira via para as matérias de agenda e a crítica de concertos.

Para Dapieve (2014), escrever sobre música clássica é hoje o que mais lhe motiva, dado o tamanho do universo dos clássicos e a quantidade de informações por descobrir. Ainda que haja uma rotatividade de assuntos devido à demanda, por parte dos leitores, de colunas sobre futebol, política e música popular, é no campo dos clássicos que a sua atenção se concentra; ela parte de uma vontade de dividir com os leitores a experiência da escuta, de forma natural, e é correspondida com uma resposta ativa dos leitores quando este tema é o assunto da semana. Não só no âmbito dos leitores, como também da música de maneira geral, Dapieve aponta um certo resgate do interesse em

relação aos clássicos como uma reação natural ao que é produzido pela indústria musical. Como exemplo é citado Andreas Kisser, do Sepultura, que declarou que “Olha, eu escuto música clássica, eu treino música clássica, só que meu trabalho é tocar *trash metal*”. (apud DAPIEVE, 2014). Em especial sobre a relação com o *pop*, Dapieve explica que esta transição entre os dois gêneros é um processo natural, pois a audição de um apura a audição do outro. Ícones do *pop* atual, como a *entertainer* Lady Gaga, são classicamente treinados e aplicam isto em sua música. Os clássicos também estão mais presentes no contexto *mainstream* do que geralmente se percebe, através de sua utilização em trilhas sonoras, comerciais e até toques de celular.

Além de abordar o assunto com frequência, é perceptível uma preocupação em tornar esta abordagem acessível ao leitor do espaço de variedades que é a coluna assinada. Para se aproximar deste leitor, Dapieve acredita que é necessário sempre relacionar a música e o mundo da música clássica com as experiências de vida de quem está lendo, e isto é feito através das vivências das próprias figuras retratadas, como no caso do compositor Tchaikovsky:

Relacionar a matéria com a biografia, com o momento da criação, com o processo de criação da obra ajuda as pessoas a fixarem aquilo. [...] Gente se interessa por gente. Se você fala apenas da obra, a pessoa pode até se interessar, mas se ela souber que, [por exemplo] Tchaikovsky tinha dificuldade porque era gay na Rússia do século XIX, elas passam a vincular a obra a alguém e se tornam mais interessadas. (DAPIEVE, 2014)

Criar um elo de conexão entre o leitor e o assunto, além de incitar o interesse, ajuda na fixação do conteúdo que é lido, dando início a um processo de formação de conhecimento. Especialmente no caso da música clássica, é importante destacar a sua universalidade e o potencial de alcançar diversas faixas diferentes de público. Como expressão musical, ela é mais acessível que determinadas vertentes do *rock* ou da música eletrônica, contanto que seja repassada ao leitor livre do seu estigma de produto de elite, ou produto antigo.

Ainda assim, as redações possuem certas dificuldades técnicas que dizem respeito à limitação dos seus repórteres e sua estrutura, como discutido anteriormente. Além da discrepância de jornalistas voltados exclusivamente para o gênero, tanto entre Rio e São Paulo quanto entre a música clássica e outras expressões musicais, a exposição dos concertos ou eventos importantes está condicionada à disponibilidade de determinado repórter ou crítico, e na época da alta temporada – os meses de agosto e setembro – muita programação de qualidade pode ser largamente ignorada pela mídia

simplesmente por uma questão de logística. Em especial o papel do editor do complemento cultural, na hora de delegar aos jornalistas a seleção da pauta, é decisivo para a cobertura. Como o editor supervisiona áreas tão diferentes quanto música e literatura, passando por artes plásticas, cabe aos setoristas e jornalistas especializados apresentarem a ele os eventos mais importantes da programação e o que merece ser noticiado com mais destaque. A partir daí, dependendo do interesse da cada editor, cada assunto ganha uma fatia menor ou maior do espaço no jornal—e hoje, na mídia carioca e paulista, não há editores de complementos culturais que estejam diretamente conectados à música clássica. Para superar esta barreira, os repórteres devem ser enfáticos e brigar pelo espaço para a programação, o que nem sempre acaba acontecendo.

No entanto, há ferramentas que permitem contornar esta dificuldade das redações. A *internet*, com a sua facilidade de difusão da informação, é apontada por Dapieve como o principal instrumento para fomentar o interesse gerado pela cobertura jornalística. Portais com informações e *podcasts* virtuais são ótimos formadores de conhecimento, mas também a interação através das redes sociais gera uma malha colaborativa que pode influenciar gostos e ajudar a disseminar ainda mais uma recomendação de um profissional da música, crítico ou jornalista que, caso contrário, ficaria limitada a um círculo muito menor de leitores e ouvintes. No caso específico da música clássica, não há maneiras ruins de utilizar a *internet*, ainda mais quando contamos com uma cobertura insuficiente e o meio, dada sua natureza multimídia, é propício à conjunção da música com as informações – um recurso que o jornal diário não tem se não recorre a coleções de CDs. A *internet*, por sua natureza múltipla, consegue atender a todos os tipos de leitores, mesmo aqueles que não se consideram exclusivamente ouvintes de música clássica. É um ambiente próspero, inclusive, para a miscigenação de gêneros de maneira positiva, quando o interesse vai formando pontes de conexão até o ouvinte chegar a algo que ele nunca ouviu, mas pode gostar. Como Alex Ross explica, no século XXI, já não faz mais sentido falar da música clássica como um gênero isolado:

A história da música muitas vezes é tratada como uma espécie de projeção Mercator do globo, uma imagem plana representando uma paisagem que é na realidade contínua e sem fronteiras. No começo do século XXI, a impulse de colocar a música clássica como um adversário do *pop* não faz mais sentido intelectual ou emocional. Os jovens compositores já cresceram com *pop* ressoando em seus ouvidos, e eles o utilizam ou o ignoram conforme dita a situação. Eles

estão buscando o meio termo entre a vitalidade da mente e o barulho das ruas. Não por acaso, algumas das melhores respostas do público à música clássica contemporânea e do século XXI se deram dentro das arenas de *pop*, a grosso modo.³¹ (ROSS, 2007: 406)

Outro aspecto importante da análise crítica da cobertura do Rio de Janeiro e São Paulo, comparativamente, é a proporcionalidade dos públicos frequentadores de concertos, a frequência de concertos e a força-tarefa de jornalistas em cada cidade. Dapieve observa que, por mais que a produção carioca seja numericamente inferior – mesmo na comparação individual d’O Globo com cada um dos veículos paulistas – a população de São Paulo é numericamente superior, o que torna a música clássica um mercado “mais de nicho” do que no Rio de Janeiro – mas ainda assim, ele considera que o jornalismo cultural tem que forçar a mão no que diz respeito ao interesse do público, e a divulgação depende muito da ação dos produtores culturais. Ele acrescenta:

O meu contato com algumas pessoas do ramo lá [em São Paulo], os produtores, às vezes é um pouco assustador – assim, o esnobismo. Aqui no Rio é mais raro, as pessoas que lidam com o ramo tem uma visão mais integradora. Pode ser apenas circunstancial, mas a impressão que eu tenho é que, por conta do ar livre, por conta de iniciativas como o projeto Aquarius, eu acho que se conseguiu falar para mais gente, proporcionalmente ao todo da população, do que em São Paulo. (DAPIEVE, 2014)

De maneira geral, é necessário dialogar com o público de uma maneira diferente da que é feita pelos veículos diários, não só na frequência da cobertura como em seu teor. Sobre as resenhas críticas, por exemplo, a opinião deve vir completamente livre da necessidade de persuadir o leitor a concordar com o que é dito, uma falha que muitas vezes pode ser atribuída à necessidade do autor de comprovar que sabe o que está dizendo. Para efetivamente auxiliar o leitor a formar a sua opinião sozinho, o autor não deve tentar convencê-lo de que determinada obra ou interpretação é boa ou ruim, e sim argumentar de maneira que o leitor entenda porque a opinião do crítico é positiva ou negativa, de maneira a fazê-lo avaliar a sua própria discordância ou concordância. O texto deve inspirar curiosidade, como descrito nesta passagem:

Você não vai nunca apaixonar alguém por aquilo que te apaixonou. Seja música clássica, seja um tipo de cinema. Mas a pessoa pode reconhecer, ‘Caramba, essa pessoa escreve com paixão sobre esse negócio. Talvez valha a pena tentar escutar com os ouvidos dela, tentar escutar isso aqui.’ [...] Eu não quero que as pessoas digam, ‘Ah! Ele tem toda a razão’, e sim ‘Ele faz sentido, ele está sendo coerente com o que ele está dizendo’. (DAPIEVE, 2014)

³¹ Tradução livre.

É nesta faísca, neste diálogo de incentivo, que está o grande mérito do jornalismo cultural, em sua forma correta: a de formador de opiniões, mas opiniões inteligentes e críticas. Vale ressaltar que, por tratar de criações artísticas, sempre existe uma negociação de subjetividades, porque em sua essência, nunca duas pessoas captarão uma obra artística da mesma maneira e terão impressões idênticas sobre a obra. Com este cuidado em mente, é necessário saber que principalmente no jornalismo cultural a objetividade é bastante difícil de ser alcançada, quiçá impossível, e usar este fato em favor do texto e da formação do leitor.

4.3. Mídia especializada e mercado: entrevista com Heloísa Fischer e Nelson Kunze

Tanto o Rio de Janeiro como São Paulo têm empresas de comunicação que, com tradição de cerca de vinte anos, se dedicam exclusivamente à atividade musical de clássicos em suas respectivas cidades, e no caso de alguns produtos, em todo o país. Ambas as empresas, VivaMúsica! e Concerto, são lideradas por jornalistas especializados que atuam ativamente no meio e acompanham de perto não só os seus veículos como a cena da música clássica de maneira geral. A editora-chefe de VivaMúsica!, Heloísa Fischer, fundou a empresa após a extinção da Opus FM, com a intenção de aumentar a presença dos clássicos na imprensa e na cabeça do público carioca. Nelson Kunze, diretor da Revista Concerto, fez um interessante trabalho de manutenção do patrimônio que é o guia cultural em São Paulo, uma herança da revista São Paulo Musical que é levada a cabo com uma proposta editorial mais abrangente e informativa. Ambas são peças de destaque para compreender o mercado da música clássica nas duas capitais, principalmente no que diz respeito à imprensa, pois ambas transformaram esta atividade em sua principal ocupação e – em alguns casos – missão.

Um dos fatores interessantes é a sua visão clara sobre quais são os problemas que afetam o mercado da música clássica, hoje, em sua maneira de comunicar-se com o público ouvinte e o público leitor, quando se trata do conteúdo publicado sobre música. Ao contrário da espécie de conformismo das redações, o campo da mídia especializada reconhece uma relação problemática entre o público e o conteúdo, que muitas vezes não encontra um meio termo. Para Nelson Kunze (2014), antes de qualquer coisa, o problema estrutural do baixo nível de escolaridade é um dos maiores empecilhos para a boa comunicação sobre música clássica. Ele afirma que sem educação não é possível fazer um texto ou uma informação, por mais completa e de simples atendimento, chegar a grande parte da população. Outro aspecto crucial seria insistir na democratização do

circuito de concertos, com preços e localidades acessíveis. No entanto, já se observa uma tendência em ambas as capitais de programações, de produtores independentes a grandes orquestras, com preço reduzido ou até com entrada gratuita em determinadas sessões.

Fischer (2014) também vê uma série de obstáculos bem definidos que o jornalismo cultural de música clássica possui, e em alguns pontos coincide com as preocupações de Kunze. A primeira dificuldade parte da própria natureza da música clássica, ou seja, da natureza ampla da terminologia “música clássica”, em linha com o pensamento de Nestrovski (2002). A música clássica seria um campo de conhecimento tão grande quanto complexo, com um grande número de vertentes, períodos, estilos e nuances. Em comparação com outras editoriais em um jornal, o nível de conhecimento histórico necessário é maior, uma vez que é esperado do jornalista que ele repasse este conhecimento ao leitor. Dada a natureza complexa do próprio campo, este repasse de informações também fica dificultado. O segundo problema, como apontado também por Kunze (2014), é o jargão técnico empregado. Da mesma maneira como o jornalismo de ciências e o de economia, que têm de encontrar maneiras mais simples e diretas de informar sobre assuntos que não são do cotidiano da grande maioria das pessoas, o jornalismo cultural tem sempre que se policiar para que o seu texto seja compreensível para a grande parcela de leitores que não está familiarizada com aquele conjunto de conceitos. Mais do que traduzir um fato do cotidiano para uma matéria, o que está sendo traduzido é uma área com estruturas e conceitos próprios – e, talvez ainda mais difícil, uma parcela de pessoas e especialistas que se apegam ao jargão como sinal de conhecimento superior e certo elitismo, uma espécie de manutenção de uma tradição que na realidade é prejudicial a este grupo. No meio da música clássica, o jargão técnico muitas vezes é um símbolo de *status*, e retirá-lo de circulação é uma tarefa árdua. Por fim, a última dificuldade elencada foi a questão da “estereotipação do público”, uma falácia a respeito do leitor médio do conteúdo de música clássica. Para Heloísa, um erro comum é atribuir ao leitor, de maneira geral, um conjunto de conhecimentos e gostos pré-determinados, ainda mais em uma área com tantas vertentes:

É muito difícil uma pessoa conhecer tudo, é muito raro alguém que conheça profundamente a ópera Wagneriana, também seja familiarizado com a Belle Époque brasileira, e que também esteja sintonizado com a produção contemporânea sinfônica. Não existe essa pessoa. E eu acho que existe um mito do consumidor médio de música clássica, que sabe tudo. (FISCHER, 2014)

Estes são os três principais fatores que dificultam a comunicação de música clássica no âmbito da imprensa. Ainda há, no entanto, alguns pontos que também configuram dificuldades no próprio mundo dos clássicos, independente do seu tratamento escrito. Situações como a formalidade do ambiente nos concertos, a ideia de que o apreciador de música clássica é uma pessoa da elite e com dinheiro, e principalmente o estigma de que se deve estudar para ouvir música clássica – quando na realidade ela pode ser usufruída sem nenhum conhecimento prévio, apenas com a predisposição de tirar um tempo para escutá-la (KUNZE, 2014) também constituem empecilhos nesta relação.

Sobre as principais diferenças entre a cobertura de música clássica no Rio de Janeiro e São Paulo, ambos os editores citaram não só a questão da concorrência mas também um perfil diferente da mídia de maneira geral, com vocações e focos diferentes. Além da óbvia diferença entre a quantidade de veículos, para Kunze, também é relevante a quantidade de profissionais atuantes em São Paulo que são especializados somente em música clássica, em detrimento dos profissionais atuantes no Rio de Janeiro. Já Heloísa destaca que com mais frequência, grupos baseados no Rio de Janeiro costumam dar mais prioridade ao factual, o que é *hard news*, matérias de política e economia, enquanto grupos de mídia paulistas abrem mais espaço para fatos do cotidiano e a formação de conhecimento – com destaque para as emissoras de rádio e televisão públicas, para o caso específico da música clássica. Outra diferença fundamental, que também já havia sido apontada pelos profissionais dos jornais, é como a estrutura das principais organizações de música da cidade também influencia a cobertura jornalística. Na capital paulista, aonde há séries regulares da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, dos teatros Municipal e São Pedro, da Sinfônica de Heliópolis, entre outros órgãos públicos e particulares, a cobertura é mais regular, ainda que ainda não esteja em um nível satisfatório. No Rio de Janeiro, com um Theatro Municipal com dificuldades e somente a OSB e Opes como grandes corpos orquestrais, a cobertura exige menos pessoal e, portanto, menos dedicação por parte dos veículos de comunicação (KUNZE, 2014).

Ainda mais importante do que a estrutura da cobertura dos veículos é o tratamento dado às matérias que são publicadas. Para ultrapassar a barreira do que o leitor lê, e entregar um conteúdo que contenha informações que ele vai apreender e que podem alterar o seu ponto de vista ou os seus hábitos, o mais importante é fornecer referências sobre tudo o que é dito, em um processo de “empoderamento” do leitor. Para

tanto, não só o jornalista deve dominar o assunto que está sendo tratado como acrescentar ao factual informações novas – que não precisam ser necessariamente atuais, mas sim inusitadas – que levem o leitor a perceber que, após a leitura do texto, ele obteve algum tipo de aprendizado e passou a ficar sabendo novo. Este processo deve ser o mesmo tanto para os leitores que já conhecem música clássica ou não, ou seja, iniciados e iniciantes. Quando o escritor estabelece uma conversa somente com o leitor iniciado, ele corre o risco de cair no jargão técnico, ou adotar uma postura de que basta mencionar as coisas que os leitores procurarão seu significado por conta própria. Ao simplificar a linguagem de apresentação do conteúdo – sem, no entanto, que ela se torne rasa ou superficial – o que está sendo feito é empurrar o leitor para cima, dar-lhe condições de pensar criticamente. A imprensa hoje em dia, sobretudo no Rio de Janeiro, limita-se ao seu trabalho de informar, sem maiores preocupações com a formação e o empoderamento do leitor, sem ampliar seus horizontes. (FISCHER, 2014).

É importante notar que há certo atraso do próprio campo da música clássica que também acaba afetando negativamente a sua cobertura, em uma espécie de ciclo vicioso. A insistência em formatos cansados de divulgação e apresentação do contexto tira tudo o que de “novidade” há neste gênero, e uma das consequências mais visíveis é que este gênero perde o seu espaço naquilo que é a vitrine do novo, a imprensa diária. A formação do público puxa a renovação da música que puxa mais interesse do público, e não é justo colocar na conta da imprensa um processo que escapa ao seu escopo de atuação—mas há maneiras, sim, de fazer as coisas de um jeito diferente, e a música clássica tem todo o potencial do mundo para se tornar a novidade que a mídia precisa que ela seja.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho busca-se contribuir para a sempre tão necessária construção de um novo olhar sobre a comunicação de música clássica. Assim como Alex Ross, através de sua obra, é do entendimento da autora que o lugar da música clássica é em meio ao *pop* e ao *rock* no século XXI, uma dentre inúmeras expressões artísticas que tem seus méritos e deméritos, mas ainda assim é democrática e acessível a todos. Buscou-se traçar um panorama do que é veiculado hoje em duas das capitais culturais brasileiras – Rio de Janeiro e São Paulo – pelo entendimento de que a mídia é um poderoso aliado da cultura e do seu processo de democratização, através da transmissão de informação qualificada e a consequente formação de um público leitor crítico e, sobretudo, interessado.

Esta monografia utilizou as técnicas de mapeamento, descrição e análise de matérias selecionadas, veiculadas durante o mês de agosto de 2014, além de uma série de entrevistas com figuras importantes do jornalismo cultural de música clássica. Para entender de maneira embasada e abrangente o *modus operandi* do jornalismo cultural e suas limitações, foi traçado um panorama histórico que traçou o desenvolvimento deste da sua ambígua criação, com a revista *Spectator*, até os dias de hoje, e de que maneiras esta modalidade jornalística serviu à música clássica ao longo desta trajetória. Através deste panorama foi possível compreender o papel simbólico que tem a publicação de matérias sobre música clássica nos jornais diários, ou seja, como a tradição da erudição da música clássica se torna uma condecoração para os veículos que a abordam e os jornalistas que demonstram conhecimento sobre o meio. Além disso, foi constatada a ascensão e o subsequente declínio da crítica cultural de música clássica – que, embora não seja o foco da presente pesquisa, é um importante medidor da atividade jornalística e intelectual de determinada localidade – com a perda de espaço para não só gêneros populares de música quanto para as demandas da indústria cultural.

Em seguida, foram analisados os três complementos culturais selecionados para o estudo (Segundo Caderno d'O Globo, Caderno 2 do Estado de São Paulo e Ilustrada da Folha de S. Paulo), observando a estrutura de suas matérias, a sua frequência, o tipo de conteúdo publicado e como este conteúdo se relacionava com a cidade-alvo que ele alcança. Através desta análise foi possível observar a grande importância dada às matérias de agenda, ou seja, as que abordam algum concerto de destaque que ocorrerá no futuro próximo, e como esta discrepância em relação às matérias frias (não relacionadas à agenda de eventos) não só dificulta a captura do interesse do leitor como

foi uma má adaptação da cobertura de música clássica para o jornalismo atual, ditado por assessorias de imprensa e grandes patrocinadores.

Por fim, foram ouvidas – através de questionário por *e-mail* e conversas presenciais ou telefônicas – figuras representativas do mercado de comunicação e música clássica da atualidade. As entrevistas com os jornalistas João Batista Natali e Eduardo Fradkin se provaram extremamente úteis para entender a dinâmica das redações e como o mercado vê a si mesmo, com depoimentos sobre o dia-a-dia dos jornalistas culturais e o seu relacionamento com o público e os produtores. A entrevista com Arthur Dapieve veio a reforçar alguns questionamentos da autora sobre a atualidade renovada da música clássica e a sua necessidade de reformular alguns de seus conceitos elitistas hoje considerados tradicionais, mas que na realidade não são necessários à experiência de audição e usufruto da música, além de apresentar uma nova perspectiva para a abordagem da música clássica na imprensa e maneiras de aperfeiçoar o relacionamento com os leitores de maneira que o aprendizado seja uma via de mão dupla. Finalmente, as entrevistas com Heloísa Fischer e Nelson Kunze foram de grande valia para também responder aos anseios da pesquisadora sobre novos rumos para a comunicação de música clássica, com a constatação de que existem profissionais engajados e dispostos a transformar o processo de ouvir música clássica em um ritual menos elitizado, menos chato e mais prazeroso a todos que se dispuserem a mergulhar neste gênero múltiplo e inspirador. Seus depoimentos também ajudaram a esclarecer o funcionamento do mercado de música clássica no Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente o casamento entre o público, os produtores culturais e os jornalistas. A perspectiva de Fischer e Kunze como jornalistas que se dedicam somente à música clássica ajuda também a compreender alguns mecanismos dos veículos que não têm esta dedicação exclusiva.

Esta pesquisa surgiu de uma inquietação da pesquisadora como ouvinte de clássicos e leitora assídua de jornais diários, com a constatação de que o espaço dado à música clássica era insuficiente e mal utilizado do ponto de vista da quantidade de informações repassadas ao leitor. A proposta inicial da pesquisa – mapear o que é veiculado nos jornais sobre música clássica – foi extrapolada para abranger também a visão do mercado sobre a comunicação de música clássica como um todo, os problemas na comunicação sobre música clássica, a atualidade da abordagem do assunto nos jornais, a sua pertinência em relação ao público e inclusive os problemas estruturais do

mercado de música clássica que independem da veiculação na mídia impressa, mas que poderiam ser minimizados ou até eliminados com a sua ajuda.

Após a análise do material selecionado, não só foi constatada uma discrepância muito grande em relação à programação de concertos de ambas as cidades e o conteúdo veiculado no jornal (156 concertos e 19 matérias publicadas no Rio de Janeiro e 147 concertos e 56 matérias publicadas em São Paulo), o que indica a insuficiência da cobertura jornalística em relação à rica oferta cultural disponível ao público. Adicionalmente, também foi constatada a predominância das matérias de agenda e notas curtas, dentro ou fora de colunas assinadas, em relação às críticas, perfis e matérias frias, o que corrobora a impressão de que é escassa a quantidade de conteúdo informativo (e não de serviço) presente nela. Outro dado interessante foi a constatação de que, dentre todos os concertos do mês analisado, somente 1% dos concertos no Rio de Janeiro e 4% dos concertos em São Paulo tiveram uma “cobertura completa”, ou seja, uma matéria de agenda anunciando o concerto e uma crítica subsequente avaliando a apresentação. Todos os demais ou foram só anunciados, ou só criticados ou – ainda pior – nem mencionados pela imprensa. A crítica de concertos é uma prática jornalística saudável conquanto acrescente informações ao leitor, assim como a matéria de agenda, e a dobradinha pode ser utilizada de forma lúdica e educativa, de modo a realizar através dos jornais uma experiência de aprendizagem completa.

É importante ressaltar que o período de tempo selecionado para a análise, o mês de agosto de 2014, não constitui a totalidade da alta temporada de concertos no Brasil, que também inclui o mês de setembro. Caso este mês fosse contabilizado, talvez pudesse ser possível observar de maneira mais correta a proporcionalidade do conteúdo publicado, com a desconsideração de algumas anomalias no mês de agosto (com a realização do *Rio International Cello Encounter*, o número total de concertos no Rio de Janeiro foi superior ao de São Paulo, fato que não é a norma segundo os entrevistados e demais agentes do mercado). No entanto, a utilização do mês de setembro tornaria a pesquisa inviável e é improvável que houvesse diferenças radicais no resultado, uma vez que foi constatado através das entrevistas que os resultados obtidos são fruto de um processo histórico e a mentalidade ultrapassada de figuras tradicionais do mercado.

Também é importante notar que as próprias fraquezas do campo da música clássica são refletidas na cobertura jornalística, em um processo evidente de autocrítica. O pensamento elitista de algumas camadas dos frequentadores de concerto serve a eles

próprios, mas acaba isolando a música clássica em uma bolha de erudição que afasta os novos públicos.

Com mercados internacionais – exemplos notáveis são Inglaterra, Alemanha, Holanda e até o Americano – apostando suas fichas na inovação e na renovação de público para garantir a sua sobrevivência, vale ressaltar que o setor da música clássica tem um custo de manutenção altíssimo, e é vital que seus órgãos dialoguem com a contemporaneidade para manterem-se viáveis e necessários à sociedade. Se a forma como é divulgada a música já é antiga e insuficiente, a forma como ela é apresentada ao público é ainda mais antiga, com o formato “concerto” representando hoje uma tradição que não condiz com os costumes das novas plateias. É necessário pensar uma experiência de usufruir da música de forma plena e democrática, sem amarras ao passado e com a missão única e clara de levar o maravilhoso mundo da música clássica a todo o mundo, indiscriminadamente, sem também abrir mão da experiência única e inenarrável que é presenciar a música sendo feita ao vivo, para o deleite presencial de olhos e ouvidos.

Por fim, o levantamento feito neste trabalho é, idealmente, apenas o primeiro passo para uma série de transformações na comunicação de música clássica. Desafios futuros incluem buscar ouvir o público de música clássica, tanto aquele que já tem a prática de frequentar concertos ou comprar gravações quanto o – acuado – público que não está inserido neste contexto, mas possui interesse no gênero, e buscar avaliar o seu interesse pela cobertura de música clássica e quais informações são apreendidas pela cobertura já existente. Após o resultado desta pesquisa, é realista prever um interesse inesperado do público sobre a música clássica, especialmente o público inserido no ambiente digital, em que as recomendações são compartilhadas fácil e rapidamente entre os usuários, propagando conteúdo sem amarras com tradições formais. Este levantamento é de grande valia para aqueles que desejarem entender melhor a dinâmica do jornalismo cultural para nichos específicos, especialmente nichos com séculos e séculos de tradição e possibilidade de renovação constante – como, por exemplo, o teatro e as artes plásticas, além de outros gêneros musicais igualmente tradicionais.

Para o nicho da música clássica, em especial, é de grande importância observar a dinâmica que existe dentro e fora das redações, para melhor fazer uso da estrutura atual de veiculação de matérias sobre o assunto, e priorizar sempre a formação em detrimento da informação vazia – para que não haja dissonância entre os imensos potenciais formativos da música clássica e do jornalismo cultural.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Camila Nobrega Rabello. **A função do jornalismo cultural no século XXI; uma visão sobre o modelo de cobertura do assunto pela mídia impressa brasileira.** Orientador: Prof. Dr. João Freire Filho. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2008. Projeto Experimental (Habilitação em Jornalismo).

BARTZ, Guilherme Furtado. **As razões para a inexistência da crítica de música erudita nos jornais de porto alegre.** Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ivone Maria Cassol. Porto Alegre: PUC-RS/Faculdade de Comunicação Social, 2011. Monografia para conclusão de curso (Habilitação em Jornalismo).

BASSO, Eliane Corti. **Jornalismo Cultural – subsídios para uma reflexão.** Estava disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/5624278/Jornalismo-Cultural-Subsidios-para-uma-reflexao>. Último acesso em 27/08/2014 (o link foi removido).

BOLLOS, Liliana Harb. **Crítica musical no jornal: uma reflexão sobre a cultura brasileira.** In: Opus: revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Vol. 11, n.11 (2005).

COELHO, Marcelo. **Jornalismo Cultural.** In: Um País Aberto: reflexões sobre a Folha de São Paulo e o jornalismo contemporâneo. São Paulo: Publifolha, 2003. Pg. 134-137.

DAPIEVE, Arthur. **Jornalismo cultural.** In: CALDAS, A. (Org.). Deu no jornal: o jornalismo impresso na era da *Internet*. São Paulo: Loyola, 2002. Pg. 94-112.

_____. **A renovada crise do jornalismo cultural.** In: ALCEU: revista do Departamento de Comunicação Social/PUC-RJ. Vol. 14, n. 27. Rio de Janeiro: 2013. Pg. 191-201.

FISCHER, Heloísa. **Cronologia da VivaMúsica!.** Rio de Janeiro. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20091008121613/http://www.vivamusica.com.br/quem-somos/cronologia>. Último acesso em 25/10/2014.

FUBINI, Enrico. **Estética da Música.** Lisboa: Edições 70, 2008.

GOMES, Fábio. **Jornalismo Cultural.** E-book: 2009. Disponível em www.jornalismocultural.com.br. Último acesso em 16/10/2014.

MARQUES, Clóvis. **A música clássica na imprensa.** Site Opinião e Notícia, 2006. Disponível em: <http://opiniaoenoticia.com.br/cultura/musica/a-musica-classica-na-imprensa/>. Último acesso em 07/10/2014.

NESTROVSKI, Arthur. **Notas musicais: do barroco ao jazz.** São Paulo: Publifolha, 2005.

_____. **Para começar a escutar música clássica.** São Paulo: Jornal Folha de S. Paulo, 2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u123.shtml>. Último acesso em 07/10/2014.

PIRES, Paulo Roberto. **O lugar do ensaio no jornalismo cultural.** In: ALCEU: revista do Departamento de Comunicação Social/PUC-RJ. Vol. 14, n. 27. Rio de Janeiro: 2013. Pg. 185-190.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural.** 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. **A terceira margem do jornalismo cultural.** In: Um País Aberto: reflexões sobre a Folha de São Paulo e o jornalismo contemporâneo. São Paulo: Publifolha, 2003. P. 142-149.

ROSS, Alex. **Escuta Só – Do Clássico ao Pop.** Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **The Rest Is Noise – Listening to The Twentieth Century.** Nova York: Picador, 2008.

WISNIK, José Miguel. **Som e sentido: uma outra história das músicas.** 2 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2006

REFERÊNCIAS HEMEROGRÁFICAS

ESTADO DE S. PAULO, O. São Paulo: n. 44.117 a n. 44.147, 1 ago.-31 ago./2014.

FOLHA DE S. PAULO. São Paulo: n. 31.166 a n. 31.196, 1 ago.-31 ago./2014.

FRADKIN, Eduardo. **Clássico: Salomé intrépida.** O Globo, Rio de Janeiro, 19 ago. 2014. Segundo Caderno, p. 4. (a)

FRADKIN, Eduardo. **Clássico: Uma Boa Causa.** O Globo, Rio de Janeiro, 12 ago. 2014. Segundo Caderno, p. 2. (b)

LI, William. **Guia Erudito de Música.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 24 set. 1995. Seção “Mais!”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/24/mais!/27.html>. Último acesso em 07/11/2014.

O GLOBO. Rio de Janeiro: n. 29.579 a n. 29.609, 1 ago.-31 ago./2014.

O GLOBO. **Ópera de Paris.** Rio de Janeiro, 3 ago. de 2014. Segundo Caderno, p. 8.

SAMPAIO, João Luiz. **Sinfônica tem como foco a formação de músicos.** O Estado de S. Paulo, São Paulo, 17 ago. 2014. Caderno 2, p. C14.

ENTREVISTAS

DAPIEVE, Arthur. Rio de Janeiro, 2014. Entrevista concedida a Daniela Cohen em 16/09/2014.

FISCHER, Heloísa. Rio de Janeiro, 2014. Entrevista concedida a Daniela Cohen em 12/10/2014.

FRADKIN, Eduardo. Rio de Janeiro, 2014. Entrevista concedida a Daniela Cohen em 27/10/2014.

KUNZE, Nelson. Rio de Janeiro, 2014. Entrevista concedida a Daniela Cohen em 3/11/2014.

NATALI, João Batista. Rio de Janeiro, 2014. Entrevista concedida a Daniela Cohen em 13/10/2014.

ANEXO 1: ENTREVISTAS

1. Entrevista com João Batista Natali

Daniela Cohen (DC): Quais são as maiores dificuldades na comunicação sobre música clássica?

João Batista Natali (JBN): Em verdade, essas dificuldades não existem, e por um motivo bem preciso. O leitorado de um grande jornal (meu exemplo na Folha de S. Paulo) está de tal maneira segmentado que é com esses segmentos que o jornalista dialoga. Da mesma maneira que entre os leitores de esportes há aqueles que se interessam sobretudo por vôlei, no caso do caderno de cultura existem aqueles que se interessam pela música de concerto. Em outras palavras, partimos, nós e o leitor, de uma base de informações comum, de uma coincidência de interesses. O leitor sabe quais são as séries de concerto em São Paulo (Municipal, Osesp, *Mozarteum*, Cultura Artística, Osusp, Experimental de Repertório, Heliópolis – uma imensa comunidade que tem sua própria orquestra sinfônica, que funciona com uma escola de música para adolescentes de baixa renda das imediações –, etc.). Sabe o que esperar delas, sabe o preço médio dos ingressos e aquilo que é periodicamente gratuito.

DC: Qual é o papel da imprensa na divulgação da música clássica?

JBN: Acredito que você se refira à divulgação para aqueles que ainda não fazem parte dessa imensa turma (o Municipal tem 4.000 assinantes, a Osesp, 12.500, se não me engano: por favor, cheque esses números). Creio que isso ocorre em razão do aumento da escolaridade, da diversificação dos tópicos que inspiram curiosidade. Há uns 50 anos o público dos espetáculos eram praticamente todos de comunidades de imigrantes (a ópera italiana para os italianos, as sinfonias de Beethoven para os alemães e aparentados). Isso mudou. A música de concerto não é mais um gueto. Virou indústria cultural. E, como toda indústria, ela dispõe de mecanismos próprios de divulgação, anúncios na mídia, co-patrocínio com portais e emissoras de rádio e TV (a TV Cultura é fundamental em São Paulo). A mídia, quando pauta esses espetáculos, se integra a esse conjunto de chamativos, embora ela deva ser crítica e não apenas um apêndice da mensagem publicitária. Em outras palavras, a imprensa faz parte de um conjunto bem mais amplo de circulação de informações sobre os concertos.

DC: O espaço ocupado pela cobertura de música clássica nos jornais corresponde ao interesse do público ou é fruto de uma tradição do jornalismo cultural?

JBN: Eu parto do princípio de que as empresas têm uma visão muito mercadológica sobre a maneira pela qual devem segmentar seus produtos. Nos cadernos de entretenimento, se a música *pop* ocupa um espaço maior que o da música de concerto, é porque o público do primeiro é bem maior, e a indústria que está por detrás dele é também bem maior. Mas não temos hoje apenas os jornais em campo. Estão as edições *online* dos periódicos (Folha, Veja-SP). Os leitores *online* são preciosamente importantes. Há as comunidades no Facebook (o da revista Concerto, por exemplo, tem milhares de aderentes). O jornalismo musical cresceu.

DC: O que o apreciador de música clássica tira de conhecimento do serviço prestado atualmente nos jornais e veículos especializados? E o “leigo”? Como deve ser feita a abordagem do assunto de maneira que o conteúdo seja apelativo e prazeroso para estes dois grupos?

JBN: Nós, que trabalhamos nessa área, por mais que nunca tenhamos discutido especificamente o assunto, em termos de posição comum a ser praticada, nós forjamos uma posição consensual, que é a seguinte: é inútil dialogar com o público por meio de termos técnicos altamente incompreensíveis. Não digo ao meu leitor a importância da tonalidade maior, mas podemos falar de andamento ou de contraponto como conceitos mais ou menos conhecidos. E há outros termos, como ária, *spalla*, melodismo, que todos entendem.

DC: Como você vê a cobertura sobre música clássica nos jornais das duas capitais (Rio e São Paulo), e como elas se comparam?

JBN: O Rio sofreu muitas perdas. Jornais que eram altamente sofisticados, como o Correio da Manhã, desapareceram. Outros, como o Jornal do Brasil, tornaram-se menos relevantes. Em São Paulo há duas fortalezas, que são o Estadão e a Folha. No Rio, a única fortaleza é O Globo. Sem concorrência, ele passa a reagir com maior arbítrio com pautas que não digam respeito ao *hard-news* político e econômico. Em outras palavras, em São Paulo há uma concorrência que o Rio não tem mais. Isso, no entanto, é altamente temperado pela existência, no Rio e em S. Paulo, de *blogueiros* competentes

(veja o caso do Sérgio Casoy, no campo da ópera italiana), de periódicos como o VivaMúsica! ou a revista Concerto.

DC: A falta de inovação (e aqui eu me refiro à abordagem, que é sempre a nota de serviço, matéria relacionada à agenda de concertos ou crítica) no tratamento dado pelos veículos de comunicação à música clássica é um reflexo da linguagem engessada dos concertos ou das limitações da própria imprensa?

JBN: Eu francamente não acredito que esse engessamento esteja ocorrendo. Há uma mistura difícil de operar e pela qual todos se esforçam, em que há o lado "*people*" (biografia do compositor, carreira do solista), o lado histórico (em que circunstância determinada peça foi escrita, de que maneira a crítica da época reagiu, etc.). Veja que temos um universo de informações que é imenso, e a combinação de uma área com a outra sempre nos leva a uma narrativa adequada. Darei dois exemplos: se me refiro ao Projeto Guri, à Sinfônica Jovem ou a Heliópolis, sei que o público não será o mesmo que o do Cultura Artística ou da Osesp. São dois textos bem diferentes. Com relação às limitações, há algo de muito novo. Quando eu preciso de 60 centímetros de textos, mas o jornal me dá apenas 40, eu sugiro – e eles aceitam – o de 40 centímetros para a edição impressa, e o de 60 centímetros para o *online*. E o número de leitores do *online* (FSP-Ilustrada) é imenso.

2. Entrevista com Eduardo Fradkin

Daniela Cohen (DC): Quais são as maiores dificuldades na comunicação sobre música clássica?

Eduardo Fradkin (EF): A maior dificuldade é transmitir as informações sem hermetismo ou pedantismo. Mas, por outro lado, não tratar o leitor como um ignorante. Da mesma forma que quem escreve sobre cinema e TV tem que usar, às vezes, termos como "*close-up*" ou "*fade out*", quem escreve sobre música pode ter que dizer que um intérprete tocou legato numa passagem que pedia staccato. Acho ruim quando um texto vem cheio de termos técnicos, como se fosse uma tese de doutorado. Isso deve ser evitado.

DC: O espaço ocupado pela cobertura de música clássica nos jornais corresponde ao interesse do público ou é fruto de uma tradição do jornalismo cultural?

EF: No Segundo Caderno, tentamos cobrir todos os temas relacionados à cultura: teatro, dança, cinema, literatura, TV, artes plásticas, política cultural, música popular e música clássica. Temos repórteres que se dedicam a cobrir cada uma dessas áreas. Portanto, isso é fruto de uma tradição. Na equação para determinar o espaço que cada assunto ganha numa edição, entram vários fatores: grau de interesse da notícia para o nosso público leitor (se nos oferecem uma entrevista com os Foo Fighters, que farão show em janeiro para um público gigantesco no Maracanã, aceitamos imediatamente. Se nos oferecem entrevista com uma banda pouco conhecida que fará um show para uma centena de pessoas num centro cultural, só pautamos uma reportagem se houver uma história muito boa por trás dessa banda), *mix* de assuntos por edição (não podemos ter um caderno com várias matérias de cinema, por exemplo, e nada de outros temas), etc. Eu diria que os interesses pessoais de um editor responsável por um suplemento cultural podem influir no espaço que cada assunto ganha, mas um bom editor é aquele que confia na avaliação dos seus repórteres quando estes lhe dizem que tal artista ou tal fato merecem um espaço grande. Mesmo que o chefe não conheça o tal artista ou não ache o tal fato tão importante. Um editor não tem como conhecer absolutamente todas as personalidades relevantes de absolutamente todas as áreas da cultura. Por isso há repórteres setoristas dessas áreas. Felizmente, a editora aqui do Segundo Caderno,

Fátima, mantém um bom diálogo com a equipe e respeita as opiniões de seus chefiados, o que contribui para um equilíbrio jornalístico. Uma curiosidade: há temas que mobilizam mais repórteres do que outros. No Segundo Caderno, temos dois setoristas de cinema, um de teatro, um de literatura (mas vale lembrar que O Globo tem um suplemento só de literatura, o Prosa & Verso, com equipe própria), uma de artes visuais, quatro de música (sendo uma de música clássica; na verdade, são cinco se contarmos com um editor assistente que adora *rock* e acaba fazendo matérias sobre esse assunto, com alguma frequência) e uma que cobre política cultural e temas diversos. Na música clássica, além da repórter Debora Ghivelder, o jornal me tem como crítico. Eu tenho liberdade de propor críticas dos concertos que acho importantes. Como tenho outras obrigações no jornal, no cargo de editor assistente, e dou plantão no fim de semana uma vez por mês, nem sempre consigo dar atenção a tudo que acho importante. Já estou me planejando, por exemplo, para escrever uma crítica sobre o primeiro concerto que acontecer na Sala Cecília Meireles após sua reinauguração. Consideramos isso importante, já que a acústica da sala passou por mudanças na reforma.

DC: O leitor “comum” considera música clássica difícil porque a cobertura é difícil, ou a imprensa aproxima o leitor da música? De que maneiras o jornal busca aproximar o leitor do mundo da música?

EF: A cobertura não é difícil. É um prazer. Acredito que as pessoas que consideram a música clássica difícil nunca tiveram um contato profundo com essa forma de arte. Quem nunca teve contato com inglês elisabetano e pega um texto de Shakespeare pela frente também terá dificuldades. Isso não tem a ver com a qualidade artística de Shakespeare. Tem a ver com a bagagem cultural do leitor. Na música clássica, é a mesma coisa. Se o som do piano não faz parte do universo do ouvinte, ele possivelmente não terá paciência para ouvir um recital de duas horas de sonatas para piano sem ficar entediado. A questão não é capacidade intelectual ou mesmo sensibilidade artística. É apenas familiaridade.

DC: O que o apreciador de música clássica tira de conhecimento do serviço prestado atualmente nos jornais? E o “leigo”?

EF: Espero que tanto o conhecedor quanto o leigo tire informações interessantes do que lê nos jornais. É para isso que escrevemos.

DC: Como você vê a cobertura nos jornais das duas capitais (Rio e São Paulo), e como elas se comparam?

EF: Quanto à cobertura no Rio e em São Paulo, não me sinto à vontade para fazer comparações porque nunca trabalhei num jornal paulistano. Então, eu não poderia dar uma opinião no papel de jornalista, mas apenas no de leitor. Além disso, São Paulo abriga mais concertos e óperas que o Rio, então isso teria que ser levado em conta numa comparação.

3. Entrevista com Arthur Dapieve

Daniela Cohen: Sobre a sua coluna n’O Globo, como você procura abordar o tema quando você fala sobre música clássica e qual é o critério para o tema ser música clássica?

Arthur Dapieve: Olha, hoje em dia, se eu pudesse escrever toda semana sobre música clássica, eu escreveria. E não posso não porque alguém me proíbe, se eu quisesse ninguém iria falar nada, mas porque eu sei que tem leitores de gostos muito variados. Tem os que gostam de música pop. Tem os que gostam das duas. Tem os que se interessam pelo que eu escrevo sobre futebol, ou sobre política, ou sobre crônica, uma coisa mais abstrata, uma coisa mais histórica, “literária”. E aí eu tento tirar o chapéu pra cada um desses grupos. É uma coisa curiosa que eu tenho visto: música, hoje em dia, majoritariamente, eu escrevo sobre música clássica. Muito pouco coisa contemporânea me entusiasma. E eu não quero ficar falando só de coisas do passado, porque quando você faz contemporânea, que eu já vi, já escutei, é meio retrocesso. Porque música clássica, pra mim, ainda é o universo em que eu aprendo muito escutando coisas novas. Então, sempre como jornalista de cultura, mesmo antes de ter uma coluna, eu tinha interesse de compartilhar coisas que me entusiasmavam. Se eu visse um filme e gostasse, eu queria que as pessoas tivessem acesso àquilo tudo também. Hoje em dia tudo isso é muito mais fácil. Eu não preciso indicar um disco, a pessoa pode ir pro *YouTube*, busca uma *playlist* do Aaron Copland e vai embora. E um fenômeno curioso é que o público vai se acostumando a você também. Assim como você vai se acostumando ao público, você vai fazendo um, digamos assim, “um fatiamento” de assuntos por conta do público... Escreveria também sobre Botafogo toda semana, se me deixassem – embora seja um caderno de cultura. Ele também vai se adaptando a você. E aí, eu recebo hoje eu dia muito mais... Isso é um dado curioso... Eu recebo muito mais mensagens quando eu escrevo sobre música clássica do que quando eu escrevo sobre música popular. É possível que meu público tenha – a maior parte dele, ao menos, tenha envelhecido junto comigo, também tenha mudado um pouco de gosto. Eu tiro isso pelos meus colegas de geração, até os que são músicos, dos anos 80. Quando a gente se encontra, parte da conversa é só sobre música clássica. Eles podem não estar tocando a mesma coisa dos anos 1980, mas o que eles escutam cada vez mais é música clássica. Há uns dois anos eu participei de um debate, do qual fazia parte o Andreas Kisser, do Sepultura. Aí ele contou pra gente: “Olha, eu escuto música clássica, eu treino música

clássica, só que meu trabalho é tocar *trash metal*.” Então tem uma coisa meio de você ir mudando a sua cabeça com o tempo. O critério é, assim, o quanto eu posso escrever de música clássica sem que as pessoas não achem que me tornei monomaniaco, que eu não me tornei apenas isso. Mas, por mim, pelo o que eu escuto pelo que me entusiasma no momento, eu escreveria só sobre música clássica.

DC: Não, é engraçado porque muitas pessoas falam “não, mas música clássica está morrendo, música clássica é velha”. E é interessante isso, sobre como as pessoas têm um pouco esse resgate. Talvez você seja um caso à parte porque você sempre teve isso com você. Mas é ver bacana isso. Inclusive, hoje em dia, muitos músicos e cantores que não são clássicos, fazerem questão de dizer que são classicamente treinados.

AD: Faz uma diferença, não é...

DC: Faz a maior diferença.

AD: Quando você consome uma e volta pra outra, você passa a ser menos tolerante pra certas coisas que era quando só escutava música pop. E quando vem com esse papo de que está acabando, eu falo logo: talvez o toque do seu celular seja música clássica. Cinquenta por cento dos filmes e propagandas seja de música clássica... Provavelmente, nunca foi tão escutado quanto hoje. Só que você só quer pensar numa dimensão tipo, certos artistas que são tanto ato quanto artista, tipo Lady Gaga, não dá pra concorrer. No entanto, a Lady Gaga tem uma formação de piano, tem uma formação clássica. Ela sabe cantar, ela não é desafinada como a Madonna era... Ela tem uma coisa de Diva ali. Então, isso é muito mais misturado do que as pessoas tendem a achar.

DC: É, eu concordo.

AD: É que às vezes precisa alguém que diga assim pra elas: olha, não é bicho de sete cabeças. A Heloísa fez aquela série que ela produziu, o *Classicamente*, que era contar a história de vida dos compositores vinculando à música, e mostrando que eles tiveram dramas como qualquer pessoa, como qualquer ídolo do rock, tragédias... É isso. Ter alguém que chame atenção pra isso. Não fique chamando atenção para os aspectos mais pedantes do ramo. Porque isso também é uma praga. Têm grupos de pessoas que usam música clássica como para reafirmar um status, um poder de classe. Então, elas são absolutamente refratárias a que um novo público se forme, e mantém os procedimentos que não são tradicionais assim, mas que elas agem como se fosse desde sempre.

DC: Quando você fala de música clássica, qual é a sua abordagem? Como você procura tratar sobre o assunto pra ele ser acessível?

AD: De algumas maneiras é parecido com o tratamento de música pop. Eu acho que relacionar com a biografia, com o momento da criação, com o processo de criação da obra, ajuda as pessoas a fixarem aquilo. Não somente soltar a obra, como se ela não tivesse uma ligação com a vida do artista. Então, isso é uma estratégia comum. Hoje em dia isso é racional, mas sempre me interessou a vida de quem produziu aquilo. Isso ajuda as pessoas a se interessarem, porque gente se interessa por gente. Se você fala apenas da obra, a pessoa pode até se interessar, mas se ela souber que Tchaikovsky tinha uma dificuldade danada porque era gay na Rússia do século XIX, etc, elas passam a vincular a obra à alguém, e se tornam mais interessadas nisso. Então, isso é um tópico. E o outro, é, não entrar em minúcias técnicas. Eu também não leio partitura, leio fazendo junções muito lentas. Então, não adianta eu entrar [em minúcias] e se eu trabalho com isso, e já estudei isso, de vez em quando meto a cara pra estudar, a maior parte do público não sabe isso. Isso não é relevante pra você fruir a música. Ajuda, mas não é relevante. Então, eu tento deixar a coisa mais técnica ao mínimo, numa linguagem que as pessoas entendam. Às vezes em aula eu quero falar de algumas coisas técnicas para as pessoas entenderem o que eu estou falando, eu tento fazer da maneira de que não ofenda a inteligência de quem sabe, nem alije da conversa quem não sabe.

DC: Eu vejo três agentes importantes no mundo da música clássica: a classe profissional, aí eu estou juntando os músicos e produtores porque é de interesse deles que as pessoas vão aos concertos; a imprensa, que hoje é uma das maiores divulgadoras; e o público, que vai aos concertos. E, ao meu ver, essa relação está um pouco desgastada e antiga. Me parece que os músicos e os produtores não sabem como chegar num público que não é o público que eles já tem, e a imprensa contribui, de certa forma, para esse processo. Como é que você a relação entre esses três agentes hoje?

AD: Eu acho que ela tende a evoluir um pouco na direção que nós dois estamos de acordo, porque no Rio, ao menos, quem escreve sobre música é gente relativamente jovem. O crítico de música do jornal, depois da morte do Luís Paulo Horta – que tinha uma cabeça super jovem – é o Eduardo Fradkin, que deve ter uns 33, 35 anos e gosta de *heavy metal* tanto quanto gosta de música clássica. A Débora Ghivelder que escreve também deve ter mais ou menos a minha idade, uns 50. Só que acaba mudando porque a nossa formação é distinta e a gente começou escutando música pop, não tem jeito.

Depois fomos [para os clássicos] por conta do tipo de música pop. Então a gente é um pouco mais atento a esses bolsões de esnobismo de erudição que marcam a área. Então, a tentativa de chegar mais perto do público e ao mesmo tempo, tratar de produtores culturais, pra utilizar a sua terminologia, que também querem popularizar a música clássica. A Heloísa, por exemplo, tem essa batalha. Os Prazeres, os irmãos Prazeres, têm essa batalha. Tem uma expressão, acho que é da Heloísa, que é ‘deschatificar’ a música clássica. Tirar qualquer coisa de chatice que ela possa ter, porque ela não é chata, ela não merece isso. Mas a pessoa, sobretudo de outra geração mais velha, que vê nela uma coisa de privilégio de classe. Me irrita, por exemplo, quando você vai ao Municipal e pessoas aplaudem fora de hora, as pessoas mandam calar a boca. Primeiro que mandar calar a boca faz tanto barulho quanto bater palmas. Então você está transtornando o espetáculo da mesma maneira. E, segundo que eu acho que é um sinal que de quem está ali é um público que não está adestrado a certas convenções, um público novo. Então, eu não aplaudo porque eu fui adestrado, mas também não mando ninguém calar a boca. Até porque, ontem mesmo, no final daquele movimento do Brahms, você quer mais é que aplaudam, eu fico imaginando que a coisa lógica seria as pessoas aplaudirem. Mas como é Dell’Arte, é um ingresso mais caro, um público mais adestrado. Isso pode acontecer mais em OSB. As orquestras têm preços mais acessíveis.

DC: Deixa eu te contar... Não sei se você foi nesse concerto, no tributo a John Williams...

AD: Não, não fui.

DC: O Teatro Municipal estava lotado, só gente jovem. E foi muito engraçado, porque eles tocaram a suíte de Harry Potter, e nela tem a segunda parte que se chama “O mundo encantado de Harry Potter”. E nessa segunda parte tem vários temas, que no filme são usadas em momentos diferentes, mas fazem parte do mesmo movimento. E era demais ver como as pessoas que gostavam do filme aplaudiam no meio da música. No meio! Assim, não era nem entre um movimento e outro, mas no meio da música. E eles aplaudiam com gosto. E não rolou muito essa atitude elitista...

AD: É ótimo. E tocar o John Williams é ótimo nesse sentido também: como assim está acabando? Quase todas as trilhas originais para cinema são música clássica, que não dizem seu nome, mas são isso. Então, acho que tem uma preocupação... Uma preocupação que eu tenho, e eu vejo pelo texto da Débora que ela tem também, de tratar

de música clássica como outra forma de música que é acessível da mesma maneira, se não mais acessível. Dá pra falar pra mais gente de música clássica do que com certas formas de Rock, sem sombras de dúvida. Do que o *trash metal* que o Fradkin gosta, por exemplo, com certeza. Atinge mais gente a música clássica do que o *trash metal*. Eu gosto de metal também, eu sei disso. Então tem um pouco essa preocupação. Porque tem um cara no exterior, da New Yorker, que é meio um guru meu e da Heloísa que é o Alex Ross, porque ele faz o que a gente quer fazer. Ele começou a fazer, com uma visibilidade evidentemente maior, isso, transformar a música numa coisa interessante. Ele entende profundamente de música, inclusive no aspecto técnico. Ele é realmente um gênio. Ele tem uma bolsa pra gênio. Você sabe que a bolsa dele, pra ele produzir livros, não pra trabalhar na New Yorker, é uma bolsa da Fundação Ford, talvez, para gênios... O nome é esse: bolsa para gênios³². Então, ele é realmente um gênio, que escreve coisas acessíveis, tanto sobre pop quanto sobre clássicos. Então ele é meio um farol.

DC: Eu já li um livro dele. Realmente, é uma outra linguagem que a gente ainda não vê.

AD: E ele escreve pra New Yorker, que é uma revista de nicho em Nova York. Mas ainda assim a preocupação dele é mais transformar do que escrever. Eu queria escrever um dia sobre um compositor chamado Gesualdo, que é um cara da renascença italiana, que matou a mulher. Tem um filme do Werner Herzog sobre ele. E eu estava pesquisando, para escrever uma coluna, aí eu trombei com um texto do Alex Ross sobre ele. Eu desisti de escrever, porque não havia nada que eu pudesse acrescentar que o Alex Ross já não tivesse feito. Ele foi à cidade, ele pesquisou em primeira mão certas coisas que eu falaria à distância.

DC: Coloca na coluna assim: “acessar o tal link” e pronto.

AD: É, pois é. E está tudo disponível. O que eu não pude dizer, o Alex Ross disse antes.

DC: Agora sobre esses novos projetos de renovação de público, iniciativas que a gente tem aqui no Brasil como os Concertos da Juventude e o da Heloísa de botar um quarteto de cordas para tocar em boates, o Night Shift, os projetos de inclusão de estudantes em

³² A bolsa concedida a Alex Ross foi da Fundação MacArthur, conhecida como ‘Genius Grant’, mas cujo nome oficial é o Programa de Aliados da Fundação MacArthur, e é concedida anualmente a um grupo de vinte a quarenta indivíduos que recebem um total de US\$625,000 (valor atual do prêmio, vigente desde 2013) distribuídos durante cinco anos. O prêmio é concedido a indivíduos que colaboram criativamente para a sociedade em qualquer campo do conhecimento ou área de atuação, e a Fundação não exige nada em troca do benefício, considerando a quantia ‘um investimento na originalidade e potencial’ da pessoa.

Londres... Me conta se você vê esses projetos de inovação de público dando um novo fôlego pra música clássica.

AD: Esses projetos sempre aconteceram. O que existe hoje em dia é que eles são mais pulverizados. Eles renovam o público-- tirando coisas como John Williams, ou a Heliópolis, que vem de um público e fala de um público diferente—mas são mais pulverizados, vamos dizer assim. Num passado muito remoto, o Globo que hoje em dia é copatrocinador da Dell'Arte, fazia o projeto Aquarius, que tocava Mahler na Enseada de Botafogo pra 200 mil pessoas. Tinha 200 mil pessoas interessadas naquilo. Primeiro, era de graça, e elas tinham um contado ali com a OSB, com o Karabchevsky regendo, tocando Mahler. É espantoso, e esse público não desapareceu. O que ele não tem é oferta dessa dimensão pra frequentar. Então acho que essas iniciativas estão fadadas ao sucesso. A gente costumada dizer que as coisas estão fadadas ao fracasso, mas essas estão fadadas ao sucesso, porque há uma demanda reprimida por isso. Quem é apresentado de uma maneira não pedante à música clássica, não volta atrás e divide o seu tempo, eu acho.

DC: Quais são as maiores dificuldades na comunicação de música clássica hoje?

AD: Acho que a grande dificuldade se dá dentro das próprias redações. Porque embora você tenha cadernos culturais diários, mesmo eles têm um espaço limitado e outras expressões artísticas que apelam a mais gente acabam ganhando a preferência num caderno de cultura, mesmo os que eu editei. Eles tinham mais cinema e música popular, do que música clássica. Agora, de acordo com as convicções do editor, você vai contrabandeando coisas. Você força a mão um pouquinho no teatro, ou na música clássica, ou nas artes plásticas. Até recentemente, a editora do segundo caderno era a Isabel de Lucca, que hoje em dia é correspondente do jornal em Nova York. Ela tem um grande interesse por artes plásticas, é casada com um artista plástico. Então, o caderno na gestão dela tinha muitas artes plásticas. O que eu não acho ruim, porque muda. Há algum tempo não há um editor que tenha essa ligação com música clássica. Respeita-se, tenta-se dar o máximo possível, mas não tem essa ligação figadal. Se conhece minimamente, é claro, mas não tem ligação que Isabel tem com artes plásticas, que eu tenho [com música], ou que alguns tem com cinema. Então é uma batalha de quem está ali, quando está no auge da temporada, fazer a editora ver que esse é o momento de dar matéria de música clássica. Porque você tem mais e melhores atrações, elas concentram aí, e esse mundo é feito de temporadas. Tem hora que nada acontece, e aqui, na maior

parte do tempo não acontece muita coisa, mas nessa hora acontece. Então, a Débora saiu de férias segunda-feira, e eu falei com ela um pouco antes, ela me falou: “estou tentando deixar matérias prontas porque senão não tem”. O Fradkin está de férias também, nesse momento... E às vezes, por uma circunstância dessas, acaba tendo menos visibilidade do que poderia ter. A Fátima, que é editora do Segundo Caderno, perguntou se eu ia ao Nelson Freire e se eu faria a crítica. Eu falei, olha eu vou ao Nelson Freire mas eu tenho um problema pra fazer a crítica, dou aula no dia seguinte. Eu fico cheio de compromissos enquanto o caderno está fechando e eu não tenho como escrever isso pra sexta-feira. Achei que ela fosse propor que eu escrevesse pra sábado, aí daria tempo. Mas eu vou escrever uma coluna sobre ele, não é próxima, mas é a outra. Mas a ausência circunstancial do Fradkin acaba tirando mais uma resposta do que é concerto. Mas é isso, é uma batalha de você tentar ali, um bom repórter, uma pessoa interessada. Vai dando cotovelada pra conseguir espaço. Então essa é uma dificuldade que sempre houve em todas as áreas, mas nesse caso em particular demanda um pessoal com uma formação um pouquinho diferente da maior parte dos jornalistas de cultura.

DC: E não só no âmbito da imprensa, quais são as maiores dificuldades da comunicação de música clássica nessa relação entre o público e, digamos, a classe profissional?

AD: Na TV aberta, ela praticamente não existe. Tirando a Cultura e a TV Brasil, a rigor não existe. Na Globo, não existe, embora a Globo da minha infância tivesse os Concertos para Juventude domingo de manhã, tinha lá os concertos então a gente sentava e escutava, mas o público era menor. E no caso da TV, há um fenômeno meio curioso: quando você coloca música na TV, a audiência cai. Então só entra na TV aquilo que é hiperpopular e popularesco. Então, a onipresença de Thiaguinho, Mumuzinho, Ivete Sangalo, é porque cai. O Faustão adora música, gosta de rock. Mas ele não pode pôr rock, porque ele depende da audiência, então ele vai pondo as coisas mais populares. Música clássica, então, é meio impensável. Às vezes aparece no jornalístico quando há exatamente uma escola de samba tocando junto a uma orquestra. É uma tentativa de falar “olha gente, experimenta isso aqui. Você gosta da escola de samba? Experimenta isso aqui.”. Na verdade, nunca é um mundo *mainstream*, em lugar nenhum do mundo – talvez com a exceção de Viena e de Berlim – mas [mesmo assim] o público é maior, tem fatias de mercado, nichos de mercados, mais consolidados do que aqui.

DC: Quais são as melhores iniciativas que você vê para melhorar essa comunicação? E em especial, como a internet se encaixa nesse contexto e quais as possibilidades trazidas?

AD: Eu acho que as orquestras que são subsidiadas se preocupam bem com isso – a OSB e OSESP, e a Petrobrás, a sessões por preços irrisórios, e que sempre que eu escrevo falando do o entorno da música, eu chamo atenção para o fato de que um ingresso médio para uma sessão de música clássica de bom nível é muito inferior de coisas médias pra baixo na música popular. Tem coisas excepcionalmente caras, tipo a Philharmonia com Nelson Freire, mas mesmo na Dell’Arte O Globo, o ingresso na galeria não é nada escorchanto perto do que é um ingresso comum num show. Um das várias falácias associadas, que é coisa de velho, etc, o Alex Ross tem uma ótima tirada: “É música de velho? A idade média dos integrantes da Filarmônica de Berlim é de 36 anos. A do Rolling Stones é de 71”. O que é música jovem e o que é música velha? As pessoas tendem a fossilizar a visão. Então, acho que essas sessões em horários alternativos com preços baixos são a melhor forma, junto com o repertório. Você olhar pro repertório e perceber que um Morricone, um John Williams, um cara desses que faz música clássica mesmo, mas não seja considerado um compositor clássico, põe as pessoas pra pensar: “claro que isso é música clássica!”. Então ela vai querer ir ver o Smetana depois. Isso por parte dos produtores, é claro. E por parte da imprensa, na parte que me cabe, eu valorizo muito a tentativa de tornar a música clássica uma coisa sem mistérios, no sentido de não ser uma “coisa nariz em pé”. É um tipo de música que tem características técnicas diferentes, mas é fundamentalmente a mesma coisa, mexe com os sentimentos humanos da mesma maneira.

DC: Sobre a internet, quais usos essa ferramenta tem para alcançar o público? As possibilidades? E também o lado ruim.

AD: Eu acho que não tem... Eu acho que pra esse projeto, esse nicho na cabeça, eu acho que não tem lado ruim. Porque você pode por tanto um programa de música clássica, como um site maior, como é o caso da rádio Batuta, com o que eu faço. Mas também, a nível individual, eu não tenho *facebook*, mas *twitter* eu tenho, entrava todo dia pra por dica de música. Aí hoje em dia eu ponho uma vez por semana, se tanto, e a maioria é música clássica, e aí o público vai acostumando. As pessoas querem discutir futebol, mas eu ignoro completamente futebol e política quando me acionam em relação a isso. Então é só música. E aí você coloca e fica surpreso como pessoas que você não

esperava começam a replicar aquilo, uma indicação sua de música clássica. Porque é isso, é um link, está ali. Você está ali querendo escutar coisas novas, clica no link que você vai parar num universo completamente diferente. Então, acho que não tem o lado ruim porque aí não entra no disse-me-disse, na polêmica muito feroz que cerca as coisas muito populares. Nesse aspecto, o fato de adestrar o público ajuda, soma a favor. A quantidade de coisas que eu descubro pela internet, que eu provo primeiro na internet pra depois buscar um disco, um arquivo sonoro de mais qualidade, isso está disponível pra todo mundo.

DC: Queria que você falasse um pouco sobre o espaço que a música clássica ocupa nos jornais nos dias de hoje. Você o considera adequado, no sentido de quantidade?

AD: Eu acho compreensível. Mas do meu ponto de vista, eu daria mais. Se eu fosse editor hoje em dia, eu forçaria a mão. Seria até desproporcional ao interesse da maior parte do público. Mas tem sempre um pouco disso... O Luís Garcia que escreve pro jornal e trabalhou na redação do Globo muito tempo, ele faz um jogo de palavras entre interesse público e interesse do público. O interesse do público tende ser aquele em cima daquele que ele já conhece. O interesse público é algo que ele não conhece. Pode ser um escândalo financeiro, político, ou uma forma de arte, um cineasta que ele ainda não conhece. Então eu acho que o jornalismo cultural é você forçar a mão no sentido do interesse público. É legal que mais gente conheça isso. Então, acho compreensível o espaço que é dado, mas eu acho inadequado dentro dessa função – em todos os jornais, Rio e São Paulo – de elevar o nível. Porque se você fornece ao grande público, e esses jornais falam para o grande público, apenas aquilo que ele já conhece você coloca o seu sarrafo, você pula nessa altura. E com o tempo você tem uma entropia nisso. Se você aumenta o seu sarrafo pra pular mais alto, você vai estar alimentando seu público, fazendo ele mais sofisticado. Então eu acho que a nossa função é sempre jogar o sarrafo um pouquinho mais pra cima, e música clássica é um elevador de sarrafos natural.

DC: O espaço que já é dado é bem utilizado, em termos de linguagem e tipo de cobertura?

AD: Eu não vou citar nomes, mas acho que às vezes não. Eu acho que às vezes a linguagem usada, mesmo pelas pessoas relativamente jovens, é uma linguagem passadista. Ela lança mão de certas metáforas ou figuras que a maior parte do público não entende. Em alguns casos, no caso de algumas pessoas, eu até tenho dúvidas se

aquilo de fato faz sentido, musicalmente falando, mas é uma reafirmação de poder sobre a área que se fala. Toda área tem um jargão, então se você não abre mão do jargão, ao usá-lo, você diz: “eu sou um dos que faz parte do clube e eu entendo essa área”, em todas as áreas. Alguns críticos tem dificuldade de abrir mão disso, por insegurança ou por não se virem à distância. Tirando um pouco da área de clássicos, eu trabalhei com um crítico de jazz, e eu trabalhava com um colega que também era músico. Certa vez, a gente pegou um texto e começou a anotar – sabe quando você faz uma anotação à parte – e a gente chegou a conclusão do que o que ele dizia não fazia sentido musicalmente falando, mas ele usava termos técnicos. Ele reafirmava o poder dele sobre a área fazendo isso, talvez até de boa fé. A gente chegou pra ele e disse: “Olha, a maior parte do nosso público leitor não entende isso. Então, quando você escrever, escreve menos linguagem técnica”. A gente não tinha coragem de dizer pra ele: “Olha, você está falando coisas que não fazem sentido”. Essa é uma preocupação que a gente tem que ter quando a escreve sobre qualquer tipo de música. E como música clássica tem essa coisa de ser associada, esse flertar com as altas classes (sejam intelectuais ou econômicas), há uma tentação... Há um jargão muito consolidado, então é preciso fugir dele, e eu acho que nem sempre se foge desse jargão tanto quanto seria possível. Mesmo numa revista como a *Gramophone* eu vejo como alguns fogem, outros não. Eu tendo a preferir aqueles que fogem.

DC: A cobertura de música clássica já vem nos jornais desde o surgimento dos suplementos de cultura. Esse espaço que a música clássica ocupa nos jornais hoje é mais em respeito a essa tradição da música clássica nos jornais ou ela vem do interesse do profissional de comunicação que está trabalhando naquele veículo e do público ao qual o veículo atende?

AD: Segunda opção. Vem do interesse do profissional e do público. A tradição só não sustentaria, seria ratificar que o público morreu, envelheceu, foi substituído... E não é isso que a gente vê. Então, é um retrato dos profissionais que passaram a escutar isso, ou sempre escutaram, do que do interesse do público nisso. Se fosse apenas uma tradição, já teria desaparecido.

DC: Sobre a cobertura de música clássica: existe uma agenda em cima desse tipo de cobertura, por parte do jornal?

AD: Não, eu não acho que haja, exatamente por conta dessa característica, os editores não são ligados a área. Se uma pessoa que tem uma ligação com qualquer área quer comunicar aquele entusiasmo que ela tem, ela criaria uma agenda. Eu teria uma agenda. Você teria uma agenda. Mas os editores que estão no topo da cadeia hoje em dia, nenhum deles é particularmente ligado a música clássica. Tem o editor, por exemplo, da Época – na verdade o Editor Chefe da Época [Luis Antônio Girón] – que é ligado à música clássica, mas também não significa que ele também consiga garantir largos espaços para música clássica. Então, tem uma briga mesmo entre os editores com os editores executivos, etc. Então, não vejo essa agenda não. Não vejo alguém que pense racionalmente "precisamos dar mais porque isso é importante para a formação do nosso público". Ainda que não seja uma coisa tão simples assim, eu não acredito que passe pela cabeça de nenhum editor da área.

DC: Mas, o leitor, um leitor médio, considera música clássica algo muito inacessível, muito fechado, uma coisa muito difícil. E ele considera a música clássica difícil porque a cobertura que ele lê é difícil e inacessível ou o que a imprensa faz hoje já ajuda na aproximação desse leitor?

AD: Eu acho que depende de quem escreve e do tipo de matéria que é. Por exemplo, acho que as reportagens ajudam nessa aproximação. Todas elas, quase indistintamente. As reportagens conseguem se livrar do jargão mais facilmente. A crítica tem mais dificuldade, porque a crítica trata de uma música, e música é intangível. Sobretudo quando ela é meramente instrumental. Então você precisa de metáforas e figuras de linguagem, que às vezes podem de fato (como era o caso do Jazz) afastar o público. Então, eu acho que a matéria que anuncia o show, o concerto, acho que ela aproxima. A crítica, por outro lado, dependendo de quem escreve, do momento que escreve, ela restaura barreiras. Parece que é difícil porque a linguagem é difícil, as coisas ditas são difíceis, e podem dar a impressão errada a quem está se iniciando que não existe outra maneira de se falar daquilo. E a gente vai se sentir sempre diminuído, “Ah, eu não tenho capacidade de alcançar isso”. Então, eu vejo esse duplo movimento. A maior parte das coisas é reportagem, felizmente. A crítica ocupa menos espaço dentro desse bolo. Então, a crítica varia. A reportagem aproxima com certeza.

DC: Mas mesmo a reportagem, eu não sei se você percebe isso, mas às vezes lendo me parece óbvio que ela é pautada pela agenda de eventos, porque o que está mais próximo vai ganhar mais espaço para uma reportagem. E mesmo assim, me parece muito

expositiva, muito serviço, pouca informação. Então, por que o leitor se sentiria compelido a ir ver um concerto se ele não recebeu nenhuma informação desse concerto além de onde vai ser, quem vai tocar, qual é programa, que horas é?

AD: As matérias maiores não podem se restringir a isso. Eu entendo que isso acontece quando você consegue cavar um espacinho, e às vezes a vitória do repórter está no espacinho, mas uma matéria maior não pode ficar só nisso. Tem que ter a trajetória de vida, o porquê daquele programa, histórias associadas àquele programa.... Isso é o que eu enxergo. As matérias menores acabam se prendendo à agenda. Elas só alargam um pouquinho as agenda de eventos, você tem razão. Mas quando eu penso numa reportagem, eu penso numa reportagem maior. Eu penso na capa do Segundo Caderno pro Nelson Freire³³. Como ele não é bom de entrevista, ele fala muito pouco, a matéria é composta por dados biográficos, pela peça que ele está fazendo, o disco que está saindo, etc. Eu acho que a própria apresentação do personagem torna aquilo cativante porque, como eu disse, gente se interessa por gente. E esse é um personagem complexo, intrigante, que faz uma música de altíssimo nível. Então eu acho que depende muito do engenho – como não tem uma agenda ideológica – depende muito da cabeça de repórter e do tamanho que lhe é dado para ocupar. Se o espaço for pequeno, a tendência vai ser, de fato, apenas discriminar o que é o serviço.

DC: De que maneira o elitismo, essa reafirmação de classe nos concertos, influencia a cobertura?

AD: Influencia porque o meio também exerce uma pressão no crítico, no repórter, e ele passa, quase por osmose, a reproduzir certas coisas do meio. Por exemplo, a questão dos aplausos. O aplauso não é uma declaração de incapacidade de entender, pelo contrário. Pode ser exatamente o contrário, você entendeu tão bem que quis aplaudir aquilo. O Alex Ross também já fez uma palestra na Inglaterra sobre aplauso, e ele mostra que a tradição de não aplaudir tem pouco mais de 100 anos, que muitas das velhas tradições são recentes. Que o Mozart em várias cartas ao pai, se queixava do público: “mas eu fiz aquilo, eles tinham que aplaudir”, ou “Por que não aplaudiram? Aonde foi que eu errei?”. Isso só mudou com Mahler e sobretudo com Wagner, que queria fazer uma igreja pra si próprio com esse ritual todo. E aí, o repórter às vezes acaba ficando meio

³³ O pianista Nelson Freire foi o assunto da matéria de capa do Segundo Caderno, do jornal O Globo, no dia 04 de setembro de 2014, com a proximidade de sua apresentação no Rio de Janeiro com a orquestra Philharmonia.

pressionado por esse tipo de comportamento, porque ele acaba convivendo com as pessoas do ramo, e parte delas ainda têm essa visão, aí não ajuda. Eu acho que não ajuda, você tende a reproduzir a segregação, o elitismo associado ao gênero, e é preciso fugir disso. Ou ao menos compartilhar isso com pessoas como o Carlos Prazeres, que é um cara que quer abrir, porque é outro ponto de vista sobre a mesma coisa.

DC: O que o apreciador de música clássica tira de conhecimento da cobertura que é feita hoje, e o que o leigo tira de conhecimento dessa mesma cobertura?

AD: Acho que não dá pra generalizar essa cobertura, acho que depende do tipo de matéria, reportagem ou crítica. Acho que a crítica é feita mais pro entendimento do que para o público em geral, e depende de quem escreve. A minha expectativa ao escrever sobre música é que o leigo se sinta atraído, que queira escutar, que dê uma chance para aquele negócio, e que ele entenda o que eu estou dizendo, mesmo que ele não dê o segundo passo de escutar aqui. Às vezes eu dou o até o link: “olha, tem uma versão disso aqui”, é fácil. E se você está lendo na internet então, você só decalca aquilo, clica e vai embora. Mas que ele fique curioso, que se interesse e leia até o final aquele troço. Acho que precisamos escrever para o leigo. Claro que eu sei que parte da resposta é do público iniciado, mas eu não quero que o público já iniciado não se sinta tratado como idiota e que o leigo também não se sinta afastado daquilo. Uma das primeiras matérias que eu fiz quando eu comecei a trabalhar em jornal, acho que eu ainda era *freela* no JB, foi com críticos de rock, na metade dos anos 80, e me causou certo espanto porque vários deles diziam estar escutando coisas que naturalmente as pessoas nunca vão escutar, e se gabando disso. Eu achava aquilo tão fora de sentido, citavam nomes de banda... Primeiro que hoje em dia todo mundo pode escutar tudo, por causa da internet. Segundo que eu quero que as pessoas escutem, vejam ou leiam aquilo que eu estou lendo e acho bom, ou mesmo aquilo que eu não acho bom, mas que é passível de ser discutido. Então, eu miro no leigo, ou um cara como eu, teve a formação mais na música popular mas que não vê mais tanto atrativo nessa música popular. De certa forma, a gente sempre escreve pra gente mesmo, em uma outra pessoa.

DC: Agora falando um pouco sobre a cobertura no Rio e em São Paulo, e comparando as duas. Ambas as cidades tem uma extensa programação cultural. Como o leitor que não acompanha a mídia especializada pode ter acesso à informação de que a cidade dele tem essa oferta?

AD: Eu acho que o principal de cada programação, em ambas as cidades, vai ser coberto na imprensa diária, que é o seu objeto. Eu acho que conforme você vai se aprofundando em uma área, você vai querendo drogas mais pesadas, vai buscando coisas mais difíceis, etc. Ao frequentar o meio, você tem acesso aos programas que vem adiante, ou passa a ir num lugar que onde o Viva Música é distribuído no balcão, tipo o Arlequim. Então, você vai juntando informação. Mas os principais itens do cardápio ele tem acesso. Às vezes ele pode até ficar frustrado. Por exemplo, na época da Copa, dois dias antes da final, o Plácido Domingo tocou na Arena HSBC, com o Lang Lang tocando piano e tal. Foi um pouco bizarro sob certo aspecto, aquele lugar, naquela ocasião, e até foi divulgado que que tocaria. Mas do único jornal do Rio, o Globo, ninguém foi ver, ninguém escreveu. Ou seja, como se aquilo não existisse. Nesse caso, tinha o interesse que dizia respeito a muito mais gente do que o público normal, porque era na Arena, o Plácido Domingo é um hiper astro – mesmo gente que não curte, sabe quem é. O Lang Lang também tem lá sua exposição planetária... Você foi?

DC: Fui, fui. Um fato muito curioso – é uma besteira – eu estava sentada na plateia, e na cadeira da minha frente, quando o Lang Lang entrou pra tocar piano, um cara virou pro outro e perguntou “quem é essa japonesa que está no piano?”. E eles perguntaram pra várias pessoas ali perto e ninguém sabia quem era. Não que eles precisassem saber quem era, obviamente, mas eu achei engraçado por ser o Lang Lang, que é um dos maiores astros da música clássica. E o pessoal foi lá pra ver o Plácido Domingo numa arena e não fazia a menor ideia de quem era ‘mulher japonesa que estava sentada no piano’.

AD: Mas ao mesmo tempo é um sinal interessante de que um público que não é do ramo pode ser capturado por eventos desse tipo. O Globo, na verdade, anunciou modestamente, timidamente, e não cobriu depois. E nesse caso eu entendo que às vezes você não tem tenha como fazer crítica de alguns espetáculos. Ou porque o crítico está de férias mesmo, ou porque não dá, é uma vez só... Mas no caso do Plácido Domingo eu fiquei assim, “o que aconteceu?”, “aconteceu mesmo?”. Tinha tanta coisa acontecendo na época da Copa, “será que isso, de fato, aconteceu?”. Porque tiveram uma série de problemas, tiveram que trocar a orquestra, e não teve uma resposta. Mas acho que o principal sabe-se que está acontecendo.

DC: E esse foco que os impressos diários dão às maiores orquestras, aos maiores eventos, ele benéfico porque é alguma cobertura ou ele é maléfico porque ele exclui essa flora de concertos tão diversos que estão acontecendo na cidade?

AD: Eu acho que se ele não ganhasse o espaço que ele tem, esse espaço não seria automaticamente coberto pela fauna variada. Eu acho que as orquestras têm uma visibilidade maior, e eu acho inclusive, sob certo aspecto, que o apelo físico da orquestra é um negócio incrível. Quem nunca viu uma orquestra – é incrível pensar que tem gente que nunca tenha visto uma orquestra ao vivo – quando toma aquele pontapé na cara, fica meio doido porque é um som muito potente. Então a orquestra tem uma visibilidade encorpada. Eu acho que se não dessem as orquestras ou essas atrações principais, não automaticamente as atrações menores ocupariam esse espaço. Talvez uma ou outra entrasse por conta de uma boa assessoria de imprensa. Alguém que faça a informação chegar em tempo hábil nos jornais...

DC: Esta questão da assessoria, é um problema muito grande?

AD: É, é um problema, porque nem todos podem pagar uma assessoria de imprensa. Às vezes eles mesmos fazem a própria divulgação, às vezes eu recebo informação de que vai haver um determinado concerto ou recital na véspera. O Ricardo Santoro do duo de violoncelos é meu vizinho de prédio, e às vezes ele me avisa na véspera que vai fazer um negócio. E eu não vou dar o tempo todo nota sobre quem quer seja, mas algumas coisas são muito boas e eu teria prazer de dar uma nota chamando para aquilo. Mas aí ele me avisa faltando um dia para a minha coluna sair, aí não tem mais tempo, ela já está fechada. Isso também chega na redação muito em cima do laço. Claro, as grandes orquestras, por causa da estrutura, tem assessorias profissionais muito boas. Tanto a Petrobras, quanto a Osesp, quanto a OSB. Então a informação chega com antecedência, rápido. Os eventos menores, evidentemente, lutam por falta de verba e às vezes essa informação não chega na redação. E quando chega, já passou a hora, veio muito em cima do laço.

DC: Como você vê, comparativamente, a cobertura do Rio e a cobertura de São Paulo?

AD: Eu acho a cobertura de São Paulo melhor, por duas razões. Primeiro que são dois jornais. E a competição entre eles faz com que os caras da área se esforcem pra sair melhor do que o concorrente. E segundo que, embora as duas programações sejam boas, a de São Paulo é melhor. Nelson Freire tem duas noites em São Paulo, uma no Rio. Isso

é muito indicativo. A temporada de ópera lá é melhor, as óperas produzidas pelo Municipal de São Paulo são melhores do que as do Municipal do Rio. Então, essa dupla circunstância faz com que a cobertura lá seja mais exuberante. E um dos cadernos em particular de São Paulo, que é o Caderno 2 do Estadão, é um caderno que tem muito espaço. Escreve-se muito ali, os textos são muito grandes. Então eles divulgam coisas bem legais, as vezes sobre um livro, sobre um compositor, uma efeméride, um concerto, é o que dá mais espaço. Na verdade, de uma forma geral, talvez seja o melhor caderno de cultura – pro meu gosto. Então, acho a cobertura de São Paulo melhor. Aqui no Rio só tem um, então você não tem o desafio e o estímulo da concorrência, e a programação é um pouco menos numerosa e a qualidade também é um pouco abaixo.

DC: Tirando os fatores externos, que seriam a concorrência, mais no que diz respeito aos concertos, você vê alguma diferença de mérito, ou de abordagem?

AD: Não, não. Tanto os méritos quanto os deméritos que eu te falei eu vejo em igual proporção nas duas cidades. Depende de quem escreve, depende do tipo de matéria que é, eu não vejo diferença. Eu não pego os críticos de São Paulo e fico entusiasmado, “Não, essas caras estão fazendo a crítica à procura de público”. Não necessariamente... Alguns sim, outros mais ou menos, é a mesma coisa nesse aspecto. O fundamento, a essência, eu acho que é a mesma.

DC: E talvez seja um pouco mais grave lá, porque tendo mais espaço, você comete os mesmos erros...

AD: É possível. Sim, tem razão....

DC: Você está aproveitando de maneira pior o espaço que tem.

AD: E talvez, sob certo aspecto, é difícil quantificar isso-- mas talvez, a música clássica de São Paulo fale para um público numericamente menor do que a música clássica do Rio, em relação ao todo da população. Você está falando de uma cidade de 20 milhões de habitantes. Então, se eles falarem pra mais gente do que no Rio, ainda sim será pouco em relação aqueles 20 milhões de habitantes. Vamos pensar, com 20 milhões de habitantes, você fala (vou chutar completamente) para 100 mil pessoas que se interessam por música clássica em São Paulo. Se você, com 6 milhões de habitantes no Rio, tem 70 mil que se interessam por música clássica, é mais gente aqui do que lá. Isso é difícil de constatar numericamente, mas na minha cabeça eu tendo a achar que pelas

próprias características do Rio a música clássica consegue circular mais fora de nicho do que em São Paulo. O meu contato com algumas pessoas do ramo lá, os produtores, as vezes é pouco assustador – assim, o esnobismo. Aqui no Rio é mais raro, as pessoas que lidam com o ramo tem uma visão mais integradora. Mas pode ser apenas circunstancial. A impressão que eu tenho é que por conta do ar livre, por conta de iniciativas como o projeto Aquarius, eu acho que conseguiu-se falar pra mais gente, proporcionalmente ao todo da população, do que em São Paulo. E isso talvez se reflita no texto de alguma forma, em algumas críticas. Não nas reportagens, mas em algumas críticas. Eu tenho um público grande, mas esse público grande não se tenta alargar. Mas isso é só uma conjectura, não é um estudo que eu fiz não.

DC: Por fim, tenho aqui duas ideias de textos seus que eu queria que você aplicasse no contexto da música clássica, porque é do meu interesse para a pesquisa. A primeira é sobre jornalismo cultural, sobre como uma mediação de subjetividades, ou seja, a subjetividade do artista mais a subjetividade do repórter, é feita por intermédio de instrumentos objetivos, ou seja, a palavra. Como isso se aplica à música clássica?

AD: Na música clássica, e na música instrumental de maneira geral, acho que é o exemplo mais difícil. Porque se você faz isso no campo da literatura ou do cinema, você tem um texto no qual você se segura, você exemplifica com o próprio texto, no diálogo, na passagem de um livro. Se é canção, você ainda tem a letra da canção. Se não é canção, fica mais complicado. Ainda semana passada, eu fiz com a minha turma o que eu sempre faço uma vez por semestre. Eu pego três músicas e peço pra eles dizerem as sensações que são associadas àquilo que eles estão ouvindo. Uma normalmente é fácil, geralmente uma música em português, mas eu sempre escolho aquela que sai um pouco do clichê. Então, Paulinho da Viola não é um samba, é “Sinal Fechado”, que é uma música meio clássico da vanguarda. Sonâncias e tal... E nos dois últimos períodos eu até repeti porque ciência é você repetir o mesmo resultado duas vezes em laboratório, se não pode ser só coincidência. Aí eu peguei uma ária do Tchaikovsky, do Eugene Onegin, e coloquei sem dizer o que era. Aí quando eu pergunto, primeiro, “que idioma é esse?”, é curioso que todo mundo responde que é italiano. Faz sentido, eles inventam esse negócio, mas isso é russo. E ninguém ali entende russo, naturalmente, e no entanto o que eles sentem, as sensações, as ideias associadas, são exatamente o que a cena descreve, que é a despedida antes de um duelo. O poeta saca que vai morrer num duelo, e se despede da vida, da noiva, etc. E as palavras que aparecem são: ‘despedida’,

‘melancolia’... Aí às vezes aparece ‘animação’ e de fato, no meio da ária, tem uma hora que ele se anima, que ele acha vai sobreviver, mas aí passa o momento... Então, vamos entender isso: o cara transmitiu isso com a expressão da voz e com a música, e vocês entenderam. E aí o mais difícil é sempre – por mais aberta a discussão – a música instrumental, uma peça de jazz ou alguma coisa parecida. Aí as visões são mais distintas, porque não tem a voz guia ali. Então, no caso de uma música que é – não diria majoritariamente, mas preponderantemente – instrumental, essa mediação de subjetividade é bem complicada. O objeto, como você objetiva isso, como você escreve isso, precisa ser bem pilotado. Se não você não diz o que você quer dizer, não é que você não diz o que a pessoa quer escutar porque isso não interessa, mas você não diz o que você quer dizer porque você afastou a pessoa daquilo, você não transmitiu bem uma ideia. Acho que talvez a música instrumental seja mais difícil pra isso.

DC: Como é o seu processo, mais ou menos?

AD: O meu processo é ver se tem alguma coisa que associa aquilo à vida da pessoa, a algum momento de vida, algum tipo de obsessão. Até alguma coisa que a princípio pode ser mais técnica, como alguns tons em alguns compositores que são associados a um sentimento. Em Mozart, sempre que aparece um ré menor é destino, fatalidade, sempre. *Don Giovanni*, o Requiem, o concerto pra piano n.20, é sempre uma coisa meio trágica, você está sendo arrastado pelos fatos, e não consegue segurar. Então, eu falo isso, mas eu exemplifico com as peças e ligo elas ao momento em que se está vivendo, o tipo de produção que está tendo. Pra tentar ser informativo, também, não meramente subjetivo. Então, esse é o meu processo. Até porque eu cheguei na música muito mais pela história do que pela teoria musical. A teoria musical por si só, não explica nada. A história por si só também não, mas casando as duas você consegue contar a sua história.

DC: A próxima é “por que o que se espera não é, nunca é, uma opinião que se afine com a nossa, e sim, uma opinião que tenha coerência interna graças a correta contextualização e argumentação. Nesse sentido, creio, o jornalismo cultural nunca foi tão necessário para o seus leitores nem que nem um nem os outros saibam”. No contexto da música clássica, como isso se aplica?

AD: Sintetizando ainda mais isso, o nosso objetivo ao fazer uma resenha crítica não é o convencimento. Se você gosta de Mahler e eu não gosto, e vice-versa, eu jamais vou te convencer que você está errado e eu estou certo, porque ninguém sente melhor do que

ninguém – tirando os psicopatas que não sentem, mas a gente não está escrevendo para psicopatas. Eu não sinto melhor do que você, e você não sente melhor do que eu. O que eu posso é, baseado no que eu sinto, te apresentar uma série de elementos que façam com que você diga assim “Ah, ele gosta, ele não gosta... Eu entendo porque ele não gosta”. Você aceita a minha argumentação. E a imprensa de maneira geral, sobretudo com a internet, entrou muito em crise, assim “o que que eu faço?” Mais ainda quando você tem tanta oferta você precisa de alguns canais confiáveis, que pode ser um selo de disco, você já sabe que a Deutsche Grammophone, os caras não lançam um disco ruim, e você vai atrás daquilo. Você não vai nunca apaixonar alguém por aquilo que te apaixona, seja música clássica, seja um tipo de cinema. Mas a pessoa pode reconhecer, “Caramba, essa pessoa escreve com paixão sobre esse negócio. Talvez valha a pena tentar escutar com os ouvidos dela, tentar escutar isso aqui.” Porque se você parte do ponto de que o jornalismo cultural precisa ser convencimento, é uma batalha perdida de antemão. Às vezes você até vai convencer, mas se você descer a minúcias, nunca duas pessoas pensam, sentem a mesma coisa sobre um objeto artístico. Você sente e pensa diante de uma conta, diante do déficit das contas públicas você pode pensar mais ou menos da mesma maneira, mas não de uma obra de arte. Ainda mais de uma obra de arte que é rica, que é sujeita a várias interpretações. Então, essa é a minha preocupação quando eu escrevo sobre qualquer coisa. Eu não quero que as pessoas digam, ‘Ah! Ele tem toda a razão’, e sim ‘Ele faz sentido, ele está sendo coerente com o que ele está dizendo’. Eu escrevo algo e fico relendo em busca de contradições internas, “será que pode subjetivar isso?” E aí eu vou corrigindo essas contradições. Tem que ter uma argumentação sólida mesmo que seja sobre uma coisa etérea. Mas com certeza não tem jornalismo cultural sem mediação das subjetividades. Não é uma conta pública, não é o placar de uma partida de futebol, que é muito objetivo; cruelmente objetivo. Mesmo na descrição de alguma coisa, você já é subjetivo. As palavras que você escolhe pra descrever em uma reportagem de uma ópera de como aquela ária foi encenada, já são subjetivas. Então, não existe arte sem subjetividade. O crítico lida mais diretamente com isso, mas no jornalismo cultural, assim como não adianta se preocupar com o convencimento, não adianta pensar “vou fazer uma matéria cultural objetiva”. Isso não existe. Não existe, na verdade, em parte nenhuma do jornal. Mas no caso do jornalismo cultural, é uma falácia completa que você vá tratar objetivamente de algo. A reportagem também está sujeita a esses dilemas, mas às vezes ela nem sabe que está. Ela tem a

ilusão de estar refletindo objetivamente sobre alguma coisa. Ela é subjetiva a partir do momento que você escolhe que vai falar de um assunto e não de outro, e por aí vai...

DC: Isso é uma coisa muito minha, mas eu vejo muito do ruído da comunicação da música clássica refletido nas reportagens que eu encontro dos jornais, essa dificuldade de humanizar a coisa, de trazer a pessoa, de puxar o interesse da pessoa para aquilo. É muito tratado como uma coisa maior, uma coisa superior, com toda a negatividade da palavra. Isso está ainda muito refletido nas próprias reportagens.

AD: Acho que isso é uma coisa que deve se combater o tempo todo porque a tradição, seja ela qual for, sempre arrasta conotações que tendem a puxar pra esse lado.

4. Entrevista com Heloísa Fischer

Daniela Cohen: Quais são as maiores dificuldades na comunicação sobre música clássica?

Heloísa Fischer: Bem difícil sintetizar isso, mas vamos tentar. Vou elencar algumas dificuldades, não em ordem de importância. Primeiro: o assunto em referência. Música clássica é uma área de conhecimento, uma área de manifestação artística, muito complexa, muito ampla, que eu acho que é a mesma coisa que você falar assim: “Ah, música clássica”. Música clássica não é uma coisa, música clássica são várias coisas. É a mesma coisa que você falar de medicina. Dermatologia não tem nada a ver com neurocirurgia, mas é tudo medicina. Então quando a gente fala música clássica, eu acho que esse termo simplifica e esconde uma profundidade, é a ponta do iceberg. Então é uma área de conhecimento, de manifestação artística, de produção cultural, extremamente complexa, que engloba diversas vertentes, que engloba 500 anos de história, talvez mais, e de produção artística. Música clássica é um negócio realmente muito grande, então você se aproximar de um assunto tão grande, que tem referências históricas do passado, que tem diversas vertentes na atualidade, que está presente em vários países do mundo, é complexo. É um campo de saber e de produção artística muito complexo. É preciso considerar isso. Claro que existem vários outros campos que são retratados no jornalismo que também são muito complexos, tipo a medicina, que eu citei, ou então a ciência. Eu acredito que nesses outros campos, nas outras editorias jornalísticas, como política, economia, mundo, o que interessa é o factual. O repórter e o editor têm que saber o que está acontecendo hoje e têm que ter referências históricas do passado. Pra você cobrir política, você tem que saber qual foi o papel do Getúlio Vargas na formação dos partidos políticos brasileiros, por exemplo. Mas, pra ser um bom repórter e um bom editor de política, você realmente não vai precisar esbarrar muito nas tensões que levaram à proclamação da república, porque isso não está no seu dia-a-dia. Mas se você está cobrindo música clássica e vai ter uma apresentação dos quartetos de Beethoven que o Razumovsky encomendou e o que vai ser executado aqui no Rio é um repertório daqueles quartetos, você tem que saber um pouquinho sobre aquilo, porque espera-se de um profissional de comunicação atuante na música clássica que ele passe esse conhecimento para o público. Então você tem que se virar e descobrir um pouquinho do papel do príncipe Razumovsky na vida do Beethoven. Em outras áreas do jornalismo você não tem que ter um profissional com esse grau de conhecimento. Claro

que a internet ajudou muito nisso. Mas eu acho que o assunto por si é complexo. Outro aspecto que eu acho que é um dificultador é que se trata de um assunto que tem um jargão próprio. Ah, tudo bem, na medicina também tem um jargão próprio, na ciência também tem um jargão próprio, também é uma dificuldade do jornalismo atuante nessas áreas. Deve ser muito difícil pra um jornalista explicar, traduzir para o público de uma forma que ele entenda, todos os problemas do ebola. O cara tem que simplificar de alguma maneira pras pessoas entenderem. Só que entre os leitores ou espectadores você pode ter médicos, mas você despreza isso porque quer alcançar o grande público. Quando chega na música clássica é um pouco diferente. Porque você tem uma pequena parcela do público que detém um conhecimento maior do que aquela pessoa, aquele profissional de comunicação, que está transmitindo aquele conhecimento. A música é uma área que tem um muito jargão e é muito complicado você se livrar desse jargão, porque existe entre o pessoal da música clássica um apreço muito grande pela manutenção dessas regras e termos técnicos. Por exemplo, eu vou falar do quarteto Razumovsky, aí você fala “nossa, espera aí, mas esse quarteto é um número. É o quarteto número não sei o que, que é conhecido como Razumovsky”. Então, assim, tem uma coisa do jargão, que é muito difícil você desprender. Ai quando você fala do jargão, pronto, ninguém entende nada. Essa é uma grande dificuldade. Um outro problema é questão do público, que eu estava falando. É uma sandice e eu acho que todo mundo, a maioria das pessoas, assume isso, essa sandice de você identificar um leitor, espectador, ouvinte, consumidor, médio da música clássica. Você falar: “Ah, não, mas peraí, a gente tem aqui um leitor, eu estou falando pra esse leitor que gosta de música clássica e esse leitor, esse espectador tem uma certa base de conhecimento e por isso eu posso falar com ele”. Besteira. “Ah, os assinantes da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo conhecem muito [de música]”. Besteira. É muito difícil uma pessoa conhecer tudo, é muito raro alguém que conheça profundamente a ópera Wagneriana, também seja familiarizado com a Belle Époque brasileira, e que também esteja sintonizado com a produção contemporânea sinfônica. Não existe essa pessoa. E eu acho que existe um mito do consumidor médio de música clássica, que sabe tudo. Eu acho que isso dificulta. Acho que são essas três as principais dificuldades.

DC: Qual é o papel da imprensa na divulgação da música clássica? Onde a imprensa entra nesse cenário?

HF: Vou falar primeiro a minha visão e depois uma coisa genérica. Eu acho que entra na modalidade de serviço de utilidade pública, a meu ver. Eu acho tão importante você promover o acesso à cultura, às artes – a música clássica dentro das artes – tão importante quanto você divulgar o calendário de vacinação, eu acho. É muito importante porque isso é bom pras pessoas. Eu acho que a internet mudou tudo, mas ainda pela mídia, pelos canais de comunicação, pelas referências formadoras de opinião, os jornais, a televisão, o rádio, digamos a mídia tradicional, tem uma característica, por falar por muita gente, por formar opinião, ela tem uma facilidade de ser uma intermediária na construção do conhecimento cultural. Eu acho que entra um pouco a coisa do Rio e de São Paulo, eu vejo a mídia paulista, tanto os principais jornais, no papel e na internet, a televisão pública de São Paulo, a rádio pública de São Paulo, já entrando na música clássica, eu vejo lá uma preocupação em formação, em formar, em divulgar conhecimento. E eu vejo a mídia do Rio muito focada na informação e na notícia. Por exemplo, saindo um pouco da área cultural e da música, se a gente pega a rádio CBN, que é de um grupo do Rio de Janeiro, e a rádio Bandeirantes, a Band News FM, a CBN tem uma fixação com a notícia, *hard news*, política, economia. A Band News tem noticiário de *pet*, porque faz parte da vida das pessoas. Então eu acho que essa coisa da notícia e do conhecimento, se você pensa a imprensa não só como mediadora dos fatos cotidianos e da notícia quente, mas também uma mediadora de conhecimento – por causa da internet, onde o conhecimento está espalhado pra todo mundo – é mais importante ainda alguém para organizar e filtrar. Então se a mídia e a imprensa e os jornais são formadores de conhecimento ou deveriam ser ajudantes na formação de conhecimento, a música clássica está no pacote conhecimento. Deveria estar no pacote conhecimento assim como a arte de rua está, assim como o cinema está. “Então tá bom, está tendo o Festival do Rio, deixa eu falar do factual, da agenda”. Não, mas peraí, quem são as pessoas que estão por trás? Quem são esses realizadores? Tem uma mostra de cinema iraniano, mas o que está acontecendo no Irã com essa nova geração agora? Eu sinto que aqui no Rio a gente não tem essa preocupação. É muito mais o factual do que a formação cultural. Agora, aqui, no papel da imprensa da divulgação da música clássica, eu inverteo um pouco a sua pergunta. Qual é o papel do setor de música clássica na divulgação pra imprensa? Eu falei da coisa da utilidade pública, mas não adianta se a música clássica não se vende como um serviço de utilidade pública, se ela não se compreende como um serviço de utilidade pública, se o setor, os profissionais, não se compreendem. Não adianta ficar reclamando: “Ai, a mídia

não fala, eles não entendem nada” e não sei o que. Mas peraí, mas qual é o papel da música clássica no diálogo com a imprensa, na divulgação disso? Com certeza as pessoas que estão sentadas, o Fradkin não, mas o cara que está acima dele, editando, e o cara que está acima do editor dele, editando o jornal, ele não tem noção do volume de eventos que tem no Rio de Janeiro. Não tem a menor noção. Ele deve achar que são aqueles concertinhos lá da série Dell’Arte que o Globo apoia e uma ou outra coisa que o Theatro Municipal faz, ele não tem noção do tamanho. E ele não tem noção do tamanho porque ninguém fala nada pra eles. Eu cheguei a falar pra você de um programa que tinha quando ainda tinha bolsa de valores no Rio de Janeiro? Nos anos 80 o Rio de Janeiro tinha uma bolsa de valores e tratar de bolsa de valores é um dos assuntos mais áridos do jornalismo. Você não aprende na faculdade, só se você faz economia, mas nem todo mundo faz. E tinha, quando eu era estagiária, no meu primeiro estágio, eu me lembro de ter visto isso, nunca esqueci. A bolsa de valores do Rio de Janeiro tinha um programa de formação pra jornalistas, porque ela tinha a preocupação de explicar pros jornalistas e de estimular os jornalistas a compreender o universo da bolsa de valores para eles poderem cobrir direito aquilo, para não falar bobagem. E tinha um programa tipo um *fellowship*, tinha um negócio lá qualquer, que eles selecionavam jornalistas pra fazer um programa lá na bolsa, se você queria cobrir economia. Eu acho que [falta] uma coisa dessas, um programa de aproximação da música clássica. Muitos anos atrás eu cheguei a propor isso ao Luiz Paulo Horta, quando ele era responsável pela formação dos jornalistas d’O Globo. Não os jornalistas de música clássica, os jornalistas no total, programa de estágio, o pessoal da redação que já estava lá dentro e que ia pra fazer aperfeiçoamento fora, em universidade, era ele que era o contato. Eu cheguei a propor isso pra ele, porque eu acho que esse segundo ponto aqui se ressentia muito disso. É um círculo vicioso. Essa semana vai vir o Willem Christie, Les Arts Florissants vai estar aqui no Rio, e duvido que o chefe agora d’O Globo, o Ascânio Seleme, duvido que ele saiba quem é Willem Christie. Eu tenho certeza que ele não sabe. Mas vamos combinar que se o Spielberg vier, ele sabe qual é o valor do Spielberg.

DC: Como você vê a cobertura das duas capitais, Rio e São Paulo, e como elas se comparam?

HF: Não tem como. Assim, é muito vexaminosa a comparação. Mas eu acho que isso faz parte de um conjunto de valores que a cultura da sociedade carioca colocou como mais importante. Eu acho vexaminosa. Tanto a prévia do que vai acontecer, quanto o

pós, quanto a crítica. Não tem termos de comparação. “Ah, o volume de coisa que acontece em SP é maior”. É, até é. “Ah, o setor de SP, o setor da música clássica de SP tem mais dinheiro, significa que tem mais capacidade de divulgação, significa que é mais estruturado”. Sim, mas não tem comparação. O volume de notícias sobre o que acontece na cidade e outros fatos da música clássica é tratado com mais interesse e recebe mais espaço na mídia em SP. E é tratado com uma abordagem menos agenda. O próprio fato da agenda Viva Música ser uma agenda, ser uma prestação de serviço. Eu acho que é bem típico aqui do Rio de Janeiro. Em SP, ok o serviço, mas tem uma preocupação de transmissão de conhecimento, aquilo um pouco que eu estava falando antes. Então o volume, se você for pegar a centimetragem, se você for ver um comparativo de centimetragem, certamente SP vai ser maior. E a forma é mais profunda, não é superficial, é mais profundo. E o posterior também. É só você ver numericamente o número de profissionais que ou são jornalistas, ou estão atuando no jornalismo na música clássica. Aqui no Rio quem é? É o Eduardo Fradkin e a Debora Ghivelder. Em São Paulo, talvez você tenha umas dez pessoas. Enfim, nos últimos meses eu não tenho acompanhado muito a cobertura de São Paulo. Mas escrevendo em um ou outro veículo, na revista Concerto, na Folha, no Estado, em blogs pessoais, pessoas que estão capacitadas a transmitir [informações sobre música clássica] em veículos de comunicação, que são jornalistas ou não. Vamos lá, de cabeça: Sidney Molina, Irineu Franco Perpétuo, João Marcos Coelho, João Luís Sampaio, Camila Frésca, o Nelson Rubens Kunze, Sergio Casoy, o Julio Medaglia é colunista. Aquele pessoal todo lá do rádio Cultura, que não é exatamente o teu atual enfoque. Mas você tem o Natali, que eu acho que não está direto na Folha, mas ele escreve sobre, não sei se no blog dele, mas eu vejo ele publicando coisas. Cheguei aqui, de cabeça, a nove pessoas. Aqui no Rio de Janeiro a gente tem duas. Essas nove pessoas, se você reabre amanhã a revista Bravo, elas estão todas lá escrevendo. O próprio Girón, que é da Época, Luís Antônio Girón, Sérgio Martins... Já passou de 10. Então você tem uma força de trabalho jornalística clássica que não tem comparação com o Rio.

DC: O espaço ocupado pela cobertura de música clássica nos jornais corresponde ao interesse do público ou é fruto de uma tradição do jornalismo cultural?

HF: Eu acho que as duas coisas. Eu colocaria as duas coisas. E eu colocaria um terceiro item, que seria aquela coisa que eu falei do Willem Christie e do Spielberg; tem uma terceira instância que é o pouco conhecimento das redações sobre qualquer assunto que

seja um pouco mais – vamos ao termo ruim – erudito. E acho que tem um desconhecimento nas redações que vem de um pré-conceito. Existe um preconceito de que música clássica é pra pouca gente e que ninguém se interessa por isso. E o cara também não conhece muito. Então, “quem é esse Willem Christie? Eu tenho que dar uma matéria exclusiva com o Willem Christie, que eu nem sei direito o que eu vai falar. Será que eu puxo a primeira página? Será que o editor dá a primeira página? Depois eu vou ter que vender isso pra chefia de redação, pra quê que eu estou dando esse espaço todo. Mas se nessa mesma semana Os Gêmeos estão aqui, poxa, vamos dar uma capa pros Gêmeos. Esquece Willem Christie”. Então, eu acho que é muito perverso isso. Coloca a música clássica num posição de subalterna, que ela não deveria ter. E isso é fruto [da noção] de que é uma coisa pra elite, aquele elitismo. “Pra que que eu vou falar de música clássica pros leitores do Extra?”. Aí você pensa: realmente, talvez ele tenha razão. O público dele não se interessa. Mas qual é o papel da imprensa? Atender uma expectativa ou ajudar na ampliação de horizonte do público leitor?

DC: Mas esse espaço que a cobertura de música clássica já ocupa nos jornais – o espaço atual, você acha que ele tem correspondência com o interesse do público? Ele atende as expectativas desse público? Ele não atende expectativas desse público?

HF: A gente tinha que ter número de pesquisa. A gente tinha que ter número pra poder avaliar isso. Vamos fazer um exercício. Eu vi uma pesquisa, mas já é antiga, acho que de 2005, talvez, do uso do tempo livre de acordo com os hábitos dos paulistanos. Eu não me lembro de quem foi que fez essas pesquisas, mas eu me lembro bem que tinha uma coisa de gêneros musicais. Não perguntava se você ouve, ou se você vai a show, só se você se interessava pelo gênero. E música clássica era tipo 20%. 20% das pessoas diziam que tinham interesse por música clássica.

DC: É um número bastante expressivo.

HF: É! Bastante! Muito expressivo. Aquela pesquisa [do ano passado] da Prefeitura [do Rio de Janeiro] foi muito ruim para a música clássica. E você pensa assim: as pessoas não se interessam. Eu acho que elas não se interessam porque elas não conhecem. Como elas vão conhecer? Pela ação da mídia.

DC: É um círculo vicioso.

HF: A internet está aí, qualquer um pode conhecer, mas pra que eu vou perder meu tempo pra ir atrás de uma sinfonia de Beethoven? Não era muito melhor se a TV Globo falasse um pouquinho de Beethoven? Mas a TV Globo vai falar do Beethoven? Não. Porque ninguém se interessa pelo Beethoven. Então, é um círculo vicioso. Essa instância do interesse do público. É o interesse latente ou é o interesse real? Por exemplo, veja você, já que estamos falando de jornal, volta e meia a Folha de S. Paulo faz coleções de música clássica. Ano passado, por exemplo, comprei alguns títulos, foi uma coleção de música clássica para criança. Então assim, você pensa bem, eles próprios estão estimulando a divulgação desse assunto. Na hora que você faz uma coleção de música clássica e vende para os seus leitores e assinantes, você está colaborando para a divulgação desse assunto. Você está possibilitando que o público tenha interesse, ou aumente o interesse. Agora é pensamento mágico achar que as pessoas estão interessadíssimas em música clássica. Não, elas não estão. Elas estão interessadas naquilo que elas conhecem e reconhecem como importantes pra vida dela. A minha visão é que você não pode saber se gosta ou não, se você não tiver sido convidado a experimentar. Quem é que vai convidar alguém pra experimentar música clássica? O próprio setor da música clássica. Tem um negócio na Inglaterra agora, um programa que chama *Student Post*, uma união de seis orquestras ou grupos orquestrais de Londres que se juntaram pra fazer um esforço de comunicação com a comunidade estudantil. Fizeram um canal de comunicação, aplicativos, vantagens, eventos paralelos que só são pra estudantes... Tem dias que só são estudantes que vão estar assistindo aquela apresentação. Mas o que foi isso? Foram organizações artísticas que se juntaram pra fazer um esforço. Aqui isso não vai acontecer, pela própria natureza desassociativa [das organizações brasileiras]. Então, a gente coloca ou na conta da imprensa, da mídia, ou na conta do governo, dizendo que é o governo que tem que despertar o interesse de música clássica nas pessoas. Não, é a mídia. A TV Globo tem que falar de Beethoven. O jornal O Globo tem que separar um espaço lá todo dia pra falar de música clássica -- não vai acontecer. A sociedade civil não é organizada na área das instituições culturais e menos ainda na área da música clássica. Então como você vai despertar o interesse do público? Ou mesmo levantar essa questão? Essas questões, que você está levantando aqui, são questões pra um seminário de instituições da música clássica. Esse seminário vai acontecer? É ruim, hein!

DC: O que apreciador de música clássica tira de conhecimento do serviço prestado atualmente nos jornais e nos veículos especializados? E o que o leigo tira de conhecimento desse serviço? E como deve ser feita abordagem do assunto, de maneira que o conteúdo seja prazeroso pros dois grupos?

HF: Muito difícil. Eu vou começar de trás pra frente. Eu estou a 20 anos tentando construir esse caminho para a minha fala individual e para a fala da VivaMúsica!. Como o público é heterogêneo e desnivelado, é muito difícil você encontrar um meio do caminho onde o cara que já conhece não ache que você está gastando o tempo dele à toa, porque ele não está aprendendo nada, ele tem que tirar alguma coisa daquilo que você está transmitindo. E, ao mesmo tempo, toda aquela ‘gradação’ de conhecimento e de referências, você conseguir atender esse pessoal todo. Porque o leitor não é “o” leitor. Assim, como talvez o leitor de uma crítica de cinema não seja o leitor também. O cara que se interessa por cinema, que vai ler uma crítica sobre cinema, ele perde alguma coisa ali. Na minha visão pessoal, eu acho que o mais importante nos dias de hoje, com a internet, o principal é você dar referências. Seja referências para o entendedor, seja referências para o iniciante – para o iniciado ou para o iniciante. Porque tem um valor da referência, mas também é difícil quantificar isso. Um exemplo: Você está fazendo a matéria antecipando o tal do Willem Christie. Você tem que dar ali, conseguir de alguma maneira, dar alguma referência pro leitor que já conhece Willem Christie, já sabe que ele é o cara, toca cravo, que ele é o papa da música barroca. Você tem que dar alguma informação, não necessariamente nova, que faça o seu leitor dizer “aprendi alguma coisa lendo esse negócio aqui”. E você tem que dar referências pra pessoa que não sabe nada e que leu aquele troço ali e se interessou, que possa ter naquilo alguma referência que ele possa correr atrás, nesse universo tão vasto e tão gigante, e ele consiga se virar sozinho. Essa coisa da referência ‘empodera’, é o tal ‘empoderamento’. Isso pra mim é o mais importante hoje, mas nem sempre foi assim. Hoje eu entendo que o papel do jornalista – ou da pessoa que, tipo Sergio Casoy é advogado, ou o Manoel Corrêa do Lago que é exportador de café, mas é um cara que pode escrever uma crítica – é fornecer essa referência para ‘empoderar’ o cara que está lendo. Mas é difícil fazer, porque se ele entra numa conversa com o leitor... Na hora que ele está escrevendo, ele conversa com esse leitor iniciado, ele vai cair naquele jargão. Ele vai cair naquele grau de complexidade, ele vai falar “Ah, eu não vou explicar. Vai pro Google entender. Vai pro Google ver o que que é”. E aí essa conversa muito de iniciados. o leitor iniciante vai

dizer “Ah! Não estou entendendo nada disso aqui!”. Pra mim tem uma questão da linguagem, na verdade, tudo está na linguagem. Tudo está na escolha das palavras e na construção das frases, e claro, no viés de abordagem. Eu acho que uma preocupação com a linguagem dá uma nivelada, dá uma facilitada. As pessoas, os especialistas, tem muito medo de facilitar, ou não querem simplesmente facilitar porque o argumento é “Ah! Mas você está tornando tudo superficial”. Só que uma coisa é facilitar e outra coisa é tornar raso e superficial. Mas creio que uma preocupação com a linguagem mais facilitada e o fornecimento de referências, porque você está ali pra fornecer referência pra essas pessoas. Você está intermediando essas referências, aí você tem que ter esse pano de fundo de colaborar pro aumento de conhecimento. Um colunista, um crítico, ele pode ser extremamente hermético, mas ter referências. Eu lia muito, gostava muito de ler o Paulo Francis. Ele foi um jornalista, um erudito – entendia de tudo. Ele era um pernóstico, um erudito-pernóstico. Paulo Francis falava sobre poesia inglesa do século XVI, conhecia muito música clássica, conhecia literatura. Era um homem da renascença, não se tem mais gente assim na imprensa. Luís Paulo Hora era um pouco assim. É só a velha geração que é assim. Você não tem ninguém da nova geração com esse cabedal de conhecimento. Mas eu lia muito Paulo Francis, ele escrevia na Folha de S. Paulo quando eu estava na faculdade. Tinha coisas que eu não entendia, mas o que eu aprendi com Paulo Francis de referências... Ele começava a falar do escritor americano tal que não sei quê. E eu: o que esse cara está falando? E não tinha o Google pra você ir atrás naquela época. Você ficava: “Gente, quem é essa pessoa? Meu Deus do Céu!”. Mas aí você corre atrás, e com isso você ‘empodera’ os seus leitores. É assim que você pega a sua massa de leitores, que são uma parte da sociedade, e vai empurrando eles pra cima. E aí eu acho que a imprensa carioca não tem essa preocupação de empurrar as pessoas pra cima. Não tem o compromisso, um pacto não dito, ou dito, de que o objetivo é aumentar o nível cultural das pessoas, ampliar os horizontes. Eu, de alguma maneira, percebo isso na imprensa paulista, na comunicação de São Paulo. Eu sou leitora da Folha diária e tento também ler O Globo de vez enquanto, mas é muito bizarro o que O Globo faz. Me parece haver na imprensa de São Paulo, na comunicação de São Paulo – isso está na rádio Cultura, isso está na TV Cultura, isso está na Folha, isso está no Estadão, isso está na revista Concerto – um compromisso de entregar coisas para as pessoas pra que elas pensem mais e formem seus critérios pessoais. Aqui ninguém está muito preocupado com a formação de critério

peçoal do leitor, do ouvinte, e sim com o factua, é o agora, é “vamos noticiar o agora”.
E a música clássica não é do agora...

DC: A falta de inovação no tratamento dado pelos veículos de comunicação à música clássica é um reflexo da linguagem engessada dos concertos ou das limitações da própria imprensa?

HF: Eu acho que tem pouca inovação nas reportagens, nos artigos, nas análises jornalísticas sobre música clássica porque tem pouca inovação na música clássica.

DC: Ou seja, é mais do setor e menos da vontade da imprensa.

HF: Aí eu acho que esse aspecto é como o setor se compreende e o que o setor faz, qual é a atividade do setor. Essa atividade segue muito determinados modelos. Então se a imprensa não tem esse olhar, na verdade, é uma questão do setor mesmo. É um setor em que a inovação, a importância dela, tem sido reconhecida em alguns mercados mundiais. O inglês com certeza, o holandês com certeza, o alemão com certeza. O americano também. Eu estou falando das instituições, as mantenedoras da tradição: as orquestras, os conservatórios, as salas de concertos, eles já entenderam que eles têm que mexer em alguma coisa. É um setor que é muito caro, é caríssimo, e se ele não for relevante para a sociedade, se ele não dialogar com a contemporaneidade, ele não vai ter mais dinheiro e aí ele não vai existir mais, porque é caro demais. Então, como ele é caro, ele tem que ser algo relevante, fazer sentido pra vida das pessoas, ele tem que estar inserido no cotidiano delas. Para estar inserido no cotidiano delas, ele tem que estar inserido de outras formas. Não que a forma tradicional seja um problema, não é isso. O ápice, o topo da experiência de ouvir sem dúvida é você se sentar numa sala de concertos e ouvir ali. Ficar uma hora e meia ouvindo uma sinfonia de Mahler, ou vinte minutos ouvindo uma sonata de Brahms, ali, na sala de concerto. Esse é o ápice da experiência de ouvir. Basicamente, o que o setor de música clássica tem pra oferecer é só essa experiência. Ela não tem os intermediários, que eu reputo necessários na atualidade, pra ir aproximando as pessoas desse mundo e você querer colocar três horas da sua vida, querer colocar uma grana – porque os bons concertos são caros sim – para isso. Você tem que ter dinheiro, tempo e conhecimento musical para estar nos melhores concertos. As pessoas que estão nos melhores concertos têm isso. Tem tempo, tem dinheiro e sabem o que está acontecendo ali. Por que eu vou me lascar pra Cidade das Artes, numa sexta-feira à noite, para ver um Les Arts Florissants e Willem Christie? É

porque eu sei que isso é bom, e vai custar caro, porque não custa dez reais vai custar cem. Então o problema é que está tudo, na minha visão, focado em cima dessa experiência única. O setor de música clássica trabalha com um tipo de experiência de ouvir, que é essa: ir ao concerto, ou ouvir no rádio, ou ver um vídeo. Mas o ápice mesmo é ir ao concerto, porque ver o vídeo é um desmembramento do concerto, e o rádio toca exatamente o que toca no concerto. Então só tem esse jeito, e ele atrai uma quantidade pequena de pessoas. Muita gente fala “A música clássica está sofrendo uma grande crise”, mas eu não vejo isso. Eu acho que a sala de concerto, o formato concerto está em crise. O problema é que a música clássica está toda atrelada ao formato concerto, que é um formato tende a atrair cada vez menos gente. Porque você tem que ter tempo, e todas as outras coisas. Enfim, é uma coisa de outra época mesmo. Imagina, você vai ver uma ópera que leva quatro horas, que tem três intervalos? Você pensa logo: “gente, que isso, pelo amor de deus, eu não posso ficar no celular durante esse período. Se eu checar meu celular eu vou ser escorraçada da sala Eu vou ter que ficar quatro horas ali”. Umas das coisas que eu vi lá no ClassicalNext foi uma palestra sensacional, do cara do festival de Aspen, um coroa que lá tem uma *venue*, que é muito tradicional. E ele falou “a gente tem que pensar maneiras de receber as pessoas que querem ver o celular. Eles podem ficar lá em cima, no Mezanino”. Aí eu me toquei que realmente chegou a hora de mudar. Colocando no mezanino quem quiser, a gente vende ingressos pra um setor em que a luz do teu celular não vai me incomodar, porque se eu estou do teu lado é porque eu também quero ligar meu celular pra ver de vez em quando o que está acontecendo. Isso é uma mudança muito grande, mas ela tem que acontecer. Porque você não vai na escola, você não vai no centro comercial, você não vai pra praça, você não vai pra praia, você não leva música clássica aonde as pessoas estão, você não vai pro bar... Se o único da pessoa ter contato com música clássica é lá [na sala de concerto], então você tem que adaptar ela a contemporaneidade.

DC: E uma mudança nessa forma de apresentar a música puxaria uma mudança na forma de divulgar a música na mídia?

HF: Com certeza.

DC: É uma coisa encadeada.

HF: Se você pensar, a mídia é movida por novidades. Ela é movida pelo novo, pelo “eu vou dar um espaço grande para você porque você está fazendo algo diferente. Vende aí

a sua pauta pra mim, o que tem de especial? De diferente? Ah não, você está me oferecendo mais do mesmo, vou te dar uma nota [pequena]”. Mas se você está me oferecendo alguma coisa diferente, eu tendo, como editor, como jornalista, a avaliar o que há de interessante. A música clássica tem pouca novidade pra oferecer. Eu acho que dentro dessa lógica da venda, da pauta, para você se destacar tem que estar fazendo alguma coisa diferente. Se você está fazendo a mesma coisa do que todo mundo, eu não vou te dar espaço. Eu acho que, à medida que você inova, que você cria novos formatos, a tendência é que a mídia se interesse mais pelo que você está fazendo. Porque você percebe que é uma coisa dinâmica, viva, e que fornece o que a mídia precisa. A mídia precisa de notícia nova, notícia velha não interessa.

5. Entrevista com Nelson Kunze

Daniela Cohen (DC): Quais são as maiores dificuldades na comunicação sobre música clássica?

Nelson Kunze (NK): A primeira dificuldade é a educação. A gente tem outras prioridades muito mais cruciais, que é colocar todo mundo na escola. Quando as pessoas no Brasil tiverem uma formação educacional satisfatória, e estamos longe disso, será o primeiro passo para a gente começar a pensar em uma divulgação da música clássica. Depois, temos que insistir cada vez mais em ter música clássica sendo feita de forma democrática para toda a sociedade, quer dizer, garantir que você tenha acesso fácil, que os ingressos não sejam muito caros, que as pessoas possam participar, e tudo isso. Mas isso é o básico. Uma vez que isso fosse atendido, digamos, a gente pode pensar em outras formas de levar a música clássica para a população, que devem ser pensadas paralelamente, não acho que a gente primeiro tem que fazer um para depois fazer o outro, e estas novas formas a gente tem que começar a fazer agora, também. Elas são: tentar esquemas um pouco menos formais de apresentação de música clássica, desconstruir um pouco esse negócio de que música clássica é coisa para elite e que todo mundo tem que ter muito dinheiro, muita informação, essas coisas. Isso já não é verdade. A Revista Concerto, aliás, faz parte da nossa missão mostrar que música clássica é muito linda e qualquer um pode usufruir desde que se dê um pouco ao tempo de parar e ouvir. Depois, uma vez que você já é fisgado pela música, aí tem um mundo para você aprender – se você quiser – e tiver interesse, mas a música clássica também dá para só curtir, não precisa ser nada além disso. Então, voltando a comunicação, primeiro temos aquela questão básica da educação, e segundo a gente buscar novas formas de apresentação de música, e aí tem a questão do concerto tradicional mas também todas as ferramentas que a *internet* hoje em dia oferece.

DC: Qual é o papel da imprensa na divulgação da música clássica?

NK: É um papel super importante. A imprensa especializada nem se fala, mas eu acho que ela tem cada vez mais dificuldades, por causa da massificação viral da sociedade. E a imprensa mais de caráter geral também deveria investir mais nas informações de qualidade da cultura, e isso não diz só respeito à música clássica, e sim à informação em geral na área de cultura. Precisamos de mais teatro, mais literatura, mais cinema autoral... Nada contra a divulgação das questões mais de entretenimento, isso também

faz parte, mas seria muito bom que os jornais, televisão e revistas tivessem uma ambição de qualidade um pouco mais presente. Acho que para falar de maneira mais educada, deveríamos encontrar maneira de falar sobre uma cultura não tão massificada e de fácil consumo.

DC: O que o apreciador de música clássica tira de conhecimento do serviço prestado atualmente nos jornais e veículos especializados? E o “leigo”? Como deve ser feita a abordagem do assunto de maneira que o conteúdo seja apelativo e prazeroso para estes dois grupos?

NK: Vou responder de trás para frente. A maneira de apresentar isso deve ser numa linguagem descomplicada e atual, sem as versões rebuscadas que normalmente são associadas à música clássica. A gente tem que tentar fazer textos que sejam inteligíveis para um leitor que não é especializado, mas que não sejam necessariamente simples, pode ser texto sério e bem escrito, mas que seja numa linguagem direta, sem rodeios e fácil de compreender. Não se deve imaginar que a linguagem deve ser chula ou irreverente, ou uma brincadeira para atingir o público, não, dá para escrever uma coisa com um bom nível de qualidade em uma linguagem que seja acessível para todo mundo, eu acho que esse é o grande desafio, tanto para nós na Concerto quanto para os jornais. A gente tem que ter uma coisa simplificada, e tem que ter escolas para que as pessoas tenham acesso a estes textos bem-escritos e informativos. É bastante complicado, até, porque você não sabe até onde você pode exigir do leitor, até onde vão os seus conhecimentos, mas existe uma faixa relativamente tranquila de bom senso e é nela que temos que trabalhar. Na revista Concerto eu espero que a gente esteja fazendo isso... Temos entre os nossos jornalistas pessoas jovens, que escrevem normalmente, sem firulas e linguagem impostada, toda cheia de coisas. Não precisamos disso, pode ser uma linguagem mais direta, mas nem por isso deixa de ser uma coisa exigente do ponto de vista intelectual, digamos. Para lidar com o público que já conhece um pouco de música clássica, essa é um dilema que a gente se depara em todas as edições da Revista Concerto, pois ela serve tanto ao público especializado como também gostaria de servir ao público leigo. Imagino que a revista deva ser uma porta de entrada para a música clássica, e tem que conseguir fazer que, se ela cair na mão de alguém que não sabe nada sobre o assunto, que ela pegue a revista e comece a ler e ache legal mesmo que ele não entenda tudo, e a partir dali ler as próximas edições e um dia ser uma pessoa com conhecimento musical, que frequente concertos e tudo mais. Talvez não tenha muito

essa coisa do “leitor que conhece” e o “leitor que não conhece”. Na revista, a gente tem seções que são de iniciação, digamos, como a que se chama “Vidas Musicais”, onde todo mês a gente publica numa página dupla algum compositor, algum intérprete falecido ou personalidade da música clássica, e apresenta ela para aquela pessoa que nunca ouviu falar daquilo. Mas ao mesmo tempo, o cara que sabe quem foi Puccini talvez também leia, porque ele pode se interessar sobre a vida do cara, não saber que ele escreveu tantas óperas, etc, ou seja, trazer informações novas que interessem àquela pessoa que já conhece o universo musical. É um pouco por aí. É uma questão de autocrítica, também, porque Às vezes a gente faz umas edições muito específicas para um público muito especializado, como por exemplo música contemporânea. Vai ter um festival no Rio, aí a gente faz a cobertura completa, entrevista diretor artístico, e tudo mais. Aí quando a revista está pronta, a gente pensa “o cara que vai pegar a revista na mão pela primeira vez, ele não vai entender nada disso que foi feito”. Essa reflexão a gente tem que fazer a toda hora, para fazer um conteúdo para o público que está lendo pela primeira vez e também o público que é leitor constante da revista. No fim, o que acaba sendo o mais abrangente é o roteiro, que é só a agenda pura e simples. Isso acaba atendendo a todo mundo.

DC: Como você vê a cobertura sobre música clássica nos jornais das duas capitais (Rio e São Paulo), e como elas se comparam?

NK: Primeiro, nos jornais diários, aqui a gente tem Estadão e Folha e no Rio e só O Globo, dos veículos estabelecidos e consolidados. A melhor cobertura aqui em São Paulo, na minha opinião, é a do Estado de S. Paulo. Eles sempre têm pelo menos um crítico regular nos concertos e uma reportagem bem ativa, em relação ao que vai acontecer. A Folha também tem um crítico e também tem reportagem, mas a Folha tem menos espaço para isso—as pessoas começam mais pelo nome. No Rio a gente tinha o Luiz Paulo Horta e agora tem o Fradkin. Ele acompanha, mas não é tão especializado em música clássica como é o pessoal aqui de São Paulo. Estou falando do João Marcos Coelho, do João Luiz Sampaio, do Sidney Molina, o Irineu Franco Perpétuo, são pessoas que só fazem música clássica, o negócio deles é música clássica, não fazem música popular, por exemplo. Então acho que em São Paulo temos uma cobertura mais regular, talvez. Ainda não acho satisfatória, não acho que seja boa, mas acho que é bem razoável. No Rio a gente tem a VivaMúsica!, com a Heloísa, e hoje em dia ela tem uma presença forte na rádio, onde ela faz o boletim dela, e tem o Facebook que é bem ativo.

O site não sei quanto eles investem em questão de programação, acho estão investindo mais em divulgar coisas do universo musical como um todo. Eu acho que é isso. Tem aquele site, Movimento.com, que é uma compilação das reportagens em geral e críticas em geral que são publicadas, e que eles republicam no site deles, e tem uma presença aí no Facebook que é cada vez mais forte, também. No geral, não saberia dizer se é melhor ou pior do que há quinze anos, a cobertura vai mudando de acordo até com o desenvolvimento das novas mídias. Mas acho que no Rio de Janeiro o trabalho é mais complicado, mesmo. Isso depende até da situação da vida musical, porque em São Paulo, com a Fundação Osesp e o Theatro Municipal, ela tem tido sucesso claro. As orquestras aqui de São Paulo são uma coisa impressionante, tocam toda semana três concertos com casa cheia, e o Theatro Municipal está com uma programação de assinaturas, tem o Theatro São Pedro, que faz ópera. No Rio você tem a OSB, a Petrobrás Sinfônica, mas nunca com essa presença como a Osesp, e você tem o Municipal do Rio com uma programação muito irregular. Quando faz óperas é a maior dificuldade, não tem um planejamento de longo prazo, então acho que isso faz parte. À medida que a vida musical vai se estruturando, e no Rio de Janeiro está até melhorando, se estruturando, também os jornais vão melhorar a divulgação deles nesse quesito.

ANEXO 2: LEVANTAMENTO DE MATÉRIAS ANALISADAS

Tabela 1: Rio de Janeiro

Dia	Matérias no Segundo Caderno	Total de Concertos
1	--	1
2	--	2
3	Nota: Ópera no cinema	2
4	--	1
5	Coluna (Clássico): Opes (dia 9), Quarteto Radamés Gnattali (dia 7), Sérgio e Odair Assad (dia 10)	2
6	--	5
7	--	5
8	--	3
9	--	2
10	--	3
11	Nota: série comemorativa de concertos EM-UFRJ (dias 11, 12, 13, 14 e 15)	2
12	Coluna (Clássico): Rio Cello, Posse na Academia Bras. De Música, Gols pela vida (dia 13)	6
13	Matéria de agenda: Concerto beneficente Gols pela Vida (dia 13)	5
14	Matéria de agenda: Elisso Virsaladze (dia 14)	4
15	--	5
16	--	9
17	Nota: Suor Angelica no Municipal (dia 17)	10
18	--	6
19	1. Matéria de agenda: Osesp 60 anos (dia 19) 2. Coluna (Clássico): Groupmuse e Salomé (dias 22 e 23)	9
20	Matéria fria: gravadora Nonesuch	7

21	1. Matéria de agenda: Salomé (dias 22, 23, 27 e 29) 2. Crítica: Osesp (dia 19)	10
22	--	7
23	--	10
24	Crítica: Salomé	6
25	--	2
26	Coluna (Clássico): OSB (dia 30)	9
27	--	5
28	1. Nota: MozArt group (dia 28) 2. Matéria de agenda: Joyce DiDonato (dia 28)	5
29	Entrevista: Alexandre Desplat	2
30	--	5
31	1. Nota: Lukas Geniusas (dia 31) 2. Matéria: Maxim Vengerov (dia 1)	6
Total	19	156
Matéria AGENDA	6	--
Matéria FRIA	1	--
Crítica	2	--
Nota/Agenda	5	--
Entrevista/Perfil	1	--
Coluna	4	--
Matéria + Crítica	2	--

Tabela 2: São Paulo

Dia	Estadão	Folha	Total de Concertos
1	--	1. Matéria fria: Beethoven e Vivaldi (coleção CDs) 2. Matéria de agenda: Música de Câmara na Academia com Eric Lehninger (dia 7) 3. Agenda: Osesp (dias 1 e 2); Mostra de Cordas dedilhadas (dia 1); OSM (dias 2 e 3).	3
2	1. Matéria de agenda: Natalie Dessay (cd + concerto) 2. Matéria de agenda: Aula e lançamento de livro sobre Suítes de Bach	1. Matéria de agenda: programa Prelúdio (reality show de música clássica na TV Cultura) 2. Matéria de agenda: Concerto OSM (dias 2 e 3)	7
3	--	1. Matéria fria: Coleção Folha (coleção CDs)T 2. Matéria de agenda: Natalie Dessay (dias 4 e 5) 3. Nota: Osesp em Campos do Jordão (dia 3) 4. Agenda: Osesp (dia 7), OSM (dias 9 e 10), Recital de Piano MuBE (dia 10)	9
4	Matéria de agenda: livro Jocy de Oliveira	--	1
5	--	Crítica: Osesp (dia 2)	3
6	Crítica: Natalie Dessay	Crítica: livro Jocy de Oliveira	3
7	--	--	4
8	1. Obituário: Frank Shipway, maestro 2. Matéria de agenda: ópera "Las horas vacías"	1. Matéria fria (capa): Crise na Met Opera (2 páginas) 2. Matéria fria: Bach (coleção de CDs) 3. Nota: ópera "Las Horas Vacías" (dias 8 e 10) 4. Obituário: Frank Shipway, maestro	4
9	--	--	7
10	--	1. Matéria fria: Mozart (coleção de CDs) 2. Matéria de agenda: Elisso Virsaladze (dias 11 e 13) 3. Agenda: OSM (dia 10); coro Osesp (dias 12 e 13); Osesp (dia 14); CoralUSP (dia	8

		17), Orq. Theatro São Pedro (dia 17); OER (17)	
11	Matéria de agenda: Elisso Virsaladze (dias 11 e 13)	--	2
12	Crítica: Las horas vacías	--	3
13	1. Matéria de agenda (capa): concertos comemorativos 60 anos Osesp + Timothy McAllister 2. Crítica: Elisso Virsaladze	--	4
14	--	--	4
15	--	1. Matéria de agenda: Osesp (dias 14, 15 e 16) 2. Matéria fria: Mozart (coleção CDs)	3
16	--	Crítica Osesp (dia 14)	7
17	1. Matéria de agenda: Orquestra Jovem do Estado 2. Perfil: Lucas Silva (OJE)	1. Matéria fria: Chopin (Coleção de CDs) 2. Matéria de agenda: Camerata Fukuda (dia 19) 3. Agenda: Ray Chen (dia 17); Orquestra Jovem do Estado (dia 17); Trio Brasileiro (dia 21)	13
18	1. Matéria fria: CD Aisha Orazbayeva 2. Crítica: CD Martha Argerich e Daniel Barenboim 3. Matéria fria: portal Música Brasilis	--	1
19	--	Matéria fria: história do violão	5
20	Matéria de agenda (capa): Joyce DiDonato + Crítica	--	2
21	--	--	2
22	--	1. Matéria de agenda: Joyce DiDonato (dias 24 e 25) 2. Matéria fria: Chopin (coleção CDs)	1
23	Entrevista: Maxim Vengerov	Matéria de agenda: OER + Quaternaglia (dia 24)	6
24	--	1. Matéria de agenda: Maxim Vengerov (dia 24)	10

		2. Matéria fria: Schumann (coleção CDs)	
25	--	--	1
26	--	Crítica: OER + Quaternaglia	2
27	Crítica: Joyce DiDonato	--	1
28	Matéria de agenda: concerto na França da Orquestra Jovem do Estado	Matéria de agenda: Quarteto de Cordas da Cidade (dia 28)	7
29	--	Matéria fria: Schumann (coleção CDs)	4
30	--	Nota: Oesp (dia 30)	8
31	Matéria de agenda: Festival MIMO	1. Matéria de agenda: Mariella Devia no TSP (31) 2. Matéria fria: Villa-Lobos (coleção CDs)	12
Total	20	36	147
Matéria AGENDA	10	12	
Matéria FRIA	2	12	
Crítica	5	4	
Nota/Agenda	0	7	
Entrevista/ Perfil	3	1	
Coluna	0	0	
Matéria + Crítica	4	2	

Agenda Viva Música!

A MÚSICA
CLÁSSICA NA
CIDADE DO
RIO DE
JANEIRO
EXEMPLAR
GRÁTIS
AGOSTO/14

Nº 136 ANO 13
ISSN: 1676-9562



Rio Cello Encounter
chega à 20ª edição
destacando o violoncelo
em concertos gratuitos
por toda a cidade

P.4 FESTIVAL RIO CELLO COMPLETA 20 ANOS

P.5 TURNÊ NACIONAL DA OSESP CHEGA AO RIO

P.6 MÚSICOS REUNIDOS EM CONCERTO BENEFICENTE

Imagem 3: Capa (Agenda VivaMúsica!, ago. 2014)

Turnê da Osesp chega ao Rio Dia 19 (terça-feira), às 20h, na Cidade das Artes. Dmitry Mayboroda, piano. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Marin Alsop, regente. Preço não informado.

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo tem feito regularmente uma turnê nacional. A etapa carioca será mais uma vez na Barra da Tijuca. A regente americana e diretora musical do grupo Marin Alsop recebe no palco da Cidade das Artes o jovem pianista russo Dmitry Mayboroda, de 21 anos. O repertório traz a Alvorada da ópera "Lo schiavo", de Carlos Gomes, e o famoso concerto para piano de Grieg.

Petrobras: 'O Messias', igrejas e shopping

Vários dias, horários, locais, artistas e preços. Confira a programação dia-a-dia. Orquestra Petrobras Sinfônica.

A Orquestra Petrobras Sinfônica reverencia a memória de seu criador, Armando Prazeres, que completaria 80 anos, com o oratório "O Messias", de Handel (dias 8 e 9). O maestro Carlos Prazeres, filho do fundador, rege os concertos no Theatro Municipal. Também este mês, a Petrobras Sinfônica faz concertos de câmara em igrejas (dia 16 em Botafogo e dia 17 em Icaraí), com obras brasileiras e escandinavas. E ainda oferece espetáculo com sopros e percussão em shopping center de Duque de Caxias (dia 24).

OSB com Alondra e John Williams

Vários dias, horários e artistas, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Confira a programação dia-a-dia. Orquestra Sinfônica Brasileira. R\$ 20 (gal); R\$ 60 (bl. sup.); R\$ 100 (pl.); R\$ 140 (bl. nb.). Há meia-entrada para estudantes, idosos e portadores de necessidades especiais.

O maestro americano Lorin Maazel – morto em julho – regeria a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) no ciclo dedicado a Mozart e Tchaikovsky agora em agosto. A série foi cancelada. O grupo segue com a programação de suas séries regulares. A jovem mexicana Alondra de La Parra rege a OSB e o pianista russo, mais jovem ainda, Pavel Kolesnikov (dia 2) em obras de Stravinsky e Rachmaninov. Ela rege também obras dos conterrâneos Carlos Chávez e Arturo Márquez (dia 7). Já Roberto Minczuk rege música para cinema de John Williams, reunindo de "Guerra nas estrelas" até "Harry Potter" (dia 30) – os ingressos já estão esgotados.

Duo Assad toca em Niterói Dia 10 (domingo), às 19h, no Teatro Municipal de Niterói. Duo Assad de Violões. R\$ 60. Há meia-entrada para estudantes e idosos.

Os irmãos violonistas Sérgio e Odair Assad encerram em Niterói a turnê comemorativa de 50 anos do duo, que chegou a diversas cidades brasileiras. Os Assad são referência internacional em violão e pouco tocam no Rio de Janeiro. O recital deste mês é uma rara chance.

8 AGENDA VIVAMÚSICA! agosto

As informações aqui divulgadas são de responsabilidade dos organizadores. É recomendável confirmar, antes de sair de casa.

este mês no Rio

1^o sexta

- ▶ **JERZY MILEWSKI**, violino. **ALEIDA SCHWEITZER**, piano. → Centro Cultural Light, 12h30 # Série Música no Museu ♪ Flausino Vale. Marlos Nobre. Cussy de Almeida. Villa-Lobos. E outros compositores. \$ Grátis.

2 sábado

- ▶ **PAVEL KOLESNIKOV**, piano. **ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA**. **ALONDRA DE LA PARRA**, regente. → Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 16h # Temporada 2014 Orquestra Sinfônica Brasileira – Série Turmalina ♪ Stravinsky. Rachmaninov. \$ R\$ 20 (gal); R\$ 60 (bl. sup.); R\$ 100 (pl.); R\$ 140 (bl. nb.). Há meia-entrada para estudantes, idosos e portadores de necessidades especiais.
- ▶ **NICOLAS DE SOUZA BARROS**, violão de oito cordas. → Centro Espírita Israel Barcelos, 19h # Série Café Concerto ♪ Ernesto Nazareth. Debussy. Henrique Oswald. Ravel. Alberto Nepomuceno. E outros compositores. \$ R\$ 1. Sugestão: 1kg de alimento não perecível.

3 domingo

- ▶ **ANGELA DE CARVALHO**, soprano. **CLÁUDIO VETTORI**, piano. → Museu de Arte Moderna, 11h30 # Série Música no Museu ♪ Puccini. Verdi. \$ Grátis.

- ▶ **TIMÓTEO DE OLIVEIRA PEREIRA**, flauta. **DUDU LOURO**, piano. → Solar do Jambuí (Niterói), 17h ♪ Friedrich Kuhlau. Debussy. Vivaldi. Mozart. Guerra-Peixe. E outros compositores. \$ Grátis.

4 segunda

- ▶ **MARCOS BRITO**, violão. → Biblioteca Nacional, 12h30 # Série Música no Museu ♪ Bach. Villa-Lobos. João Pernambuco. Ernesto Nazareth. \$ Grátis.

5 terça

- ▶ **CORAL DA NEOENERGIA**. **EDUARDO MORELENBAUM**, regente. **GRUPO VOCAL BATEBOCA**. **DECO FIORI**, regente. → Museu da República, 12h30 # Série Música no Museu ♪ Compositores brasileiros. \$ Grátis.

6 quarta

- ▶ **SOLISTAS DO CORO DO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO**. **JÉSUS FIGUEIREDO**, direção musical. **RUBENS LIMA JR.**, direção cênica. → Theatro Municipal do Rio de Janeiro/Foyer, 12h # Projeto "Ópera do Meio-Dia" – Theatro Municipal ♪ Puccini: Trechos da ópera "Suor Angelica". \$ R\$ 5.
- ▶ **DUO SANCHEZ-BOTELHO (MÁRCIO SANCHEZ**, violino. **TONY BOTELHO**, contrabaixo). → Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB)/Sala 26, 12h30 # Série Música no Museu ♪ Bach. Vivaldi. Johann Matthias Sperger. Radamés Gnattali. \$ Grátis.
- ▶ **MARCEL GOTTLIEB**, apresentador. → Musicativa, 15h30 ♪ Sessão comentada de vídeo com obras de Schubert interpretadas pelos regentes Georg Solti, Claudio Abbado e Daniel Barenboim. \$ R\$ 65 (aula avulsa). R\$ 60 (se comprada no pacote mensal)

7 quinta

- ▶ **LUÍZ BOMFIM**, barítono. **REGINA LACERDA**, **ALDA LEONOR**, **CECÍLIA GUIMARÃES**, **DULCÍLIA EVANGELISTA**, **FERNANDA MARIA CRUZ**, **JOSÉ CARLOS VASCONCELLOS** E **KÍCIA BRANDÃO**, pianos. **CORAL HARTE VOCAL**. **SOLANGE PINTO MENDONÇA**, regente. → Conservatório Brasileiro de Música/Auditório Lorenzo Fernández, 17h30 # Série Movimento Artístico Lucia Branco (MALB) ♪ Alberto Nepomuceno. Dinah Menezes. Cacilda Borges Barbosa. \$ Grátis.

Imagem 5: Programação de concertos, (Agenda VivaMúsica!, ago. 2014)

Música

A soprano Natalie Dessay fala dos recitais que fará em São Paulo e da decisão de abandonar a ópera



Dessay. Novo disco dedicado a Michel Legrand

Livre para cantar

João Luiz Sampolo

Ela conquistou tudo que um cantor de ópera pode desejar. De Viena a Nova York, era disputada pelos principais palcos do mundo — em muitas montagens que, gravadas, se transformaram em CDs e DVDs de referência. Ainda assim, há pouco mais de um ano, a soprano francesa Natalie Dessay, de 48 anos, resolveu parar. Anunciou ao mundo a decisão de abandonar os palcos de ópera para se dedicar a recitais, mais importante, ao teatro de prosa. "Eu simplesmente cansei".

Dessay desembarca neste fim de semana no Brasil, ao lado do marido, o barítono Laurent Naouri. Juntos, e acompanhados pelo pianista Maciej Piłkalski, fazem dois recitais, segunda e terça, na Sala São Paulo, pelo Mozartem Brasileiro. O trio vai interpretar canções de Poulenc, Fauré, Duparc. "Montamos um programa em torno de duetos escritos por esses autores para barítono e soprano", ela explica, em entrevista ao Estado. "Mas, quando falo em duetos, são canções escritas para duas vozes. Nada de ópera", brinca, rindo. O canto lírico surgiu por acaso na vida de Natalie Dessay. Foi durante um teatro que, durante uma apresentação, alguém chamou a atenção para a qualidade de sua voz. Começou, então, a se dedicar ao canto. E, no início dos anos 1990, com a gravação da *Lohé*, de Delibes, surgiu para o mundo como

uma das principais sopranos líricas de sua geração. Seguiram-se 20 anos de uma carreira de exceção, em papéis como Zerbinetta, Gilda, Alcina ou Ofélia. Nos últimos anos, incluiu na lista a *Violetta* da *Traviata*. Sua despedida, na França, foi com *Manon* e, nos EUA, com *Os Contos de Hoffmann*.

Nesta ópera, de Offenbach, ela interpretou o papel de Antonia — uma jovem cantora que, levada a cantar sem parar pelo malévolo Dr. Miracle, acaba morta. Não poderia ser um personagem mais significativo. "A carreira do cantor de ópera inclui a repulsião incessante de alguns papéis. No meu caso, com o meu tipo de voz, essa lista era pequena e incluía basicamente jovens apaixonadas e sofridas, praticamente adolescentes. O que eu poderia fazer? Estou com 48 anos e já não faz muito sentido interpretar essas moças". A reação à sua decisão foi difusa, ela conta. Nem todo mundo entendeu seus motivos. "No mundo da ópera, ainda que ninguém coloque as coisas dessa forma direta, todos esperam que você, uma vez que tenha

encontrado uma fórmula de sucesso, siga fazendo a mesma coisa até não poder mais. E, para profissionais que pensam dessa forma, é natural que minha decisão soe estranha. Mas, o que esperavam de mim? Queriam me ver, aos 85 anos, interpretando jovens desesperançadas?", diz, sem citar nomes.

Canções. Natalie conversa com o Estado pelo telefone. Explica que está no carro, em uma estrada do interior da França, por onde passou antes da viagem ao Brasil. Ela se diverte com a curiosidade que sua decisão desperta nas pessoas. Diz estar feliz com a nova vida, que lhe permite, entre outras coisas, mais tempo com a família. "Não é preciso entender o que aconteceu com um fim, mas, antes, como um recomeço. Havia um desejo de me reinventar

NATALIE DESSAY
Sala São Paulo, Praça Júlio Prestes, s/nº, Campos Elíseos, 3223-3966. 2ª e 3ª, às 21h. R\$ 90/ R\$ 260.

e esse me pareceu o momento mais adequado, ainda sou jovem, tenho energia de sobra e, ao mesmo tempo, uma experiência adquirida que me ajuda a dar novos passos", diz.

Nessa nova vida, a música permanecerá, claro, ao seu lado. Ela tem se dedicado a recitais e concertos sinfônicos. Em São Paulo, vai interpretar canções de compositores franceses: Fauré, Duparc, Poulenc, Delibes e Widor. "O ponto de partida para o repertório foi a pesquisa que eu e meu marido fizemos de duetos escritos por esses autores. Achei coisas interessantes e pouco executadas. E essas peças acabam sendo o eixo em torno do qual outras peças foram sendo acrescentadas à lista", ela explica.

As canções francesas, chamadas originalmente de melodias, derivam do lied alemão — e ambos os gêneros cabem sob o guarda-chuva a que se costuma dar o nome, em português, de canção de arte. Seja em qual língua for, o que importa nesse repertório é a conversa intimista entre texto e música — as camadas de significado que dela conseguem extrair o intérprete.

Mas seria possível identificar especificidades que tornam únicos as canções francesas? A pergunta é feita a Natalie, mas é uma voz masculina que responde ao fundo. É Laurent Naouri, que está ao volante. Para ele, a diferença está, acima de tudo, na poesia. E Natalie concorda. "É preciso observar a poesia e, consequentemente, a própria

66
Havia um desejo de me reinventar e esse me pareceu o momento. Ainda sou jovem, tenho energia e, ao mesmo tempo, a experiência que me ajuda a dar novos passos"

estrutura do idioma francês, seja em poemas de caráter popular, seja numa escrita mais clássica, como a de Baudelaire. E, claro, o modo como os compositores se interpretaram. A sensação que tenho é de que a canção não nasce simplesmente, ela é uma tentativa de compreender a estrutura do poema, a maneira como o texto é gerado."

Novo começo. Natalie está lançando dois novos discos. Em *Eller et Lui*, gravou canções de Michel Legrand, com o próprio compositor ao piano; e, em *Rio Paris*, participa da homenagem da violonista Liat Cohen a músicas populares brasileiras (os dois foram lançados em edição nacional pela Warner Classics).

Para a soprano, a música popular é um caminho possível, mas o foco, diz, é evitar rótulos. Entre seus planos, está o teatro de prosa. E, quem sabe, óperas contemporâneas, que lhe deem a chance de explorar sua voz de outra forma. "Tenho comovido sobre isso e talvez logo tenha um projeto a anunciar. Mas não importa o gênero: o fundamental é fazer coisas que me permitam refletir não apenas a musicalidade, mas também a atuação, o teatro."

NA WEB
Vídeos. Trechos de apresentações da soprano

est.aaao.com.br/ve/deonatalie

Viagem musical e escrita pelas suítes de Bach

Lançamento de livro sobre as peças teatrais e o compositor e recital solo de Dimos Gouderoulis

João Marcos Coelho
ESPECIAL PARA O ESTADO

A primeira semana de agosto paulistana celebra um dos maiores monumentos da música em todos os tempos: os seis suítes para violoncelo solo de Johann Sebastian Bach. Desde que foram "redescobertas", na década final do século 19, num sebo em Barcelona pelo então jovem estudante catalão Pablo Casals, e estreadas em salas de concerto modernas, transformaram-se em símbolo máximo da genialidade de Bach. Dalí até o final de sua vida, em 1973, Casals fez de Bach seu norte: "Pela manhã, para começar o dia, preciso de Bach mais que de comida e água. E tem de ser Bach. Preciso de perfeição e alegria".

De certo modo, os três eventos programados para os três primeiros dias da semana trazem de volta a alegria em torno de uma obra-prima perfeita. Na segunda, o violoncelista gre-

go Dimos Gouderoulis faz uma palestra sobre as suítes. Radicado no Brasil há 18 anos e responsável por uma das mais belas e arrojadas gravações recentes da obra, ele retorna na quarta para tocar três delas em recital. Na terç, o dublê de jornalista e cineasta canadense Eric Siblin lança a edição brasileira de *As Suítes para Violoncelo - J.S. Bach*, Pablo Casals e a *Bacon por uma Ópera-prima Barroca*, da Editora E Realizações. É boa a tradução de Pedro Sette-Câmara, mas há desejos que uma revisão técnica poderia ter eliminado, como chamar musicólogos de "musicólogos" e deixar escapar coisas como "melodiosidade".

Siblin segue na esteira do interessantíssimo *Reinventing Bach*, de Paul Elie (2012), no sentido de que não resiste ao fascínio do contraponto bachiano e constrói uma fuga a várias vozes, intercalando-as nos capítulos. Ele tece sua polifonia contando as vidas de Bach, Albert Schweitzer, Casals e Glenn Gould, terminando com ecos, influências e recriações populares. Siblin simplificou o trama, limitando-se a Bach, Casals e sua própria empreitada em torno das suítes de Bach, ele traça a vida e obra;



Casals. Violoncelista é personagem de livro de Eric Siblin

de Casals, narra a saga da descoberta das suítes em Barcelona e o modo como as levou as salas de concerto e à célebre primeira gravação mundial nos anos 1930; em seu percurso, vai descaçando, como

uma cebola, a sua aproximação a esta obra-prima. As duas primeiras histórias, de Bach e Casals, já foram contadas "7 vezes" não apresentam novidades apenas o mesmo em sua abordagem saborosa e cuidadoso vo-

lume de informações que se cerca. O mais interessante está mesmo no seu itinerário pessoal. "Minha descoberta pessoal das suítes aconteceu numa noite de outono em 2000 (...) eu estava na plateia do Conservatório Real de Música de Toronto para ouvir um violoncelista de quem eu nunca tinha ouvido falar tocar músicas que eu desconhecia absolutamente".

Como ele mesmo escreve na página 59, "a única maneira de tirar a música clássica do museu é deixar de tocá-la num museu". Por isso encontra-se, por exemplo, com a atitude de Matt Haimovitz, que as gravou e passou uma temporada inteira tocando-as em bares, pizzarias e botecos de beira estrada. Matt assistiu-se com a reação imediata das pessoas a um trecho velocíssimo, como nas Gígas ou então a uma melodia majestosa, como nas Sarabandas.

Siblin traz com palavras as suítes para o nosso dia a dia: "O gênero pode ser barroco, mas há múltiplas personalidades e mudanças de humor nas suítes. Consegue ouvir melodias de festas camponesas e minimalis-

mopó-moderno, lamentos espirituais e riffs de heavy metal, gígas medievais e trilhas sonoras de filmes de espionagem". E aconselha a seus leitores: "A experiência ideal para a maior parte dos ouvintes pode ser igual à minha quando ouvi a obra pela primeira vez — ser preconcitos. Mas basta conectar as notas e surge uma história". Normalmente, temos chance de assistir a uma boa aula/palestra sobre as suítes; ou ler um ótimo livro sobre elas; ou até mesmo assistir-las em recital por um violoncelista de primeira qualidade. Nesta semana você tem o melhor dos mundos: pode fazer o seu próprio percurso completíssimo em direção às suítes de Bach. Você jamais as esquecerá.

SUÍTES DE BACH
Aula: 2ª, 20h, R\$ 100.

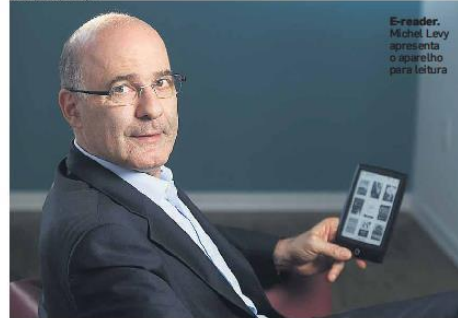
Lançamento do livro: 3ª, 19h. Gótic. Recital: 4ª, 20h, R\$ 40. Espaço Cultural É. Rua França Pinto, 488, Vila Mariana; eresalzaes.com.br/evontes; Telefone: (11) 5572-5363.

Mercado Editorial

Rede de livrarias entra na briga dos leitores digitais

Lançado ontem, o Lev deve colocar o maior grupo livreiro do País mais perto dos líderes na venda de e-books

RAFAEL BERNARDI/ESP/REUTERS



E-reader. Michel Levy apresenta o aparelho para leitura

● DIGITAL R\$ 299

É o preço do e-reader mais simples, com tela touch screen de boa resolução e Wi-Fi. Os leitores da concorrência custam o mesmo.

4 mil

livros podem ser guardados no Lev, à venda nas lojas da rede, no site e no Walmart. Os e-books são cerca de 30% mais baratos.

30 mil

e-books em português e cerca de 400 mil em outras línguas compõem o acervo da livraria, que começou a vendê-los em 2011.

Maria Fernanda Rodrigues Guilherme Sobota

O grupo Saraiva aposta em sua expressiva presença física — são 114 lojas espalhadas pelo País — para garantir sua sobrevivência no mercado de e-books. As lojas, por onde passam cerca de 60 milhões de pessoas anualmente, serão a principal vitrine do Lev, leitor de livros digitais apresentado ontem e que já está à venda em dois modelos com tela touch screen de seis polegadas e tecnologia e-ink. O modelo básico, sem luz, custa R\$ 299. O outro, com iluminação, está em promoção até o fim do mês por R\$ 399 — depois, passa para R\$ 479. Ambos pesam 190 g e aceitam a transferência de arquivos em epub e pdf. Os vendedores regulam com os da concorrência: o Kindle, da Amazon, e o Kobo, comercializado pela Cultura. O Lev tem design da francesa Boken e é fabricado na China. A capacidade é de 4 GB, suficiente para armazenar 4 mil e-books. A livraria, que começou a vender e-book em 2011, conta hoje com um acervo de 30 mil títulos digitais em português e mais de 400 mil em outras línguas.

O lançamento ocorre num momento em que o mercado internacional de e-readers começa a atingir o seu platô. No Brasil, os indicadores de consumo de tecnologia apontam para uma grande concentração em aparelhos multitarifa. O International Data Corporation (IDC) projetou para 2014 a venda de 10,7 milhões de tablets e 7 milhões de smartphones no País — justamente os dois produtos tecnológicos mais desejados pelos consumidores, de acordo com a Pesquisa e Inteligência de Mercado Abril: Posse de Tablets Entre Internautas, de 2012. O e-reader, então, sua existência garantida por leitores ávidos, que querem gastar menos — e e-books são cerca de 30% mais baratos — e que não gostam de concorrência na hora da leitura. Não se pode, por

MODELOS BÁSICOS



● Lev Plataforma aberta Wi-Fi e tela touch screen com resolução HD de 212 ppi. R\$ 299



● Kobo Touch Plataforma aberta Wi-Fi e tela touch screen com resolução de 187 ppi. R\$ 299



● Kindle Plataforma fechada Wi-Fi e tela com resolução de 187 ppi. Não possui tecnologia touch screen. R\$ 299

e-readers produzidos no Brasil na Lei do Bem. O que não chega a ser um alento. Kindle, Kobo e Lev são fabricados na China.

Este é um passo importante para a Saraiva, que não tem conseguido a mesma performance no digital que conquistou com o livro físico no longo de seus 100 anos de história. Comenta-se no mercado que ela ocupa a última posição no ranking das principais livrarias que mais vendem e-book no Brasil. Na liderança disparada está a Amazon, que é seguida por Apple e Kobo. Trata-se, também, de uma reação do mercado editorial brasileiro à escalada da Amazon.

Para Edward Nowotka, editor do *Publishing Perspectives*, o principal veículo especializado em mercado editorial do mundo, ainda há espaço para que livrarias tenham os próprios e-readers. Ele contou sobre casos que deram certo, como o do próprio Kobo, originalmente um leitor da livraria canadense Indigo. Depois comprado pela japonesa Rakuten por mais de US\$ 150 milhões. Vem da Alemanha outra iniciativa bem-sucedida. O Tolino é um leitor compartilhado por três das maiores livrarias de lá. Em um ano, ele conquistou 40% do mercado de e-books.

O caso da Barnes & Noble é emblemático, diz Nowotka, que participou, também, do Seminário Internacional Nielsen Publish-News: Oportunidades Globais para Editores Brasileiros. “O Nook deve representar 20% do mercado, mas o investimento em produzi-lo foi extremamente caro e a empresa terceirizou o serviço para a Sony”, comenta.

O editor acredita que para ter sucesso em sua empreitada, a Saraiva terá de ser agressiva nos preços, no marketing na oferta dele em suas lojas — a sua maior vantagem sobre os concorrentes. “Mas ela terá de ir atrás dos compradores que nunca tiveram um e-reader, tablet ou smartphone. Esse será seu principal mercado”, conclui.

Música Erudita

Empatia e inovação em recital precioso

Casal Natalie Dessay e Laurent Naouri, soprano e barítono, estabelecem empatia imediata com um repertório francês

CRÍTICA

OOOO EXCELENTE
CANTO DE NATALIE DESSAY CADA VERSÃO CADA VOLTA MELHOR

Joaquim Coelho ESPECIAL PARA O ESTADO

O casal Natalie Dessay e Laurent Naouri mostrou, na iluminada noite de anteontem na Sala São Paulo, por que é tão sedutor e mágico o mundo da canção ditaculta, ou de arte, em sua manifestação mais delicada, a da “melodie” francesa. Ela, uma das sopranos mais necessárias da cena lírica internacional, decidiu desde o ano passado dedicar-se apenas à canção. Ele, um excepcional barítono, deslumbrou o público com uma atuação impecável, no mesmo nível extraordinário da diva.

De fato, este é um domínio específico que, em geral, os recitais optam por repertórios bem conhecidos do público, pa-

ra estabelecer empatia imediata entre palco e plateia. Pois eles inovaram na construção do recital. Primeiro, a feliz ideia de construí-lo em torno de duetos para barítono e soprano de criadores franceses refinados, como Gabriel Fauré (magnífica a leitura de *Légendes de Ours*) e Henri Duparc (extasiante a performance em *A Page*). Na primeira parte, preenchida com estes compositores, o casal subjugou a plateia com seus sortilégios vocais e um refinamento precioso, só presente em apresentações de fato especiais.

A segunda parte comprovou a tese de Laurent sobre a especificidade de “melodie” francesa na entrevista ao Estado de São Paulo: “A canção é uma tentativa de compreender a estrutura do poema, a maneira como o texto é gerado”. O autor da proeza atendida pelo nome de Francis Poulenc. Integrou o Grupo dos Seis, formado por jovens compositores franceses que nos anos 1920 parisienses peitaram o romantismo, o wagnerismo (então avassalador) e o impressionismo de Ravel e Debussy. Pregaram simplicidade e clareza, mas com pitadas surrealistas.

Pois foi justamente o surrealista Guillaume Apollinaire que levou Poulenc, em 1946, a com-

por os *Calligrammes*, ciclo de sete poemas levando o subtítulo “poemas da paz e da guerra”. O compositor tentou até reproduzir musicalmente “as particularidades tipográficas” dos poemas, como em *Mutation*, em que o refrão “Eh! Oh! Hâ!” pontua cada verso falando da guerra. O mote da primeira guerra esteve presente em toda a segunda parte, com direito a uma claríssima explicação de Laurent em bom português. Em *Glove*, Apollinaire escreveu em cinco linhas verticais expressando o movimento das gotas de chuva — e Poulenc tratou de reproduzir isso no piano (que, aliás, teve em Maciej Pikulski um acompanhador irretocável). As inflexões de seu belo e poderoso timbre de barítono, as passagens mais inflamadas — tudo se conjurou num círculo virtuoso magistral, com perfeita integração entre intérpretes e obra.

O momento mágico estendeu-se com a filigrana da interpretação de Natalie para o outro ciclo de Poulenc, *Fiançailles Pour Rien*, sete poemas entre frívolo e nostálgicos de Louise de Vilmorin, escritos durante a Segunda Guerra Mundial. A fluência do canto de Natalie também se visualiza num gestual delicado que destaca cada verso e cada palavra melódica. A nostalgia amarga de *Sobre a Réva*, a macabra e machadiana *Ma Guitare É Suave Comme Uma Lufa* e o amoragradidoce de *Violino* — sensações sutis que sua voz transmite em infinitas gradações.

O sofá é um espetáculo. E o desconto, um show

30.000,00 (antes) - 60% (agora) = 10.800,00

Em 6x iguais

Sala Luteri
Rua Luteri, 4 - Cidreira - São Paulo - SP - 11133-088 - 0712 - www.lafer.com.br
Segunda a sexta das 9h às 18h - Sábado das 9h às 16h - Estacionamento próprio

LAFER OUTLET

16 DE AGOSTO NO ESPAÇO ANHEMBI A PARTIR DAS 19H

ABERTURA DOS PORTÕES 19H

5º FESTIVAL NOVA BRASIL

ESTE ANO, NÃO VAI TER PRA NINGUÉM. GARANTA JÁ O SEU INGRESSO.

Vem aí a 5ª edição do maior festival de MPB do país. Grandes nomes da nossa música reunidos em um show pra marcar época.

ANA CAROLINA ZECA BALEIRO MARIA GAU SKANK

Publicidade: CHEVROLET CVC

Vendas por telefone: 2027-0777

Vendas em loja: www.ticket360.com.br

Realização: SomCia

Patrocínio: 89.7 NOVA BRASIL FM

facebook.com/NovoBrasilFM twitter.com/NovoBrasilFM Instagram/NovoBrasilFM

Imagem 7: Crítica sobre Natalie Dessay (Caderno 2, 6 de ago. de 2014)

★
★
★

FOLHA DE S. PAULO
SEXTA-FEIRA, 8 DE AGOSTO DE 2014 E1

MÚSICA
Colaborador da Osesp, maestro Frank Shipway morre aos 79
Pág. E7 ▶

ilustrada

PALCO DA CRISE

Espectadores na plateia do Metropolitan Opera, em Nova York

Cortes de salários e deficit milionário atingem a maior casa de ópera do mundo

ISABEL FLECK
DE NOVA YORK

O ex-barbeiro Figaro e sua noiva Susanna poderão enfrentar mais obstáculos do que os avanços indesejados de um conde na nova montagem de "As Bodas de Figaro" no MET, em Nova York.

A ópera de Mozart está programada para abrir a temporada 2014-2015 do Metropolitan Opera, em 22 de setembro,

mas o início das apresentações está ameaçado por uma crise financeira que pode paralisar, pela primeira vez em mais de três décadas, as atividades de uma das maiores casas de ópera do mundo.

Diante de um déficit de US\$ 2,8 milhões (R\$ 6,3 mi) na temporada 2012-2013 e da previsão de um prejuízo "expressivamente maior" na temporada encerrada no mês passado, a direção do MET

propôs cortes de cerca de 17% nos salários e redução de alguns benefícios.

IMPASSE

A proposta foi recusada inicialmente pelos 16 sindicatos de trabalhadores do local, e o diretor-geral do MET, Peter Gelb, ameaçou impedir músicos e outros funcionários sindicalizados de trabalhar se não aceitassem o acordo. O impasse segue.

O caso da ópera metropolitana de Nova York não é isolado. Para especialistas, é resultado de uma crise, entre instituições americanas de música erudita, do modelo de financiamento que tem por base doações e bilheteria.

"O declínio no número de associados e doadores e o aumento dos custos de produção colocaram essas companhias num buraco", observa Stephen Mihm, especialista

em história cultural da Universidade da Geórgia.

Outros casos recentes incluem a Orquestra de Minnesota, que voltou a se apresentar no início deste ano após 16 meses parada por disputas trabalhistas, e a Ópera de San Diego, que quase fechou as portas no primeiro semestre por uma drástica queda na bilheteria e nas doações.

▶ LEIA MAIS na pág. E4

VILEBREQUIN
SAINT-TROPEZ

Para o melhor Pai!

SÃO PAULO: Shopping Iguatemi - Tel. (11) 3323 3555 • Shopping Cidade Jardim - Tel. (11) 3323 3585 • RIO DE JANEIRO: Shopping Leblon - Tel. (21) 2126 8166

Imagem 9: Matéria fria sobre a *Metropolitan Opera* (Ilustrada, 8 de ago. 2014)

GRAMOPHONE A compositora Sofia Gubaidulina • Ícone: Ferenc Fricsay
Gramophone Editor's Choice: os melhores CDs do mês

CONCERTO

Guia mensal de música clássica Agosto 2014

JÚLIO MEDAGLIA
Bach e o futebol

PALCO
Rinaldo Alessandrini
no Theatro Municipal

JOÃO MARCOS COELHO
John Adams

REPERTÓRIO
Salomé, de Richard Strauss

JORGE COLI
Dudamel e o público

ROTEIRO MUSICAL
LIVROS • CDs • DVDs

BELEM DO PARÁ
**UM DESAFIO
AMAZÔNICO**
13ª edição do Festival de Ópera do Theatro
da Paz terá títulos de Boito, Gershwin e Verdi

ISSN 1413-2052 - ANO XIX - Nº 208
0 0 2 0 8
R\$ 14,90
9 771413 205009

60 ANOS DO CONSERVATÓRIO DE TATUÍ
O diretor Henrique Autran Dourado
fala sobre o tradicional centro musical

VIDAS MUSICAIS
O romântico Edvard Grieg foi o maior
compositor da música norueguesa

Imagem 10: Capa (Revista Concerto, ago. 2014)

Edvard Grieg (1843-1907)

Maior nome da música norueguesa, Edvard Grieg foi um dos pioneiros do Romantismo nacionalista. Neste mês, a Oesp toca seu *Concerto para piano* em turnê que realiza por diversas capitais do país

Por Camila Frésca

O nome de Edvard Grieg costuma ser relacionado à expressão “música nacionalista”. De fato, o compositor é o grande ícone da música norueguesa e um dos maiores representantes do que passou para a história como “Romantismo nacionalista”. Grieg nasceu em Bergen, no dia 15 de junho de 1843, e iniciou-se na música com sua mãe. Aos 15 anos foi ouvido pelo eminente violinista norueguês Ole Bull, que convenceu a família de que o garoto devia prosseguir os estudos no Conservatório de Leipzig. Assim, ele deixou a Noruega e seguiu para a Alemanha, onde teve como professores Ignaz Moscheles (piano) e Carl Reinecke (composição). Ainda estudante do conservatório, o jovem compositor viu a estreia de seu primeiro trabalho, um quarteto de cordas. Também naquele período, foi diagnosticado com um tipo de tuberculose, o que o deixou com apenas um pulmão funcionando plenamente. Após se formar em Leipzig, em 1862, mudou-se para Copenhague, para se aprimorar com Niels Gade. Passou, portanto, a viver na Escandinávia, enquanto trabalhava em um próspero centro cultural.

DESPERTAR PARA O NACIONALISMO

Em *História da música ocidental*, Stéphane Goldet afirma que, com exceção de uma curta guerra entre a Dinamarca e os alemães em 1864 (a “Guerra dos Ducados”), os países escandinavos não passaram, no século XIX, por grandes conflitos depois de 1814 e, portanto, não se pode falar de “despertar de nacionalidades” entre povos pacificamente seguros de sua existência e sua independência. “No entanto, não deixa de ser significativo constatar, também neles, um fenômeno mais geralmente acentuado em nações oprimidas: a busca das fontes folclóricas, o interesse pelas raízes populares da vida nacional”, afirma. Mais que a Dinamarca e a Suécia, a Noruega teria liderado esse interesse, tanto pela riqueza de sua música popular quanto por

questões políticas. “Unidos à Dinamarca por séculos, os noruegueses dela foram separados contra seu próprio desejo quando a Suécia anexou a Noruega à sua circunscrição em 1814. Enquanto aguardava a independência, a Noruega, não querendo ser sueca, não podendo mais ser dinamarquesa, buscava o caminho de sua identidade cultural. No plano musical, esse foi o contexto favorável para o papel exercido por Grieg”, explica Goldet.

Aos 21 anos, Edvard Grieg conheceu Rikard Nordraak, compositor de orientação nacionalista que havia escrito o hino nacional da Noruega, mas que morreu aos 24 anos. Grieg admitiu, então, que seu caminho estava traçado: seguindo os passos de Nordraak, engajou-se resolutamente no “Romantismo nacionalista”. De suas obras, a primeira que traz essa marca é uma coletânea de cenas da vida popular para piano, *Humoresques op. 6*, de 1865.

Grande viajante, Grieg tocava piano assiduamente em turnês e fez duas temporadas em Roma. Durante a primeira, entre 1865 e 1866, encontrou o dramaturgo Henrik Ibsen, que lhe encomendaria, mais tarde, a música de cena para sua peça *Peer Gynt*. Em 1866, Grieg instalou-se em Cristiânia, hoje Oslo, futura capital da Noruega, onde reger concertos da Sociedade Filarmônica local.

AS GRANDES OBRAS

Em 1867, Grieg casou com sua prima Nina Hagerup, uma talentosa pianista, cujas habilidades vocais encantaram ainda mais o compositor. Além de grande companheira, Nina acabou se tornando intérprete e exclusiva destinatária de cerca de 140 *Lieder*. No mesmo ano do casamento, Grieg deu início à série de *Peças líricas*, sua grande coleção para piano, concluída em 1901. Grieg e Nina viajaram por toda a Europa, e foi durante um período na Dinamarca que o compositor escreveu sua obra-prima, o *Concerto para piano em lá menor*, que traz influências

Selo comemorativo lançado em Múnaco em 1993



Inicia os estudos no Conservatório de Leipzig

1858

O jovem Grieg em 1858



Conhece o compositor Richard Nordraak e se engaja na música de viés nacionalista

1864

Casa-se com sua prima, a quem dedica os 140 *Lieder* que comporia mais tarde

1867



1843

Edvard Grieg nasce em Bergen, Noruega, no dia 15 de junho

1862

Após se formar no Conservatório, muda-se para Copenhague, tendo aulas com Niels Gade



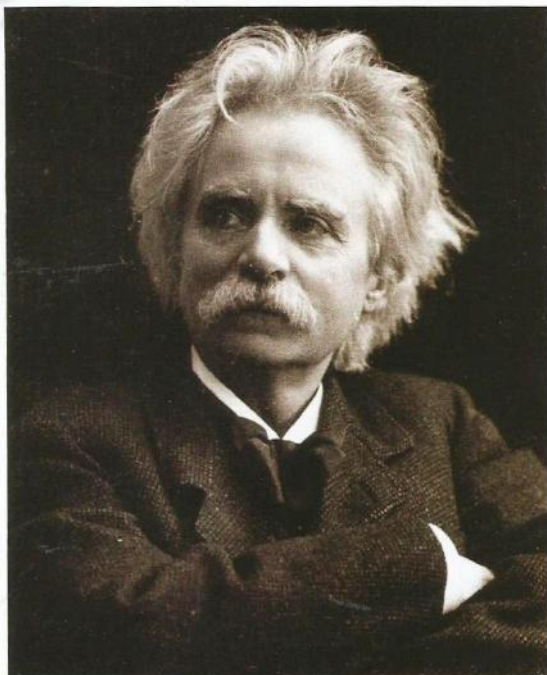
Grieg e seu irmão John em Leipzig

1865

Compõe *Humoresque op. 6*, primeira de suas obras a trazer características nacionalistas

1868

Escreve o *Concerto para piano em lá menor*, uma de suas obras primas



de Schumann e Mendelssohn. Em viagem à Itália, Grieg visitou Liszt e mostrou-lhe a partitura. Liszt tocou o concerto (parece que com grande satisfação) e encorajou o compositor a seguir adiante. A estreia aconteceu em 1869, e a peça foi recebida com um entusiasmo que seria definitivo para a futura reputação do compositor.

O ano de 1874 foi dedicado por Grieg à encomenda de Ibsen. Compor música de cena para a peça *Peer Gynt* foi, segundo suas próprias palavras, o trabalho mais penoso que até então lhe coubera. De qualquer forma, a estreia foi outro grande sucesso e o levou a compilar *Peer Gynt* nas *Suites n.ºs 1 e 2* (de 1888 e 1893, respectivamente).

Boa parte dos rendimentos de Grieg vinha das turnês nas quais ele se apresentava como pianista e compositor e que o converteram em uma celebridade europeia. Nessas viagens, ele encontrava-se com autores de renome internacional, como Tchaikovsky, Brahms e Liszt. Em 1885, o casal Grieg se mudou para Bergen, cidade natal do compositor e onde ele construiu sua casa, conhecida como Troidhaugen. A propriedade, atualmente museu e popular destino turístico, era o refúgio no qual Grieg passava o verão, compondo. No outono, ele e a esposa partiam para turnês europeias que duravam o resto do ano.

RECONHECIMENTO

No final da vida, Grieg foi um artista adorado por onde passava e seguiu com uma intensa agenda de viagens e concertos. Sem se tornar um virtuose comparável a Liszt ou Busoni, foi reconhecido, sempre, como excelente pianista. Compositor mais famoso da Noruega, dedicou a carreira à busca de um som autóctone, declarando que pretendia “criar uma forma nacional de música, o que poderia dar ao povo norueguês uma identidade”. Esse ideário influenciou, entre outros, o brasileiro Alberto Nepomuceno, que, na época de seu casamento com a pianista norueguesa Walborg Bang, conviveu com o compositor, que era professor de Walborg. Grieg morreu no verão de 1907, aos 64 anos, após uma longa doença. O funeral reuniu cerca de 30 mil pessoas, que saíram às ruas de Bergen para homenageá-lo. Conforme as instruções que deixou, foi executada sua *Marcha fúnebre em memória de Rikard Nordraak*.

Segundo estudiosos de sua obra, ancorado na “legitimidade” folclórica que tinha, Edvard Grieg foi um harmonista audacioso, próximo de Manuel de Falla ou de Bartók. Seu catálogo pianístico e suas coleções de *Lieder* contêm suas melhores composições. “O grande músico escandinavo do século XX é o norueguês Edvard Grieg”, afirmou Roland de Gandé. “Seu gênio melódico, a qualidade de sua escrita pianística, a audácia requintada de sua harmonia e sua sutil interpretação da cultura nacional dão à música um encanto particular e fazem dele um dos mais notáveis intermediários entre Liszt e Debussy. Suas obras-primas estão contidas nos dez volumes de *Lyriske Stykker* (*Peças líricas*) para piano.” ♦

AGENDA

Em agosto, o *Concerto para piano em lá menor* de Grieg será interpretado pela Osesp, em apresentações nas cidades de São Paulo, Salvador, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre e Curitiba.

Edvard e Nina Grieg com amigos em Copenhague	Grieg e a esposa Nina, em 1899	Residência do casal em Bergen, que atualmente é um museu
Viaja para Bayreuth, para assistir às representações da tetralogia <i>O anel do nibelungo</i> , de Wagner	Termina a composição das <i>Peças líricas op. 54</i> , que ele havia iniciado em 1866	
1876	1901	
1874	1880	1885
Compõe a música incidental para <i>Peer Gynt</i> , peça teatral de Ibsen	Atua como diretor musical da Orquestra Sinfônica de Bergen e da Bergen Harmonien	Muda-se com a esposa para sua cidade natal, Bergen, construindo uma casa que hoje é um destino turístico
		1907
		Morre devido a uma fadiga crônica, agravada pelo problema no pulmão

IMAGENS: REPRODUÇÕES

Imagem 12: Continuação da seção Vidas Musicais (Revista Concerto, ago. 2014)

- Le Premier Jour; Aulio - Odysséia; Wagner - Huldigungsmarsch; Luis Nani - Parábens! (estreia mundial); Husa - Al Fresco; R. Strauss - Solemn Entry of the Knights of the Order of St. John; e Berlioz - Apotheose from Sinfonie funèbre et triumpnale op. 15.
Sala São Paulo. Entrada franca. Retirar ingressos a partir do dia 18, quatro por pessoa. A partir de cinco ingressos, R\$ 2 por ingresso.

11h00 CORAL INFANTIL E DE FAMILIARES DO GURI
Ana Yara Campos e Emerson Tineo - regentes.
Masp - Grande auditório. Entrada franca.

11h00 CAMERATA DE VIÓLOES INFANTOJUVENIL DO GURI
Thales Maestre - regente.
Praça Victor Civita. Entrada franca.

11h30 WITKOWSKI PIANO DUO
Fabio e Gisele Witkowski - piano a quatro mãos. Programa: Schubert - Fantasia D 940; Escobar - Seresta op. 1; Miranda - Variações sérias; Stravinsky - A sagração da primavera. **Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.** R\$ 40 (compra antecipada) e R\$ 50.

12h00 CORAL PAULISTANO MÁRIO DE ANDRADE
 Domingo no Centro. **Martinho Lutero** - regente. Programa: Pe. José Maurício Nunes Garcia - Motetos; e Mozart - Missa de Réquiem.
Centro Cultural São Paulo - Sala Jardel Filho. Entrada franca.

15h30 LUIS GUSTAVO PONTES - piano
 Música no MuBE. Programa: Albéniz - Ibéria; Beethoven - Sonata nº 8 op. 13, Patética; e Liszt - Balada nº 2.
Teatro MuBE Nova Cultural. R\$ 20.

16h00 CORAL JOVEM DO ESTADO
Naomi Munakata - regente. **Israel Mascarenhas** - órgão. Programa: Dvorák - Missa op. 86.
Masp - Grande auditório. Entrada franca.

17h00 SARAU POÉTICO LÍRICO-MUSICAL
 Movimento Poético Nacional e Meritum Cantus. **Diana Victoria, Elizabeth Paulette, Julia Prado e Susana Miranda** - sopranos, **Maria Favoinni** - mezzo soprano, **Arilindo Guariglia e Clayber Guimarães** - tenores, **Julio Pavanello** - baixo, **João Pedro Robello** - menino cantante e **Julia Cesar** - piano. **Ida Bruna** - direção musical e piano.
Atelier Paulista. Entrada franca.

18h00 SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA
 Temporada de Dança 2014. Veja detalhes dia 21 às 21h.
Teatro Alfa. R\$ 50 a R\$ 80.

21h00 JOYCE DIDONATO - mezzo soprano e **DAVID ZOBEL** - piano
 Cultura Artística. Programa: Haydn - Arianna a Naxos; Hasse/Händel - Drama Queens: Morte col fiero aspetto (de Antonio e Cleopatra), Piangerò (de Júlio César) e Dopo Notte (de Ariodante); Bellini/Rossini - Doppo l'oscuro nembro (de Adelson e Salvini, Bellini), Beltà crudele (Rossini) e La Danza (Rossini); Santoliquido - I canti della Sera: L'assiolo canta, Alba di luna sul bosco, Tristezza crepuscolare e L'incontro; Rossini - Non più mesta (de Cenerentola). Leia mais na pág. 45.
Sala São Paulo. R\$ 50 a R\$ 260. Televidas Cultura Artística: (11) 3258-3344. Ingressos remanescentes: R\$ 20 meia hora antes, estudantes e pessoas com mais de 60 anos: R\$ 10. Reapresentação dia 25 às 21h.

25 SEGUNDA-FEIRA

21h00 JOYCE DIDONATO - mezzo soprano e **DAVID ZOBEL** - piano
 Cultura Artística. Programa: Haydn - Arianna a Naxos; Hasse/Händel - Drama Queens: Morte col fiero aspetto (de Antonio e Cleopatra), Piangerò (de Júlio César) e Dopo Notte (de Ariodante); Bellini/Rossini - Doppo l'oscuro nembro (de Adelson e Salvini, Bellini), Beltà crudele (Rossini) e La Danza (Rossini); Santoliquido - I canti della Sera: L'assiolo canta, Alba di luna sul bosco, Tristezza crepuscolare e L'incontro; Rossini - Non più mesta (de Cenerentola). Leia mais na pág. 45.
Sala São Paulo. R\$ 50 a R\$ 260. Televidas Cultura Artística: (11) 3258-3344. Ingressos remanescentes: R\$ 20 meia hora antes, estudantes e pessoas com mais de 60 anos: R\$ 10.

26 TERÇA-FEIRA

12h00 AUREUS DUO
 Música ao Meio-Dia. **Marco André** - flauta e **Rafaela Lopes** - harpa. Programa: Satie - Gymnopédie nº 1; Ibert - Entr'Acte; Fauré - Sicilienne; Piazzolla - Oblivion; Villa-Lobos - Distribuição de flores; Bernard André - Alques; Debussy - Arabesque nº 1; e Villani-Córtés - Cinco miniaturas brasileiras.
Theatro São Pedro - Saguão. Entrada franca.

20h30 FLÁVIO AUGUSTO - piano
 Terça no Centro. Programa: Scarlatti - Sonata K 8 (L. 488); Haydn - Sonata Hob. XVI:49; Chopin - Sonata nº 2 op. 35; e Schumann - Sonata nº 2 op. 22.
Centro Cultural São Paulo - Sala Jardel Filho. Entrada franca.

27 QUARTA-FEIRA

12h00 BANDA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO
 Sesi - Para ver a Banda tocar.
Marcos Sadao Shirakawa -



Dias 4 e 5, Sala São Paulo

Natalie Dessay apresenta um repertório de canções francesas

O Mozarteum Brasileiro promove, nos dias 4 e 5 de agosto, dois recitais com a celebrada soprano francesa Natalie Dessay na Sala São Paulo. Nascida em Lyon, Dessay iniciou seus estudos artísticos como atriz, mas mudou de rumo após descobrir seu talento vocal em uma aula de atuação. Ela então ingressou no Conservatório de Bordeaux e foi coralista em Toulouse. Após ganhar o grande prêmio no concurso As novas vozes, promovido pela France Télécom, Dessay partiu para estudar na Escola de Arte Lírica, da Ópera de Paris.

Natalie Dessay acabou por expandir sua reputação para além das fronteiras francesas, tornando-se estrela nas principais casas do mundo, como o Metropolitan de Nova York e a Royal Opera House de Londres. Em seus compromissos na Sala São Paulo, Dessay será acompanhada pelo baixo-barítono francês Laurent Naouri, com quem é casada, e pelo pianista polonês Maciej Pikulski; no repertório, uma seleção de canções francesas de Fauré, Poulenc, Delibes e Widor.

Dia 17, Maksoud Plaza / Dia 28, Mosteiro de São Bento

Cultura Artística programa Ray Chen e coro da universidade de Cambridge

A série de câmara da Cultura Artística leva ao teatro do Maksoud Plaza um recital de violino e piano no dia 17. Quem toca é o duo formado por Ray Chen e Riko Higuma. Nascido em 1989, em Taipei, capital de Taiwan, Chen logo se mudou com a família para a Austrália, onde completou seus estudos ao violino. O jovem virtuoso conquistou os primeiros lugares na Competição Internacional Yehudi Menuhin para Jovens Violinistas de 2008, e no Rainha Elizabeth de 2009. Ray Chen volta ao país após se apresentar no ano passado com a Filarmônica de Minas Gerais. Chen interpreta a *Chaconne da Partita nº 2* de Bach e, acompanhado da conceituada pianista japonesa Riko Higuma, a famosa *Sonata Kreutzer*, de Beethoven.



Em agosto, a Cultura Artística também promove o recital do Coro Gonville & Caius College, da universidade de Cambridge. O grupo faz parte da história coral do Reino Unido e foi fundado em 1348 por Charles Wood. Inicialmente formado apenas por meninos, hoje o Gonville & Caius College recebe jovens cantores de ambos os sexos. Sua apresentação paulista acontece no Mosteiro de São Bento, no dia 28, e tem entrada gratuita. A regência é de Geoffrey Webber, que dirige um repertório com música antiga e peças do século XX.

Imagem 13: Guia de programação e destaques (Revista Concerto, ago. 2014)