

John Neschling

Maestro e diretor da Cia Brasileira de Ópera

“Mais do que uma reconstrução, o projeto da Osesp foi um trabalho de construção, porque a orquestra estava aos pedaços.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Georgia Nicolau no dia 12 de junho de 2010, em São Paulo.

John Neschling

John Neschling é maestro e compositor. Criou e dirige a Cia Brasileira de Ópera desde novembro de 2009. Antes, comandou a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) por 12 anos, entre 1997 e 2008. Ficou conhecido por tirar o grupo do sucateamento, por elevar a orquestra a padrões internacionais e por construir a Sala São Paulo na antiga Estação Júlio Prestes. “Uma orquestra faz parte da agenda de uma cidade da mesma maneira que um time de futebol. Ela dignifica a vida de uma cidade.”

Com a Osesp, gravou 33 álbuns, que renderam um Grammy Latino e cinco prêmios Diapason d’Or, a cotação máxima da revista francesa Diapason. Neschling nasceu no Rio de Janeiro, em 1947, é formado em regência com Hans Swarowsky, em Viena, na Áustria, e com Leonard Bernstein, em Tanglewood (EUA). É casado com a escritora Patrícia Melo. Dirigiu nos anos 70 os teatros municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro, além de diversos teatros da Europa (Portugal, Suíça e Itália).

Para o maestro, o público brasileiro começa a valorizar mais a música de concerto na medida em que a educação do país é ampliada. “A música que eu faço atinge um número cada vez maior de pessoas, na medida em que a educação do país se desenvolve e há mais pessoas interessadas na leitura, na introspecção, no valor do silêncio.” Isso não é uma coisa que, segundo ele, acontece de um dia para outro. “A obrigatoriedade de ensino de música na escola é uma bobagem, não adianta. O importante é a obrigatoriedade da apreciação da arte nas escolas, trabalhar a sensibilidade da criança, sobretudo, para o silêncio.”

Como você foi parar na Osesp?

Foi uma consequência de tudo que eu fiz durante a minha vida. Mas há duas formas de pensar minha ida para a Osesp. Uma, por um convite político do governador Mário Covas e do secretário Marcos Mendonça; outra, por circunstâncias óbvias, pela doença e morte do maestro Eleazar de Carvalho. A Osesp estava em uma situação desesperadora, há muito tempo vinha decaindo, tanto financeiramente quanto em termos de prestígio, de público e qualidade de programação. Era necessário fazer algo para reerguer a orquestra, ou deixá-la morrer de vez, porque daquele jeito não valia a pena mantê-la viva. Houve realmente uma reflexão por parte do governo do estado para reerguer a orquestra. Por outro lado, havia toda a minha atividade como músico, uns 30, 35 anos de atividade como regente e diretor de teatros e de orquestras. Essas duas circunstâncias se uniram e eu fui chamado para assumir o projeto de erguer e reestruturar uma orquestra sinfônica. Naquela altura, tenho a impressão que o governo não tinha a menor ideia de como fazer isso. Ou,

se tinha, era uma ideia meio vaga. Eles levaram um susto quando eu coloquei as condições que eu achava necessárias para que se pudesse reerguer a orquestra e transformá-la em um grupo de padrão internacional. Isso era a única coisa que me interessava. Ou a gente fazia uma orquestra de verdade ou eu não fazia o trabalho. Não sei nem se entenderam as minhas condições, mas aceitaram. Na medida em que o tempo foi passando, eles sentiram que aquele era o caminho, mas não tinham ideia das consequências econômicas e sociais. Acho que eles estavam pensando em uma sede para orquestra, porque a que havia era provisória, e o grupo ficava viajando por São Paulo, tocando em cinemas e outros teatros. Eles sabiam que era necessário, mas a ideia de construção da Sala São Paulo como sede surgiu depois que eu especifiquei como é que deveria ser. Mais do que uma reconstrução, o projeto da Osesp foi um trabalho de construção, porque a orquestra estava aos pedaços.

Nesse processo, como foi o concurso para admissão dos músicos e a construção da Sala São Paulo?

É muito importante que as pessoas saibam que uma orquestra precisa de um estádio, assim como o futebol. Se alguém quiser construir uma orquestra, tem que pensar primeiro no lugar onde ela vai tocar, porque é preciso construir uma sonoridade. A orquestra tem que se acostumar a uma acústica e a acústica precisa se acostumar a ela – é uma coisa complicada. Fazer uma orquestra sem sala é completamente impossível. A experiência internacional comprova isso. Todas as grandes orquestras da história possuem suas salas que foram construídas ou adaptadas para elas. Essa foi a minha primeira preocupação aqui, ou seja, que a orquestra tivesse uma alma, uma casa onde ela pudesse tocar, comer, se encontrar, dar aulas, conversar, se reunir e ter o seu público. A minha segunda preocupação era dar aos músicos uma condição digna de sobrevivência, porque os músicos ganhavam muito pouco. Isso era uma tradição horrorosa e perversa no Brasil, segundo a qual músico ganha pouco porque tem que se virar: vai tocar em casamento ou em qualquer solenidade por aí. A orquestra passa a ser o “bico” principal. Os músicos tocam em uma orquestra duas ou duas horas e meia por dia, de manhã ou de tarde, ganhando ali o mínimo para sobrevivência, e se viram com aulas, gravações etc. Isso existe nos Estados Unidos, mas lá existe uma estrutura social que permite que o sujeito sobreviva do trabalho *freelance*: há cinema que chama grandes orquestras para gravar; há gravação de discos, apresentações em teatro e em musicais. Ultimamente, isso está se desenvolvendo no Brasil, mas naquela época não existia nada, o músico se virava para fazer os trabalhos

e ganhava muito pouco. Eu disse: “A primeira coisa a ser feita é oferecer ao músico uma possibilidade digna de sobrevivência só com a orquestra”. Evidentemente, você não pode obrigar o músico a tocar só na orquestra, pois estaria castrando-o de certa forma, mas, se quiser, ele pode viver só da orquestra. Essa era a minha teoria. Uma característica de quase todas as orquestras brasileiras, com exceção da Osesp, é que elas ensaiam somente uma vez por dia. Eu dizia: “Não. Vamos pagar direito e exigir ensaios em tempo integral, porque o custo-benefício é enorme”. Uma orquestra de ópera, como a do Teatro Municipal de São Paulo ou a do Teatro Municipal do Rio, que só ensaia uma vez por dia, leva 20 ou 30 dias para montar um espetáculo. Já uma orquestra que ensaia duas vezes por dia, leva uma semana, no máximo 10 dias – e podem-se fazer espetáculos e ensaios concomitantes. Em suma, não se pensava nessas coisas. O coro, por exemplo, ensaiava só uma vez por dia, e às vezes não coincidia com os ensaios da orquestra. Demoravam-se semanas para montar um espetáculo que poderia ficar pronto em pouquíssimo tempo. Era preciso pagar decentemente os músicos para que tivessem disponibilidade de tempo. O que é decentemente? Isso pode ser discutido de cidade por cidade, lugar por lugar, país por país, mas tem que ser o suficiente para que o músico possa pagar o aluguel, o transporte, manter a família, estudar em casa, ter e manter seu instrumento, e não enfrentar problemas com contas no fim do mês. Depois, se ele quiser ficar rico, pode fazer outras coisas. A terceira condição que eu coloquei foi a necessidade de uma avaliação qualitativa da orquestra. Imagina você pagar três ou quatro vezes mais ao músico e ele continuar tocando mal. Você pode construir uma sala e dar dinheiro, mas se o músico toca mal, não adianta. Era preciso reavaliar artisticamente, porque como dizia o nosso amigo George Szell, em Cleveland, uma orquestra não é uma super benemerência. A orquestra tem uma missão cultural e estética. Aliás, tocar bem e conseguir qualidade é a única razão existente para pedir mais dinheiro do Estado. No entanto, o que se faz com os músicos que tocam mal em uma orquestra de 40 ou 50 anos de existência? Você vai mandar embora de um dia para outro? Como reavaliar um músico de 70 anos de idade que toca na orquestra há 50? Ou então um sujeito que passou 20 anos sem estudar e, de repente, agora é obrigado fazê-lo? Esse foi um problema muito grave que se impôs na Osesp, talvez o mais grave de todos. Para resolvê-lo, encontramos um meio custoso, pois no fundo tudo é uma questão de dinheiro. Decidimos não despedir nem obrigar ninguém a fazer os exames. Propusemos aos músicos uma reavaliação. Se o resultado fosse positivo, eles ganhariam três vezes mais e teriam outro método de trabalho. Os que não quisessem fazer, por que

motivo fosse, continuariam em uma “Orquestra B”, ganhando exatamente o mesmo e trabalhando da mesma forma. Naquela primeira fase, ninguém foi despedido na Osesp, houve só uma reavaliação e, evidentemente, uma melhora salarial e social para aqueles que passaram pelo crivo.

Quantos músicos passaram pelo crivo?

Quando eu cheguei, a Osesp devia ter 90 músicos. Passaram uns 40, mais ou menos, e o restante ficou de fora. Alguns deles nem eram da Osesp, tocavam em três orquestras ao mesmo tempo e faziam uma ginástica danada para participar de todos os ensaios. Outros já eram aposentados de outras orquestras. Tinha gente de 80 anos tocando. E havia ainda pessoas que não estavam interessadas em continuar, porque possuíam um esquema todo montado lá fora – tinha até dono de pizzaria. Nem todos os músicos levavam a orquestra a sério e faziam daquilo a sua razão de viver. Enfim, os 40 passaram. Evidentemente, se criou um problema artístico, porque eu tinha uma orquestra desmembrada. Por exemplo, havia sete contrabaixos e nenhum fagote. Nesse momento, pensando na construção de uma orquestra com um número de músicos adequados, fui buscar músicos dentro e fora do país. Abri um concurso brasileiro, um concurso latino-americano e assim por diante. Aos poucos, fui preenchendo as vagas. No decorrer de dois ou três anos, criei uma orquestra muito boa efetivamente e que já podia começar a gravar e viajar.

Fale um pouco sobre o projeto acústico da Sala São Paulo.

A acústica é um caso difícil. Os melhores acústicos do mundo eram os gregos. O Teatro de Epidauro, por exemplo, tem a melhor acústica ao ar livre do mundo. E depois todos os teatros clássicos. O La Fênice, de Veneza, que é do século 18, é extremamente bom acusticamente. O Teatro de Palermo, do século 19, também é. Não havia essas grandes empresas que apregoam a unicidade da sua acústica. Mas, naquela altura, nós estávamos pensando em transformar um espaço – a Estação Sorocabana – em uma sala de concerto. Seria a Sala São Paulo. Antes, eu chamei um grande especialista em acústica – a Artec Consultants, dos Estados Unidos – para examinar alguns espaços e dizer quais eram apropriados para a construção de uma sala de concertos. Nós havíamos chegado à conclusão que nenhum espaço já existente em São Paulo era adequado para ser simplesmente adaptado. O Teatro São Pedro era pequeno, o Teatro Sérgio Cardoso não tinha condições, assim como outros espaços. Quando pensamos naquele pátio aberto no meio da estação de trens, tive que chamar um grande engenheiro acústico para me dizer se era possível

construir naquele espaço. Esse engenheiro havia realizado grandes salas de concerto, como a sala Musikverein, de Viena, o Chicago Symphony Hall e o Concertgebouw de Amsterdã. Ele viu as medidas daquele pátio e disse que se fosse construída uma sala de concerto com as medidas certas e com os materiais corretos a gente conseguiria criar uma acústica muito especial, parecida com a das grandes salas tradicionais. A partir daí, contratamos essa empresa para que ela fizesse o projeto acústico da sala. Tudo foi pensado: cada detalhe, o material usado, a altura do palco, o revestimento das cadeiras, o teto móvel –, que era uma experiência relativamente nova naquele momento. Tudo para que a acústica fosse adequada à música sinfônica, que é completamente diferente da música de ópera. Uma ópera precisa de uma acústica no palco e uma acústica no fosso. A Sala São Paulo não tem fosso. É um palco e uma platéia. Era preciso ter uma reverberação certa porque a estrada de ferro, que é ao lado, continuaria funcionando. Tinha que haver uma espécie de colchão de ar, entre o chão e a sala, para que a vibração dos trens e do trânsito não interferissem na sala. Foi um trabalho de altíssima tecnologia. Hoje em dia, o lugar é conhecido no mundo inteiro pela qualidade de sua acústica. Mas também custou muito dinheiro e muita burocracia. É muito importante dizer que tudo foi feito dentro de um esquema governamental – e disso é que não gosto. É perverso, porque você fica completamente engessado dentro da burocracia e das limitações que o Estado lhe impõe, só que tem os meios dos quais você precisa. Naquele momento, ninguém compraria a ideia de se fazer, no Brasil, uma *foundation* com uma orquestra sinfônica nova, uma sala e novos métodos. Ninguém no mercado daria o dinheiro necessário para isso; só o Estado podia dar. E tem uma série de impedimentos burocráticos, que faz com que o seu público não possa te dar dinheiro, por mais que ele queira te dar dinheiro. O trabalho despendido para conseguir esses recursos é maior do que o trabalho para construção da sala.

Como colocar uma orquestra na agenda de uma cidade?

Uma orquestra faz parte da agenda de uma cidade da mesma maneira que um time de futebol. Ela dignifica a vida de uma cidade. Se você tem uma orquestra importante em São Paulo, não importa se toda a sociedade paulista vá assisti-la. O importante é a sociedade ter orgulho daquela orquestra e saber que é uma coisa positiva para o Estado de São Paulo, porque uma sociedade – seja ela paulistana, paulista, brasileira – que tem capacidade de produzir uma orquestra daquelas dignifica o ser humano. Eu não fazia questão de que o chofer de táxi entrasse e assistisse aos concertos, mas queria que ele soubesse que

aquilo era uma coisa importante, boa, e se sentisse dignificado por fazer parte de uma sociedade na qual aquilo existia. Desde o início, nosso lema na Osesp foi: “Pode aplaudir, que a orquestra é sua”. Houve uma campanha publicitária que mostrava a foto de uma nadadora mais o texto: “Joana Maranhão, nadadora e dona de orquestra”. Outra peça trazia um homem: “Francisco da Silva, sorvedeiro e dono de orquestra”. Outra: “Beatriz Segall, atriz e dona de orquestra”.

Como foi a concepção estética com os cartazes do designer Kiko Farkas?

Eu chamei o Kiko e disse: “Nós estamos em uma sala liberty, de colunas neoclássicas, e tocamos uma música careta, que merecia estar no museu. Mas eu não posso vender essa orquestra como sendo uma coisa de museu. Eu quero fazer uma coisa moderna, jovem”. Quando nós tocamos música de Beethoven, de Mozart, de Schubert, de Schumann, estamos fazendo o museu. Mas, ao mesmo tempo, tocamos com a Banda Mantiqueira, fazemos comissões de música contemporânea e estamos trazendo jovens músicos para tocar. Eu disse ao Kiko: “É preciso ter muito cuidado com a estética do cartaz. Faça uma coisa que rompa um pouco essa ideia do careta”. E dei a ele toda a liberdade. “Você terá que fazer isso toda semana, o que vai acabar transformando a Osesp em um centro de criação estética também”. E foi o que aconteceu. Trabalhamos juntos durante anos. O Kiko criou uma linha que marcou as artes gráficas e os cartazes de concertos no mundo.

Como foi a chegada dos músicos estrangeiros?

Eu não sou tão favorável assim a uma orquestra com 500 nacionalidades, porque acho que é preciso criar uma sonoridade única – e escolas diferentes não ajudam nessa unidade. Evidentemente, quando a orquestra tem músicos em algumas posições-chaves, como era o caso da Osesp, é preciso chamar gente de onde for, e que sejam boas. A minha preocupação primeira foi pagar direito a essas pessoas, um preço internacional, para poder atrair músicos bons, e não músicos de segunda. Ao chegarem ao Brasil, foi importante fazê-los entender a mentalidade do Osesp. Eu tive alguns confrontos com músicos estrangeiros, porque eles vinham para cá certos de que tocariam em uma orquestra viciada, velha, como eram as orquestras européias. Eu queria que eles entendessem que o meu projeto era diferente. Estava criando uma orquestra nova, nós estávamos fazendo uma coisa viva e que participava da vida da cidade. Havia uma energia especial e uma preocupação não apenas com a beleza auditiva, mas também com a beleza visual. Queria fazer com que a orquestra fosse desejada também visualmente. Queria que as pessoas tivessem uma

postura física, diferente daquela postura dos músicos velhos, que sentavam ali e que tocavam qualquer coisa. Eu queria uma disciplina rígida, em termos de horário, de ensaios, em termos musicais e intelectuais. O músico era um atleta olímpico que precisava estar sempre pronto para correr os 100 metros. Isso era uma coisa nova para aqueles que vinham de fora. Achavam que seria um trabalho qualquer, e eu queria que eles tivessem um comprometimento com a cidade e com a orquestra. Essa foi a maior dificuldade. Desses inúmeros músicos estrangeiros que vieram para cá, alguns foram embora com o tempo, e eu aceitei tranquilamente. Outros ficaram e até se transformaram em exemplos para os músicos brasileiros.

Como é excursionar com uma orquestra brasileira para fora do Brasil?

Antes de qualquer coisa, as excursões fazem parte de uma grande ordem. Assim como você exporta café, precisa exportar orquestra. É um produto como qualquer outro que o país tem que exportar com orgulho. Você exporta futebol e quando a seleção brasileira viaja para jogar é motivo de orgulho para o país. As pessoas se reúnem em frente à televisão, mesmo aqueles que não gostam do esporte. Com a orquestra é a mesma coisa, ela é a seleção brasileira de música excursionando. Não é patriotismo, no sentido mais básico da palavra, mas no sentido de uma satisfação social. Agora, também não tem sentido você fazer uma turnê europeia, americana, e não levar a música do seu país. É uma consequência do trabalho em geral. É importante pensar que tudo aquilo que fiz na Osesp tinha um significado para o futuro. Quando assumi, em 1997, já sabia perfeitamente o que eu faria em 2007. Havia um projeto muito claro na minha cabeça. Eu queria passar certo tempo construindo a sonoridade da orquestra, certo tempo construindo a sala, certo tempo gravando música brasileira para colocá-la no mercado internacional etc. As viagens faziam parte do projeto de estabelecer no Brasil um projeto musical de valor internacional que dignificasse a vida cultural brasileira. Para levar a música brasileira para o exterior, primeiro você precisa descobrir que música é essa. A música brasileira é muito relegada aqui. Tive que fazer pesquisa, descobrir composições novas e antigas, fazer reedições, edições críticas, gravar, e só então sair para viajar com a orquestra. Levei Camargo Guarnieri pela primeira vez para o exterior. Levei Villa-Lobos, Edino Krieger, Guerra-Peixe. Ao mesmo tempo, não podíamos viajar só com música brasileira. Tivemos que mostrar que nós éramos capazes de tocar Villa-Lobos e também Brahms. Na Europa e nos Estados Unidos, as pessoas se espantaram com a qualidade e com a beleza dessa orquestra. Em orquestras européias e americanas, as pessoas vêm com a bolsa e

a colocam do lado, estão mal vestidas, mal penteadas, e tocam. A nossa orquestra se apresentava bem vestida, com a autoestima elevada. Era um espetáculo visual e auditivo. Muitas vezes, o público ouve também com os olhos.

Como era planejado o aspecto disciplinar da orquestra?

Isso é um problema que existe em todas as orquestras do mundo. Na música, disciplina é fundamental. São 90 músicos tocando uma peça com um cara na frente dizendo como deve ser feito. É preciso ter disciplina, é preciso aceitar, estudar e respeitar o próximo. Não é muito lisonjeiro dizer isso, mas a disciplina de uma orquestra é quase igual à do exército. Existem hierarquias: têm o primeiro, o segundo e o terceiro oboés; o primeiro violino, o segundo violino etc. Sem essa hierarquia, não funciona, a instituição rui. É necessário haver uma pessoa com autoridade – mas não autoritária. Alguém cujo mandato precisa ser respeitado. Se você não respeitar o mandato do governador, não há Estado. Daqui a quatro anos você pode não votar mais nele, mas também não pode desrespeitar a hierarquia do Estado. O Francis Ford Coppola, naquele famoso documentário sobre o filme *Apocalypse Now* [*Hearts of Darkness - O Apocalipse de um Cineasta, 1991*], dizia: “Eu me sinto o último ditador em um mundo democrático, porque, dentro do set, preciso de uma hierarquia de exército. Aqui mando eu”. Acho que o regente também é um pouco o último ditador em um mundo democrático. Só não pode confundir democracia com democratismo. Democracia exige certa participação, enquanto democratismo exige uma pulverização do poder, o que não funciona.

O que você acha do filme *Ensaio de Orquestra* [1979], de Federico Fellini?

Ensaio de Orquestra não é um filme sobre música, mas sobre a sociedade. O que acontece em um grupo heterogêneo de pessoas quando é colocado alguém na frente, mandando. É um filme sobre o caos em que a Itália vivia naquela época, com falta de autoridade, desrespeito. Da mesma maneira, minha mulher [*a escritora Patrícia Melo*], no livro *Valsa Negra*, usa a figura do maestro para falar de ciúme, perversão, patologia. Infelizmente, hoje em dia, o maestro é quase um estereótipo do poder.

Como é a logística para a excursão de uma orquestra ao exterior?

Uma excursão é uma operação de guerra. Viajar com uma orquestra como a nossa é complicado. Eram aproximadamente 130 pessoas, sendo cerca de 100 músicos, mais produtores, marqueteiros etc. Se em uma companhia de turismo já é difícil, imagine em uma orquestra. Os instrumentos são tímpanos, harpas, contrabaixos, fagotes, violinos, violoncelos, e todos custam uma fortuna. E há os

diferentes egos dos músicos. Eles não estão de férias. Eles irão tocar a Segunda Sinfonia de Brahms, no Lincoln Center, em Nova Iorque. É preciso dar-lhes as condições psicológicas e físicas para que toquem bem. Eles dormirão em quarto duplo ou individual? Se for em quarto duplo, quem dividirá com quem? O cara precisa dormir bem, caso contrário não tocará bem. A primeira coisa que um quer fazer ao chegar na cidade é pegar o instrumento e tocar, mas não pode porque a carga ainda está na alfândega. Outro gosta de viajar com o instrumento, porém a companhia aérea não permite, por ser muito grande. Viajar pelo Brasil, no entanto, é muito mais difícil do que pela Europa. Os voos, os hotéis, tudo é mais complicado. Quando você sai do eixo Rio-São Paulo, as distâncias são imensas. Na Europa, fazemos seis concertos com seis viagens de ônibus. Aqui, se você vai de São Luís a Belém, tem que pegar um avião – e não há avião nesse trecho que leve uma orquestra de 120 músicos. Existem companhias especializadas nesse tipo de serviço no mundo inteiro. A argentina Sintectur faz as viagens das grandes orquestras estrangeiras, tanto da Filarmônica de Viena quanto da Sinfônica de São Paulo. No Brasil, tudo que nós fizemos na Osesp foi jurisprudência, não havia pessoas especializadas em nenhuma dessas áreas, nem em marketing, nem produção de orquestra. Nós criamos uma estrutura humana ligada à orquestra para que ela funcionasse especificamente naquele setor. E como se faz o marketing disso? Nós não estamos vendendo Coca-Cola ou um tênis, estamos vendendo música, uma coisa inefável. É muito difícil você convencer o povo paulista de que uma orquestra pode custar R\$ 60 milhões por ano, como a Osesp. Constantemente eu leio nos blogs que a orquestra se destina a uma elite. Não é para uma elite, é para a sociedade inteira. E ela ainda pode chegar às pessoas pelos discos, rádio e televisão. Se a televisão paulista, as rádios e os discos brasileiros ainda não utilizam a Osesp como deveriam, é problema deles, não da orquestra. Outro dia, eu vi um concerto da Osesp às duas manhã, na TV Cultura. Ninguém estava vendo aquilo, porque estavam todos dormindo. Não adianta fazer programa de televisão com a Osesp dessa maneira. Realmente, é um desperdício da televisão e da Osesp. No entanto, se você consegue produzir programas importantes, como aquele que fizemos no final de 2008, transmitido para 250 milhões de espectadores, na Europa, ao vivo, isso significa muito para o Estado de São Paulo. Mostramos a sala, a orquestra e a música brasileira para milhões de europeus no dia de réveillon. Isso não tem preço.

Atualmente você trabalha em outra linha artística: a Companhia Brasileira de Ópera. Que projeto é esse?

Todas as minhas “invenções”, no Brasil, não são invenções. Não estou tra-

zendo nada de novo para cá. Tudo que eu fiz na Osesp, hoje faço na Companhia de Ópera, e isso já existia em outros países. Basta trazer para cá e adaptar às nossas realidades geográficas e sociais. A Alemanha tem 70 companhias estáveis. E todas com seus teatros, evidentemente. Nós ainda não temos teatro, mas acho que teremos, se o projeto der certo. A ideia é criar uma companhia estável de cantores, com orquestra e teatro, em que todos possam viver dignamente da sua arte. O Brasil possui ótimos cantores, que são obrigados a pular de galho em galho. Grande parte dos músicos da nossa companhia participa dos musicais, porque não podem viver de ópera. Eles precisam ter a possibilidade de sobreviver do canto, de poder escolher o repertório certo para não estragar a voz cantando repertório errado. Na companhia, o grande desafio foi criar uma produção altamente qualitativa, esteticamente sofisticada, tecnologicamente avançada e, ao mesmo tempo, fácil de transportar. Viajaremos o Brasil inteiro, sendo 75 récitas em 15 cidades. Tudo deve ser muito bem organizado, porque a logística é difícil. São 70 pessoas viajando, entre cantores, orquestrais, técnicos, camareiras, maquiadores, projetores, eletricitas, iluminadores e produtores. Temos 28 cantores, em dois elencos, se revezando para que possamos fazer récitas diárias. As apresentações são intercaladas por dias livres, nos quais os cantores descansam a voz. O projeto gasta bastante dinheiro, mas, em termos de custo-benefício, a companhia é baratíssima. Nesse ano, vai utilizar R\$ 10 milhões em 75 récitas. Pelas nossas contas, vamos atingir entre 90 mil e 100 mil espectadores pelo Brasil, em lugares que nunca receberam ópera, como Aracaju e João Pessoa. Também vamos ao Rio de Janeiro, a São Paulo, a Belo Horizonte e a Curitiba. Algumas dessas grandes cidades possuem teatros de ópera que não estão funcionando. Hoje em dia, a Osesp é financiada em quase 30% de seu orçamento pelo poder privado. Ou seja, quando um produto dá muito prestígio, o poder privado chega.

O que deve ser feito para formar um público que busque qualidade?

Essa é uma discussão longa. Eu não acredito que a música clássica vá atrair grandes multidões. Da mesma maneira que a literatura clássica, ou o teatro clássico, também não atingem multidões. A música que eu faço atinge um número cada vez maior de pessoas, na medida em que a educação do país se desenvolve e há mais pessoas interessadas na leitura, na introspecção, no valor do silêncio. Isso não é uma coisa que acontece de um dia para outro. A obrigatoriedade de ensino de música na escola é uma

bobagem, não adianta. O importante é a obrigatoriedade da apreciação da arte nas escolas, trabalhar a sensibilidade da criança, sobretudo para o silêncio. Uma sociedade cada vez mais barulhenta e agressiva dá menos importância à introspecção e à concentração. Hoje em dia, paga-se caríssimo pelo silêncio. Além do mais, não adianta fazer uma lei que obrigue o ensino da música e não ter professores para ensinar. Demora gerações para juntar educadores bem formados ideologicamente nesse sentido. Cada vez menos gente lê Shakespeare e Machado de Assis. No Brasil, ninguém mais sabe quem é Monteiro Lobato. É muito mais importante você ensinar que existe o Monteiro Lobato e que é bom ler *Urupês* [1918], um grande livro, assim como *Cidades Mortas* [1919], do que ensinar música nas escolas.

Gostaria que você comentasse a respeito de Carmen Miranda e Tom Jobim, dois artistas brasileiros que talvez representem a visão mundial sobre o Brasil.

Carmen Miranda é um estereótipo. Eu não vejo nada de interessante nessa mulher. Ela era uma baiana estilizada ao estilo Hollywood, e é engraçadinha a música que ela canta, acompanhada pelo Bando do Lua vestido de malandro carioca, com aquelas roupinhas de listinhas. É um retrato de uma época, mas não vejo nenhuma grandeza estética. Foi um produto muito bem feito e bem explorado, porque a música brasileira sempre teve um apelo popular muito grande. Evidentemente, a Carmen Miranda tinha seu charme, era uma mulher bonita, sexy, atraente, mas não vejo diferença entre ela e a Marisa Monte. Já o Tom Jobim é outra coisa. Pelo amor de Deus! É um criador do mais alto nível, um gênio da música brasileira, quase uma reencarnação do Villa-Lobos, eu diria. É o continuador da melodia do Villa-Lobos. Ele bebeu na fonte e transformou isso na sua própria expressão. Botar Carmen Miranda e Tom Jobim no mesmo barco é um pecado. Tom Jobim é um gênio imortal. O que ele escreveu é tão importante quanto aquilo que George Gershwin ou Cole Porter escreveram.

São dois olhares sobre o Brasil que marcaram época. E, hoje, você acha que existe outro olhar sobre o Brasil lá fora?

Pode haver outro olhar, se houver essa conscientização. Em primeiro lugar, o Brasil tem uma circunstância econômica muito boa; não sei se isso vai continuar ou não. Se continuar, e o país permanecer crescendo da maneira como está crescendo, acho que pode haver uma mudança no olhar. O Brasil está tomando consciência da sua unicidade, de sua capa-

cidade de ser individual e de tomar atitudes diferentes. O Brasil tem uma chance, sim, de sair desse marasmo, sobretudo, cultural, em que viveu nos últimos tempos. Mas eu não sou profeta. Isso depende muito do trabalho e da conscientização das pessoas. Sinceramente, sou um pouco pessimista, por natureza. Não acredito muito na bondade humana.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/john-neschling/>