UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JORGE AUGUSTO SCHEFFER

O AMOR PELA MÚSICA: SOBRE O FLUXO DO CAPITAL ARTÍSTICO ENTRE A ORQUESTRA E O PÚBLICO

CURITIBA
2019

JORGE AUGUSTO SCHEFFER

O AMOR PELA MÚSICA: SOBRE O FLUXO DO CAPITAL ARTÍSTICO ENTRE A ORQUESTRA E O PÚBLICO

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção de título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gabriel Ballande Romanelli

CURITIBA
2019

Catalogação na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Scheffer,Jorge Augusto
O amor pela música: sobre o fluxo do capital artístico entre a orquestra e o público / Jorge Augusto Scheffer. – Curitiba, 2019.
302 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gabriel Ballande Romanelli.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Música.

1. Orquestras - Análise e apreciação 2. Orquestra de câmara - Curitiba (PR). 3. Concertos musicais - Público 4. Camerata Antiqua de Curitiba. I.Título.

CDD 784.2098162

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICACAO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA - 40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **JORGE AUGUSTO SCHEFFER**, intitulada: **O AMOR PELA MÚSICA - SOBRE O FLUXO DO CAPITAL ARTÍSTICO ENTRE A ORQUESTRA E O PÚBLICO**, sob orientação do Prof. Dr. GUILHERME GABRIEL BALLANDE ROMANELLI, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 26 de Agosto de 2019.

GUILHERME GABRIEL BALLANDE ROMANELLI
Presidente da Banca Examinadora

FERNANDO LUIS DISSENHA
Avaliador Externo (FUNDAÇÃO OSESP)

ROSANE CARDOSO DE ARAÚJO
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

TÂNIA MARIA FIGUEIREDO BRAGA GARCIA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Paraná;

À Camerata Antiqua de Curitiba;

À Fundação Cultural de Curitiba;

À Universidade Estadual do Paraná;

À Escola de Música e Belas Artes do Paraná;

Ao Programa de Pós-graduação em Música da UFPR;

Ao meu orientador, Guilherme Gabriel Ballande Romanelli;

A toda minha família, em especial à minha esposa Ana Paula Scheffer e meus filhos Lucas Scheffer e Leonardo Scheffer.

“O conhecimento leva a gente a apreciar mais”.

Entrevista - (02/12/2016).

RESUMO

Esta tese teve como tema as diversas relações envolvidas entre a orquestra e o seu público no processo de emissão e recepção do capital artístico. Para o desenvolvimento da pesquisa foram investigados diversos concertos e ensaios realizados pela Camerata Antiqua de Curitiba em diferentes contextos entre as temporadas de 2016 e 2017. Entrevistas foram realizadas com membros do público e da orquestra – músicos, maestros, compositores e administração – e, igualmente, foi executada a aplicação de um questionário online com pessoas que assistiram alguns dos concertos realizados pela instituição. Autores como Bourdieu e Darbel (2007) foram selecionados para dar suporte na construção do conceito do capital artístico e, de posse dele, estabelecer as relações com as práticas culturais e as diferentes conexões dos indivíduos com o fazer musical – enunciados sustentados nesta tese por Elliott e Silverman (2015) e Small (1998). Em relação à metodologia, enquanto uma pesquisa de caráter qualitativa, esta tese enquadra-se em uma abordagem etnográfica como alternativa teórico-metodológica, e que privilegiou a observação participante como estratégia de campo, sendo esta posição assumida a partir de autores como Garcia e Romanelli (2010) e Segger (2008). Todos os dados apurados foram transcritos, analisados e classificados de acordo com as categorias de análise desenvolvidas nesta pesquisa, bem como, os resultados apresentados e discutidos com o aporte teórico escolhido, essencialmente, os que tiveram maior aderência com o fenômeno estudado. Tratando-se de uma pesquisa realizada entre uma instituição e as diversas formas de interação com pessoas por meio da práxis musical – as quais, pela natureza da atividade, apresentaram diversificadas interfaces e possiblidades de configuração – esta tese procurou coletar e apresentar os principais indícios dos processos de organização e performance do fluxo do capital artístico entre a orquestra e o público. Apesar das interferências decorrentes de decisões institucionais ou pessoais, os inúmeros indicadores coletados e examinados nesta tese puderam sustentar as evidências que nos permitiram a constatação de canais por meio dos quais o capital artístico transitou entre os atores envolvidos durante o fazer musical nos concertos observados. Seguramente, podemos afirmar que os resultados nos revelaram a existência de vários caminhos para a compreensão do fenômeno. Todavia, as múltiplas evidências, oriundas dos diversos processos desenvolvidos na investigação, nos confirmaram o enorme potencial do fazer musical em um concerto ao vivo e que vai além, unicamente, das experiências estéticas vividas por músicos e público, podendo manifestar-se, igualmente, como um indispensável agente disseminador de conhecimento e promotor do desenvolvimento sociocultural.

Palavras-chave: Camerata Antiqua de Curitiba. Capital artístico. Concerto. Orquestra. Público.

ABSTRACT

This thesis had as main theme the various relationships involved between the orchestra and its public in the process of emission and reception of the artistic capital. In order to develop this research, several concerts and rehearsals performed by Camerata Antiqua de Curitiba were investigated in different contexts between the 2016 and 2017 seasons. Interviews were conducted with audience members and orchestra – musicians, conductors, composers as well as members of the staff. In addition to it an online survey was applied with concert goers who attended some of the concerts performed by the orchestra. Authors such as Elliott & Silverman (2015), Bourdieu & Darbel (2007) and Small (1998) were selected to support the artistic capital concept and its relationships with the cultural practices and the different connections with the musical making. Regarding the methodology, as a qualitative research, this thesis fits into an ethnographic approach as a theoretical-methodological alternative, which focused on participant observation as a fieldwork strategy, being this position based on authors such as Garcia and Romanelli (2010) and Segger (2008). All data collected were transcribed, analyzed and classified according to the categories of analysis developed throughout the investigation. The results were then analysed in light of the theoretical framework, with special attention towards the findings which had adherence to the studied phenomenon. In the case of a research conducted between an institution and the various forms of interaction with people through musical praxis – which by the nature of the activity, present diversified interfaces and configuration – this thesis sought to collect and present the main indications of the processes of organization and performance of the artistic capital flow between the orchestra and its audience. Despite personal bias and conflict of interests that might have arisen, the countless indicators collected and examined in this thesis were enough to sustain the evidence that allowed us to observe the channels through which the artistic capital transited among the actors involved during the music making process in the concerts observed. Surely, we can affirm that the outcomes revealed to us the absence of only one way to understand the phenomenon. However, the multiple pieces of evidence, arising from the various processes developed during the investigation confirmed the enormous potential of the music making in a live performance, and that goes far beyond the aesthetic experiences lived by the orchestra and audience, that can also manifest itself as a fundamental element of knowledge dissemination and social-cultural development.

Keywords: Camerata Antiqua de Curitiba. Artistic Capital. Concert. Orchestra. Audience.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Foto oficial da Camerata Antiqua de Curitiba – julho de 1974 82
FIGURA 2 – Espaço interno da Capela Santa Maria 84
FIGURA 3 – Concerto da Camerata Antiqua de Curitiba na Capela Santa Maria no ano de 2017 85
FIGURA 4 – Organograma com a sistematização das categorias, elementos e unidades de análise - orquestra 141
FIGURA 5 – Organograma com a sistematização das categorias, elementos e unidades de análise - público 187

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 – Áreas de atuação - público 192
GRÁFICO 2 – Público por faixas etárias 194
GRÁFICO 3 – Grau de escolaridade - público 196
GRÁFICO 4 – Aprendizagem musical 199
GRÁFICO 5 – Aprendizagem musical - instituições 200
GRÁFICO 6 – Frequência anual nos concertos da CAC 203
GRÁFICO 7 – Frequência anual em concertos de outras orquestras 204
GRÁFICO 8 – Frequência anual em peças de teatro 204
GRÁFICO 9 – Frequência anual em museus 205
GRÁFICO 10 – Frequência anual no cinema 205
GRÁFICO 11 – Estado civil 207
GRÁFICO 12 – Divisão por gênero 208
GRÁFICO 13 – Número de pessoas por domicílio 208
GRÁFICO 14 – Renda média mensal familiar 208
GRÁFICO 15 – Como o público toma conhecimento dos concertos 220
GRÁFICO 16 – Motivação principal para a presença em um concerto 220
GRÁFICO 17 – Valoração de recursos para a compreensão musical 229
GRÁFICO 18 – Valoração do programa de concerto 231
GRÁFICO 19 – Valoração das intervenções orais 235

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Sondagem inicial - observações antes dos concertos 91
QUADRO 2 – Sondagem inicial - observações durante dos concertos 94
QUADRO 3 – Sondagem inicial - observações após os concertos 104
QUADRO 4 – Sondagem inicial - observações dos ensaios 111
QUADRO 5 – Quadro de codificação – público – categoria competências 115
QUADRO 6 – Quadro de codificação – público – categoria expectativa 116
QUADRO 7 – Quadro de codificação – público – categoria apreensão 117
QUADRO 8 – Quadro de codificação – público – categoria comunicação 117
QUADRO 9 – Quadro de codificação – orquestra – categ. competências 119
QUADRO 10 – Quadro de codificação – orquestra – categoria concepção da performance 119
QUADRO 11 – Quadro de codificação – orquestra – categoria relações com a música 120
QUADRO 12 – Questionário - relações entre questões e as categorias 126
QUADRO 13 – Entrevistas – relações entre as questões e categorias 129
QUADRO 14 – Plano conceitual 01 – entrevista - orquestra 132
QUADRO 15 – Plano conceitual 02 – entrevista - orquestra 133
QUADRO 16 – Plano conceitual 03 – entrevista - orquestra 134
QUADRO 17 – Entrevista - orquestra 134
QUADRO 18 – Observação etnográfica e categorias 136
QUADRO 19 – Números relativos à coleta de dados 138
QUADRO 20 – Sobre as características das obras musicais – MÚSICOS 143
QUADRO 21 – Sobre as características das obras musicais – MAESTROS 145
QUADRO 22 – Sobre as características das obras – COMPOSITORES 147
QUADRO 23 – Relação pessoal com o capital artístico – MÚSICOS 151
QUADRO 24 – Relação pessoal com o capital artístico – MAESTROS 154
QUADRO 25 – Relação com o capital artístico - ENSAIOS 155
QUADRO 26 – Relação da orquestra com o Capital Artístico – MÚSICOS 161
QUADRO 27 – Relação da orquestra com o Capital Artístico – MAESTROS 163
QUADRO 28 – Sobre a comunicação escrita – MÚSICOS 168

LISTA DE QUADROS (cont.)

QUADRO 29 – Sobre a comunicação escrita – MAESTROS 169
QUADRO 30 – Sobre a comunicação oral – MÚSICOS 170
QUADRO 31 – Sobre a comunicação oral – MAESTROS 172
QUADRO 32 – Sobre a comunicação gestual – MÚSICOS.....175
QUADRO 33 – Sobre a comunicação gestual – CONCERTOS.....176
QUADRO 34 – Sobre acomunicação gestual – MAESTROS 179
QUADRO 35 – Sobre a função do público – MÚSICOS 182
QUADRO 36 – Sobre a função do público – MAESTROS.....183
QUADRO 37 – Informações complementares - divulgação 211
QUADRO 38 – Informações complementares – comunicação.....214
QUADRO 39 – Informações complementares – comportamento do público 215
QUADRO 40 – Informações complementares – considerações gerais.....217
QUADRO 41 – Prinicipais motivações para assistir um concerto 221
QUADRO 42 – Expectativa do público – antes e depois dos concertos 226
QUADRO 43 – Opiniões do público sobre o programa de concerto 232
QUADRO 44 – Opiniões do público sobre as exolanações orais.....235
QUADRO 45 – Opiniões do público sobre a comunicação gestual.....240
QUADRO 46 – Citações de obras e compositores - entrevistas 244
QUADRO 47 – Referências às especificidades das obras - questionários 248
QUADRO 48 – Referências às especificidades das obras - entrevistas 250

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Sondagem inicial - cronograma 88
TABELA 2 – Relação dos quadros de codificação 114
TABELA 3 – Ordenação e abreviaturas dos dados coletados 139
TABELA 4 – Sobre as faixas etárias – múltiplas bases de dados 195
TABELA 5 – Sobre a escolaridade – múltiplas bases de dados 197
TABELA 6 – Sobre a renda média – múltiplas bases de dados 209
TABELA 7 – Citações de obras e compositores nos questionários 246

LISTA DE ABREVIATURAS

Ent.	– Entrevista
OE	– Observação etnográfica
Quest.	– Questionário
Mús.	– Músico/musicista
Comp.	– Compositor
Adm.	– Administração

LISTAS DE SIGLAS

CAC – Camerata Antiqua de Curitiba

CMPB – Conservatório de Música Popular Brasileira

EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná

FCC – Fundação Cultural de Curitiba

FEMUSC – Festival de Música de Santa Catarina

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

ICAC – Instituto Curitiba de Arte e Cultura

NADAC – *National Archive of Data on Arts and Culture*

NEA – *National Endowment for the Arts*

OER – Orquestra Experimental de Repertório

ORTHESP – Orquestra do Theatro São Pedro

OSP – Orquestra Sinfônica do Paraná.

OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

OSM – Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo

SPARCS – *Sheffield Performer and Audience Research Centre*

UFPR – Universidade Federal do Paraná

UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná

SUMÁRIO

I PARTE – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E PESQUISA DE CAMPO

1. **APRESENTAÇÃO** 18
2. **INTRODUÇÃO** 23
3. **PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS** 36
3.1 Sobre as relações com o capital artístico 36
3.2 O advento do concerto público 45
3.3 O concerto público e as especificidades atuais 56
3.4 A etnografia como forma de estudar a orquestra e seu público 71
4. **PESQUISA DE CAMPO – ETAPA I** 79
4.1 Pontos de partida 79
4.2 A Camerata Antíqua de Curitiba 81
4.3 Sondagem inicial 87
4.3.1 Principais procedimentos 87
4.4 Primeiras observações 90
4.5 Definição das categorias de análise 112
5. **PESQUISA DE CAMPO – ETAPA II** 121
5.1 Sobre as ferramentas metodológicas 124

II PARTE – RESULTADOS

6. **ARTICULAÇÃO ENTRE O CAPITAL ARTÍSTICO E ORQUESTRA** 140
6.1 Sobre a categoria **COMPETÊNCIAS** 142
6.1.1 Sobre as características das obras musicais 142
6.1.2 Sobre a preparação individual e coletiva 150
6.2 Sobre a categoria **CONCEPÇÃO DA PERFORMANCE** 158
6.2.1 Sobre a autenticidade na performance 158
6.2.2 Sobre as formas de comunicação 167
6.2.2.1 Comunicação escrita 167
6.2.2.2 Comunicação oral 169
6.2.2.3 Comunicação gestual 174
6.3 Sobre a categoria **RELAÇÕES COM A MÚSICA** 181

SUMÁRIO

7. **ARTICULAÇÃO ENTRE O CAPITAL ARTÍSTICO E O PÚBLICO**.....186
7.1 Sobre a categoria **COMPETÊNCIAS**.....188
7.1.1 Formação geral.....191
7.1.2 Formação musical 198
7.1.3 Hábitos culturais 202
7.1.4 Dados complementares.....207
7.2 Sobre a categoria **EXPECTATIVA** 219
7.3 Sobre a categoria **COMUNICAÇÃO**.....229
7.3.1 Comunicação escrita 231
7.3.2 Comunicação oral.....234
7.3.3 Comunicação gestual 240
7.4 Sobre a categoria **APREENSÃO**.....243
8. **A TESE: O FLUXO DO CAPITAL ARTISTICO** 256
9. **CONSIDERAÇÕES FINAIS** 265
REFERÊNCIAS.....273
APÊNDICE 1 – Mapa rizomático.....278
APÊNDICE 2 – Guia para observação etnográfica – etapa I.....279
APÊNDICE 3 – Guia para observação etnográfica – etapa II.....280
APÊNDICE 4 – Guia para entrevistas - público.....281
APÊNDICE 5 – Guia para entrevistas - orquestra.....282
APÊNDICE 6 – Questionário.....283
APÊNDICE 7 – Cronograma – pesquisa de campo.....290
APÊNDICE 8 – Matriz de análise - organograma.....292
ANEXO 1 – Autorização – pesquisa de campo 293
ANEXO 2 – Mapa da Capela Santa Maria.....294
ANEXO 3 – Modelo de programa de concerto – CAC.....295

1. APRESENTAÇÃO

Inesquecíveis foram as intermináveis sessões 'caseiras' das audições de músicas de todos os gêneros e estilos proporcionadas pelos meus pais durante a minha infância. A presença diuturna da minha mãe – uma dedicada e exemplar dona de casa – na educação dos filhos, unidas à sensibilidade musical consolidada na pluralidade estilística e na ausência de preconceitos de meu pai, um atuante e perseverante caminhoneiro, permitira-me que aos onze anos, de posse do meu primeiro instrumento musical, eu já estivesse matriculado no ano de 1985 no Conservatório Dramático Musical Paulino Martins Alves na minha cidade natal - Ponta Grossa no estado do Paraná.

Esta convivência com a educação musical nas duas primeiras décadas da minha vida transformou meu cotidiano e contribuiu intensamente para o meu desenvolvimento musical, profissional e como ser humano. Logo nos primeiros anos de conservatório notei que a minha relação com a música era intensa e apaixonada.

O entusiasmo e a obstinação pelo desenvolvimento musical tiveram uma relação estreita com o meu 'amor pela música', influenciando diretamente na disciplina das horas de estudo que dediquei no desenvolvimento técnico e musical no trompete.

Minha experiência com o cotidiano da música de concerto iniciou-se cedo. Além da apreciação musical de LP's e fitas K7 durante longos anos da minha infância, tive a oportunidade de atuar como trompetista da orquestra sinfônica da minha cidade natal desde os quatorze anos de idade.

Este relacionamento, que teve uma duração aproximada de seis anos, contribuiu para a construção dos primeiros alicerces correlacionados ao ambiente da música de concerto e para o crescimento pessoal na área da prática coletiva de música.

Após aprovação em um concurso na década de noventa para músico da Força Aérea Brasileira, mudei-me para a cidade de Curitiba, onde pude realizar o curso de Bacharelado em Trompete na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP).

Durante esse ciclo pude exercer diversas funções diretamente conectadas com a música de concerto. Atuei como músico efetivo da Orquestra

Sinfônica da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e da Orquestra Sinfônica da Embap, igualmente, como músico convidado em diversos concertos na Orquestra Sinfônica do Paraná (OSP).

Por meio dessa intensa conexão com as orquestras nessa década, somada às diversas experiências no meio da música de concerto na academia, comecei a ser chamado para atuar como músico convidado em outras orquestras do país, atuando na Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Orquestra Filarmônica de Jaraguá do Sul, Camerata Florianópolis, Orquestra Filarmônica da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC/PR), Orquestra Sinfônica de Londrina, Camerata Antiqua de Curitiba (CAC) e na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP).

Nesta última tive a oportunidade de trabalhar como músico efetivo entre os anos de 2006 e 2008 e além dos inúmeros concertos que toquei com a orquestra em território nacional, pude realizar com a OSESP duas turnês sul-americanas e três europeias, as quais considero uma experiência única no sentido da oportunidade de vivenciar e conhecer a pluralidade da música de concerto além das fronteiras do nosso país.

No âmbito da regência instrumental – outra área a qual pude estreitar os laços profissionais como músico – tive diversas oportunidades para atuar em grupos com diferentes propósitos e organogramas.

Em minha cidade natal atuei como regente e diretor artístico da Banda Marcial do Colégio Marista Pio XII, na qual também exerci funções de trompetista e professor durante quatorze anos.

Na Força Aérea Brasileira, na qual exerci a função de militar músico durante vinte anos, tive a oportunidade de trabalhar com a preparação e regência da Banda Musical do CINDACTA II[1] em alguns dos concertos realizados pela instituição.

Exerci também as funções de maestro e professor da disciplina Prática de Banda Sinfônica nos festivais de música de Curitiba, Cascavel, Ponta Grossa e Antonina – todas cidades do estado do Paraná.

---

[1] Centro Integrado de Defesa e Controle do Tráfego Aéreo – Curitiba/PR.

Na área da regência orquestral atuei como Diretor Artístico e Maestro da Orquestra Sinfônica de Ponta Grossa/PR (2014 – 2016), e na Filarmônica de Jaraguá do Sul/SC (2017 – 2018); além da função de Diretor Artístico e Maestro da orquestra do FEMUSC[2] Jovem no ano de 2018.

Atualmente, exerço desde 2012 a função de professor de ensino superior na Escola de Música e Belas Artes do Paraná – UNESPAR[3] – na qual leciono algumas disciplinas para os cursos de Bacharelado em Instrumento, Licenciatura em Música e Bacharelado em Composição e Regência.

A experiência no campo de estudo em funções executivas – maestro e professor – e administrativa como diretor artístico, somada à observação *in loco* do ambiente da música orquestral como músico trompetista durante vários anos, contribuíram para que eu realizasse profundas reflexões sobre as relações existentes entre as pessoas envolvidas no contexto da música de concerto. Com base nessas análises dei início ao processo de redação do projeto de pesquisa do doutorado.

Após trinta anos de contato direto com todos os processos que permitem a realização de um concerto percebi que raramente se dialoga a respeito das questões que compreendem as numerosas formas de relações entre os principais atores envolvidos na cena de um concerto ao vivo, mais especificamente a orquestra e o seu público.

Certamente, considero que as minhas impressões são oriundas da minha vasta experiência pessoal, entretanto, não refletem a realidade geral sobre todas as especificidades que compõem as diferentes práticas dentro da música de concerto. De certa forma, as identifico ainda como superficiais, na medida que são oriundas apenas das minhas reflexões, leituras, pesquisas temáticas somadas às experiências vividas no meio profissional na esfera da música de concerto.

Apesar disso, sem citar especificamente nenhuma orquestra ou instituição de ensino, tenho percebido que, essencialmente no Brasil, as diversas interfaces que envolvem o relacionamento da orquestra com o público durante um concerto tiveram uma tendência geral nas últimas décadas, de ficar à margem das discussões institucionais, seja no (i) processo de educação musical técnico,

---

[2] Festival de Música de Santa Catarina organizado desde 2005 na cidade de Jaraguá do Sul/SC.
[3] Universidade Estadual do Paraná.

fundamental, médio ou superior; ora nas (ii) diversas instâncias administrativas que organizam o meio da música de concerto ou, inclusive, na (iii) produção artística inerente ao ambiente de trabalho das orquestras. Um dos indicadores dessa percepção é o irrelevante número atual de publicações acadêmicas em nosso país que versam sobre essa interlocução entre músicos e audiência.

Outra questão que dou destaque nesta tese – pelo papel primário que desempenhou no auxílio à construção do projeto de pesquisa – é o fato das mudanças testemunhadas, principalmente nas últimas décadas, tanto nas formas de consumo da produção musical de todos os gêneros e estilos, como nas alterações das diferentes formas de valoração social de determinados bens culturais[4], como a orquestra, por exemplo.

Decorrentes dessas mudanças, importantes centros de estudos criaram recentemente linhas de pesquisas que se dedicam diretamente na coleta de dados sobre diversas temáticas que tenham aderência com o fazer musical ao vivo e as interrelações pessoais entre a orquestra e o seu público.

Evidencio no trabalho dois centros de estudos: (i) o programa da Universidade de *Sheffield* (Inglaterra) intitulado *Sheffield Performer and Audience Research Centre (SPARCS)* e (ii) o programa da *Guidhall School of Music and Drama* sediada em Londres (Inglaterra) intitulado *Understanding Audiences Research Programme*.

Enfatizo os resultados desses programas pelos importantes resultados apresentados e associados às formas de relacionamento entre o público e a orquestra. Assim sendo, as publicações advindas desses dois centros de estudos também foram utilizadas como base para a revisão de literatura e igualmente para uma melhor compreensão sobre o fenômeno estudado nesta pesquisa.

Essencialmente, contei também com o apoio das aproximações temáticas realizadas pelos autores Pierre Bourdieu e Alain Darbel que foram descritas no livro O Amor pela Arte (2007). Desta obra, no qual os autores relatam suas pesquisas realizadas sobre as relações entre o público e as obras de artes em

---

[4] Para mais informações sobre o assunto, ver o capítulo 3 dessa tese, principalmente, sobre o surgimento do concerto público e um breve panorama sobre as diferentes formas de relação entre orquestra e público ao longo dos últimos anos.

vários museus da Europa, tomei por empréstimo um dos mais importes conceitos desta tese, o do Capital Artístico.

Por meio das minhas experiências, meditações, leituras e revisões bibliográficas foi possível escrever um projeto de pesquisa que pudesse buscar evidências sobre os vínculos entre o referido conceito e os diferentes modos de relacionamento das pessoas envolvidas no ambiente da música de concerto ao vivo.

O projeto visou, particularmente, o rastreio dos principais indícios que evidenciam, em diferentes medidas, a emissão e a recepção do capital artístico intrínseco às obras musicais.

Com a colaboração do aporte teórico, realizo um diálogo entre as concepções sobre as práticas culturais e as relações dos seres humanos com o fazer musical (ELLIOTT e SILVERMAN, 2015; SMALL, 1998) e as diferentes formas de associação com o capital artístico (BOURDIEU e DARBEL, 2007).

Para a coleta de dados no campo empírico optei pela utilização de algumas abordagens da etnografia educacional (GARCIA e ROMANELLI, 2010; ROMANELLI, 2009) e da etnografia da música (SEGGER, 2008), as quais deram suporte para uma consistente aproximação com o meio da música de concerto. Por meio do uso dessas estratégias pude realizar as coletas, transcrições, análises e a apresentação dos indicadores que fundamentaram os principais enunciados dessa tese.

Dentro dessas perspectivas, apresento a seguir os resultados das sistematizações que correspondem à conectividade existente entre o fenômeno estudado, as relações do mesmo com o aporte teórico e as minhas experiências como ser humano, aluno, músico, público, administrador, educador, investigador e professor.

2. INTRODUÇÃO

Quais são os motivos que nos levam a sair de casa para assistir um evento ao vivo? Quais fatores determinam nossas escolhas? A busca é tão somente por entretenimento ou existem outras necessidades? A música clássica[5] ainda está presente entre as nossas alternativas? Em uma apresentação ao vivo, apenas a apreciação musical é suficiente ou buscamos algo além de sons organizados esteticamente?

Não é novidade a constatação de que a relação dos seres humanos com as inúmeras práticas vinculadas à sua existência tem se modificado ao longo do tempo. Via de regra, as adaptações sempre foram motivadas pelas incontáveis transformações sociais e culturais que vivemos, e que alteraram os múltiplos modelos de vínculo com as dinâmicas humanas.

Especificamente nas relações com campo da expressão artística, muito provavelmente esse vínculo foi cada vez mais solidificado na medida em que se evoluía sobre o conhecimento e o domínio dos meios disponíveis para tal finalidade.

Para Williams (1992), essas adaptações tiveram relação, principalmente, com o gradual desenvolvimento das formas de utilização dos recursos inatos ao indivíduo – o canto, a atuação cênica no teatro e a dança, por exemplo – e do avanço sobre as técnicas de aplicação dos meios materiais não humanos, ou seja, aqueles que nos permitem a expressividade artística por intermédio de inúmeras áreas, tais como a escultura, pintura, gravura, entre outras.

Dentro das consideráveis possibilidades de ações e relações dos seres humanos com os bens culturais, destacam-se nesta tese aquelas que têm aderência com as práticas musicais; e em um primeiro plano, ponderamos também que qualquer atividade musical tem sua vinculação à existência de um ingrediente indispensável na elaboração de qualquer processo ou produto agregado a esta práxis: o som.

---

[5] O termo clássico, além de ter aderência ao período da música intitulado classicismo que durou aproximadamente de 1750 a 1820, também se reporta ao cânone de obras compostas e consideradas 'clássicas' por compositores e pela sociedade europeia do século XVIII e início do século XIX (BLANNING, 2011). Nessa tese, a expressão música clássica será comumente utilizada para também se referir à música de concerto.

No entanto, temos que considerar também que existem outros elementos que vão além dos sons e do silêncio nas atividades musicais. De forma concomitante e indissociável existem as pessoas, com diferentes atribuições e que articulam diversas atividades processuais em outros planos, tais como a composição, produção, execução, apreciação, entre outras.

Becker (2008, citado por Dissenha, 2017) defende a ideia de que a existência de uma obra depende de uma ação coletiva que leva em consideração uma rede de cooperação compreendendo uma atividade conjunta de indivíduos.

De forma semelhante, outros autores defendem o entendimento de que para a existência de uma obra musical, primeiramente, as pessoas devem ratificar o seu valor como tal e por meio dessa consagração transformá-la em um produto, uma atividade ou um fenômeno. (ELLIOTT e SILVERMAN, 2015; RAYNOR, 1986).

Mesmo não havendo um consenso entre os estudiosos sobre sua origem sabe-se que as pessoas "tanto no passado como no presente têm investido enorme quantidade de esforço, trabalho, conhecimento, devoção, paixão e dinheiro" (ELLIOTT e SILVERMAN, 2015, p. 54) para compor, produzir, ouvir ou ter envolvimento com qualquer atividade relacionada com o fazer musical[6] dentro dos contextos socioculturais em que vivem.

Mas, por que nos relacionamos com o fazer musical? Para Sloboda (2008), um dos principais motivos pelos quais nos importamos com as atividades musicais é porque a música consegue, além de melhorar nossa vida emocional, despertar emoções profundas e significativas.

Uma adicional razão destacada pelo autor é a correlação entre os sons e as atividades sociais. Além da música possuir muitos significados dentro de uma determinada sociedade ela pode gerar muitos retornos sociais para os envolvidos nessas práticas.

Ou seja, distintas sociedades e indivíduos podem valorar e interagir com a música por múltiplas formas. Atividades como a elaboração, o ensino, a aprendizagem, a execução, a apreciação – igualmente das inúmeras

---

[6] Os autores utilizam-se do termo inglês "*musicing*" – contração de "music making" – para representar todas as atividades que podem estar envolvidas no fazer musical em diferentes modelos de ambientes culturais, podendo elas estarem conectadas com a execução, o improviso, composição, arranjo, direção, regência, gravação, movimento, dança, terapia, adoração, estre outras atividades. (ELLIOTT e SILVERMAN, 2015).

significações sobre os termos 'música' e 'produtos musicais' – tendem a ser contextualizadas socialmente por meio da valoração humana de padrões sonoros e por meio dessas diversas perspectivas apresentam diferentes significados para distintos grupos sociais. (ELLIOTT e SILVERMAN, 2015; BLACKING, 2000).

É consensual entre os pesquisadores de que toda sociedade humana conhecida possui algum tipo de atividade musical. O treinamento, a prática e a interação individual ou coletiva com alguma forma de habilidade musical se faz comum em todas as sociedades e independente do momento, das inúmeras transformações e evoluções ocorridas ao longo da história, o emprego dos recursos inatos, como o canto e a dança, tanto nas sociedades complexas quanto nas mais simples, tem sido as práticas culturais mais disseminadas e populares. (ELLIOTT e SILVERMAN, 2015; BLACKING, 2000; WILLIAMS, 1992)

Considera-se que as composições, execuções ou qualquer tipo de produto ou evento musical consagraram sua existência ao longo do tempo a alguma forma intencional de atividade humana. Sob a ótica desse conceito, a ausência de ações de pessoas dentro das diferentes sociedades, que agem individualmente ou coletivamente na relação com o fazer musical, faria que com que a música inexistisse.

Para Small (1998), as ações humanas de tocar, cantar, dançar, compor, escutar são, essencialmente, algumas das atividades que permitem o estreitamento e a ampliação do relacionamento entre os seres humanos.

Para as circunstâncias das apresentações musicais ao vivo – como é o caso da música de concerto[7], um dos objetos de estudo nesse trabalho – o autor utiliza o termo conceitual "*musiking*"[8] (SMALL, 1998, p. 13), o qual foi empregado em seu livro como ferramenta para aglutinar todas as ações que envolvem as pessoas na participação de uma performance.

Para o autor, muitas são as atividades que podem ter conexão direta ou indireta com o fazer musical. Por um lado, encontram-se as atuações

[7] A expressão música de concerto será utilizada ao longo deste trabalho para representar todas as formas de execuções instrumentais que envolvem uma orquestra e seu público; independentemente do repertório executado, do modelo de gestão administrativa da instituição musical ou do local da realização do mesmo. (Ver mais adiante).

[8] "*Musicking*" é um termo que, apesar de não pertencer à língua inglesa, é utilizado pelo autor como título do seu livro (SMAL, 1998). Podemos traduzir de forma livre para o português como 'musicando' - gerúndio do verbo musicar.

relacionadas à criação, à execução, à apreciação, aos ensaios e ao estudo deliberado. Todavia, paralelamente às ações, outras funções são executadas e que apresentam igual importância na estruturação de um evento como, por exemplo, os trabalhos realizados pelos responsáveis por questões técnicas, de iluminação, sonorização, montagem de palco, limpeza, marketing, administração, entre outras tarefas que possam contribuir, de alguma forma, na produção de uma performance musical ao vivo.

Dessa forma, podemos considerar que esses hábitos culturais, essencialmente os relacionados à música ao vivo, conectam-se intrinsicamente com o engajamento humano às múltiplas atividades que envolvem as ações e reflexões dentro das diferentes práxis[9] musicais.

Portanto, nesta tese, o termo 'fazer musical' deve ser entendido como um conceito amplo e coletivo, que envolve as inúmeras atividades executadas por músicos – instrumentistas, maestros, compositores – e 'não músicos' como, por exemplo, o público e todas as pessoas ligadas às atividades de produção e administração da orquestra.

Ou seja, encaramos o vínculo social nesse trabalho como um dos principais valores do fazer musical coletivo, bem como, que a sua sustentação está na concepção de que a música é elaborada 'por pessoas' e 'para pessoas', isto é, os seres humanos localizados no núcleo de todas as atividades musicais.

Outra premissa trazida pela literatura é a de que a natureza e os valores da música envolvidos no fazer musical coletivo dependem, igualmente, da natureza das especificidades humanas.

Para Elliott e Silverman (2015) a personalidade humana é "a razão de ser da música e da educação" sendo ela "central para o mistério do porquê a música existe, do porquê a música tem sobrevivido durante a vasta expansão da evolução humana e do porquê as pessoas amam a música" (Ibid., p.15).

Para Thomas Turino, citado por Elliott e Silverman (2015), as atividades correlacionadas com o fazer musical foram um dos primeiros exemplos expressivos de práticas públicas e, portanto, uma das formas nas quais as

---

[9] *Práxis* musical – conceito multidimensional que inclui os hábitos da reflexão e ação em torno do fazer musical, sendo essas as atitudes responsáveis pela manutenção da tradição, bem como, pela adaptação às constantes mudanças dos valores sociais, culturais e musicais em nossa sociedade. (ELLIOTT e SILVERMAN, 2015).

pessoas articularam suas identidades coletivas e que se mostraram fundamentais para formar e sustentar os grupos sociais que são básicos para nossa sobrevivência, além de corroborar, desse modo, com o valor social da música e o engajamento das pessoas com diferentes contextos atrelados a essas práticas.

Apesar de todo o exposto anteriormente, esta conexão do conceito do fazer musical com os cenários sociais não elimina, e muito menos desvaloriza, as obras musicais que, por diferentes perspectivas, executam a função de amálgama na construção dessas relações.

Em vez de reduzir a música somente em sons agregados e em um fenômeno isolado, o conceito do fazer musical engloba todas as dimensões musicais e suas conexões com os ambientes socioculturais. (ELLIOTT e SILVERMAN, 2015; SMALL, 1998).

Portanto, de acordo com as pesquisas, essas conexões oriundas das multifacetadas experiências cotidianas tendem a influenciar – de forma intencional ou não – os hábitos musicais individuais ou coletivos. Dentre eles, apresenta-se a apreciação musical cotidiana que, por vezes, desempenha uma função primária e em outras nos serve somente como uma categoria de 'música ambiente' e em um segundo plano.

O concerto de uma orquestra; a música ambiente em supermercados, shoppings e estádios; os sons musicais apreciados individualmente pela utilização de fones de ouvidos; a música ambiente em bares e restaurantes; o louvor musical nas igrejas; os eventos musicais em casas de shows; os musicais temáticos; as casas de óperas ou apenas uma trilha sonora habitual nas nossas casas podem ser consideradas como algumas das inúmeras formas de interação humana com o produto oriundo da organização sonora e ao qual nominamos como música. (SMALL, 1998).

Consequentemente, de acordo com as circunstâncias pessoais, podemos nos conectar com a música de forma consciente – na função de público ou músicos em um concerto, por exemplo – ou inconscientes, no sentido de estarmos apenas envolvidos de forma indireta com a percepção musical durante a realização de algumas tarefas do nosso dia a dia como dirigir, trabalhar, descansar, entre outras. (ELLIOTT e SILVERMAN, 2015; SERRA, 2015; BRAND, 2012).

Em vista disso, inovações tecnológicas nos apresentam frequentemente novas e diversificadas formas de envolvimento com a produção musical. Para amplificar as possibilidades de acesso à música nos são apresentadas novidades em todas as áreas do fazer musical como nos processos de composição, produção, gravação, distribuição, execução, apreciação, entre outras atividades relacionadas.

Mesmo com uma maior acessibilidade às inovações e, hipoteticamente, não precisarmos mais 'sair de casa' para uma apreciação musical com qualidade plena, a realização de eventos com a música ao vivo ainda tem sido disseminada e produzida em larga escala na maioria das sociedades.

De acordo com Serra (2015) essas produções ao vivo podem ser consideradas mais do que apresentações de sujeitos com habilidades vocais e/ou instrumentais, sendo esses shows, recitais, musicais ou concertos "eventos sociais e artísticos nos quais todos os participantes estabelecem relações em tempo real, mediados por diferentes fatores musicais, sociais e psicológicos" (Ibid., 2015, p.12).

Para Small (1998), uma determinada atividade musical acontece em um lugar onde se estabelecem, essencialmente, um conjunto de relações humanas. Portanto, consideramos nessa tese que os estudos dessas relações, estabelecidas em tempo real em um concerto ao vivo, são a chave para entendermos o significado das múltiplas conexões do público com a música, principalmente, da valoração individual ou coletiva das atividades correlatas com o fazer musical.

Levaremos em consideração nessa pesquisa que, independentemente de onde, como, por quem e em quais circunstâncias socioculturais elaborou-se uma determinada obra musical – incluindo aqui todas as diferentes interfaces socioculturais da criação – a relação dos seres humanos com uma determinada música acontece por diferentes finalidades, em múltiplas circunstâncias, em diferentes lugares, com diversos modelos de relacionamentos e diferentes formas de organização dos sons.

Todavia, apesar dessa amplitude de finalidades, circunstâncias e da diversidade proveniente das inúmeras formas de organização dos sons, podemos considerar que somos capazes, em diferentes medidas, de realizar uma certa discriminação entre as obras musicais.

A comparação entre algumas diretrizes formais, bem como, a identificação das diferenças pode nos levar a valorar e a classificar uma determinada música como singular e possuidora de informações *sui generis*. Referências que podem estar atreladas às incontáveis formas de combinações dos sons e do silêncio em uma obra musical com a utilização de alguns elementos essenciais como a melodia, a harmonia, o ritmo e o timbre.

Assim sendo, podemos ponderar, de forma muito elementar, que ocorre em algum momento da composição (i) a escolha de uma sequência de sons musicais sucessivos e dispostos em um plano horizontal (melodia), (ii) que podem ou não estarem conectados por uma coesão vertical (harmonia), (iii) tendo ambas as sequências como guia uma execução específica em algum lugar do espaço tempo (ritmo), bem como, (iv) executadas de forma concomitante por um ou mais instrumentos musicais (timbres).

Concebemos nessa tese que essas especificidades, ainda que limitadas apenas à escolha e a organização dos sons, somadas aos objetivos primários da criação e influenciadas ou não por circunstâncias socioculturais são algumas das características intrínsecas às obras musicais e que edificam, parcialmente, o seu capital artístico[10].

Entendemos que essas são algumas das peculiaridades pelas quais as obras musicais podem ser identificadas, diferenciadas e classificadas. Esta seleção pode ocorrer na medida em que a decodificação das suas características nos permite a realização de uma estratificação em períodos, classes, subclasses, estilos, gêneros, organogramas, entre outras inúmeras possiblidades de classificação objetivas e subjetivas.

Contudo, levamos em consideração, igualmente, que cada sujeito pode possuir uma "capacidade definida e limitada de apreensão da informação proposta pela obra" (BOURDIEU e DARBEL, 2007, p. 71) em seu conjunto ou relacionada a uma determinada época, escola ou compositor. E esta capacidade, de acordo com autores, pode ter relação com o conhecimento global do indivíduo adquirido ao longo do tempo por meio da família, escola e sociedade, ou seja, do processo de aquisição de valores e comportamentos

[10] Ver subcapítulo 3.1 para mais informações sobre o referido conceito.

durante a exposição ao meio cultural em que se vive e igualmente por meio das experiências sociais do cotidiano.

Nesse trabalho, levamos em consideração que as obras musicais executadas pela orquestra são detentoras de códigos artísticos e culturais desigualmente complexos e requintados. Todavia, entendemos também que a decodificação dos mesmos colabora, em diferentes medidas, na compreensão contextual inerente aos diversos gêneros, estilos, formas, períodos, entre outras possibilidades de classificação.

Igualmente, ponderamos que a capacidade de decifração desses códigos e, consequentemente, a apreensão do capital – entendido nesta tese como um "sistema de valores implícitos e profundamente interiorizados" (BOURDIEU, 2007a, p.42) – e da significação artística de uma determinada obra pode acontecer com maior ou menor facilidade pelo público pois, segundo Bourdieu e Darbel (2007), esse processo depende da "diferença entre o nível de emissão" dessas características e o "nível de recepção" (Ibid., p.76) de cada indivíduo.

Essa tese trabalhou, inicialmente, com a hipótese de que uma determinada orquestra – músicos, maestros, técnicos, compositores, administração, entre outras pessoas envolvidas na organização de um concerto ao vivo – atua como a instituição responsável por organizar os canais de comunicação que permitiram a emissão do capital artístico inerente às obras musicais que compõem um determinado programa de concerto.

Por outro lado, o público[11] que assistiu os concertos pesquisados, assume nesta pesquisa o papel de receptor deste capital e pode ser considerado como um dos elementos capazes de fornecer as pistas correlacionadas ao fenômeno a ser estudado.

Dentro desta interface buscou-se respostas à seguinte questão: quais são os fatores relacionados à emissão e recepção do capital artístico presentes nas produções musicais da Camerata Antiqua de Curitiba (CAC)[12]?

Na busca por respostas essa pesquisa objetivou primariamente investigar, sob a ótica do conceito de emissão e recepção do capital artístico, as produções

[11] Mais informações serão fornecidas posteriormente nesse trabalho sobre a dimensão da amostra e, igualmente, a respeito do perfil do público que frequentou regularmente os concertos investigados.
[12] Ver mais informações no subcapítulo 4.2 para saber mais sobre a CAC.

musicais realizadas pela Camerata Antiqua de Curitiba. Nessa direção, esta tese buscou realizar um diálogo entre as concepções sobre as relações individuais e coletivas com o fazer musical (ELLIOTT e SILVERMAN, 2015; SMALL, 1998) e as diferentes formas de associação com a emissão e recepção do capital artístico (BOURDIEU, 2007).

Todas as atividades tiverem sempre o intuito de levantar as informações mais relevantes sobre as relações do público com a orquestra e, igualmente, identificar e descrever os indicadores relacionados à emissão e recepção do capital artístico nas produções musicais da CAC.

Com caráter exploratório, um dos primeiros afazeres foi a realização de uma sondagem inicial – outubro a dezembro de 2016 – que teve como principal meta a coleta de dados para a composição das categorias de análise que foram utilizadas posteriormente nas observações, entrevistas e questionários durante a segunda etapa executada de março a outubro de 2017.

Essencialmente, esse trabalho foi justificado pelas atuais preocupações demonstradas pelas pesquisas a respeito das mudanças ocorridas nas últimas décadas nas formas de consumo da produção musical e na valoração social de determinados bens culturais.

No caso das orquestras – que necessitam de um alto investimento estatal ou privado para a sua manutenção, bem como, que constroem as temporadas com programas de concerto que privilegiam em grande parte a música escrita nos últimos cinco séculos – existem significativas preocupações na elaboração de novas estratégias que permitam uma adaptação aos novos conceitos relacionados ao gosto musical, às formas de se relacionar com a percepção musical e, principalmente, na busca da renovação do público que frequenta as salas de concerto.

Nos dias de hoje, nos quais praticamente não se tem mais a necessidade de se sair de casa para a participação em alguns eventos – como é o caso da música de concerto – faz-se imperativo conhecer mais sobre o fluxo do capital artístico entre a orquestra e o seu público e, dessa forma, compreender de uma forma mais sistemática, além da apreciação musical, a valoração das diversas interfaces inerentes aos encontros presenciais em uma sala de concerto.

Poder-se-á também entender futuramente – com base nos resultados alcançados e com a realização de outras pesquisas – os motivos da privação de

acesso de alguns indivíduos às salas de concerto. Compreender sobre o 'porquê' e 'como' eventuais diferenças de capital cultural podem interferir na presença ou não em um concerto ao vivo – entre parcelas da população que têm alcance aos bens culturais e aquelas que são privadas por algum motivo desta acessibilidade.

No conjunto indicado anteriormente e correlacionado com a problemática em questão, pontos fundamentais foram elencados ao longo do trabalho pelos pesquisadores na busca por uma maior solidez nas bases científicas. Para dar conta da busca pelos principais indicadores relacionados à problemática, optou-se por enquadrar essa pesquisa em um caráter qualitativo e com a utilização de abordagens etnográficas para a estruturação da sua metodologia.

Ainda assim, para a busca de um panorama amplo e adequado às diretrizes científicas estipuladas, optou-se pela utilização de múltiplos métodos na coleta de dados (SERRA, 2015; PITTS, 2005). Essa escolha objetivou, igualmente, garantir uma aproximação confiável e representativa no que se refere à qualidade e quantidade dos indicadores coletados, tanto da orquestra como do público.

Para tanto, foram realizadas quarenta e sete observações etnográficas divididas em trinta e oito concertos e nove ensaios, totalizando mais de cem horas de trabalho de campo (QUADRO 01 e APÊNDICE 07). Além disso, foram realizadas cinquenta e quatro entrevistas distribuídas entre o público (n=37), músicos (n=8), maestros (n=4), compositores (n=2) e membros da administração (n=3).

No intuito de complementar as informações, algumas pessoas do público que frequentaram os concertos investigados foram convidadas a responder um questionário *on-line* com perguntas relativas ao tema abordado. Foram enviados trezentos e dez *e-mails* com o convite para a participação com a obtenção de uma taxa de resposta de 54,8% - cento e setenta respondentes.

A profundidade da pesquisa justificou-se pela necessidade e interesse das instituições envolvidas de conhecer sistematicamente as características correlatas ao fluxo de capital artístico entre uma orquestra e seu público, podendo os resultados contribuírem como elementos essenciais na construção e aperfeiçoamento das relações artística e pedagógica entre atores participantes dos concertos promovidos pela CAC.

É preciso evidenciar que existem relevantes trabalhos que desenvolvem análises feitas sobre as diversas formas de relação entre os músicos e o público em diferentes contextos durante apresentações ao vivo. Múltiplas temáticas têm sido abordadas por diferentes perspectivas e baseadas em estudos sobre as concepções do público e dos músicos de uma orquestra sobre eventos ao vivo, principalmente, na busca pelas evidências com maior conexão à natureza das experiências humanas com a música de concerto (SERRA, 2015; PITTS, 2013;).

Autores como Sloboda e Ford (2011) e Thompson (2006) evidenciaram em seus trabalhos questões relacionadas com a afetividade, qualidade e a respeito das dimensões que podem atuar na construção dos relacionamentos entre músicos e público durante um concerto.

Pesquisas que versaram sobre a experiência artística coletiva e que buscaram dados sobre as relações entre músicos e público em apresentações ao vivo de *Jazz* desenvolvidas por Brand et al. (2012) têm contribuído, igualmente, na edificação do conhecimento sobre o fenômeno. Outra perspectiva temática foi empregada por Pitts (2005) e Pitts et al. (2013) por meio das investigações que buscaram compreender como as esferas sociais e musicais interagem e desenvolvem a experiência coletiva entre orquestra e público em um concerto ao vivo.

No grupo citado encontram-se questões importantes para uma compreensão sobre de que forma acontecem as relações e quais são os principais indicadores da interatividade musical e social entre os sujeitos envolvidos em um concerto.

No entanto, é preciso destacar que as pesquisas, em sua grande maioria, foram desenvolvidas por meio de abordagens metodológicas que não privilegiam a observação de todos os participantes que possam estar envolvidos em um concerto, ou seja, evidências que fortalecem as decisões teórico-metodológicas adotadas nessa tese.

Portanto, com referenciais que afirmam a relevância do tema abordado, essa tese buscou dados que pudessem corroborar com o entendimento sobre as influências das especificidades inerentes à música de concerto no fluxo do capital artístico entre a CAC e seu público.

Para a organização textual e apresentação dos resultados – além dos capítulos intitulados 'apresentação' e 'introdução' – esta tese foi dividida em seis seções principais.

A primeira parte, intitulada 'pressupostos metodológicos e teóricos', apresenta informações sobre os elementos que compõem o conceito de capital artístico defendidos por autores como Bourdieu e Darbel (2007), bem como, autores que contribuem para as possiblidades de se examinar a respeito do estabelecimento, ao longo tempo, das relações dos sujeitos com a música de concerto ao vivo (BLANNING, 2011; RAYNOR, 1986) e suas correlações com fazer musical (ELLIOTT e SILVERMAN, 2015; SMALL, 1998).

Ainda na primeira parte, defende-se a etnografia como alternativa teórico-metodológica, sendo esta posição assumida a partir de autores como Garcia e Romanelli (2010), Romanelli (2009) e Segger (2008). As especificidades e as diferentes problemáticas que têm cercado a música de concerto em todo o mundo nas últimas décadas foram embasadas nesta pesquisa por autores, como Sampaio (2018), Teperman (2018), Bradley (2017), Bomfim (2017), Dobson e Gaunt (2015), Serra (2015), Brand et al. (2012), Pitts et al. (2013), Sloboda e Ford (2011), Radbourne (2007), Thompson (2006), Pitts (2005), Kolb (2001)

A segunda parte, intitulada 'pesquisa de campo – etapa I', apresenta todos os processos exploratórios realizados durante a sondagem inicial que foi empreendida de outubro a dezembro de 2016. Também são apesentadas as primeiras questões que acompanharam o trabalho de campo e que permitiram a coleta das informações necessárias para a elaboração da categorização temática. Essa seção cumpre a função essencial de informar sobre a viabilização das estratégias que permitiram a elaboração das ferramentas utilizadas na segunda etapa – questionários, entrevistas e roteiro de observação etnográfica – e conectadas com as categorias de análise.

A terceira parte, intitulada 'pesquisa de campo etapa II', apresenta as informações relativas às observações etnográficas, realizadas de março a setembro de 2017 durante os concertos da CAC em dois diferentes contextos. O texto privilegia as explicações sobre a construção dos mecanismos empregados na observação participante, questionários e entrevistas. Além disso, esta seção retrata a aproximação com o campo empírico, trazendo informações sobre como e em quais circunstâncias foram aplicadas tais ferramentas de pesquisa.

A quarta parte da tese intitulada ‘a articulação do capital artístico e a orquestra’ tem a finalidade de apresentar os resultados da experiência do trabalho de campo com aderência ao fenômeno estudado. Apresentam-se nesta parte as análises do material que foi registrado por meio das observações etnográficas e entrevistas realizadas com músicos, maestros, compositores e administração da CAC.

A quinta parte intitulada ‘a articulação entre o capital artístico e o público’ apresenta os resultados das coletas de dados via questionário, entrevistas e observações etnográficas que tem conexão com a recepção e apreensão do capital artístico por parte do público.

Finamente, na sexta parte – intitulada ‘o fluxo do capital artístico’ – apresentamos os elementos que corroboram com a ratificação da existência de canais por meio dos quais houve o tráfego de informações com aderência às múltiplas especificidades das obras musicais apresentadas pela orquestra e, que nos permitiram enunciar, em caráter de tese, o fluxo do capital artístico entre a orquestra e o seu público.

3. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

Neste capítulo serão apresentados os fundamentos teóricos que compõem as bases do conceito de capital artístico. Além disso, será exposto um breve histórico de como foram desenvolvidos os principais pontos convergentes às diferentes relações entre a orquestra e o seu público, bem como, da importância da metodologia escolhida para o aprofundamento dos estudos sobre o fenômeno estudado.

3.1 Sobre as relações com capital artístico

Temos ciência que a conexão entre os seres humanos e as obras de arte acontece por diferentes motivos, ocasiões, em diferentes espaços e com diversas significações correlacionadas com distintos aspectos socioculturais. Pesquisadores das mais variadas áreas de atuação têm se debruçado nos estudos conectados com essa temática e por meio das investigações vêm compondo enunciados que evidenciam as variações nas práticas culturais, assim como, nas preferências artísticas de um único indivíduo ou de uma determinada sociedade.

Independentemente das razões ou das limitações do acesso aos bens culturais que, de acordo com Bourdieu e Darbel (2007, p. 46), podem ter conexões com o "nível social, escolar ou segundo o nível cultural da família", este relacionamento tem ligações diretas com as especificidades inerentes à cada objeto considerado como um produto cultural, seja uma pintura, escultura, gravura, dança, música, entre outras inúmeras formas de manifestações artísticas assim valoradas por um determinado corpo social.

Para os autores, essas particularidade são as "características especificamente estilísticas" (Ibid., p. 72) a cada obra e por meio da decifração, em diferentes medidas, dessas "significações organizadas" (Ibid., p.84), somos capazes de identificar e estratificar os "traços estilísticos distintivos" (Ibid., p.73) pertencentes a cada demonstração artística.

Esse processo quando possível de ser executado, nos permite uma certa categorização do objeto em "classes e conjuntos de obras de uma determinada

época, escola, de um autor ou de uma sociedade" (Ibid., p. 72). O conjunto dessas particularidades inerentes a cada obra – ou a um conjunto das mesmas – e que tendem a caracterizar e individualizar uma manifestação artística é reconhecido e nomeado pelos autores como "capital artístico" (Ibid., p.71).

Considerando-se os objetivos desta tese, constituem-se como fundamentos de análise as discussões sobre as questões relacionadas à emissão e recepção deste capital, na qual a música de concerto ao vivo é objeto de estudo e mais especificamente, a busca pelos indicadores sobre as características das relações estabelecidas com o capital artístico entre a orquestra e seu público.

A partir da aproximação com conceitos teóricos procurou-se definir as bases para a compreensão das relações entre os sujeitos conectados com o fenômeno e igualmente para sustentar as decisões de caráter teórico-metodológicas ao longo da pesquisa.

Nessa pesquisa, a obra intitulada 'O Amor pela Arte' dos autores Pierre Bourdieu e Alain Darbel (2007) tornou-se um dos elementos norteadores para a construção do conceito de capital artístico o que contribuiu de forma primária na fundamentação do fenômeno estudado.

No livro, os autores relatam sobre uma ampla pesquisa que teve como objetivo estudar o público de alguns museus na Europa[13], principalmente, compreender as relações entre o perfil socio educacional e as atitudes em relação às obras de arte por parte dos frequentadores daqueles espaços expositivos.

Importante salientar que essa tese toma de empréstimo dos autores apenas as interfaces relacionadas com a emissão e a recepção do capital artístico, não considerando diretamente, nesse momento, as interferências de questões socioculturais frente à música de concerto produzida pela CAC.

Apesar da relativa distância temporal da realização das pesquisas pelos autores, essa tese levou em consideração, primordialmente, a construção teórica e atemporal do conceito de capital artístico, bem como, suas interfaces com a emissão e recepção do mesmo. Essa decisão levou em conta a profundidade

[13] A pesquisa constituiu-se na aplicação de questionários em amostras selecionadas de museus na França, Espanha, Grécia, Itália, Holanda e Polônia nos anos de 1964 e 1965. (BOURDIEU e DARBEL, 2007).

das pesquisas realizadas e a importância de Pierre Bourdieu nos campos de estudos que envolvem os relacionamentos dos seres humanos com a cultura.

Os autores ponderam em sua pesquisa que toda obra pode ser elaborada, de alguma forma por duas vezes, "pelo criador e pelo espectador" ou, ainda, pela "sociedade que pertence o espectador" (BOURDIEU e DARBEL, 2007, p.76). Todavia, eles evidenciam que essa significação individual ou coletiva pode vir a ocorrer somente para os sujeitos que possuam os meios para a decifração das especificidades.

Mas e com relação às obras musicais? Podemos usufruir dos mesmos enunciados? Teriam as músicas algum material específico o qual poderíamos designar como capital artístico? Como podemos ter acesso a ele? Na partitura? Na performance? Como músicos e público interagem com esse capital?

De acordo com Small (1998), em uma performance musical existe o desenvolvimento de dois tipos principais de relacionamentos. Primeiramente, entre os sons que os músicos produzem por uma interpretação, e segundo, entre as pessoas que fazem parte de todo o contexto. Para o autor, esses dois conjuntos de relações acabam se desdobrando em uma complicada espiral de relacionamentos, as quais se tornam muito complexos para que sejam explicadas por meio somente de palavras e que só a performance musical em si é capaz de articular com precisão.

Para Cook (2013), a experiência com a música ao vivo ou gravada extrapola os limites das representações gráficas sendo a execução instrumental e vocal a forma primária da sua existência. Ou seja, sua significação individual e/ou coletiva vincula-se com outros pormenores, incluindo todos aspectos relacionados com o momento da performance. No caso da música, diferentemente de uma escultura, gravura ou uma pintura, as partituras podem conservar apenas um valor mais próximo de um documento histórico do que como uma determinada obra de arte exposta em um museu, enquanto produto final.

Para o autor, o fazer musical é um processo no qual acontece uma ação colaborativa entre os seres humanos e as instituições envolvidas no desenvolvimento de uma produção musical. De um lado, os músicos, produtores, administração, compositores, distribuidoras e gravadoras, e do outro, as pessoas que têm a intenção da apreciação.

Esse arranjo de funções colabora com uma percepção mais ampla da performance, podendo ela ser considerada como uma complexa rede de interações sociais e culturais entre todos atores envolvidos – compositores, maestros, músicos e público. Assim sendo, no caso da música de concerto, podemos ponderar que a partitura nesse contexto passa a figurar apenas como uma das inúmeras vias de acesso aos códigos musicais.

Apesar da ilimitada variedade de opções da interpretação das especificidades de uma determinada obra musical, a execução instrumental acaba seguindo alguns "modelos de reprodução". Em vista disso, podemos entender que a "reprodução das estruturas incorporadas" (COOK, 2013, p. 3) pode também ser influenciada por outras questões, tais como as intenções do maestro, do compositor, da interpretação dos signos representados em uma partitura, fundamentadas por versões de execuções anteriores, entre outras interferências.

Para Sloboda (2008), as obras musicais são desenvolvidas por incontáveis padrões, todavia, podem apresentar-se de forma regular e recorrente a determinados estilos e por esse motivo, uma exposição constante das pessoas a essas estruturas uniformes pode colaborar para uma aproximação mais familiar com determinadas práxis musicais.

Dessa forma, podemos considerar nesse trabalho que o apoderamento e controle desses sistemas, tanto de músicos como público, podem permitir uma melhor recepção e decodificação das particularidades inerentes aos produtos musicais.

Para Bourdieu e Darbel (2007) o estágio do saber artístico de um sujeito pode ser avaliado pelo grau de aquisição relativo às essas diversas formas de apropriação das estruturas uniformes e incorporadas às manifestações artísticas. Para os autores, a "condição da decifração das obras de arte oferecidas a determinada sociedade e em determinado momento do tempo" (Ibid., 2007, p.71) tem uma relação direta com a posse das ferramentas que permitem o uso dos sistemas de interpretação e que são os requisitos primários da percepção do capital artístico.

Os autores balizaram-se pela ideia de que os diferentes níveis de aptidão artística dos sujeitos podem ser definidos pelo conhecimento prévio dos princípios de divisão que permitem compreender uma determinada

representação, seja pela "classificação das indicações estilísticas que ela contém", ou entre as "possibilidades de representação que constituem o universo artístico" (Ibid.; p. 73).

Desse modo, as diferentes esferas do saber artístico de um determinado sujeito não dependem somente do grau de controle dos mecanismos da classificação, mas também da relação com a heterogeneidade de cada sistema.

Portanto, pode-se avaliar essa capacidade de decodificação pelo maior ou menor alcance de divisões sucessivas no universo das representações artísticas, consequentemente, uma maior estratificação qualitativa das classes e subclasses dos produtos com significação artística.

Certamente, podemos considerar que diferentes manifestações artísticas guardam distintas complexidades e necessitam de ferramentas específicas na sua decodificação. Por isso, entendemos nessa tese que os múltiplos códigos intrínsecos aos produtos culturais também estão sujeitos a serem adquiridos com maior ou menor compreensibilidade por diferentes indivíduos.

Desse modo, a apreensão pode ter uma certa correspondência à diferença entre o "nível de emissão" - estabelecido pelo grau de heterogeneidade e refinamento dos códigos incorporados às obras de arte - e o "nível de recepção" (BOURDIEU e DARBEL, 2007, p.77), isto é, o grau de controle da decodificação atingido por um sujeito sobre determinadas particularidades das obras apreciadas.

Para os autores, quanto maior constituída a diferença entre os níveis, maior será o descontrole da recepção e apreensão da mensagem proposta pela manifestação artística.

Por hipótese e com base no exposto até o momento podemos considerar nessa investigação que:

- ✓ Cada obra musical executada é detentora de indissociáveis características;
- ✓ Diferentes graus de complexidade são imanentes ao conjunto das estruturas que compõem as obras;
- ✓ A capacidade de decodificação está vinculada diretamente à diferença entre os graus de emissão (orquestra) e recepção (público) do capital artístico.

Evidentemente, que esses diferentes níveis não podem ser definidos de maneira plena, tanto pelas inúmeras variáveis intervenientes que os acompanham, quanto pelo fato de que uma mesma manifestação artística pode oferecer diferentes significações para diferentes sujeitos ou sociedades.

Além disso, as relações com as obras de arte podem ainda ter conexão com o interesse individual por um detalhe secundário, pelo conteúdo informativo, histórico ou apenas pelo próprio deleite estético individual.

Dentro da esfera da comunicação, Baccega (2002) salienta que a junção das atividades da emissão e recepção é o que constituí o "campo da comunicação". Para autora, "quando tratamos da recepção estamos tratando de outro pólo: o da emissão [pois] só o encontro dos dois constitui a comunicação" que pode ser considerada também, de acordo com a autora, como uma forma de "interação entre sujeitos". (Ibid., 2002, p. 7).

Por um lado, a emissão, no qual cada mensagem é constituída pela "atualização de um processo de interlocução entre vários discursos, manifestação de diálogos, entre os mais diversos gêneros e [...] épocas", e de outro, a recepção, por meio do qual há uma ressignificação do que se "ouve, vê ou lê, apropriando-se daquilo a partir de sua cultura, do universo de sua classe, para incorporar ou não as suas práticas" (Ibid., 2002, p. 8).

Da mesma forma podemos considerar que na área do fazer musical, na qual o processo de comunicação se dá em grande parte por fenômenos acústicos oriundos das execuções instrumentais e/ou vocais, muitas são as interfaces que viabilizam a elaboração e a emissão da mensagem, bem como, a compreensão por parte do receptor.

> Esse tipo de compreensão demanda o reconhecimento de partes e componentes estruturais, por exemplo, motivos, temas, cadências, entre outros, além do entendimento do modo como são articulados na composição. A compreensão intelectual exige ainda conhecimento histórico e conceitual da música, pois existem obras nas quais os parâmetros sonoros apresentados almejam o desenvolvimento não do parâmetro das alturas, mas de outras características acústicas, como timbre ou textura, por exemplo, que tem intenção de, justamente, colocar em cheque os procedimentos clássicos. (CORRÊA, 2017, p. 62).

De acordo com o autor, a "compreensão intelectual pressupõe uma espécie de consciência reflexiva do ouvinte a respeito das estruturas gerativas de uma obra musical" (CORRÊA, loc. cit.) que podem interferir, em diferentes medidas, na maior ou menor acepção dois diversos sistemas composicionais.

Certamente, levamos em consideração nesse trabalho que a emissão e a apreensão do capital artístico são processos que se desenvolvem em um concerto ao vivo, entretanto, não são possíveis de uma quantificação absoluta.

Cada concerto é um evento único e detentor de inúmeras dinâmicas contextuais. As variáveis individuais e coletivas tendem a ser interdependentes da receptibilidade dos sujeitos, ou seja, do nível de controle relativo aos códigos característicos de cada mensagem apresentados pelas diversas manifestações artísticas.

Nessa perspectiva, acreditamos na percepção de que existem inúmeras maneiras de compreender o conceito de capital artístico em relação a uma determinada composição musical, bem como, das várias significações envolvidas nos processos de emissão e recepção.

No caso da música de concerto a dificuldade de se classificar com exatidão todas as características que fazem parte de uma manifestação artística musical conecta-se, igualmente, com a interferência dos sujeitos envolvidos nos processos de emissão e recepção da mensagem.

Não só o público, mas também os músicos que atuam diretamente na composição ao vivo de uma determinada obra musical estão envolvidos em um mesmo cenário e dependentes das capacidades individuais e coletivas – no caso de uma orquestra – de codificação e decodificação das inúmeras particularidades que podem compor uma obra musical.

Além disso, a execução dessas tarefas pode sofrer interferências dos recursos culturais acumulados por cada indivíduo, ou seja, do que Bourdieu (2007b) conceitua como capital incorporado.

Para o autor, essa forma de recurso, que é parte integrante do capital cultural, está associada ao corpo e "pressupõem incorporação" (Ibid., p. 82). Sua obtenção acontece ao longo da vida e com muito investimento pessoal na sua aquisição, sendo um "trabalho do sujeito sobre si mesmo (fala-se em cultivar-se)" (Ibid., p. 83) e, ao contrário do dinheiro, títulos e propriedades – nomeado como capital objetivado – não pode ser transmitido instantaneamente.

O capital incorporado, segundo o autor, tem sua aquisição realizada de forma inconsciente e torna-se parte constituinte do indivíduo, permanecendo por toda a vida como um patrimônio cultural infindável – mesmo que existam certas restrições às capacidades de aquisição de um determinado sujeito e sua acumulação ter dependência da transmissão do capital cultural por meio da família e circunstâncias socioculturais (BOURDIEU, 2007b).

Dentro da nossa investigação, muito provavelmente os diversos graus do capital incorporado de cada integrante da cena de um concerto ao vivo são os responsáveis pelas diferentes formas de relacionamento com a emissão e recepção do capital artístico.

Todavia, apesar de todas as variáveis intervenientes, da complexidade e dinamismo de cada concerto, da dimensão e da incapacidade da quantificação relacionada às características que compõem o capital artístico de uma obra de arte, alguns indicadores do processo da emissão e recepção desse capital têm sido apresentados pela literatura.

Bourdieu e Darbel (2007) salientam alguns aspectos conectados com a expressão oral e que podem estar relacionados com a decodificação de determinados aspectos contextuais de uma obra. Para os autores, a "primeira forma de controle sobre o entendimento estético e cultural de uma obra de arte é o domínio das palavras" (Ibid., 2007, p. 93) que podem sugerir, ainda que de maneira genérica e superficial, algum tipo de categorização.

A citação do nome de um compositor, pintor, músico, escultor, período, entre outras características podem estar relacionadas ao nível de compreensão do sujeito sobre a manifestação artística, expressa pelos "saberes genéricos" e salientada pela "percepção das diferenças e da fixação das lembranças, nomes próprios, conceitos históricos, técnicos ou estéticos" (BOURDIEU, loc. cit.). Para os autores, a força deste processo pode aumentar na medida em que se amplia o número de citações com aderência a este indicador.

A pesquisa de Serra (2015), que buscou informações sobre a relação do público com a música de concerto ao vivo, apresenta informações relacionadas a outro indicador que surge dos dados coletados e que possui uma relação direta com as explanações orais que aconteceram nos concertos pesquisados pelo autor.

A apresentação de detalhes históricos e especificidades musicais, antes ou durante o evento, foram indicadas e salientadas pelo autor como uma das formas de apreensão dos códigos musicais e intensificaram o relacionamento entre público e orquestra.

Uma maior conectividade entre orquestra e o seu público pode ter aderência com este indicador, pois segundo Pitts (2005), o conhecimento pessoal sobre o produto musical apresentado pode ser aprofundado pela comunicação oral, podendo ter a mesma um papel fundamental no desenvolvimento das habilidades de escuta e consciência musical.

Para a autora, o uso da oralidade carrega duas funções primárias: (i) apresentar um contexto educativo para a música a ser executada e (ii) como uma forma de recepcionar e estabelecer uma maior relação de proximidade com a plateia. Todavia, apontou-se também em sua pesquisa que a eficácia desse procedimento pode também estar relacionada com a frequência e a regularidade da participação das pessoas em eventos desta natureza

Entre os dados apresentados por Bourdieu e Darbel (2007) encontram-se também os relacionados com esta categoria, a comunicação oral. Com intuito de adquirir informações que pudessem ser úteis na melhoria da relação individual com a manifestação artística, os resultados apresentados pelos autores indicaram que grande parte dos visitantes (77%) dos museus investigados relataram o desejo de receber ajuda de um conferencista durante a permanência nos espaços.

Salientou-se também outro modelo de indicador nas pesquisas desses autores e que tem relação com os diversos modelos de comunicação escrita que podem, por hipótese, participar como ferramentas na decodificação dos códigos artísticos. Uma parcela significativa de respondentes dos questionários (89%) relatou nas pesquisas que, para uma compreensão mais apropriada das obras, tinham interesse que elas viessem acompanhadas de alguma forma de descrição por meio de programas, letreiros, rótulos, etiquetas, entre outros.

Nos eventos promovidos pela CAC esses indicadores – comunicação oral e escrita – apresentam-se no formato de programa de concerto, com suas notas históricas sobre as obras, compositores, músicos e orquestra, bem como, com as explanações orais realizadas eventualmente por um maestro ou palestrante antes ou durante o concerto.

A presença desses indicadores nos permitiu estabelecer relações entre as pesquisas já realizadas e o cotidiano do campo empírico. Além disso, sua existência nos facilitou a aplicação das ferramentas – observação, questionário e entrevista – na averiguação das especificidades dessas categorias nos concertos da orquestra.

Certamente, foram apresentados nesse subcapítulo apenas alguns dos vestígios que podem estar atrelados aos processos de emissão e recepção do capital artístico. Ao longo do texto, o leitor ainda irá se deparar com a apresentação de outros indicadores, principalmente, os oriundos dos resultados da pesquisa de campo realizada pelo autor dessa tese.

Sem estabelecer conexões diretas ou indiretas com circunstâncias socioculturais, prioritariamente, defendemos nessa pesquisa os conceitos apresentados como meios facilitadores da teorização e do embasamento das análises relacionadas com o processo de emissão e recepção das características intrínsecas às manifestações artísticas no fazer musical ao vivo.

Por fim, dada a amplitude do termo e as diversas variáveis envolvidas no processo, essa tese apropria-se majoritariamente do conceito de capital artístico enunciado por Bourdieu e Darbel (2007) e, apesar dos dados coletados pelos pesquisadores serem provenientes de uma pesquisa realizada em museus da Europa e com bases na sociologia, entendemos que as formas de acepção do conceito são ainda atuais e conectadas com as pesquisas recentes realizadas na área da música de concerto.

3.2 O advento do concerto público

Para compreendermos sobre as origens do concerto no formato que conhecemos atualmente necessitamos de uma breve aproximação histórica com as influências de outras esferas no seu desenvolvimento.

Mais especificamente na área das relações humanas com a música ocidental, podemos considerar que a igreja, principalmente na Europa, foi o principal ambiente no qual o fazer musical era organizado, ensinado e difundido.

As atividades musicais, como elemento indispensável do culto, ocuparam por um longo período um papel primário nas relações entre a sociedade e a igreja.

Com a gradativa mudança do centro de gravidade do fazer musical das igrejas para as cortes a partir do século XVII, a música passou a ser apresentada e apreciada não apenas com finalidades religiosas.

Todavia, nas cortes europeias nesse período, muitas eram as subordinações sociais da música e sua apreciação era destinada basicamente às pessoas envolvidas com as atividades palacianas ou àquelas que faziam parte das esferas sociais mais elevadas e que tinham a possibilidade de frequentar os eventos nos quais a música estava presente. (BLANNING, 2011; RAYNOR, 1986).

As práticas musicais realizadas nas cortes europeias tinham muitas funções e conexões com eventos sociais podendo ela ter várias finalidades, tais como música de fundo para os cortesãos jogarem cartas, como música ambiente para se comer e beber em tavernas, em recitais e também como acompanhamento do culto religioso. (BLANNING, 2011)

No transcorrer do século XVIII inicia-se um processo de uma maior independência da música dos vínculos tanto eclesiásticos quanto palacianos. Por meio desse movimento houve uma busca da sociedade por uma maior acessibilidade a variados tipos de manifestações culturais – teatros, música, museus, casas de ópera, entre outras.

Por conseguinte, a valoração da música nesse contexto garantiu gradativamente uma maior abertura dessas atividades para as diferentes esferas sociais, conquistando paulatinamente alguns espaços exclusivos para as apresentações públicas das produções musicais (Ibid., 2011).

Paralelamente ao declínio da importância da corte e da igreja como empregadores institucionais dos sujeitos envolvidos com o fazer musical, ocorreu uma ascensão de uma nova classe média que passou a consumir e aproveitar mais dos bens culturais disponíveis, incluindo aqui todos os tipos de produções musicais – fato este que provocou mudanças nas diferentes formas de valoração das produções musicais e dos músicos por parte da sociedade.

Entretanto, para se manifestar como atividade com valor próprio, havia a necessidade da conquista de espaços específicos para tais ações. Blanning

(2011) destaca que possivelmente um dos primeiros espaços destinados exclusivamente para os concertos públicos "tenha sido o *Holywell Music Room* em Oxford [Inglaterra], construído em 1748" (Ibid., p. 150).

Apesar disso, o autor também salienta que "a mais influente foi a sala de concertos *Hanover Square Rooms* em Londres, o primeiro desses espaços construídos na capital com fins estritamente musicais e inaugurado no ano de 1775" (BLANNING, loc. cit.) e que contribuiu definitivamente na definição de algumas tendências culturais na área do fazer musical, essencialmente na Europa.

Cooper (1996) salienta que dentro desse contexto acontece conjuntamente uma gradativa e ampla mudança conceitual na estética musical durante o século XVIII.

Para esse autor, o movimento Iluminista pode ter sido um dos fatores que contribuiu eminentemente para as reflexões sobre a necessidade de se estabelecer novos conceitos estéticos na área da música, sendo que, aos poucos, os ideais conectados à universalidade, racionalidade e clareza foram dando lugar a uma concepção pautada na valoração da individualidade, irracionalidade e na obscuridade – valores de uma concepção mais romântica provenientes de algumas diretrizes Iluministas.

Por toda a Europa do século XVIII, o Iluminismo era reconhecido como um fenômeno intelectual e filosófico que trazia aspirações da necessidade de reformas sociais e educacionais, tolerância religiosa e uma divulgação mais ampla do pensamento e de escritos intelectuais - sendo a música também sido incorporada, em certa medida, nesses pacotes de democratização dos ideais defendidos pelo movimento.

Contudo, leva-se em conta também a complexidade da distinção de todas as diretrizes do movimento Iluminista, que contava com diferentes manifestações e tendências em diferentes países, estados ou cidades - como também não eram aplicadas com facilidade em todas as artes. (COOPER, 1996, p.72).

A música, dentro desse contexto, foi encarada como uma arte que se adequava às finalidades expressivas e libertadoras cultuadas pelo movimento. Desse modo, conseguia contrastar sobre o entendimento anterior de que a arte deveria servir como uma estrita forma de imitação da natureza – conceito que ainda predominava fortemente no século XVIII.

Apesar dos perigos provenientes das amplas generalizações, em termos de história musical, tem-se a visão de um contraponto entre a era da razão do século XVIII e uma era mais pautada no Romantismo apresentado no século seguinte.

Em linhas gerais, considera-se que o Romantismo[14] foi um movimento artístico-filosófico do início do século XIX resultante das mudanças sociais, políticas e culturais ocorridas no final do século XVIII e que buscava, essencialmente, a libertação das convenções acadêmicas em favor da livre expressão da personalidade do artista.

Dentro desse cenário foi inevitável que a música instrumental passasse a ser considerada uma potente ferramenta de conexão dos ideais do movimento Iluminista com a sociedade.

Somado ao enfraquecimento do senso da necessidade de se compor obras com um perfil mais acadêmico, com movimentos distintos e fechados, as novas tendências da criação musical foram reconhecidas como mais verdadeiras e ricas em sentido.

Além disso, nessa fase as músicas começam a serem escritas de uma maneira que fizessem o público refletir e completar individualmente os seus múltiplos significados. Tanto por meio da contemplação das especificidades subjetivas quanto pela valoração das sequências de sons mais conectadas com a expressividade natural das diversas emoções.

Assim sendo, a elevação do reconhecimento do valor da música instrumental – oriunda das novas concepções intelectuais e filosóficas, e que eram praticadas para além do controle das cortes e da igreja – apressou a ascensão do virtuose instrumental como uma das consequências de todo esse processo.

A valoração social do 'solista instrumental' acabou colaborando também para que os concertos públicos crescessem quantitativamente em toda a Europa. Todo esse processo desencadeou e corroborou para o surgimento do "culto do gênio no final do século XVIII e início do século XIX" e que concedia aos solistas e compositores "uma posição acima do homem comum", devido a uma acentuada valoração dos mesmos "como artistas e não [mais] como

[14] Disponível em: www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-19/romantismo/

artesãos" (COOPER, 1996, p. 79), como a maioria era reconhecidos no século anterior.

Ao longo de boa parte do século XVII, com algumas exceções, compositores e instrumentistas eram "empregados pela Igreja, pela nobreza ou alguma instituição municipal e não passavam de criados com tarefas especificas a realizar" (COOPER, 1996, p.77).

Essa forma de subordinação e as condições de trabalho nem sempre eram bem aceitas por todos os empregados, entretanto, acabava proporcionando aos músicos mais segurança do que provavelmente encontrariam se tentassem estabelecer uma carreira independente

O surgimento e o crescimento do número de concertos públicos – aqueles nos quais a música não está conectada a nenhum evento cívico e festividade das cortes, bem como, sem vínculo eclesiástico direto – deu-se durante todo o transcorrer do século XVIII. Durante esse período os grupos possuíram diferentes objetivos e organogramas orquestrais. Eram formados por músicos amadores, profissionais ou, em alguns casos, por uma composição híbrida.

Nessa época, os concertos públicos tinham sua organização e financiamento conectados a promotores individuais – quase sempre compositores, regentes ou instrumentistas, que assumiam o controle de todos os procedimentos vinculados ao evento como a confecção e edição dos programas, escolha dos intérpretes e solistas, a publicidade e a venda ingressos (Ibid., 1996; RAYNOR, 1986).

Na Europa, a transformação de alguns clubes semiprivados de música em organizações de concertos públicos foi também um dos fatores que contribuiu para a evolução e ascensão das diferentes formas de interação entre a música e a sociedade.

Durante o século XVIII séries de concertos públicos na Europa foram introduzidas em pequenas cidades, bem como, em grandes centros comerciais e universitários.

Na Alemanha, por exemplo, as sociedades de concerto proliferaram em diferentes regiões como nas cidades de Frankfurt (1712); Hamburgo (1721); Leipzig (1743); Dresden (1760); ZIttau (1768); Kassel (1770); Halle (1779); Güstrow (1781); Haderlein (1782); Anklam (1782) e Celle (1783). (RAYNOR, 1986).

Certamente, essa não é uma lista completa, todavia, nos apresenta um panorama dessa evolução nas formas de interação entre a música e sociedade que ocorreu em um curto espaço de tempo em um dos principais países da Europa do século XVIII. Movimento esse que também ocorreu na Áustria, Inglaterra, França, entre outros países.

As formas de manutenção das orquestras também sofreram modificações tendo em vista que o mecenato eclesiástico e palaciano deu lugar ao mecenato pessoal ou grupos mais abastados da sociedade.

Contudo, de acordo com Cooper (1996), o progresso dessas instituições e a continuidade das atividades musicais dependia sobretudo de dois fatores primários: (i) o amparo do município na valoração da música como atividade cívica e (ii) a existência de um público apreciador de música, disposto a adquirir ingressos para assistir o concerto ou garantir o planejamento e a execução dos programas da temporada por meio das assinaturas[15].

Sem dúvida, um dos maiores legados dessas transformações ocorridas durantes os séculos XVIII e XIX foi o estabelecimento da valoração pública da música instrumental para os séculos posteriores, igualmente, do reconhecimento social da composição musical como um objeto inteiramente autônomo, justificável por si mesmo e sem a necessidade de nenhuma subordinação extramusical, ou seja, desgarrada das atividades e festividades palacianas, bem como, das amarras eclesiásticas.

Também como consequência dessas novas demandas surgiu um amplo mercado para a execução e apreciação da música de câmara[16] e de óperas – apesar de as produções de óperas serem ainda no início do século XIX, em grande parte, um privilégio de poucos e amparado pela realeza que mantinham orquestras profissionais para essa finalidade.

Concomitantemente à popularização desses novos produtos culturais, ocorreu também a valorização dos compositores e de suas obras. Como resultado desse reconhecimento originaram-se orquestrações mais amplas,

---

[15] Esse formato, ainda utilizado nos dias de hoje por orquestras em todo o mundo, permite ao público a aquisição antecipada de ingressos – além de outros benefícios – de uma série de concertos de uma determinada temporada anual.

[16] Formato de apresentações musicais com organogramas instrumentais reduzidos – duos, trios, quartetos e quintetos de cordas, quinteto de sopros, entre outros inúmeros formatos.

principalmente pelo acréscimo de mais instrumentos de sopro – metais[17] e madeiras[18] – e consequentemente um aumento no número dos executantes dos instrumentos de cordas[19].

A média do número de integrantes de uma orquestra do final do século XVIII era de trinta músicos, entretanto, já no início do século XIX algumas orquestrações demandavam uma composição orquestral com mais de sessenta componentes[20].

Consequentemente, o aumento do número de concertos públicos e privados agitou o mercado da música em toda Europa, proporcionando também o crescimento de outras áreas correlatas às da produção musical, como a da editoração e publicação de partituras e fabricação de instrumentos musicais (RAYNOR, 1986).

Todas essas mudanças contribuíram para o que Blanning (2011, p.150) enuncia como a "sacralização da música", ou seja, um reconhecimento social e institucional da música como um bem cultural com valores individuais a serem respeitados por todos os envolvidos no processo. De acordo com o autor, algumas ações foram perceptíveis dentro das novas demandas, como, por exemplo, a disposição espacial das novas salas de concerto e produções de ópera.

A disposição do público, "sentado como se fosse uma congregação" e a orquestra "posicionada em uma plataforma elevada, cercada por uma grade", além do estabelecimento gradativo de algumas "regras de conduta para o público" que, em alguns casos, eram "impostas por guardas armados e exigiam silêncio durante o espetáculo" (Ibid.,p.152) vieram a auxiliar sobremaneira nesse processo de consagração e respeito do fazer musical por meio dos concertos públicos.

Com relação a essas regras de conduta, vale salientar que, habitualmente, antes da sua valoração social, o concerto público era tratado como música de fundo e, em alguns casos, como na *Ritersall* – uma das salas

---

[17] Trompetes, trombones, trombones, entre outros

[18] Clarinetas, oboés, fagotes, clarones, contra fagotes, flauta transversal, por exemplo

[19] Violinos, violas, violoncelos e contrabaixos, por exemplo.

[20] Para a estreia da Nona Sinfonia em 1824, Ludwig Von Beethoven contou com uma orquestra com 20 violinos, 10 violas, 10 violoncelos e 12 contrabaixos, além do naipe completo das madeiras, metias, percussão e um coral (RAYNOR, 1986).

do palácio de Mannheim (Alemanha), que também servia como ambiente para concertos – a orquestra recebia ordens superiores para "tocar baixo para não atrapalhar os jogos de cartas" e tinha como parte da decoração interna a colocação de um "grosso tapete sob os suportes das partituras para abafar o som" (Ibid., p.148).

Outro exemplo é o do Teatro Real de Turim (Itália), no qual ainda na metade do século XVIII, as execuções operísticas eram divididas com o atendimento de garçons que levavam bebidas para a plateia e com a interrupção constante das conversas paralelas por parte do público – um hábito comum na maioria das produções musicais do período, mas que foi mudando gradativamente com a valoração da música instrumental e o surgimento de novos protocolos de comportamento (Ibid., 2011).

Durante todo o século XIX, o poder público procurou se adaptar ao mundo pós-revolucionário e às novas demandas que surgiram das diferentes classes sociais. Aquelas relacionadas com o substancial aumento do mercado da música fizeram com que inúmeras salas apropriadas para os concertos públicos e para a encenação de óperas fossem construídas.

Na Europa destacam-se o Teatro de Festivais criado por Richard Wagner em *Bayreuth* (Alemanha) em 1876 – que com sua arquitetura original e revolucionária[21], sintetiza "a evolução espacial que ajudou a exaltar os músicos e sacralizar a música" (Ibid., p.162) – e a Ópera de Paris, concluída em 1875, que ao contrário de *Bayreuth*, apresentava a suntuosidade[22] de um projeto de governo que tinha finalidades não somente culturais, mas também sociais e políticas.

Pelo mundo afora, outras salas próprias para concertos e óperas foram sendo construídas ao longo do século XIX, tais como: Buenos Aires (1857), São Petesburgo (1860), Viena (1869), Praga (1881), Budapeste (1884) e Manaus

---

[21] No teatro, não havia "fachada ornamental, saguão, escadarias, ou salas públicas, apenas um auditório, um palco enorme e uma imensa torre cênica para agilizar a troca de cenários". Os assentos foram organizados de tal forma que todos os espectadores pudessem ter uma "linha de visão clara até o palco", não havendo "camarotes luxuosos" [...] e a orquestra ficava "completamente invisível ao público, afundada sob o palco" (Ibid., p. 164).

[22] A Ópera de Paris, projetada por *Charles Guarnier*, era um colossal edifício com 155 metros de comprimento e 60 metros de altura, uma fachada de 70 metros de largura e com capacidade para 1800 espectadores (Ibid., 2011).

(1896), que são apenas alguns dos exemplos que nos auxiliam no entendimento sobre esse novo panorama da música de concerto (BLANNING, 2011).

De forma ampla, algumas características e transformações sociais contribuíram também para o aumento do consumo de bens culturais em vários países da Europa.

Na Inglaterra, por exemplo, por meio de uma rápida industrialização ocorrida em meados do século XIX, sucedeu-se um aumento da classe trabalhadora, com uma maior renda disponível e com uma menor jornada de trabalho, que resultou em mais tempo para atividades de lazer e entretenimento para grande parte da população.

Conforme se aproximava o final do século XIX, já era percebida uma estratificação da sociedade inglesa em relação ao consumo musical, no qual a "aristocracia se exibia na ópera; a classe média preferia concertos com orquestras e os melhores lugares nos *music halls*[23] e a classe trabalhadora contentava-se com as galerias dos *music halls*" (Ibid, 2011, p.180).

> Se o fenômeno representou uma revolução social com consequências culturais e políticas ou uma revolução cultural com consequências sociais e políticas, o resultado foi uma maciça expansão da esfera pública [e] no seu núcleo estava uma correspondente elevação da música como atividade da classe média. (Ibid., 2011, p. 197).

Na esteira dessas novas atividades decorrentes das transformações sociais, culturais e políticas ocorridas ao longo do século XIX, estava também uma maior massificação das possibilidades de se interagir com música – seja pela apreciação ou execução de um instrumento musical.

A fabricação em massa de instrumentos musicais que se acentuou a partir da primeira metade do século XIX, seja pelas novas tecnologias de construção ou pelo aumento da demanda comercial, possibilitou um número cada vez maior de pessoas – incluído a classe trabalhadora – a aquisição de

---

[23] O *Musical Hall* foi um espaço criado para uma nova demanda de consumo, de diferentes classes sociais surgidas em meados do século XIX na Inglaterra e que tinha, além da gastronomia, a música como sua principal atração. Eram inúmeros os estabelecimentos na Inglaterra sendo que alguns possuíam espaços amplos com a capacidade para até 1500 lugares. A oferta musical era eclética, variando de trechos de óperas, baladas, canções folclóricas, canções cômicas, baladas sentimentais, entre outras (BLANNING, 2011).

instrumentos musicais motivados, principalmente, pelo decréscimo dos valores praticados decorrentes dos novos processos de fabricação.

Notadamente, as novas tecnologias não contribuíram apenas na esfera da música, mas tiveram também um papel preponderante na sua massificação. Com o surgimento do cinema, já antes do fim do século XIX, além da propriedade de "derrubar as barreiras sociais", a invenção contribuiu sobremaneira para "padronizar, homogeneizar e internacionalizar a experiência musical" (Blanning, 2011, p.180).

Em vez de intimidar a crescente hegemonia da música construída ao longo dos séculos XVIII e XIX, o cinema foi um campo fértil de oportunidades para o meio musical ao longo do século XX

Até o final da década de 20 os filmes eram mudos[24] e exigiam alguma forma de acompanhamento musical e mesmo após o advento do cinema sonoro – com a inserção gravada de vozes, efeitos sonoros e músicas – a união entre o cinema e música continuou se solidificando ao longo das décadas seguintes.

Além das obras escritas especificamente para os filmes, a utilização nos filmes de músicas consagradas por compositores dos séculos anteriores contribuiu para aumentar o alcance de público e consequentemente em uma maior popularização da música de concerto.

Em contrapartida, outras inovações tecnológicas também surgidas ao longo do século XX – os toca-discos elétricos, as transmissões realizadas por rádio, a invenção da fita cassete, do *Walkman*, do *Compact Disc* (CD), dos telefones portáteis com capacidade de armazenamento de áudio e vídeo, a chegada da televisão, da internet, das transmissões via *streaming*[25] de áudio e vídeo, entre outras tantas novidades – permitiram às pessoas, das mais variadas classes sociais, a possiblidade de não precisarem sair de suas residências para participar de uma determinada apreciação musical, podendo confinar a experiência em família ou criarem um mundo musical completamente exclusivo e particular.

---

[24] O acompanhamento musical no cinema tinha diferentes funções durante sua execução, podendo servir como ambientação para as cenas exibidas ou apenas para diminuir o ruído proveniente dos projetores. Os acompanhamentos poiam ser realizados apenas por um pianista ou por uma orquestra completa nos casos dos cinemas mais suntuosos (Ibid., 2011).

[25] *Streaming* - método de transmissão ou recepção de dados (especialmente material de vídeo e áudio) em uma rede de computadores com fluxo contínuo de informações. Disponível em: https://en.oxforddictionaries.com/definition/streaming

Desse modo, dissolveu-se as fronteiras entre ouvir música e o cotidiano pessoal, que contribuiu, de acordo com algumas pesquisas, na diminuição gradativa da presença de público nos inúmeros espaços construídos ao longo dos últimos séculos para apreciação de concertos, filmes, danças, óperas, dentre outros.

Por outro lado, todas essas inovações vieram a auxiliar, em diferentes medidas, na portabilidade da música para espaços ainda não alcançados. Dessa forma, acelerou-se o processo de distribuição em massa das obras musicais iniciado nos séculos anteriores, principalmente, por meio da gravação e distribuição em massa da música clássica durante todo o século XX. (LEBRECHT, 2008).

Apesar da complexa rede de inovações tecnológicas que mudaram todas as artes e influenciaram algumas transformações sociais e culturais nos últimos três séculos, as produções na esfera da música – incluindo o concerto público – conseguiram se adaptar ao longo do tempo às novas demandas.

A busca constante das pessoas conectadas com a esfera da produção musical de novas ferramentas que pudessem auxiliar na ambientação às novas demandas do mercado da música colaboraram, em certa medida, para desenvolver as principais características do fazer musical da atualidade que são a "acessibilidade, portabilidade, diversidade e, acima de tudo, a onipresença" (BLANNING, 2011, p. 189).

Consideramos que o reconhecimento social da música instrumental desenvolvido nos últimos séculos colaborou de maneira definitiva para o surgimento de novas formas de interação com o fazer musical.

Dentre elas destaca-se o concerto público, por meio do qual desenvolvem-se diversas atividades que funcionam como amálgama na edificação dos relacionamentos entre os indivíduos contextualmente envolvidos no processo de execução e apreciação do fazer musical ao vivo. Mesmo com as múltiplas formas de patrocínio, os diversos objetivos e as mudanças nos tamanhos de organogramas ocorridos durante os últimos séculos podemos considerar, de maneira ampla, que esse é ainda um formato consagrado socialmente de interação entre o público e a música instrumental que perdura até os dias de hoje.

3.3.1 O concerto público e suas especificidades atuais

Sem dúvida, as últimas décadas têm nos apresentando um aumento significativo no número de pesquisas em diversas áreas – entre elas a etnografia, psicologia e a sociologia – que têm por objetos de estudo as diversas interfaces que cercam a música ao vivo.

Entretanto, observa-se também que ainda existem poucas pesquisas sobre as percepções do público sobre os músicos e ainda menos sobre as percepções dos músicos sobre sua audiência (PITTS et al., 2013).

Nessa pesquisa, autores como Sampaio (2018), Teperman (2018), Bradley (2017), Bomfim (2017), Dobson e Gaunt (2015), Serra (2015), Brand et al. (2012), Pitts et al. (2 013), Sloboda e Ford (2011), Radbourne (2007), Thompson (2006), Pitts (2005), Kolb (2001) são apenas alguns dos exemplos de pesquisas que estão sendo utilizadas para conceber um panorama a respeito das diferentes problemáticas que têm cercado recentemente a música de concerto.

Certamente, as orquestras com suas performances, gravações, projetos educacionais e comunitários, são ainda um dos mais icônicos representantes da esfera que abrange a música de concerto ao vivo. Todavia, para se adaptarem às novas demandas do mercado e dinâmicas socioculturais, os últimos anos estão sendo marcados por mudanças nos modelos de gestão artística e administrativa dessas instituições.

Muito embora elas continuem sendo um dos principais campos de trabalho para músicos com essa formação específica, algumas pesquisas na Inglaterra têm mostrado sérias preocupações de estudantes e profissionais com os cortes regulares nos orçamentos institucionais nas principais orquestras, na diminuição das faixas salariais dos músicos e também com o decréscimo do número de vagas disponibilizadas para o mercado de trabalho naquele país (DOBSON e GAUNT, 2015).

No Brasil, pesquisas realizadas com orquestras profissionais mantidas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo têm evidenciado uma tendência ao encolhimento do número de orquestras mantidas pelo poder público.

De acordo com as investigações, apesar da metrópole paulistana ser "reconhecida mundialmente como um dos mais importantes polos culturais, políticos e econômicos do Brasil" e detentora de uma produção significativa dentro da área da cultura, a região ainda apresenta grandes desigualdades sociais, como em grande parte do Brasil. Como resultado desses contrastes surgem os problemas de acessibilidade e "desconhecimento por grande parcela da população no que diz respeito aos hábitos e consumo culturais", sendo essas práticas um privilégio ainda das classes socioeconômicas mais elevadas e que, por este motivo, acabaram "reafirmando o *apartheid* cultural e social que orientou a organização dos conjuntos orquestrais" nas últimas décadas (BOMFIM, 2017, p. 317).

Na Austrália, a professora e pesquisadora Jennifer Radbourne (2007), da *Deakin University*, salienta que – além de problemas internos de gestão – o envelhecimento e a diminuição do público também estão entre os fatores que têm impactado a viabilidade econômica das instituições orquestrais.

Além disso, os altos custos para a contratação de solistas, maestros e para a manutenção do corpo orquestral têm levado as orquestras a buscar novas formas para a sustentabilidade institucional. Ultimamente, diversas orquestras em todo o mundo têm investigado novas estratégias que permitam a conquista de novos públicos, diferentes métodos de divulgação e novos modelos de parcerias comerciais.

De acordo com a autora, os novos modelos devem buscar o reconhecimento de que a orquestra e o público estão conectados, entretanto, de uma maneira muito mais ampla e interativa do que no passado, e que essa conexão pode estar entre um dos principais fatores na busca de esquemas mais sustentáveis (Ibid., 2007).

Para exemplificar ainda mais essa questão podemos salientar os resultados de dois grandes levantamentos de dados[26], realizados nos Estados Unidos e Inglaterra, os quais mostram de forma similar que o número de pessoas que tem frequentado concertos, óperas e ballet tem diminuído de forma regular e constante nas últimas décadas.

---

[26] Dados provenientes de duas instituições que trabalham especificamente na coleta e tratamento de dados estatísticos provenientes de pesquisas públicas: *National Endowment for the Arts* (NEA) dos Estados Unidos e *Office for National Statistics* da Inglaterra.

Nos Estados Unidos, de acordo com os dados do *National Endowment for the Arts* (NEA), entre os anos de 1982 e 2008 houve um decréscimo de vinte e nove por cento (29%) de público que frequenta a música de concerto naquele país. Da mesma forma, na Inglaterra, o *Office for National Statistics* tem evidenciado em suas pesquisas que enquanto 16% do público que tem o hábito de participar de concertos está na faixa entre os 55 e 64 anos, apenas 5% está abaixo dos 35 anos de idade (SLOBODA e FORD, 2011).

Dois principais motivos foram apresentados por ambas as pesquisas como relevantes para a diminuição do público em concertos: (i) a questão do perfil da idade do público que frequenta os eventos e também (ii) o aumento significativo da diversidade e da quantidade de espetáculos que envolvem as mais variadas formas de produções artísticas (Ibid., 2011).

Além das questões relacionadas à idade e diminuição do público, Radbourne (2007) destaca que existem atualmente quatro desafios principais a serem superados pelas orquestras:

- ✓ Repertório – o desenvolvimento de novas tecnologias nos processos de gravação e distribuição das produções musicais, a partir da segunda metade do século XX, acarretou um maior acesso a um número ilimitado de músicas gravadas incluindo, muitas vezes, centenas de gravações de uma mesma obra musical. Este fato pode estar entre algumas das causas relacionadas com a diminuição do interesse do público na presença em concertos de orquestras. Para a autora, confiar no repertório existente e escrito ao longo dos últimos séculos não está sendo o suficiente, e por outro lado, a chamada música nova – a maior parte delas impenetráveis para a maioria das pessoas – não tem seduzido novos públicos para dentro das salas concerto. Questões essas que têm trazido sérias dificuldades para as instituições orquestrais e estão na linha de frente no que se refere à busca de novas soluções pautadas pelo equilíbrio nessa equação entre público e uma programação anual de concertos.

- ✓ Competição – o mercado do entretenimento tem aumentado de forma exponencial nos últimos anos a diversidade de opções dentro da esfera das criações culturais. O cinema, os musicais, shows, entre outras formas

de produção têm apresentado regularmente inovações estruturais, comerciais, tecnológicas e artísticas. Para a autora, os códigos de conduta e comportamento durante uma apreciação musical de um concerto e "a abordagem didática dos guardiões das tradições orquestrais resultaram em uma cultura que é altamente exigente do público" (Ibid., p. 4). A competição no meio cultural tem significado aos administradores das orquestras a busca por novas estratégias, principalmente, no intuito de entender essas novas demandas com aderência às novas disposições do consumo dos bens culturais.

- ✓ Tecnologia – as novas tecnologias que surgiram nas últimas décadas em todo o mundo influenciaram sobremaneira o desenvolvimento de novas vias de comunicação e interação entre as pessoas. Na área da música os novos processos de produção, gravação, execução, transmissão, portabilidade e compartilhamento permitiram uma maior agilidade e um maior fluxo do conteúdo. Para a autora, apesar de toda a tradição e costumes envolvidos em um concerto, cada vez mais as orquestras deverão adaptar-se e render-se à adoção de novas soluções tecnológicas, essencialmente, no intuito de se alcançar uma maior aderência com os novos conceitos envolvidos nos processos de produção e consumo da música clássica (Ibid., 2007).

- ✓ Desenvolvimento de novos modelos comerciais – temos evidenciado nas últimas décadas que a "globalização" tem providenciado "novas oportunidades para a aquisição da sustentabilidade" (Ibid., p.5) das instituições. No entanto, na área da música de concerto o desafio ainda tem ficado por conta da procura por novos modelos comerciais que estejam mais conectados com as novas exigências do mercado, bem como, de soluções que permitam dar uma melhor sustentação artística e econômica para as instituições orquestrais. Uma maior conexão com as novas tecnologias, amplas "pesquisas de mercado", campanhas "publicitárias agressivas", bem como, um "posicionamento competitivo em relação a outras orquestras e produções musicais" (RADBOUNE, loc. cit.) pode estar entre algumas das principais atitudes frente às adversidades.

No ano de 2011, durante o congresso intitulado *Por que música? A música é diferente de outras artes?*[27] [tradução do autor] que aconteceu no Instituto de Neurologia na cidade de Londres (Inglaterra), os pesquisadores John Sloboda e Biranda Ford[28] – que dedicam parte de suas pesquisas sobre a psicologia e as diversas interfaces com a música – compartilharam os resultados de algumas de suas pesquisas que versam sobre as relações entre a orquestra e o seu público.

Para externar seus posicionamentos, os autores utilizaram como guia seis questões relacionadas com a temática em questão:

a) Porque os músicos[29] que tocam em uma orquestra precisam construir o seu público?

b) O que procura o público que está envolvido em um evento ao vivo?

c) Quão diferentes são os eventos de música clássica das outras artes?

d) Como podemos adicionar mais do que o público procura em um evento ao vivo?

e) Por que os músicos que tocam em uma orquestra – e aqueles que promovem os concertos – não são tão focados no público quanto alguns podem argumentar que eles poderiam ser?

f) Como as escolas de música podem treinar e enriquecer os alunos com mais consciência sobre o papel do público?

De acordo com os autores, a procura por respostas a essas questões são a chave para o entendimento do panorama atual da música de concerto, bem como, para aprimorar algumas estratégias que permitam um maior equilíbrio nas áreas administrativa, financeira, artística das instituições.

Na esteira dos enunciados e desafios apresentados por Radbourne (2007), os autores Sloboda e Ford (2011) salientam o que eles chamam de "dimensões chave" (Ibid., p.4) e que estão relacionadas com a comparação entre as produções da música de concerto em relação a outras iniciativas de eventos ao vivo como os musicais, ballet, teatro, entre outras.

---

[27] Título original: *Why Music? Is Music Different the Other Arts?*

[28] Ambos os pesquisadores fazem parte da *Guildhall Scholl of Music and Drama* (Londres), a qual possui linhas de pesquisa que privilegiam temáticas que têm focam nos estudos sobre os relacionamentos entre as orquestras e o seu público.

[29] Ford e Sloboda (2001) utilizam os termos *"classical musicians"* e *"classical music"*. Entendemos neste caso que os termos não se referem apenas ao período das artes intitulado Classicismo (século XVIII e início do século XIX) e sim para definir o músico que trabalha em uma orquestra e a música de concerto, respectivamente.

Para a primeira dimensão, intitulada '**obras consagradas versus novas obras'**, os autores argumentam que as grandes instituições – responsáveis pela organização das programações de música clássica – tendem a contemplar nos concertos realizados em uma temporada anual as obras consagradas de compositores, na maioria das vezes, não vivos. Ao contrário dessa tendência estão os teatros e as galerias de arte que tem a maior parte de suas exibições e sessões a contemplação de obras recentemente criadas e que nunca foram exibidas antes.

A segunda dimensão apresentada pelos autores tem relação com a '**previsibilidade versus a imprevisibilidade'**. De acordo com o enunciado, os eventos musicais como as óperas, ballets e musicais – se comparados com um concerto de música clássica – conseguem levar para o palco, na maioria das vezes, arranjos mais contemporâneos com relação à iluminação, vestuário, inclusão de efeitos sonoros e digitais; o que permite inúmeras dinâmicas audiovisuais durante o transcorrer do evento. Por outro lado, os concertos de música clássica apresentam, na sua grande maioria, um roteiro pré-definido e previsível de todas as ações que acontecem durante os eventos. Esse protocolo, institucionalizado ao longo do tempo, carrega certas restrições a grandes mudanças tornando-se mais engessado no que se refere à imprevisibilidade.

A terceira dimensão é nominada pelos autores como '**pessoal versus o impessoal**' e tem relações diretas ao nível de engajamento pessoal dos músicos com a obra e a plateia, bem como, da responsividade entre os próprios membros da audiência. Sloboda e Ford (2011) salientam que uma das formas de interação mais pessoal que pode acontecer em um evento de música clássica é a comunicação oral – antes, durante ou depois dos mesmos. Outro tipo possível de interação se relaciona com a intensidade autoconsciente da comunicação gestual – movimentos corporais e expressões faciais – relacionada ao senso de presença no palco, que pode ser também um dos meios de transmissão de determinadas mensagens propostas pelas obras musicais. Apesar das atitudes da plateia em eventos ao vivo serem percebidas mais intensamente no teatro, musicais, cinema, shows, entre outros, essa responsividade na música de

concerto é também sentida de alguma forma pelos músicos no palco e que pode, em certa medida, contribuir na fluência do evento[30].

A quarta dimensão salientada pelos autores é nominada como '**ativo versus o passivo'**. Esta dimensão está conectada com o nível de comportamento e comunicação do público. Para esta dimensão, Sloboda e Ford (2011) fazem uma comparação entre as permissões existentes nas diferentes formas de espetáculo. Por exemplo, em shows de jazz, música pop, rock há uma liberdade maior para se externar diversos sentimentos e emoções por meio de diferentes comportamentos durante o evento, ou seja, o público atuando como um elemento 'ativo' ao longo de um determinado evento. Por outro lado, nos concertos de música clássica – os quais apresentam uma série de protocolos comportamentais – o ouvinte é conduzido a apenas receber passivamente a informação e a não participar ativamente do evento.

Com base nas quatro dimensões apresentadas podemos sintetizar que, se comparados a outros eventos culturais, os concertos de música clássica, em sua grande maioria são: (i) compostos pela execução de obras consagradas, (ii) previsíveis, (iii) são impessoais e (iv) passivos.

Por outro lado, segundo os autores, a inclusão e a maior participação do público tendem a acontecer em um maior número nos eventos que possuem em sua programação: (i) obras contemporâneas, (ii) contemplam mais a imprevisibilidade, (iii) a pessoalidade e a (iv) participação ativa do público.

As dimensões e as reflexões apresentadas anteriormente nos mostram, ainda que de modo superficial, um panorama crítico e comparativo entre a música de concerto em relação a outras formas de produção artística.

Todavia, é importante salientar que elas não representam todas as situações envolvidas nos concertos de música clássica ao redor do mundo. Uma generalização sobre o perfil da música de concerto com base nessas dimensões seria inviável, pois não conseguiria agrupar todas as especificidades inerentes aos diferentes modelos de gestão existentes e aos variados perfis de produções artísticas realizadas anualmente.

---

[30] Ressaltamos que os enunciados apresentados na terceira dimensão são motivos de investigação nessa tese, tanto por parte do público como pelos músicos. As diversas formas de comunicação – oral, gestual e escrita – foram amplamente exploradas por meio das observações etnográficas, questionários e entrevistas. Ver mais nos capítulos 6 e 7 dessa tese.

As constatações dentro de todas as dimensões apresentadas neste texto nos servem apenas como base de comparação entre algumas pesquisas com temáticas semelhantes que, além de colaborarem na fundamentação teórica na construção da problemática na nossa investigação, auxiliam também em um entendimento mais amplo sobre as questões relacionadas com o fazer musical.

Por outro lado, podemos considerar que os aspectos apresentados têm potencial para servirem como parâmetros teóricos na busca por novos caminhos, principalmente, em uma atuação mais contextualizada com todos os planos – público, músicos, produtores, empresários, diretores, críticos e com a sociedade de modo geral – envolvidos desde a concepção até a execução de um determinado projeto de música clássica.

Outra questão que deve ser levar em conta para uma percepção mais ampla sobre a problemática são os conteúdos com consonância às transformações ocorridas ao longo do tempo em torno da valoração do papel do músico nesse contexto.

Antes do surgimento dos grandes conservatórios, a partir do final do século XVIII, o músico era majoritariamente concebido como um artista conectado com a maioria das dimensões do fazer musical como a criação, a interpretação e o improviso. Com o advento dos conservatórios, uma visão mais centrada na obra escrita pelo compositor foi institucionalizada em termos educacionais. Condições que levaram os músicos a serem preparados, de maneira geral, como um meio de aproximação com a criação musical, ou seja, somente um intérprete e decodificador dos sinais impressos em uma partitura (SLOBODA E FORD, 2011).

Para isso, as metodologias de ensino – com algumas diretrizes e métodos ainda utilizados na atualidade – enfatizaram o desenvolvimento do especialista instrumental embasado no virtuosismo técnico, e que pode possibilitar aos músicos uma aproximação com maior autenticidade aos códigos musicais de diferentes épocas da história da música.

Métodos e manuais foram criados e impressos ao longo dos últimos séculos para que muitos alunos pudessem receber um mesmo treinamento. Desse modo, os conservatórios conseguiram criar uma certa normatização e padronização do ensino e da performance instrumental.

Ao contrário dos séculos XIX e XX, nos quais o público estava satisfeito em assistir as apresentações das obras canônicas escritas por grandes compositores dos séculos anteriores e valorando os músicos como mediadores desta conexão, nos dias atuais, o público tem se mostrado mais interessado no estreitamento dos vínculos não só com a obra musical, mas também com as diferentes formas de relação com os profissionais envolvidos na música de concerto (SLOBODA E FORD, 2011).

Apesar das inúmeras diferenças e especificidades de cada instituição envolvida com a música de concerto ao redor do mundo, há uma certa similaridade no que se refere às preocupações e questionamentos sobre os papeis sociais, as funções artísticas e da necessidade de uma maior aproximação com o público.

No Brasil, a revista Concerto[31] apresenta-se como um dos principais canais de acesso às informações sobre a esfera da música clássica em nosso país. Sampaio (2018), em um artigo publicado nesse veículo de comunicação, apresenta uma série de reflexões sobre tópicos com aderência às dimensões artística e administrativa sobre o papel da OSESP[32] no cenário musical brasileiro nas últimas duas décadas.

Certamente, damos destaque nessa tese a alguns conteúdos relacionados à referida orquestra (OSESP) pela grande relevância dessa instituição no contexto da música de concerto em nosso país.

A construção da Sala São Paulo e a reestruturação administrativa e artística da OSESP – ambas iniciadas na década de 1990 – foram responsáveis pelo surgimento de um novo paradigma de qualidade, estrutura e gestão, que foram apropriados por outros projetos em âmbito nacional.

Por outro lado, os novos padrões gerados por essas transformações suscitaram novas reflexões sobre o papel da música de concerto em nosso tempo e da busca de respostas sobre a real significação institucional da orquestra no cenário nacional e internacional.

---

[31] Guia mensal da música clássica no Brasil, a revista Concerto é uma publicação da empresa Clássicos Editorial Ltda – empresa que atua a mais de 20 anos com comunicação e comércio na área da cultura. Disponível em: https://concerto.com.br/content/quem-somos

[32] A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo foi criada por lei estadual no ano de 1954, entretanto, sua reestruturação foi iniciada após a morte do Maestro Eleazar de Carvalho no ano de 1996 e culminada com a inauguração da Sala São Paulo no ano de 1999 (TEPERMAN, 2018).

Por um lado, trabalha-se com o avanço artístico na busca por um protagonismo como uma das melhores orquestras do mundo, e por outro, destaca-se a preocupação com uma maior aproximação com o público – um dos temas mais delicados tratado nos últimos anos pela instituição, que tem observado seu público diminuir desde 2015 (SAMPAIO, 2018).

De acordo com a direção executiva da OSESP a queda na frequência em concertos e no número de assinaturas podem ter relação com vários motivos. Dentre eles destacam-se as crises econômicas – que contribuíram para a redução no consumo de bens culturais em todo o país – e no cansaço dos modelos criados para as assinaturas das temporadas anuais.

Para a administração da orquestra, reflexões sobre esta temática são encaradas como fundamentais na busca por diferentes estratégias relacionadas a esta problemática que vem atingindo orquestras por todo o mundo.

A inauguração da Sala São Paulo no ano de 1.999 foi o principal marco da chamada reestruturação da Osesp que – além de trazer um novo adensamento para o cenário da música clássica no estado de São Paulo e no Brasil – representou para os líderes do projeto um 'recomeço' para a 'nova Osesp', modificando "não apenas o seu futuro, mas também o passado da orquestra, que passou a valorizar simbolicamente sua ancestralidade" (TEPERMAN, 2018, p. 246).

Com exceção do período entre os anos de 1977 a 1985, nos quais contou com o Teatro Cultura Artística como sede provisória, a Osesp teve suas temporadas de concertos – nas décadas que antecederam sua reestruturação – marcadas por grande instabilidade.

> A orquestra patinava em contextos de patente precariedade: poucas escolas de música, poucos instrumentistas bem formados e pouco público, um mercado desorganizado e inativo, com poucas e frágeis instâncias de consagração. [...] A provisoriedade e a precariedade das instalações físicas da orquestra contribuíam para a deterioração do ambiente de trabalho já prejudicado pelos baixos salários. (Ibid., 2018, p. 249).

Além de servir de casa própria para a orquestra, a construção da Sala São Paulo teve também outros interesses. A pretensão política e a ambição pública

entenderam a edificação como uma "aposta numa idealizada capacidade purificadora da música clássica" (TEPERMAN, 2018, p. 16) na tentativa da sala de concertos poder atuar também como uma das estratégias para a revitalização do centro da cidade, mas que ainda não aconteceu plenamente conforme os propósitos iniciais.

> A música na Sala de Concertos está constantemente ameaçada pelos ruídos da cidade, e é só nessa relação tensa que podem ser descortinados os sentidos de uma performance musical – que é também uma performance social [...]. Os ruídos e contradições de São Paulo estavam e permaneceriam, dentro e fora da sala, em todos e em cada um dos concertos que a Osesp apresentou desde então [...]. (Ibid., 2018, p. 17).

Os enunciados e fatos enaltecidos por Teperman (2018) nos levam a visualizar um panorama crítico e complexo que envolveu a história de uma das orquestras com mais prestígio em todo o país, além, é claro, da sua notoriedade internacional conquistada após sua reestruturação.

Mesmo com o advento da reestruturação da Osesp em meados da década de 1990, a qual apresentou uma das mais bem sucedidas estruturas da música de concerto da história do nosso país das últimas duas décadas e que vem atuando como paradigma de qualidade e fonte de inspiração para inúmeros outros projetos, temas como diminuição do público, acessibilidade, assinaturas, programação, projetos educacionais e repertório – além dos problemas sociais no entorno da Sala São Paulo – são discutidos atualmente nas esferas artística e administrativa da instituição.

Apesar da ampla relevância nacional em torno da Osesp, fica claro e amplamente exposto pelas publicações ao redor do mundo sobre o tema, que as dimensões da problemática extrapolam as esferas regionais e continentais.

Nesse sentido, entre os anos de 2014 a 2016 realizaram-se em nosso país três encontros intitulados 'Conferência MultiOrquestra' nas cidade de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente.

Esses encontros periódicos – que foram promovidos pelo *British Council*[33], uma organização Internacional do Reino Unido para relações culturais e oportunidades educacionais – tiveram como principais objetivos debater a situação e as perspectivas da música no mundo contemporâneo, a troca de experiências e a busca por soluções em torno das diversas problemáticas que envolvem a área da música clássica.

Além da presença de membros da Associação de Orquestras Britânicas (ABO), os três eventos contaram com a participação de pessoas com ligação nas áreas administrativa e artística das principais orquestras do Brasil, entre outros convidados.

A revista Concerto publicou uma série de artigos (FRÉSCA, 2014; SAMPAIO, 2015 e 2016) que apresentou um panorama dos mais relevantes temas abordados e discutidos por todos os presentes nas três conferências – gestores públicos, artísticos e administrativos, pesquisadores, estudantes, maestros e músicos.

As questões colocadas em pauta durante os eventos foram, na maioria dos casos, relacionadas com problemas que vêm acontecendo em várias esferas da música de concerto ao redor do mundo e não apenas centralizada em no nosso país.

No intuito de apresentar um cenário temático, segue abaixo uma resenha dos diferentes conteúdos[34] abordados durante as três conferências:

- Necessidade de melhorias no setor da educação musical e compreender quais os papéis das orquestras nesse segmento;
- Aperfeiçoamento da articulação interna do setor com vistas a um maior diálogo com o poder público;
- Ampliar o conhecimento do poder público sobre as especificidades do setor;
- Discussão sobre os entraves burocráticos da legislação que impedem o andamento ideal dos projetos;

---

[33] O *British Council* é a organização internacional que tem por objetivo promover a cooperação entre o Reino Unido e o Brasil nas áreas de língua inglesa, artes, esportes e educação. Disponível em: https://www.britishcouncil.org.br

[34] Resumo realizado com base nos artigos publicados na revista Concerto (FRÉSCA, 2014; SAMPAIO, 2015 e 2016). Disponível em: www.concerto.com.br

- Repensar modelos de gestão e financiamento com forte investimento em um gerenciamento moderno e eficiente;
- Buscar formas mais apuradas de comunicação e parcerias com diversas instituições municipais;
- Necessidade de ajustes administrativos e artísticos voltados às especificidades demográficas, sociais e culturais de cada região;
- Levar cada vez mais à sociedade informações sobre o impacto positivo da atividade em outras esferas, além da artística;
- Da importância das salas de concertos na vida de uma cidade não como uma instalação artística, mas como a base de um projeto urbano com impacto social, educacional e cultural;
- Necessidade de uma maior sustentabilidade institucional a médio e longo-prazos;
- Criação de metodologias de pesquisa que permitam um conhecimento sistematizado sobre o impacto social, cultural e econômico de uma orquestra;
- Necessidade de novas legislações sobre as doações;
- A busca por uma maior conscientização dos músicos sobre o papel do público nos concertos;
- Cursos superiores de música que visem dar também mais conhecimento sobre a questão do empreendedorismo individual, financiamento e leis de incentivo;
- Mostrar de forma mais enfática a relevância de uma orquestra para a sociedade e da necessidade do financiamento público para a garantia de políticas nas áreas cultural, social e educacional;
- Desafiar-se constantemente na criação de uma orquestra que possa lidar com a tradição sinfônica sem deixar de lado as manifestações culturais regionais;
- Incorporação da tecnologia e de novos formatos que despertem outros sentidos além da audição;
- Intensificação do diálogo entre as artes e ampliação do número de projetos conjuntos;

- Buscar novos espaços de apresentação com o repertório adequado aos mesmos;
- Apresentar as obras tradicionais e contemporâneas com contextualizações adequadas ao público;
- Fomentar a composição de obras com objetivos didáticos;
- Ampliar os estudos e a utilização sobre as melhores estratégias digitais na busca de novos espaços para o setor;
- Buscar permanentemente respostas às questões: O que fazemos? Por que fazemos? Para quem fazemos? O que estamos de fato fazendo para nos tornar mais atraentes? Como formar músicos capazes de liderar e criar no cenário do século XXI? Como relacionar-se de maneira mais eficaz com as classes menos favorecidas? Como aprimorar a área de atuação de uma orquestra e de fato exibir sua relevância cultural perante a sociedade? Como encontrar novas forma de conversar com a plateia? Como montar uma temporada equilibrada que seja fruto do consenso e do diálogo entre direção, os músicos, o maestro e aquilo que o público gostaria de ouvir?
- Buscar um ponto de equilíbrio entre a conquista de novos públicos e a convivência com o respeito ao público que já existe;
- Execução de projetos que façam diferença para a comunidade, mas ao mesmo tempo sejam desafiadores para os músicos;
- Repensar o conceito de sala de concertos e passar a usar mais os espaços públicos;
- Pensar em alternativas além do financiamento via Lei *Rouanet*[35];
- Intensificar a noção em todas as esferas de que a música é uma forma de comunicação e troca de experiências entre todos os envolvidos com o fazer musical;

[35] Principal mecanismo de fomento à Cultura do Brasil, a Lei 8.313/91 (Lei Rouanet), instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). O nome Rouanet remete a seu criador, o então secretário Nacional de Cultura, o diplomata Sérgio Paulo Rouanet. Para cumprir este objetivo, a lei estabelece as normativas de como o Governo Federal deve disponibilizar recursos para a realização de projetos artístico-culturais.
Disponível em: http://rouanet.cultura.gov.br/o-que-e/

- Ampliar o engajamento dos músicos em projetos paralelos da orquestra – educacionais, sociais e música de câmara, entre outros – com o objetivo de ampliar as relações da orquestra com a sociedade;
- Cursos superiores de música que não tenham como único objetivo a formação de músicos para a atuação exclusiva em orquestras;
- Estabelecer vias de acesso que possibilitem conexões consistentes e duradouras entre público, gestores, músicos, comunidade, instituições públicas e privadas, em um sistema de suporte mútuo e de cooperação.

A estratificação das temáticas abordadas nas três conferências se fez necessária devido à importância do panorama atual e na construção aprofundada da problemática entendida como objeto de estudo nessa pesquisa.

Não é objetivo desse estudo examinar cada temática retratada nas conferências, entretanto, podemos observar que elas são interligadas em vários pontos de apoio. Principalmente, as questões relacionadas à transparência, relevância, comunicação e de uma maior participação do público e músicos na construção de uma identidade artística e administrativa que possa permitir uma sustentabilidade institucional duradoura em consonância com as diversas realidades culturais.

Salientamos também que os textos apresentados por Teperman (2018), Sampaio (2018; 2016; 2015), Frésca (2014), Sloboda e Ford (2011), Radbourne (2007), entre outros que estão diluídos textualmente em outros capítulos dessa tese, são apenas alguns dos exemplos de temáticas relacionas às diversas interfaces que permeiam a problemática apresentada nessa pesquisa.

Apesar de diferentes abordagens todas as publicações apresentam o fazer musical ao vivo como foco principal. Na tentativa por uma consolidação de uma nova realidade de relevância artística, cultural e social da música de concerto, os pesquisadores que representam países com diferentes realidades econômicas, sociais e culturais, procuram soluções às problemáticas apresentadas pelas novas práticas culturais que têm agitado igualmente o campo da música clássica ao redor do mundo.

Temos certeza que os resultados alcançados na nossa investigação poderão contribuir sobremaneira para uma melhor compreensão sobre as

inúmeras interfaces que permeiam os relacionamentos humanos em um concerto ao vivo.

As preocupações pela busca de respostas com a maior clareza e profundidade possível, com utilização das abordagens etnográficas e a cautela com a qual analisamos todos os dados, nos dão a segurança de que todos os enunciados expostos nessa tese poderão somar-se aos mais relevantes trabalhos que têm se debruçado atualmente na busca por respostas aos diversos conteúdos com aderência ao fazer musical ao vivo.

No próximo subcapítulo apresentaremos algumas informações sobre como foram escolhidas as principais abordagens metodológicas utilizadas em todas as etapas da pesquisa de campo.

3.4 A etnografia como forma de estudar a orquestra e seu público

Muitos são os desafios quando se busca uma metodologia que consiga dar conta de todas as particularidades envolvidas no estudo de um determinado fenômeno.

De posse da certeza de que nenhum método tem a plenitude de sua eficiência, ou seja, sempre com soluções e problemas e com convicções e ressalvas andando lado a lado, procuramos definir apenas as melhores estratégias que possam iluminar os caminhos mais adequados a se seguir na pesquisa.

Quando na nossa investigação fixamos os principais atores do cenário do fazer musical – orquestra e seu público – nos deparamos com questões com acentuada complexidade como, por exemplo:

- ✓ Além dos músicos que atuam na execução instrumental, quem mais poderia compor a orquestra como um todo e interferir no processo investigado?
- ✓ Os diferentes programas de concerto, as múltiplas formações orquestrais, a heterogeneidade do público e as diversas dinâmicas envolvidas em um concerto ao vivo poderiam inviabilizar uma aproximação com fenômeno?
- ✓ Como definir o perfil do público se diferentes pessoas frequentam os diversos concertos da orquestra?

Na ausência de respostas objetivas apoiamos a ideia da necessidade de se realizar uma investigação com amplitude temporal e com profundidade na exploração temática, pois acreditamos que apenas desse modo poderíamos trazer à luz algumas considerações mais assertivas sobre as demandas.

Diante de tais complexidades, encontramos na utilização de um enfoque etnográfico algumas soluções possíveis para a estruturação e execução dos procedimentos, principalmente, no dinamismo da observação participante e na imersão de longo prazo do pesquisador nos processos que envolveram todos os eventos estudados.

Ou seja, para a realização da pesquisa empírica, optou-se por uma aproximação com o cotidiano da orquestra – antes, durante e depois dos concertos – que permitisse ao pesquisador observar todos os pormenores que fazem parte da construção das relações entre a orquestra e o seu público durante um concerto ao vivo.

Pretende-se no texto que segue, apresentar alguns princípios que compõem esse modo de se observar o fenômeno, enfatizando a dimensão metodológica da pesquisa a partir de autores que discutem a etnografia como forma de produção de conhecimento.

Com origem na Antropologia Cultural e na Antropologia Social, a etnografia – concernente à atividade de descrever uma determinada cultura – tem sido um método de pesquisa bastante empregado nas ciências sociais e humanas, com destaque nos últimas décadas pelo aumento do interesse dos etnógrafos pelas sociedades mais familiares e não mais apenas relativo às culturas e sociedades pouco conhecidas ou desconhecidas (MAINARDES, 2009).

Etimologicamente, a palavra etnografia origina-se do grego *ethnos* (pessoas) e *graphein* (escrita), sendo que uma das principais características do seu enfoque, de acordo com Hammersley e Atkinson (1995 apud MAINARDES, 2009), é a "participação total ou parcial do etnógrafo na vida cotidiana das pessoas ou do grupo pesquisado por um longo período de tempo" (Ibid., p. 101) observando, ouvindo, questionando e coletando quaisquer tipos de dados que possam colaborar posteriormente na produção dos enunciados.

Para a nossa investigação, a observação participante tem fundamental importância na aproximação *in loco* com o contexto da música de concerto. Isto

se deve ao fato das inúmeras especificidades encontradas no ambiente do fazer musical, principalmente pela heterogeneidade das ações e reações alusivas aos diversos programas de concerto, formações instrumentais ou vocais, do local do concerto e, igualmente, da diversidade do público.

> Na pesquisa etnográfica, a observação é a principal estratégia de coleta de dados. Outras estratégias podem ser empregadas, tais como: coleta de documentos e artefatos, registro e documentação, ouvir os participantes e apresentar-lhes questões. O registro das observações é essencial e constitui o que se denomina 'diário de campo'. Neste diário, o pesquisador precisa registrar o que considerar relevante para a pesquisa no próprio local da pesquisa (*in loco*). (MAINARDES, 2009, P. 109).

A aproximação e imersão do pesquisador com a realidade de uma determinada cultura permite, em diferentes medidas, a busca por situações provenientes de uma experiência real e não construída artificialmente pois, de acordo com Garcia e Romanelli (2010), "a etnografia reafirma a incapacidade dos métodos artificiais – como experimentos – para capturar as experiências humanas na vida cotidiana, propondo-se a observar a ocorrência natural do fenômeno social" (Ibid., 2010, p. 263).

Apesar dessas condições, para Rockwell (2005), a etnografia não pode ser vislumbrada como um método e deve ser encarado apenas como uma forma de abordagem. Essa condição deve ser levada em consideração pelo fato do enfoque etnográfico empregado em uma realidade específica não possuir neutralidade suficiente, no sentido da sua transferência entre disciplinas ou diferentes objetos de estudo.

> Preliminarmente, a etnografia contém concepções implícitas sobre como se é construída e como obtemos sentido à diversidade de realidades possíveis. Serve para estudar alguns processos e práticas, numa escala definida pela experiência cotidiana, mas não para fazer outros tipos de pesquisa. (Ibid., 2005, p. 2).

Por outro lado, outros pesquisadores (EDUARDO JORGE, 2009; MAINARDES, 2009) apontam para a definição da etnografia como um método

que parte da aplicação de uma metodologia qualitativa com base, principalmente, no tempo destinado para a pesquisa de campo e da visão de mundo que os grupos humanos pesquisados têm de si mesmos.

Para Romanelli (2009), a opção por um enfoque etnográfico em uma investigação – baseado em um trabalho descritivo e analítico construído ao longo de diversas etapas, que se conjuga no processo de desenvolvimento do estudo e que privilegia a observação participante como estratégia de campo – pode permitir, por meio das reflexões teóricas sobre os dados coletados, o desenvolvimento de significativas análises a respeito das diferentes relações das pessoas com o fazer musical.

Garcia e Romanelli (2010) sublinham a perspectiva de que, mesmo a etnografia tendo uma grande aderência à antropologia, nem todos os procedimentos podem ser transferidos para outras áreas. Dentro da etnografia educacional a "unidade de análise escola compreende apenas alguns membros da sociedade, em certos períodos de tempo e trabalha com apenas uma parte do material cultural" (Ibid., 2010, p. 264) disponível em uma sociedade.

Para os autores, além de a escola pertencer a sociedades modernas e em desenvolvimento constante, o fato de o pesquisador estar inserido nesta sociedade pode afetar os pontos de vista sobre o fenômeno investigado.

Por isso, dentro de uma abordagem etnográfica, se faz necessário apresentar ao leitor todos os elementos que fizeram parte da estruturação metodológica e de sua aplicação no campo de estudos, bem como, divulgar minuciosamente as formas de tratamento e seleção dos dados coletados na pesquisa (Ibid., 2010).

Mesmo com algumas dessemelhanças, estamos certos que podemos trazer da etnografia escolar alguns elementos que se assemelham, em certa medida, à etnografia da performance musical.

Percebemos que as estratégias utilizadas na etnografia educacional podem colaborar para a aplicação prática de conceitos e procedimentos, que envolvam esse modelo de abordagem, em pesquisas na área da música.

Apesar de diferentes propósitos – tanto nas relações entre alunos e professores em uma escola quanto nas conexões entre uma orquestra e seu público durante um concerto – podemos considerar que existem similaridades

contextuais, principalmente nas questões relacionadas à importância da interação social.

De um lado, a busca pela educação e, por outro, a procura pela experiência estética, todavia, em ambos existe uma valoração da empatia entre indivíduos, que está implícita na maioria das vezes, mas que pode viabilizar a efetivação dos diferentes objetivos institucionais.

Um concerto ao vivo pode ser percebido por diferentes pessoas por diversas perspectivas, todavia, ele não deixa de ser, tanto para músicos como público, uma experiência social.

As interações humanas que acontecem nas salas de concerto podem ser advindas desse processo que envolve o engajamento mútuo em uma atividade compartilhada. Ações conjuntas que permitem para músicos e público uma valorização mais ampliada das conexões individuais com o próximo. (PITTS et al., 2013).

Nessa tese, salientamos que a etnografia foi escolhida como uma abordagem teórica-metodológica no sentido de que, por conta das múltiplas dinâmicas artísticas e sociais que ocorrem nos diferentes concertos, essa perspectiva pôde nos proporcionar uma experiência de longo prazo no campo empírico. Além disso, prezou-se pela liberdade da realização de algumas adaptações aos procedimentos utilizados que foram oriundas de uma experiencia temporal extensa, constante e direta com o objeto investigado.

Além disso, entendemos que não elaboramos um método que possa ser reaplicado igualmente em outras instituições com o mesmo propósito. Isso se deve ao fato de a CAC e seu público possuírem especificidades únicas e que precisaram ser tratadas de forma singular de acordo com cada situação.

Apesar de a etnomusicologia ter seu início marcado pelo estudo da cultura de povos não-ocidentais por pesquisadores ocidentais, tais como a música africana, chinesa ou de grupos indígenas, há algumas décadas dentro da área da pesquisa em música o campo de estudo passou a incluir em seu rol de investigações as produções musicais ocidentais ligadas a diferentes contextos socioeconômicos.

Vale salientar que, além dos estudos na área etnomusicologia, a etnografia como abordagem teórica-metodológica, tem sido utilizada em outras áreas como a musicologia, a educação musical, entre outras.

A utilização da etnografia, por meio da execução dos procedimentos inerentes à esta forma de abordagem e que são empregados diretamente no local onde a ação é realizada, permitiu aos pesquisadores com que o objeto de estudo na área da música deixasse de ser meramente acústico, enquanto forma e estrutura, e pudesse ser observado por variadas dimensões correlatas aos sons musicais.

Corroboramos com a percepção de que a "etnografia da performance musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades" (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.227), por meio da qual se preserva um enfoque direcionado a uma maior abrangência do fazer musical como processo e não como um produto.

Ou seja, a ênfase dos procedimentos etnográficos dentro da área da música objetiva a busca pelas diferentes significações sociais oriundas dos vínculos entre indivíduos e o fazer musical. Relações que, por meio da adoção de uma perspectiva processual do evento cultural, podem produzir conhecimento em outras áreas além dos aspectos exclusivamente ligados aos efeitos sonoros.

Portanto, na nossa investigação desconsideramos a CAC e a audiência enquanto um estudo de caso e priorizamos o olhar para o fenômeno como resultante das múltiplas formas de interação entre a orquestra e o público.

Partimos da premissa de que em um concerto ao vivo, "sons específicos são partes de processos sociais" (SEEGER, 2008, p. 238) e que, por sua amplitude, podem estar conectados por diferentes interfaces e múltiplas interferências contextuais.

Portanto, entendemos que os processos resultantes da interação entre orquestra e público podem interferir e modificar as experiências e expectativas individuais, tanto de músicos como do público.

> O fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança. As descrições desses eventos formam a base da etnografia da música. (SEEGER, 2008, P. 238).

Para o autor, a etnografia da música vai além da avaliação dos efeitos sonoros e deve contemplar todos os processos que envolvem a concepção,

apreciação e, principalmente, como todos esses fatores "influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos" (SEEGER, 2008, p. 239).

De acordo com Oliveira Pinto (2001) existem dois enfoques quando se fala em documentar a música no seu devido contexto performático: (i) uma abordagem musicológica, na qual as estruturas que compõem o fenômeno musical estão em primeiro plano e a (ii) abordagem antropológica, pela qual a investigação caracteriza-se na observação da música inserida no seu contexto cultural e ultrapassando os registros puramente sonoros.

Certamente, na nossa investigação, apesar de nos distanciarmos de uma abordagem com um viés puramente musicológico, não descartamos por completo as obras musicais executadas, tendo em vista que somente por meio delas é possível identificar alguns fatores relacionados à recepção do capital artístico intrínseco às músicas constantes em um determinado programa de concerto.

A crença relacionada ao potencial do conteúdo das obras musicais tem associação com a experiência pessoal na área da música de concerto, pois acreditamos que o trabalho de campo "não tem início sem uma expectativa conceitual prévia do investigador" (GARCIA e ROMANELLI, 2010, P. 264).

Todavia, também consideramos que foi durante o processe da coleta de dados *in loco* que surgiram os elementos capazes de definir ou modificar determinados conceitos e estratégias adotadas anteriormente.

> É importante destacar que na perspectiva da etnografia, a construção do objeto científico se dá no diálogo entre a teoria e o trabalho de campo, o que significa que os pressupostos iniciais poderão ser transformados, acrescidos, substituídos por outras explicações, as quais foram elaboradas a partir da presença do pesquisador no campo e nos processos de análise que ele desenvolveu ao longo do trabalho empírico. (ROMANELLI, 2009, p.83).

Além do enfoque no público, ponderamos na nossa pesquisa que "para entender os efeitos da música sobre uma audiência é necessário entender de que maneira as performances afetam [também] os músicos" (SEEGER, 2008, p. 244).

Isto é, compreender como os músicos de uma orquestra se relacionam com a pluralidade de questões profissionais, artísticas e de convívio social puderam, em diferentes medidas, colaborar para elucidar algumas questões relativas à interação com o público e, igualmente, para a estruturação de alguns dos principais enunciados sobre o fenômeno.

Entendemos plenamente que, dentre todas as áreas que têm por objeto de estudo a música, existem incontáveis problemáticas, abordagens, campos de investigação, bem como, questões (aparentemente) insolúveis.

Existem muitos interesses como no campo da fisiologia, educação infantil, estudos étnicos, cognitivos, nas relações sociais, na economia, religião, acústica, acessibilidade, história, análise, performance, identidade, entre outras incontáveis subdivisões.

Entendemos que cada estudo, independente dos propósitos e dos diversos modos de conceituação, pode contribuir com outras disciplinas de outras áreas e dessa forma ampliar nossa compreensão das diversas interfaces que permeiam os eventos musicais.

Por fim, salientamos que a escolha de uma abordagem teórico-metodológica que privilegia a etnografia, teve uma relação direta com a complexidade no que tange às dinâmicas processuais que constituíram cada concerto investigado.

Portanto, acreditamos que essa opção foi capaz de nos apresentar as estratégias mais relevantes e indispensáveis para a busca dos indicadores que tiveram relação direta com a emissão e recepção do capital artístico entre a orquestra e o seu público.

No próximo capítulo, serão apresentados os elementos constituintes de todo o processo da primeira etapa da pesquisa de campo. Um passo a passo que permitirá ao leitor compreender detalhadamente os procedimentos mais estreitamente ligados à busca pelos indícios pretendidos.

4. PESQUISA DE CAMPO – ETAPA I

Será relatado a seguir o detalhamento de como foram realizados os procedimentos relativos ao trabalho de campo. Farão parte deste capítulo as informações sobre a história e as particularidades da Camerata Antiqua de Curitiba, bem como, sobre os primeiros passos na construção do caminho metodológico que foi ancorado nas estratégias e ferramentas da etnografia.

Destacaremos também o 'passo a passo' sobre o processo que definiu as categorias de análise utilizadas na coleta de dados durante a segunda etapa da pesquisa de campo e resultantes da sondagem inicial realizada com esta finalidade.

4.1 Pontos de partida

Um dos pontos principais de amadurecimento das ideias constantes no projeto inicial aconteceu durante a participação como aluno da disciplina Formação Docente para a Educação Musical, oferecida pelo programa de pós-graduação em música da UFPR.

Durante esse período foi possível a elaboração de um mapa rizomático (APÊNDICE 1) que objetivou o lançamento gráfico de algumas ideias sobre as conexões existentes entre as variáveis e o fenômeno de interesse dos pesquisadores.

Esse trabalho foi apresentado e amplamente discutido com os alunos e o discente responsável pela disciplina. Por meio da escuta de pessoas com experiência da área da educação musical e as conexões com o aporte teórico foi possível realizar os ajustes necessários para que se pudesse visualizar o esquema primário de categorias de análise vinculadas aos objetivos da pesquisa.

A partir da definição do fenômeno a ser estudado – e da necessidade de uma abordagem etnográfica como metodologia de campo que viesse dar conta de todas as variáveis implícitas no transcorrer da pesquisa – buscou-se uma instituição, que de forma colaborativa, tivesse interesse nos resultados

esperados, bem como, regularidade nas ações dentro do universo da música de concerto.

A escolha da Camerata Antiqua de Curitiba justificou-se pelo fato da orquestra manter uma regularidade semanal nas apresentações de concertos na cidade de Curitiba e pelo interesse da administração da orquestra nos dados coletados e nos resultados oriundos da investigação.

Para a consolidação da parceria foram realizadas duas reuniões entre os pesquisadores e a Coordenação[36] de Música da FCC/ICAC[37]. Na primeira reunião, que aconteceu no dia 14 de setembro de 2016, foram apresentados o projeto de pesquisa e esclarecidos todos os pontos relacionados com o tema e objetivos pretendidos pelo estudo.

Foi salientado que na primeira etapa da pesquisa – outubro a dezembro de 2016 – apenas procedimentos de caráter mais geral e com finalidades exploratórias seriam realizados em três diferentes projetos realizados pela CAC.

Além disso, foram discutidas estratégias de observação durante os concertos e ensaios, bem como, sobre a participação de alguns personagens do público, orquestra e administração que pudessem contribuir – via entrevista aberta – com informações sobre as produções musicais da CAC.

Por fim, foi concedido pela coordenação de Música da FCC/ICAC uma autorização para que o pesquisador pudesse ter livre acesso nos locais onde os concertos seriam realizados e o aceite para a execução de todos os procedimentos relativos à sondagem inicial realizada de outubro a dezembro de 2016 (ANEXO 01).

No próximo subcapítulo apresentaremos um breve histórico da Camerata Antiqua de Curitiba contando um pouco sobre as especificidades dos projetos por ela anualmente executados e utilizados como campo de estudo na construção desta tese.

---

[36] Todos os nomes das pessoas envolvidas na pesquisa de campo serão omitidos, por não se configurarem enquanto dados essenciais para a construção desta investigação.
[37] FCC – Fundação Cultural de Curitiba/ICAC – Instituto Curitiba de Arte e Cultura.

4.2 A Camerata Antiqua de Curitiba[38]

Em janeiro de 1974 e após uma ausência de quatro anos, Curitiba voltava a sediar um grande Festival Internacional de Música. Para o encerramento do evento, a cravista Ingrid Müller Seraphim, o maestro carioca Roberto de Regina e os professores de música antiga do festival organizaram um concerto com seus alunos na Igreja Bom Jesus do Cabral, na capital paranaense.

O êxito obtido com o concerto motivou algumas pessoas a buscar apoio para prolongar as atividades do grupo. Sendo assim, Asta e Elisa Scheidt, alunas de canto do festival, depois de contato com diversas instituições culturais chegaram à Fundação Cultural de Curitiba.

Após a formalização do pedido, a recém-criada fundação assumiu o compromisso com algumas despesas para a continuidade dos trabalhos do grupo como a produção, aquisição de partituras, divulgação e, essencialmente, com a vinda do Rio de Janeiro do maestro Roberto de Regina para Curitiba que, juntamente com Ingrid Seraphim, são considerados os fundadores do grupo.

Com a criação da Camerata Antiqua de Curitiba, que foi idealizada para pesquisar e divulgar a música antiga segundo o regimento de 24 de março de 1974, inicia-se uma profícua parceria entre as instituições – FCC e CAC – que permanece até os dias de hoje.

No início, a orquestra tinha os ensaios organizados em algumas residências (FIGURA 1) de integrantes do próprio grupo, entretanto, no final da década de setenta a FCC ofereceu à corporação artística um imóvel, o chamado Solar do Barão[39], que se tornou a sede da CAC por diversos anos.

---

[38] Todas as considerações históricas, artísticas e administrativas apresentadas neste capítulo da tese foram integralmente extraídos de Bahls e Silva (2015) e do material promocional (FCC, 2019) intitulado "45 anos – 1974/2019" – que foi produzido pela Fundação Cultural de Curitiba e Instituto de Cultura e Arte de Curitiba em alusão às comemorações, no corrente ano, dos quarenta e cinco anos da CAC.

[39] Construção datada de 1880 que serviu como residência ao ervateiro Ildefonso Pereira Correia, o Barão do Serro Azul. Atualmente, neste complexo cultural estão reunidas importantes unidades da Fundação Cultural de Curitiba e relacionadas às artes gráficas. Disponível em: http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/

FIGURA 1: Foto oficial da CAC na residência da Família Brandão em 1º de julho de 1974.

FONTE: Coleção Ingrid Müller Seraphim. Acervo: FCC.

A situação profissional dos músicos começou a se estabilizar quando foram admitidos como funcionários da Prefeitura Municipal de Curitiba em 1985, entretanto, a efetivação por meio de concurso público aconteceu somente no ano de 1996.

A evolução técnica e musical do Coro e da orquestra possibilitou a formação, em 1989, da Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba. O grupo, também conhecido como Orquestra da Camerata, tem como principal objetivo a performance de obras escritas para a cordas, com ênfase à música barroca[40] e brasileira.

Aberta às experiências que vão além da música erudita, a orquestra de câmara vem realizando importantes apresentações, tanto no Brasil quanto no exterior. Atualmente, a orquestra possui vinte e dois integrantes – distribuídos entre violinos, violas, violoncelos, contrabaixo e órgão.

[40] Período da história da música compreendido entre o final do século XVI e meados do século XVIII.

Durante a temporada de concertos, o grupo conta com a presença de regentes convidados dos mais relevantes centros culturais, inclusive do exterior, todavia, não possui atualmente um maestro titular.

De forma similar à orquestra e com uma programação anual especifica para o grupo, o Coro do Camerata Antiqua de Curitiba tem se destacado ao longo das últimas décadas pela originalidade e fidelidade à interpretação da música antiga. Esta proposta foi intensificada a partir do ano de 1982, principalmente, pela regência do maestro Roberto de Regina e do britânico *Gerard Galloway*.

Apresentando-se desde a sua criação com certa frequência em salas de concerto do Brasil e do exterior, a sólida formação musical de seus integrantes transformou o coro em uma das referências nacionais da música vocal. Atualmente, o coro é formado por vinte integrantes – distribuídos entre as vozes de sopranos, contraltos, tenores e baixos – tendo a maestrina Mara Campos como a regente titular e diretora musical do grupo.

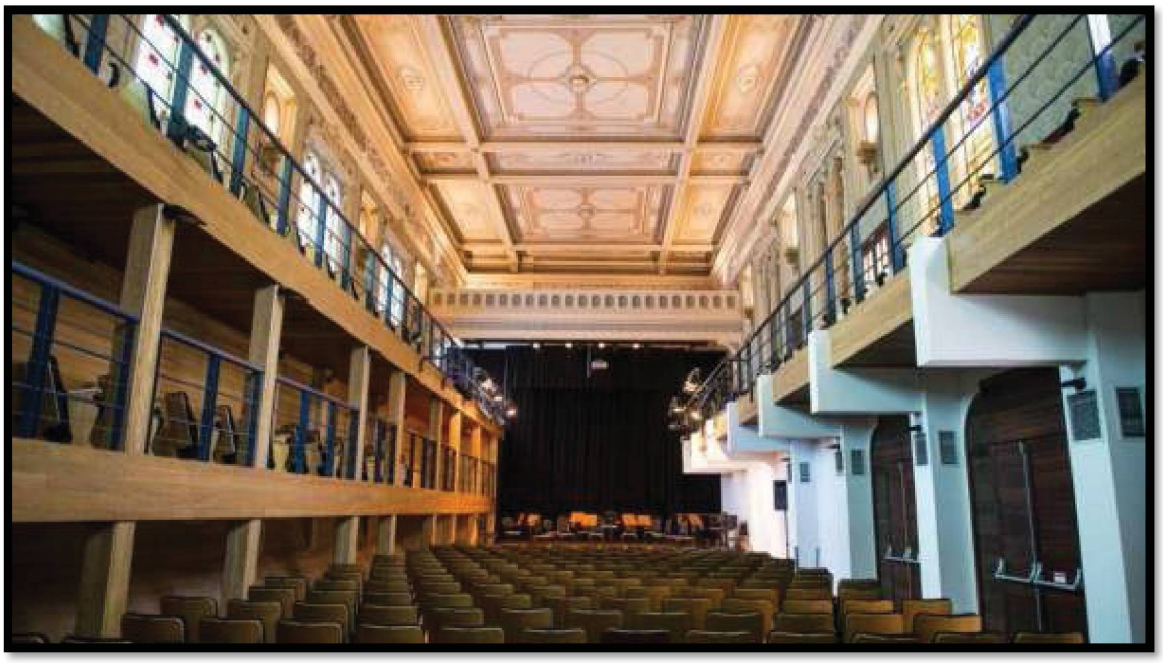
Apesar de a proposta inicial, tanto do coro como da orquestra, de execução exclusiva de música barroca e renascentista, o repertório foi sendo amplificado ao longo do tempo com obras de diversos períodos da história da música, incluindo a música contemporânea, sendo que algumas produções foram gravadas pela instituição nas últimas quatro décadas totalizando o registro em oito discos (*Long Plays*) e seis CDs.

Desde 2008, a CAC tem como sede oficial a Capela Santa Maria Espaço Cultural (FIGURA 2). Construída pela Congregação Marista em devoção à Nossa Senhora da Conceição, a capela foi inaugurada no ano de 1939 como parte das edificações do colégio Santa Maria, que funcionou no local por mais de 60 anos.

Propriedade do município desde 1998, foi restaurada e transformada em um espaço para apresentação de música erudita, possuindo uma capacidade para duzentos e setenta e oito lugares. Além dos serviços realizados pela CAC, o local também é sede do Instituto Curitiba de Arte e Cultura[41].

[41] Organização social da cultura, sem fins lucrativos, que em parceria com a FCC viabiliza espaços, recursos financeiros, agendas e contratos envolvendo algumas instituições da cultura local e nacional, como a Camerata Antiqua de Curitiba, o Conservatório de Música Popular Brasileira, a Oficina de Música de Curitiba e dezenas de outros grupos e projetos nas áreas da música e literatura.

FIGURA 2 – Espaço interno da Capela Santa Maria. Foto: Henry Milleo.



FONTE: Jornal Gazeta do Povo.

Além dos concertos regulares na Capela Santa Maria, a CAC tem desenvolvido outros projetos dentro das esferas artística, social e pedagógica, tais como:

- ✓ Projeto 'Nosso Canto' – tem por objetivo viabilizar oficinas gratuitas de técnica vocal e práticas de canto coral para as regionais administrativas da cidade de Curitiba. Além da prática do canto coral, os alunos das oficinas de técnica vocal têm aulas sobre fisiologia da voz, impostação e dicção. As atividades têm orientações de integrantes da CAC e a supervisão da regente do grupo.
- ✓ Projeto 'Alimentando com Música' – criado em 1993, o programa tem como principal objetivo levar às crianças da rede de ensino de Curitiba e a comunidade em geral, a oportunidade de conhecer a música erudita por meio de concertos temáticos, cênicos e didáticos. No decorrer do espetáculo, para a público compreender sobre as principais características do grupo todas as descrições, comentários e informações do repertório executado, a formação

dos instrumentos da orquestra e as vozes do coro, ficam por conta dos músicos da CAC e artistas convidados.

- ✓ Projeto 'Concerto nas Igrejas' – o programa faz parte das atividades da CAC desse 2002 e tem como objetivo a descentralização das atividades da instituição. Nesse período, centenas de concertos foram realizados nos bairros da cidade em igrejas e templos de diversas religiões. Além de reforçar o caráter da música, o programa atende a proposta de contribuir com ações de democratização do acesso à cultura.
- ✓ Projeto 'Música pela Vida' – o programa sociocultural foi criado em 1990 com foco no caráter terapêutico da música, e visa sua realização nas datas importantes, de acordo com o calendário do Ministério da Saúde de promoção da saúde e prevenção de riscos e doenças. O projeto se desenvolve com concertos em hospitais, asilos, creches, escolas especiais, presídios, entre outros.

Para a execução dos concertos regulares na Capela Santa Maria vale ressaltar que, além dos eventos com o grupo completo – orquestra e coro (FIGURA 3) – a programação anual do grupo também é elaborada com recitais de música de câmara, concertos apenas com o Coro da Camerata ou somente com a Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba.

FIGURA 3: Concerto da Camerata Antiqua de Curitiba na Capela Santa Maria (2017).

FONTE: Foto de Cido Marques. Acervo: FCC.

Atualmente, a CAC é mantida pela Prefeitura Municipal de Curitiba e administrada pela Fundação Cultural de Curitiba em parceria com o Instituto Curitiba de Arte e Cultura.

Para a organização e execução dos projetos, a orquestra conta com um Conselho Artístico composto por membros da administração, orquestra e coro. Esse grupo de pessoas, além da escolha de solistas e maestros convidados, fica responsável pela seleção do repertório que compõem as temporadas anuais da instituição.

De acordo com as entrevistas realizadas com membros do conselho, a escolha do repertório tem seguido nas últimas temporadas uma certa padronização. A tônica tem sido baseada no equilíbrio entre rastrear as "efemérides" para então, selecionar alguns "compositores que estarão em evidência" (Adm. 01) em um determinado ano.

Como a CAC não possui no momento um regente titular, a escolha dos maestros convidados também tem sido orientada por uma certa "integração na linha de pensamento com a continuidade em cima das questões" (Adm. 01) relacionadas à triagem das obras musicais que fazem parte do planejamento anual.

Para balancear o repertório entre a "realização artística do próprio grupo" e os programas que poderiam "agradar ao público" (Adm. 02) a orquestra tem priorizado o equilíbrio entre a escolha das "grandes obras com novas obras, ou com música brasileira", de tal forma que a programação anual de todos grupos – camerata, orquestra de cordas, coro e música de câmara – sigam "uma certa unidade" (Adm. 01).

Para a administração, esse formato da escolha do repertório tem uma grande relação com o que se espera em termos de público em todos os projetos desenvolvidos pela orquestra.

Além dos desafios constantes conectados com à necessidade de se dialogar com "os novos tempos" e com o "novo público", a orquestra tem equacionado a composição dos projetos no sentido de também "manter a organização e o DNA" da orquestra, tanto para que se sustente a "tradição e o legado" junto ao "público fiel e histórico" – oriundos das práticas realizadas pela instituição desde a década de setenta – como para a preservação de todas as

ações realizadas pela instituição como um "patrimônio imaterial" (Adm. 03) da cidade de Curitiba.

No próximo subcapítulo mostraremos como foram executados os primeiros passos do processo de investigação e que foram empreendidos durante alguns concertos realizados pela CAC em sua temporada anual.

4.3 Sondagem inicial

Mesmo com a experiência dos pesquisadores no campo empírico, decidimos realizar uma primeira aproximação com caráter exploratório nos eventos realizados pela CAC, sendo que essa primeira etapa foi intitulada nessa tese como sondagem inicial.

A realização desse procedimento, que foi efetuado via observações etnográficas e entrevistas, teve como principal objetivo a coleta de informações que de alguma forma nos auxiliassem na construção das categorias de análise utilizadas posteriormente na segunda etapa das investigações.

O uso dessa ferramenta encontrou suporte em autores como Seeger (2008) e Blacking (2000), os quais nos auxiliaram na defesa de um processo de análise de um evento musical além do registro escrito dos eventos sonoros – incluido declarações detalhadas sobre a música, o espaço e o envolvimento comunicativo entre performes e público – e conectado com a ideia de que toda a performance musical envolvem músicos, público, o espaço e o ambiente no qual o evento está inserido.

4.3.1 – Principais procedimentos

Para transpor mais claramente os acontecimentos realizados e observados pelo pesquisador no ambiente da música de concerto, nesse subcapítulo da tese, o texto será redigido em alguns parágrafos em primeira pessoa.

Para a coleta de dados na sondagem inicial realizei quinze observações (TABELA 1) sendo três ensaios e mais doze concertos – quatro concertos

regulares na Capela Santa Maria, seis durante o projeto Alimentando com Música e dois na série Concertos nas Igrejas.

TABELA 1 - ORGANOGRAMA DE OBSERVAÇÕES – SONDAGEM INICIAL

ORDEM	LOCAL	DATA (2016)
1 – 6	Capela Santa Maria – Projeto alimentando com música	4 a 6/10
7	Igreja Divino Espírito Santo – Projeto Música nas Igrejas	14/10
9	Capela Santa Maria – concertos regulares	4 e 5/11
10 E 11	Capela Santa Maria – concertos regulares	24 e 25/11
12	Comunidade Redentor – Projeto Música nas Igrejas	02/12
13 - 15	Capela Santa Maria – ensaios regulares	16 a 18/12

FONTE: O autor (2019).

As atividades correlatas a essa etapa da pesquisa foram realizadas entre os meses de outubro de 2016 e março de 2017, sendo dividida nas seguintes fases:

a. Coleta de dados via observação etnográfica e entrevistas abertas;
b. Transcrições dos dados – observações etnográficas e entrevistas;
c. Análise de conteúdo e categorizações;
d. Elaboração do guia para entrevistas – público e orquestra.
e. Elaboração do guia para observação etnográfica;
f. Elaboração e validação do questionário.

Para as observações etnográficas da sondagem inicial utilizei um roteiro (APÊNDICE 2) de pontos pré-estabelecidos a serem observados, sendo o mesmo elaborado e adaptado durante a participação no segundo semestre de 2016 na disciplina Formação Docente para a Educação Musical, oferecida pelo programa[42] de Pós-graduação em música da Universidade Federal do Paraná.

Todavia, saliento que a minha experiencia no campo empirico – conforme descrito na apresentação desta tese – somada aos enunciados da literatura contribuiram diretamente na composição dos tópicos[43] a serem enfatizados

[42] Outras disciplinas cursadas no programa de Pós-graduação: Seminários Avançados de Pesquisa I e II; Prática de Docência no Ensino Superior I e II; Psicologia da Música I e II e Fundamentos da Historiografia Musical.
[43] Para uma visão geral do roteiro ver o Apêndice 2.

durante as observações e nas temáticas que foram abordada nas entrevistas abertas.

Durante todas as atividades realizadas nessa etapa do processo acompanhei as observações com anotações em um caderno de notas. Apesar da maneira simples da coleta das informações, essa técnica – que está amparada dentro de um plano científico – exigiu um grande controle e sistematização na obtenção dos dados que foram posteriormente organizados para as respectivas análises e interpretações.

Durante as observações fiquei localizado exatamente no mesmo local (ANEXO 02) em todos os concertos, sendo que essa padronização me proporcionou uma visão adequada da orquestra e de praticamente toda a plateia da Capela Santa Maria em todos os eventos.

Nos concertos realizados pelo projeto Música nas Igrejas escolhi o meu posicionamento de acordo com a estrutura interna de cada local e a configuração da montagem da orquestra em relação ao público.

Durante as observações etnográficas concentrei minhas anotações em três principais momentos:

(i) Antes do concerto – análise e anotações em relação às atitudes gerais durante a chegada do público ao local e acomodação antes do início do evento; como as pessoas ocupavam os espaços; forma de manuseio do programa de concerto; reação das pessoas ao espaço físico e ao vídeo didático apresentado (eventualmente) antes do concerto.

(ii) Durante o concerto – nesse período foquei minhas observações no comportamento (grau de interesse, atenção, motivação e expectativa), reações, atitudes, grau de motivação relacionados à entrada dos músicos no palco, apontamentos, diferentes ações durante o evento, grau de atenção às explicações do maestro, manuseio do programa e comportamento geral no decorrer do concerto.

(iii) Após o término do concerto – grau de empolgação, conversas e/ou comentários realizados dentro da sala de concertos, das igrejas ou em outros ambientes anexos às edificações.

As observações que realizei nos ensaios regulares da CAC foram as únicas que me concentrei apenas no período de duração dos eventos. Ou seja,

não foram efetuadas anotações antes ou depois dos ensaios. Os registros foram realizados e centrados nas instruções do maestro com enfoque ao reconhecimento, aprendizado e execução das especificidades das obras ensaiadas, bem como, na responsividade dos músicos relacionada com as instruções.

No intuito de aumentar a discrição do pesquisador e não chamar a atenção do público para as atitudes relacionadas às anotações, os registros de campo foram por mim realizados em um caderno de pequeno porte acompanhado de uma lapiseira.

Por vezes, após os concertos, utilizei também um gravador de áudio para registrar informações importantes observadas e que no momento não puderam ser anotadas no caderno de campo.

Os processos de transcrição dos registros de campo e dos áudios das entrevistas foram efetuados sempre no dia seguinte ao evento, tendo em vista a importância de não se perder nenhuma informação conectada diretamente com cada concerto ou ensaio investigado.

No próximo subcapítulo serão apresentadas mais informações sobre essa etapa da pesquisa, entretanto, com maior foco na exposição dos dados coletados com base nas primeiras análises – ações que visaram a construção e ratificação das categorias de análise que foram utilizadas posteriormente na segunda etapa da investigação.

4.4 Primeiras observações

Com a finalidade de organizar os dados provenientes das primeiras observações foram elaborados alguns quadros que permitiram a distribuição temática dos indicadores. Da mesma forma, siglas foram criadas para cada observação etnográfica e entrevista, bem como, numeradas de acordo com a ordem da realização das mesmas.

As observações foram identificadas como OE (Observação Etnográfica) e numeradas de 01 a 15 e as entrevistas com a abreviatura Ent. (Entrevista) e numeradas de 01 a 12.

A organização dos dados referentes à sondagem inicial foi realizada em ordem cronológica, portanto, as OE's de número 01 a 06 referem-se ao Projeto

Alimentando com Música; as OE's de números 07 e 12 referem-se ao projeto Música nas Igrejas e as OE's de números 08 a 11 referem-se aos concertos regulares apresentados na Capela Santa Maria (QUADROS 02, 03 e 04). Os ensaios estão referenciados como OE's de número 12 a 15 (QUADRO 05).

Durante as leituras que se seguiram às transcrições pude identificar contextos de acontecimentos similares e com as mesmas aproximações temáticas.

Códigos preliminares foram criados para a separação dos dados sendo que alguns parágrafos das transcrições foram separados por cores e denominados com os códigos entre colchetes conforme cada situação similar era verificada.

Uma das primeiras ações observadas na sondagem inicial e realizada pelas pessoas que compareceram no evento foi o recebimento do programa de concerto.

Habitualmente, os programas – que são gratuitos no caso da CAC – ficam disponíveis em um local de fácil acesso ou são oferecidos por um funcionário da esquipe de produção no momento da entrada e recolhimento do ingresso.

Diferentes formas de manuseio foram realizadas pelos espectadores nas observações antes e durante os concertos (QUADROS 1 e 2). Do mesmo modo, divergentes opiniões foram salientadas nas entrevistas realizadas durante a sondagem inicial a respeito da valoração individual desta comunicação escrita.

QUADRO 1 – SONDAGEM INICIAL – OBSERVAÇÕES ANTES DOS CONCERTOS

ANTES DO CONCERTO (continua)			
ORDEM	**Sobre a ocupação e reações iniciais**	**Consulta do programa**	**Observações gerais**
OE 01	Acentuação da euforia e agitação quando alunos entram no espaço da Capela Santa Maria.	N=4 (na praça) de uma escola municipal. N=25 – escola particular. N=3 – escola particular	Programa também usado como luneta ou leque.
OE 02	Sem observações	Não houve.	Presença de apenas uma escola com 'alunos especiais' (n = 25).
OE 03	Após entrarem na Capela Santa Maria os alunos ficaram muito curiosos com os vitrais apontando em todas as direções.	Nesta sessão me chamou a atenção a concentração de uma aluna (5ª fileira) na leitura do programa de concerto – na parte onde estava a Biografia de Villa Lobos. Ela se concentrou até o final da leitura sem se importar com a algazarra geral em torno da observação dos vitrais e da entrada de outros alunos na sala antes do concerto.	Sem observações.

ANTES DO CONCERTO (conclusão)			
ORDEM	**Sobre a ocupação e reações iniciais**	**Consulta do programa**	**Observações gerais**
OE 04	Sem observações.	Sem observações	O fato do intervalo entre a OE 3 e 4 ser curto não nos permitiu uma observação 'antes' do concerto.
OE 05	Uma das professoras de uma escola municipal instruiu os alunos para onde deveriam direcionar os olhares dentro da capela – vitrais	A maioria das crianças de uma das escolas (n=5) presentes manuseou o programa antes do concerto.	Sem observações.
OE 06	Sem observações.	Não observado.	O fato do intervalo entre a OE 5 e 6 ser curto não nos permitiu uma observação 'antes' do concerto.
OE 07	Sem observações.	Praticamente todos os presentes (n = 150 aprox.) receberam o programa. Houve manuseio do programa antes do concerto por alguns presentes (n=17).	Sem observações.
OE 08	Durante a entrada da orquestra no palco a recepção foi com aplausos 'normais', entretanto, quando entraram os solistas (n=3) os aplausos foram mais intensos inclusive com a inserção de alguns sorrisos nos rostos.	Algumas pessoas (n=37) manipularam o programa.	Sem observações.
OE 09	Houve uma diferença na intensidade dos aplausos para a entrada da orquestra e dos solistas.	Houve o manuseio do programa por grande parte dos presentes.	Antes do concerto uma senhora se aproxima de um funcionário da Capela e relata que está com um problema na garganta e que necessitaria de alguma bala ou água para não atrapalhar o concerto. Resposta do funcionário: "não tem".
OE 10	Apresentação de um vídeo com explicações do próprio maestro sobre informações históricas das obras, compositores e sobre a dinâmica do concerto.	Houve o manuseio do programa antes do concerto.	Poucas pessoas prestam atenção plenamente no vídeo apresentado 20 minutos antes do início do concerto.
OE 11	Apresentação de um vídeo com explicações do próprio maestro sobre informações históricas das obras, compositores e sobre a dinâmica do concerto.	Houve o manuseio do programa antes do concerto.	Poucas pessoas prestaram atenção plenamente no vídeo apresentado 20 minutos antes do início do concerto.
OE 12	Sem observações pontuais, apenas duas entrevistas com pessoas do público.	Houve o manuseio do programa por grande parte dos presentes.	Sem observações.

FONTE: O autor (2019).

As primeiras observações aconteceram durante a realização do projeto da CAC intitulado Alimentando com Música. De maneira geral, a manipulação do programa por parte da plateia concentrou-se no período que antecedia os concertos, entretanto, pude constatar que o público manipulou pouco o programa neste projeto antes e durante os concertos (OE 01 a 06) em comparação com os outros projetos da CAC.

Essa observação provavelmente teve relação com a presença de vários elementos – atores, cenário e iluminação - que acabaram interferindo e conduzindo o roteiro das obras executadas neste projeto específico.

Após um dos concertos (OE 03) realizei um contato com um dos alunos que vi manuseando e lendo o programa antes do início do evento. Indaguei o aluno se, com a observação e leitura do programa, ele tinha assimilado alguma informação impressa registrada no documento.

O referido aluno me respondeu sobre um dos compositores que fazia parte do programa de concerto e relatou que "Vila Lobos não era só um compositor, que ele também era um maestro" (Ent. 03).

A informação salientada pelo aluno estava descrita no programa e o relato do entrevistado nos trouxe a percepção de que o programa, pelo menos nesse caso, teve uma funcionalidade na transmissão de informações sobre um dos elementos constitutivos do concerto, tal como, na tentativa de ampliar as formas de interação do público com o produto musical apresentado.

Entretanto, diferentes formas de valorar o programa de concerto foram apresentadas por outros membros da plateia durante as entrevistas realizadas durante a sondagem inicial.

> Normalmente quando eu venho eu leio só o repertório assim do programa sabe, e deixo para ler as informações em casa, porque eu quero prestar atenção na música e se eu começar a ler eu me distraio. Geralmente eu deixo para ler em casa (Ent. 10). Na verdade, eu só li o que ia tocar, eu não li as informações que tinham. (Ent. 12).

O entendimento funcional do programa como um guia de concerto também foi apresentado com outras perspectivas durante essa etapa da pesquisa e teve conexão com a valorização da comunicação escrita como um guia comportamental durante o concerto.

De acordo com um dos entrevistados durante as execuções musicais, "você não sabe até onde que vai, para a gente interferir com palmas, por exemplo, então o programa é essencial" (Ent. 06) para uma compreensão mais apurada dos protocolos.

Outro fator que pode ter influenciado na leitura do programa é a questão da iluminação dos diferentes locais disponibilizados para a plateia nos diferentes contextos analisados.

Especificamente em dois concertos, durante as OE's 08 e 10, pude detectar visualmente o manuseio do programa com maior amplitude nos momentos que antecederam os eventos e, por outro lado, pouco consultados durante os concertos.

Nas duas observações, que aconteceram na Capela Santa Maria no período da noite, a leitura do programa no decurso das execuções instrumentais foi prejudicada pela insuficiência de iluminação em locais pontuais da sala de concerto; como exposto por um dos entrevistados o qual diz que "o programa eu não cheguei a ler porque estava muito escuro e deixei para ler em casa" (Ent. 10).

No entanto, essa ausência de leitura não aconteceu em outros concertos com o mesmo repertório e realizados no mesmo local (OE 09 e 11), tendo em vista que os concertos ocorreram no período da tarde e por este motivo a iluminação externa que penetrava pelos vitrais da Capela Santa Maria contribuiu para uma maior manipulação dos programas de concerto[44] durante os eventos.

QUADRO 2 – SONDAGEM INICIAL - OBSERVAÇÕES DURANTE DOS CONCERTOS

DURANTE DO CONCERTO (continua)			
ORDEM	**Comportamentos e reações**	**Consulta ao programa**	**Observações gerais**
OE 01	• Muitos aplausos e responsividade durante todo o concerto – poucas conversas paralelas. • Uma das crianças faz 'boca de soprano' para imitar o canto da soprano. • Crianças acompanham a canção 'Se esta rua fosse minha'.	Não houve consulta.	• Tonalidade muito aguda para o canto da música 'Se esta rua fosse minha'. • A apresentação dos instrumentos realizadas pelos músicos não foi audível para todos os presentes. • Houve uma responsividade muito grande dos músicos com o espetáculo como um todo – sorrisos, atenção, olhares, entre outras reações gestuais.
OE 02	• Por serem alunos especiais a interatividade com atores e músicos foi mais complexa – menos acentuada - pois nem todas as crianças reagiram cantando as canções infantis e às perguntas dos atores. • Grande número de reações à execução das obras, com movimentos corporais – cabeça e mãos. • Reações mais acentuadas também durante os aplausos.	Não houve consulta	A apresentação dos instrumentos realizadas pelos músicos não foi audível para todos os presentes.
OE 03	Um dos alunos (9ª fileira) regeu a Bachianas Nº 5 enquanto duas alunas imitavam a 'boca das sopranos' que cantavam a mesma obra.	Não houve consulta	Observo uma maior conexão entre todos no palco – cantores, atores e instrumentistas.

[44] Consultar ANEXO 3 para ver modelo do programa utilizado pela CAC em todos os concertos.

DURANTE DO CONCERTO (continua)			
ORDEM	**· Comportamentos e reações**	**Consulta ao programa**	**Observações gerais**
OE 04	• Participação em massa das crianças no momento do canto das canções infantis. • Atenção e silêncio nos momentos nos quais apenas a música era executada, sem a participação dos atores. • Atenção e concentração de todos – instrumentistas, cantores e público – durante a execução da obra 'O cravo e a Rosa' o qual apenas alguns músicos estavam envolvidos.	Não houve consulta	Músicos responsivos ao evento como um todo.
OE 05	• Músicos interagiram bem com a encenação: sorrisos e foco nos acontecimentos. • As crianças das cinco escolas, de uma forma geral, foram responsivas ao espetáculo com concentração e participação em massa nos momentos nos quais tinham que cantar com a orquestra. • Uma aluna (3ª fileira) imita o trem com as mãos. • Uma aluna (10ª fileira) reconheceu a música 'Caranguejo não é peixe' apenas com a execução das cordas.	Não houve consulta.	A disposição dos músicos da orquestra no palco, o qual tem que ser dividido com atores, cantores e o espaço para a encenação, não permitiu uma adequada apresentação dos instrumentos musicais para as crianças.
OE 06	• Na entrada dos cantores ao palco antes da primeira música um dos baixos acenou para a plateia e foi prontamente respondido por muitas crianças. • Uma das professoras (3ª fileira) estava interagindo de forma intensa com as cenas fazendo 'boca de soprano, sorrisos, sambando com a cabeça, boca de choro, acenando, cantando'. • Um dos alunos (5ª fileira) imita a maestrina como se estivesse regendo com a batuta.	Não houve consulta.	A CAC interage e se diverte de forma intensa quando a maestrina improvisa uma cena e pede para um dos atores reger a orquestra.
OE 07	• Ocorreram intervenções (n=6) com comentários da maestrina. • Responsividade entre os membros do coro e público. • Acústica da igreja não ajuda na clareza da palavra cantada, por conta do excesso de reverberação.	Alguns membros da plateia acompanham a letra da música no programa.	Durante a execução de uma das obras (Frevo Fugato) alguns cantores (n=5) dançam e sorriem ao ritmo do frevo. Uma soprano deixa de olhar para a maestrina e dirige o seu olhar para uma pessoa do público que estava na primeira fila.
OE 08	• Os primeiros 30 segundos (aprox.) de execução foram de conexão plena entre músicos e público. • Durante o solo do 'cravista' algumas pessoas (n=2) tentam visualizar o mesmo no palco e realizam comentários paralelos. • Após o final da cadência do cravo na 1ª obra (BACH) algumas pessoas (n=4) se olham e sorriem uma para as outras. • Houve duas intervenções orais do maestro durante o concerto. Uma com explicações sobre a obra de J.S.Bach e outra com comentários sobre os patrocinadores.	Quase não houve manipulação do programa durante todo o concerto.	• Os aplausos entre as músicas não tiveram muito contato visual entre os músicos e a plateia, com exceção dos solistas (n=3). • Na primeira intervenção oral do maestro observo que há uma atenção total às falas.
OE 09	• Maestro realiza duas intervenções orais – sobre o contexto formal e histórico das obras • Público totalmente concentrado e com poucas reações durante as execuções.	Houve manipulação do programa (n=11) após o final da 1ª obra.	Músicos (n=4) sorriem para o público durante os aplausos da 1ª obra.

DURANTE DO CONCERTO (conclusão)			
ORDEM	**· Comportamentos e reações**	**Consulta ao programa**	**Observações gerais**
OE 10	• Comentários paralelos às execuções durante a performance dos dançarinos de tango (14ª fileira). • As músicas com performance de dança foram em geral as mais aplaudidas. • Algumas pessoas gravaram vídeos da orquestra durante o concerto. • Ocorreram intervenções orais (n=2) do maestro ao final do concerto.	Em algumas partes da plateia, a falta de iluminação adequada não permitiu a leitura do programa durante o concerto.	Casal (10ª fileira) usa a lanterna do aparelho de telefone para ler o programa durante o concerto.
OE 11	• As músicas com performance de dança foram em geral as mais aplaudidas. • Algumas pessoas gravaram vídeos da orquestra durante o concerto.	A iluminação externa à Capela Santa Maria permitiu a manipulação do programa durante todo o concerto	Movimentação de pessoas durante as execuções no 1º e 2º balcões na busca por um melhor posicionamento para a visualização do palco.
OE 12	• Houve comunicação oral (n=09). • Pela proximidade, alguns músicos se comunicam gestualmente com pessoas da plateia durante os aplausos. • Responsividade entre os membros do coro e público. • Algumas pessoas filmam (n=7) a 6ª obra do programa.	Algumas pessoas (n=12) acompanham a letra da 5ª música do programa.	• Pessoas da plateia (n=9) se juntam ao coro para a execução da última obra do programa. • Pelo reduzido espaço da igreja, a proximidade dos músicos e público ficou evidente – comunicação gestual.

FONTE: O autor (2019).

Além da ausência de iluminação constatada (OE 08, 09 e Ent. 10), notei que há também o prejuízo da visualização de detalhes essenciais para a compreensão do contexto, principalmente para o público localizado no 1º e 2º balcões (ANEXO 2) da Capela Santa Maria.

Isso se deve ao fato das adaptações arquitetônicas realizadas no prédio para transformação de uma capela em uma sala de concertos, o que levou à construção de pilares para sustentação dos referidos balcões e – por sua localização estrutural – os mesmos interferem diretamente na visualização dos músicos, dançarinos, vídeos, slides com traduções de letras entre outras informações sobre o programa que eventualmente são projetadas.

Pude observar em alguns concertos que, provavelmente por esse motivo, houve a mudança de algumas pessoas de posicionamento durante as execuções das obras nos concertos (OE 10 e 11). Tal fato que acabou gerando ruídos no ambiente interno na sala de concertos e, possivelmente, tirado a concentração de outros membros da plateia (como foi o meu caso) e/ou dos músicos da orquestra.

Com relação a essas mudanças de posicionamento saliento que são apenas suposições sobre os reflexos das mesmas sobre o público ou músicos, tendo em vista que não pude constatar com certeza as consequências de tais movimentações nos músicos da orquestra durante as observações etnográficas.

Nos concertos do projeto Alimentando com Música (OE 01 a 06) outros elementos podem ter influenciado no menor número de consultas ao programa durante o evento.

Além da orquestra e do coro houve a representação de atores que interpretaram cenas conectadas com o tema do espetáculo e interagiram com os músicos e plateia no intuito de apresentar algumas especificidades das obras musicais e de algumas características dos instrumentos que foram apresentadas individualmente pelos músicos. Ou seja, a diversidade de elementos e as dinâmicas oferecidas nos concertos tenderam a prender a atenção do expectador nos fatos que ocorreram no palco.

A comunicação escrita utilizada com uma ferramenta pela CAC por meio dos programas de concerto teve diferentes aproximações com o público, tanto nas notas de campo realizadas pelo pesquisador, como pela valoração deste elemento mostrada nas entrevistas.

Entendemos que as informações elencadas até o momento tendem a sancionar a importância da continuidade do estudo durante a segunda etapa da pesquisa de campo. Principalmente, a respeito das diferentes relações dessa forma de interlocução escrita entre os sujeitos envolvidos durante um concerto ao vivo.

Pude constatar em apenas dois dos concertos da sondagem inicial (OE 10 e 11) a utilização de outra ferramenta de comunicação com o público antes do concerto: o recurso de vídeo.

Após também assistir os vídeos, compreendi que esse mecanismo foi utilizado no intuito de esclarecer e informar o público sobre a contextualização – artística e histórica – das obras e os compositores que constavam no programa, igualmente sobre as dinâmicas[45] presentes no concerto como um todo.

---

[45] Nos dois concertos houve a apresentação de uma obra intitulada As Quatro Estações Portenhas do compositor *Astor Piazzolla* e então foi modificada a iluminação cênica do palco para a execução instrumental de cada um dos quatro movimentos da obra. Além disso, o

As informações no vídeo foram fornecidas pelo próprio maestro responsável pela condução do programa. Essa apresentação aconteceu vinte minutos antes do início do concerto em ambas as observações, ou seja, presenciou-se uma natural diferença[46] no número de pessoas presentes na plateia entre o início e o término das exposições dos vídeos; tendo em vista que as apresentações aconteceram de forma simultânea com o momento no qual as pessoas apresentaram-se na sala de concertos e se acomodaram na plateia.

Apesar da importância dos dados apresentados no vídeo pude observar poucas pessoas com atenção plena às informações. As atitudes pessoais ficaram divididas entre o vídeo apresentado, o programa de concerto, conversas paralelas, manuseio do aparelho de telefone celular e a atenção às pessoas que estavam adentrando à plateia.

Mas porque poucas pessoas interessaram-se em estar no local antes do concerto para receber essas informações? Houve suficiente divulgação da apresentação desse recurso? E se o maestro conversasse com público pessoalmente antes ou durante o concerto sobre os mesmos temas apresentados no vídeo? Levando em consideração que as informações fornecidas pelo maestro no vídeo tinham uma certa importância – pois caso contrário a CAC não teria produzido tal material audiovisual – não seria mais adequada a utilização desta ferramenta com todos os presentes na plateia?

Todas essas questões elencadas são apenas reflexões pessoais oriundas das observações e foram, de certa forma, aprofundadas em outras etapas na construção desta tese.

Todavia, sobre a inclinação pelo uso do recurso de vídeo ou pelas explanações orais do maestro, ainda na sondagem inicial alguns indícios surgiram na entrevista empreendida na OE 12.

> Sobre a preferência por uma pessoa em vez de um vídeo, antes tinha uma pessoa falando que era melhor que o vídeo até. Era bem mais bacana quando tinha uma pessoa falando. Muito melhor. A gente vê tanto vídeo na internet, tudo, não é? Passa meio batido. Então, uma pessoa falando é muito melhor. Eu sempre tentava chegar antes para poder assistir. (Ent. 11).

---

concerto contou com a presença de dois casais de bailarinos que atuaram durante a execução de alguns tangos e milongas – principal temática desses eventos.

[46] OE 10: pessoas no início (n=31) – pessoas no término (n=65). OE 11: pessoas no início (n= 26) – pessoas no término (n=73).

As observações apresentadas anteriormente foram pequenas circunstâncias que, em certa medida, avalizaram a continuação dos estudos sobre essa forma de comunicação na segunda etapa ocorrida após a sondagem inicial.

Muito comum durante o processo investigativo foi a minha busca por respostas e afirmações, contudo, percebi que de forma concomitante ao surgimento dos dados sobre os procedimentos desenvolvidos pela CAC durante os concertos, novas questões eram levantadas, tais como:

- ✓ Teriam também essas ferramentas paralelas à apresentação musical a propriedade ou a intenção direta de transferir conhecimento?
- ✓ Ou seriam elas apenas um guia que tão somente cumpre a função de auxiliar o público no entendimento das dinâmicas e protocolos inerentes ao concerto?

Para ampliar o panorama sobre entendimento contextual desses tópicos, pude implementar durante as OE's 07 e 11, uma dinâmica diferente das utilizadas até o momento. Convidei, pela primeira vez durante a sondagem inicial, alguns membros da plateia para participar de duas etapas nas entrevistas – antes e depois dos concertos.

As finalidades principais foram a de perceber e coletar informações *in loco* sobre as percepções individuais a respeito do concerto e identificar indícios cada vez mais consistentes para corroborar com as questões relacionadas à estruturação das categorias.

Para complementar ainda mais as informações coletadas, temas relacionados com a possibilidade da apreensão de conhecimento foram colocados em pauta nas entrevistas realizadas.

Em um primeiro momento, antes do concerto, diferentes opiniões foram apresentadas pelo público. Um dos entrevistados mostrou certa reserva com essa perspectiva e expôs a seguinte opinião: "que eu vou ver algo novo eu acredito que sim, mas que eu vou aprender algo novo eu não tenho bem certeza" (Ent. 08).

Obtivemos também diferentes opiniões em outras entrevista com a apresentação de uma valoração mais conectada com a possibilidade da

intersecção entre um concerto e a apreensão de conhecimento pois, segundo o entrevistado, este vínculo pode acontecer, mas só "se for concerto didático" e ocorrer a contextualização de "alguns pormenores que passam desapercebidos para os leigos" (Ent. 06).

As entrevistas realizadas após os concertos também levaram em consideração a recepção e apreensão de informações que foram apresentadas de alguma forma durante o evento.

Alguns nomes de compositores e obras foram citados pelos entrevistados como, por exemplo, as obras "*Hallelujah*"[47] e "Papagaio Azul"[48] (Ent. 07), bem como, os compositores "Camargo Guarnieri" (Ent. 06) e "Edmundo" [Villani-Côrtez] (Ent. 08).

Detalhes oriundos das intervenções orais também foram apresentados e relacionados com o nome das obras e a contextualização histórica - "eu lembro de coisas que ele falou, sobre a história do tango e daí ele contou a história da *La Cumparsita*"[49] (Ent. 10).

Da mesma forma, detalhes relacionados à construção formal das músicas, que foram apresentados pelo maestro durante um dos concertos da CAC, foram destacados por outro entrevistado.

> Lembro que ele falou que esta música do 'Sá Bá Dá Bá'[50], o frevo, ele era inspirado em músicas instrumentais pela presença de sílabas e não de palavras ou de um texto literário. (Ent. 08).

Pelo delineamento das respostas iniciais dos entrevistados salientadas antes do concerto (OE 07), não havia a expectativa e a intenção pessoal da apreensão de informações correlacionadas com o programa de concerto, todavia, logo após o concerto alguma citação foi realizada pelos mesmos – seja

---

[47] *Hallelujah* – coro que integra a obra '*Messias*' de *George Friedrich Hände*l (1685 – 1759). Informação constante no programa de concerto.

[48] Papagaio Azul – obra do compositor brasileiro Edmundo Villâni Côrtes (1930). Informação constante no programa de concerto.

[49] *La Cumparsita* – obra do compositor Matos Rodriguez (1897 – 1948). Informação constante no programa de concerto da CAC.

[50] Além das intervenções orais do maestro, vale destacar que no programa de concerto também constavam as letras das obras as quais tinham a participação do coral. A letra que o entrevistado (Ent. 08) citou faz parte da obra Frevo Fugato do compositor Edmundo Villâni Côrtes.

conectada com os nomes de obras e compositores ou relacionadas com detalhes mais específicos da construção formal das obras constantes no programa.

De qualquer forma, não se é possível afirmar que as informações relatadas foram totalmente recebidas durante o concerto, mas por outro lado, a apreensão de conhecimento continuou sendo destacada por diferentes pontos de vista pela plateia e conectada com as comunicações orais praticadas nos concertos observados.

> Eu acho bem mais legal quando tem um maestro que fala alguma coisa do que aquele que chega, executa e tchau. Sempre são úteis as informações. Eu gosto quando alguém conta alguma 'historinha' [porque] a gente aprende também. (Ent. 11).

Os relatos dos entrevistados sobre a questão da apreensão de conhecimento durante a participação em um concerto ao vivo podem ser um dos indícios de que a audiência retém determinadas informações sobre as obras apresentadas por meio dos programas de concerto ou das intervenções orais do maestro.

De acordo com outro membro da plateia, essas referências colaboraram com um maior envolvimento contextual sobre as obras e o ajudaram "a apreciar mais ainda", pois de acordo com a opinião do entrevistado, "o conhecimento leva a gente a apreciar mais" (Ent. 11).

Vale salientar que a conexão entre a apreciação musical com a aquisição de conhecimento, e as diferentes formas de relacionamento entre essas duas esferas foram ainda mais aprofundadas na segunda etapa dessa pesquisa. Por meio de uma categorização específica para este fim pudemos analisar a possível aderência desta associação com o fenômeno estudado.

Os dados da sondagem inicial não são definitivos, mas indicam que houve conveniência na continuidade dos estudos sobre este processo. Por meio dele, surgiram evidências que as estratégias de comunicação – oral e escrita – promovidas pela CAC podem estar contribuindo para o acesso à recepção e apreensão do capital artístico.

Durante as observações e entrevistas na sondagem inicial algumas ações do público – antes e depois do concerto – forneceram argumentos também a

respeito da questão da expectativa sobre o evento a ser assistido, bem como, das diferenças apresentadas entre o que se esperava e a ruptura salientada pelos entrevistados que colaborou para uma transformação das reações e opiniões iniciais.

Desse modo, aumentei também o foco para a questão da expectativa no intuito de entender melhor a conexão dela com algumas questões levantadas nessa etapa da pesquisa.

No projeto Alimentando com Música, principalmente nas OE's 01, 02 e 05, alguns fatores mostraram indícios de que a expectativa inicial pode ter sido acentuada por alguns procedimentos, tais como: a observação do programa antes do evento, a inquietação das crianças ao entrar na plateia da sala de concertos, as instruções das educadoras sobre instrumentos musicais e sobre 'o que' observar no ambiente e no programa de concerto foram alguns dos detalhes observáveis que corroboraram com a questão apresentada e nos permitiu a continuidade de uma maior exploração desse tema ainda na sondagem inicial.

No projeto Música da Igrejas (OE 07 e 12), a questão da expectativa foi abordada nas entrevistas realizadas antes e depois dos concertos, sempre no intuito de coletar informações mais estruturadas das percepções do público sobre o que se esperava de um evento ao vivo com música orquestral em um ambiente diferente da Capela Santa Maria.

Antes do concerto, indaguei a um dos entrevistados sobre qual era a expectativa inicial com relação ao evento, o qual nos revelou a seguinte afirmação: "eu não tenho o que dizer porque eu não sei o repertório" (Ent. 07).

Após o concerto, o mesmo entrevistado salientou que houve uma "quebra total" da expectativa inicial: "eu não pensava que ia ser isso. Eu não sabia que um coral poderia tocar [cantar] sozinho"[51] (Ent. 07).

Corroborando com esta argumentação, nos foi salientado por outro entrevistado que há sim uma expectativa inicial sobre o concerto, principalmente com as questões relacionados com a novidade e o desconhecido.

---

[51] Em alguns projetos desenvolvidos pela CAC acontece a apresentação de apenas um dos grupos pertencentes à instituição. No caso do concerto citado pelo entrevistado apenas o coral – com acompanhamento de um teclado – apresentou-se. Ver mais sobre os projetos da CAC no subcapítulo 4.2.

> É bom quando a pessoa vem sem saber o que vai acontecer" [pois você] reage de forma diferente [e] fica na expectativa do que vai acontecer. Não é aquela sequência lógica. (Ent. 06).

Outros fatores revelados pelos entrevistados, que podem estar conectados com a expectativa sobre o evento, foram o interesse mostrado por algum repertório específico ou unicamente vinculado à apreciação musical (Ent. 10 e 11).

Expressões que sugerem o interesse dos sujeitos na presença no concerto apenas para "agradar o ouvido", pelo "gosto pela música clássica" (Ent. 12), ou apenas pelo hábito de acompanhar regularmente a orquestra (Ent. 11), nos trazem a percepção de que diferentes interesses levam as pessoas a comparecer e a valorar as perspectivas individuais sobre o evento, mesmo que haja algum tipo de ruptura das motivações iniciais de cada sujeito no transcorrer da apresentação.

Essa "quebra" da expectativa (Ent. 07) pode estar hipoteticamente conectada com as diferentes dinâmicas apresentadas durante os concertos e diferenciadas conforme cada projeto institucional da CAC.

Por exemplo, no projeto Música nas Igrejas, mais especificamente na OE12, a distância praticamente inexistente entre a orquestra e o público, a execução de obras com diferentes formações instrumentais[52] durante um mesmo concerto, as atitudes mais informais da orquestra e do coro (dança e sorrisos para o público) e o convite do maestro da orquestra para que algumas pessoas da plateia se juntassem ao coral para a execução de uma das obras, foram alguns dos elementos que, por hipótese, tiveram relação com a diferença entre a expectativa inicial e a ruptura dela no transcorrer do concerto.

Também durante as OE's 05, 07 e 12 foram observadas, após os concertos, diferentes atitudes por parte do público, se comparadas com os comportamentos antes do início do evento.

Os contrastes comportamentais identificados (QUADRO 3) e as informações reveladas pelos entrevistados nos trouxeram indícios de que

---

[52] Conforme o programa apresentado na OE 12, foram executadas obras com diferentes formações instrumentais: orquestra e coro, apenas com a orquestra de cordas ou apenas com o coro da CAC.

algumas pessoas que participaram dos concertos manifestam diferentes atitudes antes e depois do mesmo.

Com base nos indícios coletados, entendemos que foi válido um maior aprofundamento desta temática. Entrevistas com alguns membros do público antes e depois dos concertos puderam nos esclarecer algumas questões[53] relacionadas às expectativas iniciais e o quanto elas foram, ou não, atendidas logo após o final do evento participado.

QUADRO 3 – Sondagem inicial - observações após os concertos

APÓS O CONCERTO	
ORDEM	**Reações, grau de empolgação, comentários Comparações com as reações de entrada**
OE 01	Dois alunos conversaram com um dos cantores na saída respondendo a questão: "qual instrumento vocês mais gostaram?" Resposta: "piano e contrabaixo".
OE 02	Alunos (n=2) imitam um trem com as mãos – conexão com a apresentação da obra o 'Trenzinho do Caipira' de Heitor Villa Lobos.
OE 03	Sem observação, apenas uma entrevista com um dos músicos.
OE 04	Sem observações.
OE 05	O volume das conversas entre as crianças foi mais elevado do que na entrada para o concerto.
OE 06	Sem observação, apenas uma entrevista com dois atores.
OE 07	• O volume das conversas foi maior após o concerto se comparado com o volume inicial. • Algumas pessoas da plateia interagem com os músicos próximos do altar da igreja na qual foi realizado o concerto.
OE 08	Sem observações.
OE 09	O volume das conversas entre as pessoas do público foi mais elevado do que na entrada para o concerto.
OE 10	Sem observações, apenas uma entrevista com um dos membros da plateia.
OE 11	O volume das conversas entre as pessoas do público foi mais elevado do que na entrada para o concerto.
OE 12	Sem observações, apenas duas entrevistas com pessoas do público.

FONTE: O autor (2019).

Uma das características dos projetos desenvolvidos pela CAC em uma temporada é a repetição de um mesmo programa em diferentes concertos. Durante a sondagem inicial três projetos foram pesquisados com as seguintes características individuais em relação ao repertório executado: nos eventos regulares apresentados na Capela Santa Maria foram realizados dois concertos por programa; no projeto Música nas Igrejas a maioria das obras apresentadas pela orquestra e/ou coro foram comuns em todos os programas e no Projeto Alimentando com Música foram efetuados ao todo 11 concertos com a mesma estrutura cênica e musical.

[53] Ver capítulo 5 para mais informações sobre a segunda etapa da pesquisa de campo realizada após a sondagem inicial.

Apesar dessa repetição, em nenhum dos concertos pesquisados pude observar algum tipo de sensação de cansaço, ausência de concentração ou falta de responsividade dos músicos para com o evento.

Especificamente no Projeto Alimentando com Música – evento repetido por onze vezes em um período de seis dia – todas as apresentações que pude participar como pesquisador (OE's 01 a 06) foram diferentes e apresentaram particularidades em todos concertos.

Especialmente na OE 03 pude constatar uma maior conexão entre todos no palco – instrumentistas, cantores e atores. Inúmeros fatores podem estar relacionados com esta maior interatividade, entre eles, entendo que o fato de o espetáculo estar em sua terceira sessão com a repetição de todo o programa e roteiro cênico, pode ser um dos indicadores de que os participantes estão mais ambientados com todos os procedimentos relacionados ao evento.

Desse modo, notei que houve uma visível ampliação da naturalidade na movimentação de palco, nas interlocuções dos atores e nas interações dos músicos com as cenas, se comparadas com as observações anteriores (OE 01 e 02).

Outro fator relacionado a esta temática pode ter conexão com a lotação máxima da capela (OE 03) e a responsividade do público em relação ao que acontecia no palco, que pode ter afetado de alguma forma a motivação de todos os envolvidos na apresentação.

Na entrevista que realizei com um dos músicos da CAC, logo após um dos concertos (OE 03), pudemos compreender, mesmo que de forma primária, um pouco mais sobre a importância das relações entre o público e a orquestra durante o concerto.

> No total são 11 apresentações e cada vez é tão impressionante, pois o público reage de uma forma diferente; uma risadinha diferente [e isto] é o que faz ser especial e manter você entusiasmado para tocar [...] é o público. Você fica esperando para ver a reação das pessoas; você espera cada dia a reação das crianças. Então é isso que motiva a gente a uma, dez, quantas vezes tiver que tocar. (Ent. 02).

Em outra entrevista realizada ainda no mesmo projeto (OE 06) pude constatar a ratificação da ideia apresentada anteriormente (Ent. 02). O entrevistado salientou que "a resposta do público interfere na dinâmica do

espetáculo" e completa dizendo que "qualquer arte, na verdade, se não está comunicando nada, não é arte" (Ent. 05).

Essas informações destacadas pelos entrevistados e conectadas com as observações do pesquisador, nos trouxeram a percepção e a certeza da necessidade do aprofundamento das diferentes formas conexões dos sujeitos envolvidos em um concerto ao vivo.

Entre as variadas formas de interação entre o público e a orquestra, o momento dos aplausos – e suas diferentes intensidades – pode estar entre aqueles que indicam uma maior ou menor responsividade entre os sujeitos presentes em uma sala de concertos.

Durante a sondagem inicial, não realizei nenhuma medição objetiva desse fator, entretanto, pude constatar diferentes comportamentos durante esta ação pública.

Nas OE's 08 e 09, que possuíram a mesma configuração de orquestra e repertório, testemunhei comportamentos diferentes do público com relação aos aplausos iniciais para a orquestra e os oferecidos aos solistas.

Nos dois concertos observados os aplausos para os solistas (n=3) que entraram no palco logo após a orquestra foram de maior intensidade se comparados com os realizados aos músicos da orquestra e coro.

Mas, o que motivou essas diferentes intensidades? Num primeiro momento a hipótese é de que a posição de destaque dos solistas, em relação aos demais músicos, interferiram nesta manifestação.

O fato do destaque artístico pelo trabalho como solista, a maior proximidade física com a plateia e o estabelecimento de uma comunicação visual mais clara e direta com o público, podem estar entre alguns dos fatores que favoreceram e ampliaram a motivação das pessoas no momento dos aplausos.

Os músicos que também foram observados durante essa etapa da pesquisa, por outro lado, aparentaram entrar no palco com outras preocupações, além dos agradecimentos iniciais à plateia.

A posição da estante e da cadeira, a ordem das músicas e a afinação individual dos instrumentos foram observados como elementos com os quais os músicos da orquestra dividiram a atenção durante essa dinâmica da entrada e posicionamento no palco.

Certamente, posso corroborar com essa forma de agir dos músicos – sem nenhum julgamento de valor – tendo em vista minha experiência também como músico de orquestra, ou seja, com atitudes similares aos integrantes da CAC.

Questão semelhante foi observada em outros dois concertos (OE 10 e 11) nos quais houve a participação de casais (n=2) de dançarinos para acompanhar algumas das obras do repertório constante no programa.

A intensidade dos aplausos foi audivelmente maior nas obras nas quais eles atuaram. De forma análoga aos solistas dos concertos descritos anteriormente (OE 08 e 09), no momento dos aplausos há uma interação por meio de uma maior proximidade visual dos dançarinos com o público, se comparada com outros sujeitos presentes no palco; fator que pode ser considerado, de forma hipotética, como um dos responsáveis pela maior intensidade.

Diferenças de intensidades dos aplausos também foram observadas (OE 12) após a última obra do concerto quando todos os músicos e o maestro se curvaram para agradecer o público. Este sinal de respeito e reverência direta com o público pode também ser um dos elementos influenciaram as atitudes e a interação do público com o fazer musical por meio da comunicação gestual entre os presentes.

Seria então a comunicação gestual um dos elementos que interferiram na responsividade do público para com o concerto? A proximidade gestual e visual poderia favorecer uma interação mais acentuada entre orquestra e público? Esta relação de proximidade poderia vir a afetar o desempenho artístico durante as execuções instrumentais CAC?

Questões como essas valoraram a necessidade da continuação da investigação dessa temática, principalmente, no intuito de coletar os indícios relacionados às diversas formas de comunicação gestual que podem interferir na relação entre os sujeitos envolvidos no fazer musical em um concerto ao vivo.

Outra questão relevante surgida das entrevistas foi a “motivação” (Ent. 02) para a execução instrumental. Durante um dos concertos pesquisados (OE 12) pude observar que alguns cantores (n=03) dançaram durante a execução de uma das obras, sendo que um deles manteve por alguns momentos um contato visual com algumas pessoas da primeira fila da plateia.

Em outro concerto pesquisado, além da minha observação dessa dinâmica entre os músicos (OE 07), obtive o relato de entrevistados sobre essa interação dos próprios músicos durante a execução instrumental.

> A maneira como eles cantam, o jeito que eles brincam entre eles, pois eu não sei quem canta o que – sopranos, contraltos, tenores, sei lá – e daí a maneira como ele brincam fica tão bonita. E isto me fez bem porque aquelas gurias [sopranos] cantavam, sorriam e dançavam...e os caras [tenores] cantavam Sá Bá Dá Bá Dá...Ba Dá [risos]. Achei muito interessante isto pois me proporcionou um prazer de escutar...eles cantarem. (Ent. 06).

Além da comunicação entre os músicos – que pode afetar de alguma forma os relacionamentos com os presentes nas salas de concertos – foram também externadas questões sobre as percepções entre os próprios membros da plateia (OE 12). A observação conectou-se com uma dinâmica que foi realizada com o público no referido concerto e que envolvia o ato de bater palmas durante alguns momentos da execução.

> Aquelas que ela [Maestrina] mostrou para a plateia e a plateia fazia junto. Deu para ver muitos sorrisos nos rostos das pessoas quando elas batiam as palmas. Por exemplo, elas batiam as palmas e elas davam muitas risadas, olhando curiosas para ver o piano tocando pois depois que o piano tocava tinha que bater as palmas. (Ent. 07).

Essa forma de interação da audiência e o senso de pertencimento com o espetáculo foi também entendida por outros entrevistados como um fator importante nas relações entre músicos e público envolvidos.

> As músicas que as pessoas interagiram batendo palmas, as pessoas gostavam mais, as pessoas se olhavam mais e não era aquela coisa de apenas ouvir. Você participa do concerto. (Ent. 08).

Entretanto, vale a pena salientar que este tipo de dinâmica não é uma regra geral e depende diretamente dos objetivos do concerto, do projeto ao qual está subordinado e ao repertório a ser apresentado, tendo em vista que "tem algumas composições que isto permite e outras não" (Ent. 06) conforme salientado por outro entrevistado.

Outra forma de interação percebida nas observações etnográficas teve conexões com a comunicação oral realizada em alguns concertos pesquisados (OE 07 e 12). Ambos os concertos foram realizados em igrejas e essa forma de comunicação teve como principal função prestar esclarecimentos sobre detalhes das obras que estavam sendo executadas, bem como, uma contextualização temporal e histórica sobre as músicas e seus compositores.

As entrevistas realizadas (OE 07) em um desses concertos, nos revelaram também as percepções da plateia sobre essa forma de comunicação. Quando perguntado sobre o que tinha feito a diferença no concerto assistido, o entrevistado apresentou o seguinte argumento:

> Eu acho que [foi] a intervenção da maestrina. Ela explicou com bastante clareza e com bastante simplicidade sobre algumas partes do concerto, de maneira que qualquer pessoa poderia compreender o que ela estava querendo dizer. (Ent. 06).

Aparentemente, a questão da compreensão do evento como um todo foi um diferencial para o entrevistado, o que continuou nos revelando uma certa afirmação da valoração das ferramentas paralelas à execução instrumental utilizadas pela CAC em seus projetos e que, em certa medida, puderam também exercer funções primárias em uma maior integração da plateia com evento.

> Por exemplo, se não tivesse nem a explicação da maestrina e nem o programa com a letra seria completamente confuso, não daria para entender nada do que estava acontecendo. Eles iam tocar as músicas e pronto, acabou. (Ent. 08).

A relevância de fatores não associados diretamente com a produção e a recepção do som corroborou com a valoração de questões paralelas aos sons executados, mas considerados essenciais, sob a ótica de alguns entrevistados, para a participação plena em concerto.

> Em um concerto, o que que é importante, além do programa é você chegar, e uma pessoa, seja ela a maestrina, ou o condutor, ou um gerente da orquestra, sei lá; explicar para o povo o que que vai acontecer; quais músicas serão tocadas – seja em uma vez só ou de música por música – e mais importante que isso: explicar de uma forma simples, clara e objetiva. (Ent. 06).

As considerações via comunicação oral e escrita foram também significativas, do ponto de vista da plateia, para o entendimento do concerto como uma ferramenta para a transmissão de conhecimento sobre uma determinada obra, autor, período, entre outras.

> Falar o porquê que a música foi criada, o que que levou aquele compositor a idealizar aquele tipo de música e eu acho que este tipo de explicação é de suma importância, assim, para que as pessoas que não entendem...é, entenderem um pouco mais; assimilarem um pouco melhor, ainda não na sua plenitude, a música, e tem essa vontade de voltar. (Ent. 06).

A contextualização realizada via comunicação oral do porquê determinadas dinâmicas foram efetuadas em um dos concertos (OE 10) foram valorizadas e comentadas por meio de outro ponto de vista apresentado em uma das entrevistas.

> Eu acho interessante, dá uma contextualizada assim, até para explicar a dança que eles iam fazer. Porque se ele só tivesse feito aquela dança que ele participa com os dançarinos talvez a maioria das pessoas não tivessem entendido. Daí lá ele contextualizou a história e daí eu achei interessante. (Ent. 10).

Corroborando com os fatores expostos anteriormente, outro entrevistado revela a importância de determinadas informações, sejam elas de ordem histórica ou técnica no enriquecimento da experiência do fazer musical:

> A gente gosta da música, sente a música e quando você sabe o contexto histórico que ela foi feita [ou] uma coisa mais técnica, isso enriquece também. Torna muito mais rico. Você saber como que foi feito, o que que está por traz daquilo. (Ent. 12).

Além dos fatos apresentados anteriormente, outro formato possível de comunicação com a plateia foi destacado por dois dos entrevistados durante a sondagem inicial. Apesar da dinâmica não ter sido realizada em nenhum concerto observado, ambos revelaram uma valoração da explanação oral do maestro e correlacionada com a execução de trechos das obras apresentadas.

> Em algumas apresentações eles fazem alguns trechos, não é? Pra mostrar 'aqui essa é a base da música e então alguém toca ali um pedacinho e daí quando você vai ouvir a música você 'ahhh'...ela falou que aqui é a base, tal. Isso é legal porque na

> hora que você está ouvindo a música você localiza: 'lembra que ela falou aquilo?" Está aqui. (Ent. 11).

Em outra entrevista foi salientado que os trechos musicais contextualizados antes da apresentação integral da obra podem criar a expectativa no ouvinte para que ele estabeleça as relações durante a apreciação musical.

> "Então, esta pessoa que vai fazer esta explanação sobre a música, ela tem que imaginar uma pessoa que nunca escutou aquela música e está escutando aquela música pela primeira vez. Então tem que tentar focar em detalhes da música assim, que crie essa vontade da pessoa de querer chegar aquele momento" (Ent. 06).

Muito embora, em nenhum dos concertos observados na sondagem inicial tenha sido realizado este modelo de contextualização com as obras musicais, os apontamentos salientados pela plateia (Ent. 06 e Ent.11) corroboraram com a valoração da utilização de estratégias paralelas que podem aproximar ainda mais a audiência com o contexto musical apresentado em um concerto ao vivo.

Como parte das estratégias de construção das categorias de análise da, além das observações dos concertos e entrevistas descritas anteriormente, foram também realizadas observações (n=3) de determinados ensaios (QUADRO 4) da orquestra.

O principal objetivo dessas observações teve aderência com a necessidade de constatar situações peculiares do cotidiano profissional dos músicos e que pudessem corroborar de alguma forma com percepções oriundas do público e, igualmente, na construção das categorias de análise na esfera da emissão do capital artístico.

QUADRO 4 – Sondagem inicial - observações dos ensaios

ENSAIOS	
ORDEM	OBSERVAÇÕES GERAIS
OE 13	• Maestro realiza no início do ensaio uma padronização das dinâmicas de uma das obras. • Realizou-se intervenções (n=09) para a padronização da articulação das cordas e utilização da fração do arco. • A preparadora vocal acompanha o ensaio e realiza intervenções no intuito de equilibrar as articulações do naipe das cordas e o coro.
OE 14	• Grande parte do ensaio foi dedicado à busca pela coesão harmônica no início de uma das obras. • Ensaio do naipe dos sopros (dois oboés e dois fagotes) na busca de uma melhor conexão entre as articulações.
OE 15	Ensaio geral de toda a sequência das obras. Basicamente não teve nenhuma parada entre as mesmas, apenas algumas sugestões sobre o equilíbrio geral da orquestra e coro.

FONTE: O autor (2019).

Primeiramente, notei durante o transcorrer dos ensaios (OE's 13 a 15) alguns procedimentos comuns por parte do maestro, principalmente, a padronização e a compreensão coletiva com mais profundidade das diversas peculiaridades inerentes a cada obra musical.

As diferenças de volume, a coesão nas articulações individuais e coletivas, a padronização das formas de utilização do arco (arcadas) para os instrumentos de cordas, a contextualização histórica, a busca pelo equilíbrio entre a orquestra e o coro e a percepção coletiva dos caminhos harmônicos foram alguns dos detalhes observados e motivo de diversas paradas em cada um dos ensaios.

Os elementos mais subjetivos e conectados com a responsividade e comunicação gestual da orquestra foram refinados ao longo de todos os ensaios. Orientações para "se entregar ao estilo e acreditar no gesto musical" (OE 13), querer "falar esta língua estrangeira" (OE 14), melhorar a "sensação corporal" (OE 15) das articulações são algumas das frases utilizadas pelos maestros que procuraram, de certa forma, estimular os músicos à busca por uma concepção plena das obras.

Por fim, podemos considerar que a sondagem inicial pode evidenciar que a apreciação estética dos sons produzidos nos concertos observados foi apenas um dos elementos percebidos e valorados, tanto pelo público como pelos músicos. Além disso, que a interação entre as diferentes pessoas envolvidas nos concertos, bem como, as diversas formas de comunicação estabelecidas entre os sujeitos são elementos que mereceram um maior aprofundamento investigativo realizada após esse processo exploratório inicial.

No próximo subcapítulo serão apresentadas as formas de organização das informações coletadas na sondagem inicial e que resultaram na estruturação das categorias de análise utilizadas na segunda etapa da pesquisa.

4.5 Definição das categorias de análise

Durante e após as transcrições das observações e entrevistas realizadas na sondagem inicial foi possível organizar as categorias de análise que serviram de base para a estruturação das ferramentas que foram utilizadas na segunda fase da pesquisa de campo nos meses de março a setembro de 2017.

Com base nas categorias foi reestruturado o roteiro de observação etnográfica (APÊNDICE 3), elaborada uma versão guia para as entrevistas com o público (APÊNDICE 4) e redigida a pesquisa de opinião no formato de questionário (APÊNDICE 6).

Por meio da leitura e reflexão sobre os documentos foi possível identificar situações e comportamentos provenientes das observações e passagens de texto das entrevistas que, pela correspondência, exemplificaram o mesmo conceito teórico ou descritivo. Durante a sondagem inicial várias dessas situações foram percebidas como similares e na medida em que iam sendo agrupadas e classificadas puderam ser nomeadas com um mesmo código.

Por meio desses procedimentos todos os dados provenientes das entrevistas e observações que tiveram o mesmo significado e trataram da mesma temática puderam ser codificados e reunidos de acordo com cada código, sendo esse modelo de codificação, de acordo com Gibbs (2009) uma boa forma de "indexar ou categorizar o texto para estabelecer uma estrutura de ideias temáticas" (Ibid., 2009, p. 60).

Esse modelo de estruturação dos dados possibilita duas direções da análise: (i) acessar todo o texto codificado em uma mesma unidade de análise para "combinar passagens que sejam exemplos do mesmo fenômeno, ideia, explicação ou atividade"; ou ainda (ii) utilizar este organograma para examinar outros tipos de questões analíticas, como as "relações entre os códigos e comparações caso a caso" (Ibid., p. 61).

Tratando-se de codificação, existem muitos termos que são utilizados no campo da análise qualitativa, tais como: índice, temas, categorias, lista, estrutura temática, modelo, entre outros (Ibid., 2009). Para a organização dos dados qualitativos provenientes dessa tese, optamos pelo uso dos termos: unidades de análise, elementos e categorias (QUADROS 6 a 12). Para a sistematização foram criadas listas estruturadas de códigos com as definições e as regras para sua aplicação e nessa pesquisa serão chamadas de quadros de codificação.

As condições de uso de cada código foram explícitas com duas finalidades neste trabalho: (i) a uniformização da utilização dos indicadores na análise de todos os dados provenientes da pesquisa e (ii) para a consulta e reaplicação dos conceitos por outros pesquisadores que porventura queiram realizar pesquisas futuras com a mesma aderência temática.

Quadros de codificação (TABELA 2) específicos foram criados tanto para o público como para a orquestra. O motivo desta distinção está relacionado com as diferentes funções exercidas por ambos em um concerto, lembrando que de forma hipotética, a CAC está conectada com as atividades no âmbito da emissão do capital artístico e o público com a recepção e a possível apreensão do mesmo. Ou seja, diferentes aproximações temáticas foram estruturadas para coletar os indícios que possam colaborar com a constatação de tal fenômeno.

TABELA 2 – Relação dos quadros de codificação

FINALIDADE	QUADRO	CATEGORIA	SUJEITOS
CODIFICAÇÃO	**05**	Competências	Público
	06	Expectativa	Público
	07	Apreensão	Público
	08	Comunicação	Público
	09	Competências	Instrumentistas, maestros e compositores
	10	Concepção da performance	Instrumentistas, maestros e compositores
	11	Relações com a Música	Instrumentistas, maestros e compositores

FONTE: O autor (2019).

Por conta das relações com o campo de estudo e observadores do mundo social no qual estamos inseridos, entendemos que não poderíamos iniciar os trabalhos sem nenhuma concepção prévia do que iríamos encontrar (GARCIA e ROMANELLI, 2010; GIBBS, 2009). Portanto, é importante esclarecer que contamos durante a sondagem inicial com ideias de códigos pré-estabelecidos, oriundos da literatura, de estudos anteriores, de tópicos do roteiro de observação etnográfica, da troca de ideias nos grupos de pesquisa no curso de pós-graduação e, principalmente, das percepções pessoais oriundas da experiência no campo empírico.

Entretanto, o foco nos objetivos da pesquisa foi determinante para o desenvolvimento dos códigos temáticos (Ibid.; 2009). Por esta razão, todas as questões que poderiam, de certa forma, estar envolvidas com a emissão e recepção do capital artístico foram levadas em consideração durante os procedimentos.

No decurso das observações, entrevistas, transcrições e leitura do material coletado manteve-se o foco na busca de conexões entre o objetivo da pesquisa e as atitudes, atividades, comportamentos, no envolvimento, na

interação entre público e orquestra e nas significações e percepções pessoais sobre a música de concerto. Como consequência dessa etapa foram desenvolvidas as categorias de análise que serviram como base para a coleta e tratamento dos dados coletados posteriormente.

A categoria nominada 'competências' (QUADRO 5) teve por objetivo principal buscar informações relevantes que pudessem nos ajudar na composição do perfil do público que frequentou os concertos investigados. A termo foi escolhido no sentido da representação de um conjunto de conhecimentos e habilidades que podem, em diferentes medidas, estar relacionadas com a recepção e possível apreensão do capital artístico.

Apesar da impossibilidade da medição dessas variáveis, consideramos nessa tese a hipótese de que a formação geral, a frequência, os hábitos culturais e o conhecimento sobre música podem estar atrelados às aptidões de um determinado sujeito em relação a uma melhor interação contextual com o fazer musical em um concerto ao vivo. Vale ressaltar que essa categoria foi elaborada também em parceria com a administração da orquestra. O motivo teve relação com o desejo da instituição em aproveitar o mecanismo utilizado para conhecer melhor as pessoas que regularmente assistem a orquestra. Além disso, os dados poderão colaborar futuramente para comparações entre indicadores de outras pesquisas, bem como, no auxílio para a implementação de diferentes estratégias que visem conquistar novos públicos.

QUADRO 5 – Quadro de codificação – público – categoria competências

CATEGORIA	ELEMENTOS	UNIDADES DE ANÁLISE	OBSERVAÇÕES
COMPETÊNCIAS	Formação geral	Idade	Informações complementares.
		Escolaridade	
		Profissão	
	Conhecimentos musicais	Títulos/diplomas	Informações sobre a formação musical.
		Instituições	
		Modos de aprendizagem	
		Regularidade	
	Hábitos[54]	Frequência na CAC	Busca de dados que corroborem para a análise das práticas individuais em relação à música de concerto.
		Frequência em outras orquestras	

FONTE: O autor (2019).

[54] O termo 'hábito' é utilizado nessa tese no entendimento de que o 'hábito cultural' de se frequentar concertos, tanto da CAC como de outras orquestras pode, em diferentes medidas, ampliar o conhecimento sobre as especificidades que compõem o evento, bem como, desenvolver a formação individual sobre as características intrínsecas à música de concerto.

No quadro 6 apresentamos a categoria nominada ‘expectativa’, que teve por finalidade organizar os textos das transcrições das observações e das respostas dos questionários e entrevistas relacionados com as atitudes, sensações e comportamentos do público ‘antes’ e ‘depois’ dos concertos.

Com base nos dados provenientes dos dois períodos – especificamente nas entrevistas – foi possível realizar as comparações necessárias para compreender as relações entre os motivos e as perspectivas que antecediam um concerto e as constatações individuais após a participação do mesmo.

QUADRO 6 – Quadro de codificação – público – categoria expectativa

CATEGORIA	ELEMENTOS	UNIDADES DE ANÁLISE	OBSERVAÇÕES
EXPECTATIVA	Motivação	Motivos para assistir	Informações a respeito das motivações iniciais para assistir o concerto.
		Como soube do evento	
	Relação	Expectativa inicial	Dados provenientes dos dois períodos e que sejam passíveis de comparações individuais.
		Expectativa final	

FONTE: O autor (2019).

Após as análises dos dados coletados na sondagem inicial – descritos no subcapítulo anterior – foi possível identificar alguns indícios da recepção e retenção de informações que de alguma forma se conectaram com as características de algumas obras apresentadas nos concertos pesquisados.

No intuito de dar profundidade na investigação dessa possível relação, estruturamos a categoria intitulada ‘apreensão’ (QUADRO 7). O principal objetivo das unidades de análise foi o de capturar durante a coleta de dados as evidências relacionadas à captação do capital artístico por parte do público, essencialmente, as informações correlatas às obras musicais apresentadas em um determinado concerto.

Tanto o questionário quanto as entrevistas privilegiaram questões com esta finalidade e puderam contribuir para a compreensão a respeito dessa temática.

QUADRO 7 – Quadro de codificação – público – categoria apreensão

CATEGORIA	ELEMENTOS	UNIDADES DE ANÁLISE	OBSERVAÇÕES
APREENSÃO	Recepção e memorização	Obras e/ou compositores	Identificação nas citações de nomes das obras e/ou compositores das músicas apresentadas, bem como, de qualquer evidência que esteja conectada com alguma característica intrínseca às obras executadas em um determinado concerto.
		Detalhes das obras musicais	

FONTE: O autor (2019).

A categoria 'comunicação' (QUADRO 8) foi assim intitulada por conta da intensa atividade conectada a ela - constatada tanto nas observações quanto nas análises das transcrições e entrevistas resultantes desta etapa da pesquisa.

Para a organização das informações que foram coletadas posteriormente na segunda etapa da pesquisa – realizada de março a setembro de 2017 – estratificamos a categoria em três diferentes elementos: (i) comunicação escrita, (ii) comunicação oral e (iii) comunicação gestual.

Para cercar da melhor forma a temática utilizamos as três ferramentas durante a coleta de dados – observações etnográficas, questionários e entrevistas.

Assim sendo, ela serviu como um significativo apoio na construção do corpo de evidências que contribuíram para o entendimento das diversas interfaces envolvidas nesta categoria de análise.

QUADRO 8 – Quadro de codificação – público – categoria comunicação.

CATEGORIA	ELEMENTOS	UNIDADES DE ANÁLISE	OBSERVAÇÕES
COMUNICAÇÃO	Escrita	Programa de concerto	Excertos do conteúdo provenientes dos programas de concerto.
	Oral	Explanações do maestro ou comentaristas	Excertos do conteúdo provenientes das explanações orais realizadas antes ou durante os concertos.
	Não verbal – (gestual, visual e/ou sonora)	Interação da orquestra com a obra e público	Indicação de alguma referência ao gestual e a responsividade da orquestra para com o repertório, bem como, das percepções do público sobre a interação da orquestra entre os próprios músicos e com a plateia.

FONTE: O autor (2019).

Os quadros de codificação, tanto para o público como para a orquestra tiveram sua elaboração baseada nos dados coletados na sondagem inicial e com finalidade centrada na busca por uma melhor compreensão dos indícios envolvidos na emissão e recepção do capital artístico (BOURDIEU e DARBEL, 2007).

Entretanto, é importante salientar que para os membros da CAC (músicos, maestros e compositores) incluímos também outro aporte teórico – o conceito intitulado "modos de relação com a música"[55] (CAMPOS, 2007, p. 91). A utilização desse conceito teve uma estreita conexão com a necessidade de compreendermos a visão da CAC a respeito do conceito e de como se dá a relação da orquestra com o capital artístico nos ensaios e concertos.

De forma similar aos quadros de codificação destinados ao público, a categoria 'competências' (QUADRO 9) foi igualmente inserida para a análise dos dados oriundos dos instrumentistas, compositores e maestros que fizeram parte da coleta de dados na segunda etapa da pesquisa.

O diferencial ficou por conta da substituição do elemento 'hábitos' pelo elemento 'capital artístico'. Essa substituição teve relação direta com os objetivos da pesquisa que no caso da emissão do capital artístico relacionou-se diretamente com os membros da CAC.

Vale salientar que, além dos dados relativos às diversas formas de conexão com o capital artístico, outras informações complementares foram coletadas dentro da categoria 'competências', todavia, pelo caráter complementar, não foram descritas no corpo da tese.

Esses dados tiveram aderência à formação geral (idade, escolaridade e profissão) e, igualmente, com os conhecimentos musicais adquiridos (títulos, diplomas, instituições, modos de aprendizagem, período e principais funções institucionais ocupadas). Todos os indicadores foram tabulados e, apesar de não estarem presentes no texto, estarão disponíveis para investigações futuras sobre temáticas correlacionadas.

[55] Ver mais no subcapítulo 5.1.3.

QUADRO 9 – Quadro de codificação – orquestra – categoria competências

CATEGORIA	ELEMENTOS	UNIDADES DE ANÁLISE	OBSERVAÇÕES
COMPETÊNCIAS	Capital Artístico	Hábitos regulares	Coletar indícios da utilização do estudo deliberado para os aprimoramentos das características conectadas com o capital artístico das obras de um determinado repertório. No caso dos compositores apenas a unidade de análise 'características principais das obras' foi tema de investigação.
		Características principais das obras	
		Relação com capital artístico específico	
		Fontes utilizadas	

FONTE: O autor (2019).

A categoria nominada 'concepção da performance' (QUADRO 10) nos trouxe a possibilidade da reflexão sobre as percepções dos sujeitos entrevistados que envolveram declarações sobre a autenticidade da execução musical correlacionada com a emissão do capital artístico, bem como, da significação individual sobre as diferentes formas de comunicação utilizadas durante uma performance orquestral.

QUADRO 10 – Quadro de codificação – orquestra – categoria concepção da performance

CATEGORIA	ELEMENTOS	UNIDADES DE ANÁLISE	OBSERVAÇÕES
CONCEPÇÃO DA PERFORMANCE	Emissão do Capital artístico	Relação com especificidades	Buscar as impressões pessoais sobre a camerata como um todo no momento da execução coletiva de uma determinada obra musical e a relação da mesma com as principais características das obras apresentadas.
	Concepção do palco	Atuação individual X coletiva	Dados sobre as opiniões sobre a performance musical coletiva conectadas ou não às respectivas individualidades interpretativas.
	Comunicação	Escrita	Dados sobre a valoração dos diferentes tipos de comunicação presentes nos concertos da CAC.
		Oral	
		Gestual	

FONTE: O autor (2019).

Como última forma de análise com aderência aos propósitos da pesquisa e relacionada com a emissão do capital artístico, elaborou-se a categoria nominada 'relações com a música' (QUADRO 11).

Essencialmente, buscamos por meio dessa categoria os dados mais significativos a respeito da relevância do público para os músicos durante uma determinada performance. Isto é, saber se a responsividade do público pode provocar alterações na forma e na energia da execução instrumental em um concerto ao vivo.

Além disso, para contemplar todas as dimensões do conceito, coletamos informações sobre os papéis sociais da música de forma individual e coletiva e os principais fatores de gratificação dos sujeitos entrevistados no plano das respectivas carreiras artísticas. Todavia, esses dois últimos elementos não foram expostos na redação da tese, pois foram considerados pelos pesquisadores como complementares aos resultados e serviram somente como apoio na construção de alguns enunciados.

QUADRO 11 – Quadro de codificação – orquestra – categoria relações com a música

CATEGORIA	ELEMENTO	UNIDADE DE ANÁLISE	OBSERVAÇÕES
RELAÇÕES COM A MÚSICA	Público	Sobre o papel do público	Dados que possam colaborar para as descrições sobre a relevância do público durante uma performance ao vivo em um concerto.

FONTE: O autor (2019).

No próximo capítulo apresentaremos as formas de utilização dos quadros de codificação e sobre todos os procedimentos e especificidades com aderência à segunda etapa da pesquisa que se seguiu após a sondagem inicial.

5. PESQUISA DE CAMPO – ETAPA II

Neste capítulo esclareceremos sobre todos os procedimentos inerentes à segunda etapa da pesquisa de campo, realizada no período de março a setembro de 2017.

De forma similar à sondagem inicial, esse subcapítulo da tese será redigido em primeira pessoa, sempre no intuito de levar ao leitor uma aproximação mais conectada com os fatos observados nos ambientes nos quais foram realizadas as investigações.

Durante essa etapa, com duração de sete meses, tive a oportunidade de participar e investigar vinte e seis concertos e seis ensaios da orquestra (APÊNDICE 7) em dois diferentes contextos[56].

Ao longo dessa fase pude empregar três diferentes ferramentas de pesquisa: a observação participante, questionários e entrevistas. O grande diferencial dessa etapa em relação à anterior – sondagem inicial – ficou por conta da utilização das categorias de análise na estruturação dos procedimentos.

No projeto da CAC nominado Música nas Igrejas nove concertos foram pesquisados e nos concertos regulares na Capela Santa Maria dezessete concertos foram contemplados com a aplicação da metodologia.

As atividades de pesquisa foram similares em ambos os contextos, visto que estruturei uma mesma sequência de tarefas:

(i) chegada no local com pelo menos cinquenta minutos de antecedência;

(ii) anotações no caderno de campo sobre acontecimentos ocorridos antes do início do concerto;

(iii) entrevista com um membro do público antes do concerto;

(iv) convite pessoal para membros da plateia responderem ao questionário *on-line*;

(v) observações e anotações durante o concerto;

(vi) continuação da entrevista após o concerto com o membro do público;

---

[56] Foram contemplados concertos do projeto 'Música nas Igrejas' e os concertos regulares na Capela Santa Maria.

(vii) anotações sobre eventos ocorridos após o concerto.

Todas as questões oriundas das observações etnográficas tiveram como base um guia designado para esta finalidade (APÊNDICE 4) e que norteou as minhas ações de pesquisa. Essa ferramenta se mostrou fundamental para direcionar o meu foco apenas para os fatos conectados com os tópicos relacionados às categorias de análise.

Para as observações e anotações, pude me movimentar de forma livre antes e após os concertos no interior dos espaços destinados para os eventos. Entretanto, durante as execuções da orquestra optei por um posicionamento que me permitisse uma visão com grande amplitude dos membros da plateia e da orquestra.

Nos concertos regulares na Capela Santa Maria posicionei-me regularmente entre as poltronas oito e dez do primeiro balcão (ANEXO 02). A escolha dessa posição teve relação com uma privilegiada amplitude do campo de visão da plateia, aproximadamente oitenta e oito lugares.

Por outro lado, nas apresentações realizadas nas igrejas não tinha um posicionamento padrão. Optava sempre por uma localização de acordo com a estrutura interna de cada igreja e a configuração da montagem da orquestra em relação ao público.

Todas as anotações que realizei no caderno de campo seguiram um mesmo protocolo e foram transcritas em no máximo vinte e quatro horas após o concerto realizado. Da mesma forma que na sondagem inicial, essa ação teve como objetivo aproveitar ao máximo a essência dos dados coletados na tentativa de não perder nenhuma informação observada.

Por algumas vezes, após os concertos, realizei gravações de áudio no intuito de prontamente estabelecer conexões entre fatos observados com a literatura ou com ocorrências similares em outros concertos.

Além das observações, realizava também durante o período que antecedia cada concerto os convites para membros da plateia participarem de uma pesquisa *on-line*. O formulário foi construído com base nas categorias de análise e no formato de um questionário (APÊNDICE 6) composto por trinta e quatro questões.

Pude convidar pessoalmente cada membro da plateia explicando cautelosamente sobre todas as questões que julguei relevante apresentar, com ênfase nas explicações sobre os objetivos da pesquisa, as instituições responsáveis, a respeito da participação voluntária e da confidencialidade de todos os dados coletados, além das dúvidas individuais surgidas durante as explanações.

Para a participação como respondente do questionário o voluntário teve que preencher um formulário com o nome e o endereço de *e-mail*. Em média, tive a oportunidade de convidar de dez a vinte pessoas por concerto, sendo que ao todo foram listados e enviados convites via *e-mail* à trezentas e dez pessoas; obtendo uma taxa de resposta de cento e setenta questionários - 57% do total.

Seguindo os procedimentos desenvolvidos na sondagem inicial, as entrevistas – outra ferramenta utilizada nesta etapa da pesquisa – foram realizadas em duas etapas.

Em um primeiro momento, realizava o convite para uma pessoa da plateia participar da entrevista e então, logo depois do aceite, o participante recebia todas as informações relativas aos objetivos da pesquisa, instituições e pesquisadores envolvidos, procedimentos de gravação e da confidencialidade de todos os dados pessoais envolvidos.

Após o aceite de todos os termos da pesquisa, bem como, da assinatura da autorização para a realização da mesma, eu realizava a primeira etapa da entrevista conforme a sequência temática constante em um guia destinado para esta finalidade (APÊNDICE 4). A segunda parte de cada entrevista era realizada sempre com a mesma pessoa da primeira etapa e acontecia logo após o encerramento do concerto.

Sempre optei por convidar uma pessoa que estivesse no local do concerto com pelo menos trinta minutos de antecedência, estivesse de preferência sozinha e aparentasse ter idade e gêneros diferentes da entrevista anterior.

Nesse caso, foi realmente um desafio cumprir todos os pré-requisitos, tendo em vista que muitas pessoas compareceram aos concertos em grupos de familiares e/ou amigos, ou chegavam ao local próximas do horário do início do concerto.

Mesmo assim, consegui uma amostra bem distribuída em termos de faixa etária e gênero. No total vinte e cinco entrevistas foram realizadas com público que frequentou os concertos da CAC durante o período da pesquisa.

No total foram realizadas quarenta e duas entrevistas distribuídas entre o público (n=25), músicos (n=8), maestros (n=4), administração (n=3) e compositores (n=2).

Para todas elas os procedimentos foram os mesmos, todavia, com algumas diferenças nas perguntas constantes em cada guia específico – tanto para a orquestra como para o público – e que serão apresentadas no subcapítulo seguinte.

Por fim, ressalto que todos os procedimentos citados neste subcapítulo foram criados, testados, modificados e estruturados na primeira etapa da investigação – sondagem inicial.

Com isso, posso confirmar a importância dessa fase exploratória na fundamentação assertiva de todas as ações que foram empregadas no estudo sobre o fenômeno. Nos próximos subcapítulos serão apresentadas as especificidades da elaboração de cada ferramenta utilizada.

5.1 Sobre as ferramentas metodológicas

As categorias de análise, resultantes da sondagem inicial foram os principais fundamentos na elaboração dos instrumentos metodológicos utilizados nessa etapa. O questionário, as entrevistas e as observações etnográficas foram apoiadas nessas categorias e suas principais características serão apresentadas em seguida.

✓ Sobre o questionário *on-line*

Sem dúvida, em uma pesquisa, o questionário encontra-se entre uma das principais estratégias para a coleta de dados e a obtenção de informações de determinados grupos sociais.

Dentre as suas principais funções encontram-se as relacionadas à descrição e na medição de algumas variáveis de um determinado grupo social (RICHARDSON, 1999).

Nessa tese, no que se refere às variáveis investigadas, utilizei o questionário (QUADRO 12) com foco total na coleta de informações que julguei serem relevantes para o entendimento do fenômeno em questão. Para isso, tive o cuidado de conectar da melhor forma a problemática estudada às categorias decorrentes da sondagem inicial.

Tendo em vista as vantagens e desvantagens apresentadas pela literatura referentes aos diferentes modelos de questões, procurei durante a estruturação do questionário, que contou com trinta e quatro questões, a inclusão e distribuição de diferentes tipos de perguntas – fechadas (n=13), abertas (n=17) e híbridas (n=4).

A inclusão das questões fechadas tiveram como objetivos: (i) diminuir o tempo de resposta ao questionário; (ii) permitir a participação àqueles que pudessem ter certa dificuldade de escrever respostas descritivas; (iii) facilitar o preenchimento total do questionário e (iv) favorecer ao pesquisador a codificação e transferência dos dados para as planilhas de análise estatística (RICHARDSON, 1999).

Para as questões fechadas, apesar da falta de consonância entre os pesquisadores da área das ciências sociais sobre o número ideal de pontos em uma determinada escala de medida (VIEIRA e DALMORO, 2013), optei pela utilização de uma escala de mensuração no formato *Likert*[57] centrada na composição de respostas com cinco pontos pré-estabelecidas.

Apoiei essa escolha no intuito de se estabelecer uma escala atitudinal que pudesse permitir futuramente, com base em outras pesquisas, as comparações entre grupos sociais e indivíduos.

Apesar da desvantagem e das dificuldades apresentadas no momento da classificação e codificação das respostas oriundas das questões abertas (RICHARDSON, 1999; HILL, 1998), a necessidade da inclusão desse modelo teve aderência com a falta de conhecimento sobre o público investigado e da

[57] Escala de mensuração multi-item ligada ao trabalho seminal publicado em 1932 pelo sociólogo americano Rensis Likert (VIEIRA e DALMORO, 2013).

necessidade de conhecer profundamente as opiniões sobre algumas questões pontuais.

O QUADRO 12 a seguir apresenta uma síntese do questionário e a relação de todas as questões com as categorias de análise. Verificar também o APÊNDICE 6 desse trabalho para observar o *layout* original com todas as perguntas e respectivos modelos de respostas

QUADRO 12 – Questionário - relações entre questões e as categorias

QUESTIONÁRIO E CATEGORIAS (Continua)		
CATEGORIA	**QUESTÕES**	**DESCRIÇÃO**
COMPETÊNCIAS	1 – Profissão, 2 – Idade. 22 - Você estuda ou já estudou música regularmente? 23 - Em quais instituições de ensino você aprendeu música? 24 - Qual ou quais instrumentos musicais? 25 - Por quanto tempo estudou (ou ainda está estudando) música? 26 - Possui diploma (ou certificado) de conclusão do curso de música que frequentou? 27 - Durante o ano, quantas vezes você assiste os concertos da Camerata Antiqua de Curitiba? 28 - Com qual frequência você assiste outras orquestras além da Camerata Antiqua de Curitiba? 29 - Costuma assistir peças de teatro cerca de (vezes por ano). 30 - Costuma ir à museus (vezes por ano). 31 - Costuma ir ao cinema (vezes por ano). 32 - Se necessário, descreva abaixo outras atividades artísticas que você tem o hábito de participar 33 - Se desejar, escreva abaixo algumas informações e/ou sugestões que não constam no questionário 34 - Você aceitaria participar também de uma entrevista sobre os assuntos relacionados no questionário? Caso afirmativo, escreva abaixo uma forma de contato.	Dados que puderam complementar as informações sobre o fenômeno estudado, bem como, colaborar na construção do perfil do público (social, educacional e sobre as práticas culturais) que frequenta os concertos da CAC.

QUESTIONÁRIO E CATEGORIAS (Conclusão)		
CATEGORIAS	**QUESTÕES**	**DESCRIÇÃO**
EXPECTATIVA	11 - Qual foi o principal motivo que te levou a assistir a Camerata Antiqua de Curitiba? 12 - De que forma soube do concerto?	Dados que possibilitaram a análise da expectativa por meio da comparação e relação entre a motivação inicial indicada e as respostas de outras questões relacionadas com a apreensão e comunicação.
APREENSÃO	13 - Quais músicas e/ou compositores mais te chamaram a atenção no último concerto que você assistiu? 14 - Você poderia descrever alguns detalhes e destacar algumas informações sobre essas músicas? 16 - Quais informações você destacaria do programa impresso do concerto que você assistiu? 18 - Quais informações você destacaria do vídeo apresentado antes do concerto com as explicações sobre as obras musicais? 20 - Quais informações você destacaria das explicações do maestro sobre as obras musicais durante o concerto?	Dados que puderam colaborar com o reconhecimento de fatores relacionados a recepção e apreensão do capital artístico.
COMUNICAÇÃO	15 - O que mais ajudou você a compreender as músicas apresentadas no concerto que você assistiu? 17 - Como você avalia o programa impresso do concerto que você assistiu? 19 - Como você avalia o vídeo apresentado antes do concerto com informações sobre as obras musicais? 21 - Como você avalia as explicações do maestro durante o concerto que você assistiu?	Dados que elucidaram a valoração do público sobre os efeitos das diversas formas de comunicação estudadas.
DADOS COMPLEMENTARES	3 - Estado Civil; 4 – Sexo; 5 – Cidade onde mora atualmente; 6 - Quantas pessoas vivem no seu domicílio; 7 - Renda média mensal familiar; 8 - Escolaridade. Sobre o último concerto da orquestra que você assistiu. 9 - Quando foi? 10 – Local?	Dados incluídos no questionário que puderam colaborar para a construção do perfil do público que frequenta os concertos da CAC.

FONTE: O autor (2019).

Para a elaboração do questionário na plataforma *Google Forms*[58] criou-se um endereço de e-mail[59] no intuito de formalizar o interesse das instituições envolvidas – ICAC e UFPR – nessa proposta de sondagem e nos resultados obtidos pela pesquisa.

Após a redação preliminar e da aplicação definitiva, o questionário passou por uma validação que teve por objetivo trazer legitimidade e precisão à ferramenta metodológica.

Por meio desse pré-teste considerei a possibilidade de contatar possíveis falhas de redação, imprecisão ortográfica, clareza e precisão dos termos, ordem das questões, duplicidade temática, constrangimento ao respondente ou a necessidade da inclusão de determinados temas não contemplados e julgados relevantes pelos participantes.

O convite para a participação no processo de validação foi realizado a quinze pessoas, das quais quatorze responderam ao questionário. Todos os convidados participaram em um dos concertos realizados entre os dias 16 e 17 de dezembro de 2016 e para uma maior representatividade da amostra do público da CAC, optou-se pela busca de um equilíbrio do universo das pessoas escolhidas para a validação.

A amplitude da faixa etária variou dos quatorze aos setenta e um anos sendo que pessoas do sexo masculino (n=8) e feminino (n=9) representaram diversas áreas de atuação, tais como: estudantes de ensino médio (n=2) e superior (n=2); professor de ensino superior (n=2), dona de casa (2); administrador (1); professor do ensino fundamental (1); microempresário (1); músico da CAC (1) e membros da coordenação e administração da CAC (3).

Após o recebimento das respostas, acompanhadas das respectivas observações e sugestões, consegui remodelar o questionário com as proposições apresentadas pelos participantes.

Em janeiro de 2017, apresentei o questionário validado à coordenação da CAC para a aprovação final e ratificação das autorizações para a implementação do mesmo durante a segunda etapa da pesquisa de campo.

---

[58] Plataforma da internet que permite a coleta de informações via pesquisa on-line. Disponível em: www.google.com/forms/about/

[59] pesquisacamerata@gmail.com

✓ Sobre o guia para entrevistas - público

Todas as entrevistas que foram realizadas com integrantes do público durante a coleta de dados, contaram com um guia que teve como principal objetivo o auxílio em relação à manutenção do foco dos questionamentos em relação ao fenômeno estudado. Vale lembrar que este guia se consolidou, principalmente, nas categorias de análise oriundas da sondagem inicial, na relação com o aporte teórico e com a experiência no campo empírico.

Abaixo, apresento uma síntese dos temas que serviram de guias para as entrevistas e de que forma eles colaboraram para a coleta dos indicadores utilizados na estruturação dos enunciados (QUADRO 13).

QUADRO 13 – Entrevistas com o público – relações entre as questões e as categorias

ENTREVISTA E CATEGORIAS – PÚBLICO (Continua)		
CATEGORIAS	**QUESTÕES**	**DESCRIÇÃO**
COMPETÊNCIAS	• Profissão; • Idade; • Estado Civil; • Cidade onde mora atualmente • Frequência nos concertos da CAC; • Frequência em concertos de outras orquestras; • Estuda ou estou música? • Instituições? Instrumentos? Títulos? • Influência dos pais/avós/irmãos na prática cultural, no caso de NÃO ter 'estudos musicais'.	Dados que puderam complementar as informações sobre o fenômeno estudado, bem como, colaborar na construção do perfil do público (social, educacional e práticas culturais) que frequenta os concertos da CAC.
EXPECTATIVA	• Motivação inicial para participar do evento; • De que forma soube do concerto; • Expectativa inicial X final	Informações utilizadas para a análise das principais motivações que levam as pessoas a participarem em um concerto ao vivo, bem como, sobre a comparação entre as expectativas iniciais e finais apresentadas pelo público.
APREENSÃO	• Relacionar compositores e/ou obras do repertório apresentado • Detalhes e informações mais relevantes sobre as músicas apresentadas	Dados que puderam colaborar com o reconhecimento de fatores relacionados a recepção e apreensão de características específicas das obras apresentadas em um determinado concerto ao vivo.

ENTREVISTA E CATEGORIAS – PÚBLICO (Conclusão)		
CATEGORIAS	**QUESTÕES**	**DESCRIÇÃO**
COMUNICAÇÃO	• Opiniões sobre o programa impresso; • Opiniões sobre a apresentação de vídeo; • Opiniões sobre as explanações orais; • Relevância dessas formas de comunicação para o evento; • Informações provenientes das formas do programa de concerto ou da exposição oral; • Opiniões sobre a comunicação gestual e responsividade da orquestra com o programa.	Dados que elucidaram a valoração do público sobre os efeitos das diversas formas de comunicações estudadas.

FONTE: O autor (2019).

Saliento que para visualizar o guia no seu *layout* original o leitor poderá acessar o APÊNDICE 4 desse trabalho.

✓ Sobre o guia para entrevistas – orquestra

Neste subcapítulo serão expostos os planos conceituais e as dimensões analíticas do conceito "modos de relação com a música"[60] (CAMPOS, 2007, p. 91), e que serviram como principal eixo temático na elaboração das entrevistas que foram realizadas com os integrantes da CAC – músicos, maestros e compositores.

Dessa organização, classificamos e adequamos dentre as treze dimensões analíticas relacionadas ao conceito, aquelas que tiveram maior aderência com o fenômeno em estudo e com os objetivos pretendidos nesta tese.

As principais diferenças com relação à entrevista realizada com o público têm aderência com as variadas funções exercidas por esses sujeitos durante um concerto, principalmente na conexão direta dos músicos com a execução instrumental e emissão do capital artístico; os maestros com a preparação,

[60] O conceito é resultante de um estudo sociológico ancorado nos percursos, nas vivências e aspirações em torno das práticas musicais de vinte e quatro músicos portugueses, de diferentes áreas, com o intuito de avaliar a existência de diferentes "modos de relação com a música" (CAMPOS, 2007, p. 91).

estruturação da interpretação; e os compositores na criação e estruturação dos códigos referentes às obras musicais.

Com base nesta relação, buscou-se na literatura autores que pudessem colaborar na organização das ferramentas metodológicas para esta finalidade e compreender mais profundamente sobre formas de relação com a música.

Campos (2007), com os seus estudos sociológicos que buscaram uma compreensão sobre as vivências e as diferentes práticas cotidianas com o fazer musical, foi um dos autores escolhidos para embasar esta construção metodológica.

Em seus estudos o autor apresenta o conceito de forma estratificada em três planos conceituais e treze dimensões analíticas, as quais foram utilizadas para organizar o guia para a entrevista (APÊNDICE 05), além do apoio da experiência empírica e dos resultados alcançados na sondagem inicial.

O primeiro plano conceitual (QUADRO 14) intitulado “competências e contextos de aprendizagem musicais” (CAMPOS, 2007, p.92) apresenta três dimensões analíticas de natureza objetiva e por meio delas pretendeu-se verificar a existência de uma certa congruência entre as informações conectadas ao plano apresentado e as diversas formas de interação com capital artístico que pudessem serem oriundas dessas relações.

Durante as entrevistas, priorizamos a busca pela concepção de músicos, maestros e compositores sobre as principais características das obras musicais executadas no período da entrevista e que podem, por diferentes pontos de vista, estruturar o seu capital artístico.

Além disso, por meio dessas dimensões, foi possível compreender de que forma os profissionais se relacionam com esse capital durante o estudo deliberado cotidiano, bem como, nos ensaios regulares da orquestra

QUADRO 14 – Plano conceitual 01 – entrevista – orquestra

PLANO CONCEITUAL 01 - Competências e contextos de aprendizagem musicais	
Dimensão Analítica 01 – **Nível de aprendizagem musical formal**	Nesta dimensão foram levados em consideração as informações relativas às formas de aprendizagem musicais. Estabelecimentos de ensino, cursos de extensão, cursos de graduação e pós-graduação, entre outros que tenham relevância acadêmica para o entrevistado no cotidiano junto à CAC. Os dados coletados por meio dessa dimensão foram entendidos como complementares e não necessariamente foram utilizados como elementos primários na composição dos enunciados no corpo do texto da tese.
Dimensão Analítica 02 – **Prática Musical Cotidiana**	Buscou-se por meio desta dimensão "dar conta da importância relativa que o trabalho musical oculto (não diretamente visível pelo público) detém nos diferentes entrevistados" (CAMPOS, 2007, p. 92). As questões foram escritas no intuito de entender sobre as diferentes formas de estudo deliberado dos entrevistados e a respeito da conexão dessa prática com a emissão do capital artístico.
Dimensão Analítica 03 – **Trabalho de composição e arranjo musicais**	Dimensão utilizada para capturar a impressão a respeito da "autonomia autoral" (CAMPOS, 2007, p. 93) das obras musicais escritas, prioritariamente, pelos compositores entrevistados.

FONTE: O autor (2019).

Vale ressaltar que nas entrevistas todas as dimensões foram levadas em consideração, entretanto, após as análises das respostas dos entrevistados, optamos por expor apenas aquelas que tiveram uma direta relação com a emissão do capital artístico.

A conexão com o próximo plano conceitual apresentado no Quadro 15, intitulado a "importância relativa da música no contexto da performance musical" (CAMPOS, 2007, p. 93), objetivou coletar informações sobre os princípios e representações relativas à "presença em palco e as formas de conceber e praticar a prestação musical" (Ibid.; p. 94).

Este plano dividiu-se em quatro dimensões analíticas de natureza subjetiva e contemplaram temáticas que se adequaram aos propósitos desta pesquisa, principalmente com relação às formas de comunicação e à autenticidade musical.

A autenticidade da performance musical foi levada em consideração nessa tese pelas percepções sobre a relação da CAC com os códigos artísticos externados pelos entrevistados. Ou seja, o quanto a orquestra consegue ter fidelidade às especificidades técnicas, de estilo, da forma, entre outras no momento de um concerto ao vivo.

QUADRO 15 – Plano conceitual 02 – entrevista - orquestra

QUADRO 15 – Plano conceitual 02 – entrevista - orquestra

PLANO CONCEITUAL 02 - Importância relativa da música no contexto da performance musical	
Dimensão Analítica 05 – **Autenticidade da performance musical**	Buscou-se nas entrevistas as impressões sobre a fidedignidade da CAC na representação das características das obras em uma determinada performance ao vivo. Na pesquisa original de Campos (2007) o autor investiga a questão da autenticidade também conectada a fatores relacionados à intervenção e/ou manipulação sonora por meios eletrônicos e/ou digitais – ao vivo e em gravações em estúdios. Questão essa que não foi eixo de investigação nesta tese pelo fato de a orquestra ter operacionalizado apenas eventos com instrumentos acústicos e com o mínimo ou praticamente nenhuma mediação tecnológica durante os concertos observados.
Dimensão Analítica 06 – **Concepção do palco enquanto espaço de representação**	Nesta dimensão, procuramos obter informações sobre as percepções a respeito da atuação individual do entrevistado em um concerto ao vivo. O objetivo foi a busca de elementos sobre a performance musical coletiva que pudessem ou não estar conectadas com as individualidades interpretativas.
Dimensão Analítica 07 – **Importância da palavra**	Na dimensão 07, a pesquisa original de Campos (2007), buscou avaliar "a importância atribuída aos conteúdos semânticos dos textos que o canto veicula ou, quando se trata de música instrumental, dos títulos das peças" (Ibid., p.96). No caso da nossa investigação, optamos por unir a dimensão anterior com a intitulada "concepção da performance musical" (p.96). Por meio dessa junção foram introduzidos outros temas que envolveram as várias formas de comunicação – oral, gestual e escrita. Desse modo, pudemos "avaliar a importância relativa de diferentes componentes da performance" (Ibid., p.96) existentes em uma determinada produção musical sob a ótica dos entrevistados.
Dimensão Analítica 08 – **Concepção da performance musical**	

FONTE: O autor (2019).

O último plano utilizado na concepção do guia para as entrevistas, e nominado pelo autor como "papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade" (CAMPOS, 2007; p. 96), divide-se em cinco dimensões analíticas de natureza subjetiva e que tratam das informações sobre a "relevância relativa do público, os papéis sociais da música e os principais fatores de gratificação dos músicos no plano das respectivas carreiras artísticas" (Ibid.; p. 97).

O entendimento sobre a valoração da gratificação pessoal e as concepções sobre os papéis do fazer musical individual e coletivo para a sociedade (QUADRO 16) teve a função de contribuir na construção de um parecer sobre as relações entre os atores – orquestra e público – envolvidos diretamente no processo estudado nesta tese.

Vale ressaltar que desse plano conceitual, apenas os dados relativos à 'dimensão analítica 09', e que tratou diretamente da visão dos músicos e

maestros sobre os papéis do público em um concerto ao vivo, foram redigidos na tese. Todos os outros dados foram considerados complementares e não compuseram o corpo do texto desse trabalho.

QUADRO 16 – Plano conceitual 03 – entrevista - orquestra

PLANO CONCEITUAL 03 - Papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade	
Dimensão Analítica 09 – **Relevância do Público**	Dados relativos à importância do público para a composição do cenário da música de concerto ao vivo.
Dimensão Analítica 10 – **Papéis sociais da música 01**	Busca de informações sobre as percepções individuais como músico para a sociedade.
Dimensão Analítica 11 – **Papéis sociais da música 02**	Busca das opiniões pessoais sobre os papeis sociais da CAC para a comunidade.
Dimensão Analítica 12 e 13 – **Gratificação pessoal**	Procurou-se por meio dessa dimensão compreender sobre os principais momentos de gratificação dos entrevistados dentro do fazer musical.

FONTE: O autor (2019).

Na representação gráfica abaixo (QUADRO 17), apresentaremos as questões que serviram de guia para as entrevistas e como elas se conectaram aos planos conceituais e dimensões analíticas.

QUADRO 17 – Questões da entrevista – orquestra

QUESTÕES DA ENTREVISTA – ORQUESTRA (Continua)		
PLANO CONCEITUAL	**DIMENSÃO ANALÍTICA**	**ENTREVISTA – GUIA**
1 - Competências e contextos de aprendizagem musicais	*Nível de aprendizagem musical formal*	1.1 Em quais instiuições aprendeu música? Por quanto tempo? Possui diplomas? Atua ou atuou em outras áreas? (ensino e/ou pesquisa, por exemplo). Quais foram os prinicipais cargos na área da música exercidos?
	Prática musical cotidiana – estudo individual	1.2 Qual é o formato da sua rotina de estudos individual? Tem algum tipo modelo particular? E qual é a frequência semanal desta prática?
	Prática musical cotidiana – relação com o capital artístico no estudo deliberado	1.3 Do concerto desta semana (ou outro concerto mais próximo da data da entrevista) você poderia exemplificar algumas características específicas das obras apresentadas? 1.4 Como é a sua preparação individual com relação a essas caracterísiticas? 1.5 Você usa algum tipo de fonte? Livros, cd's, dvd's, internet, outros.

QUESTÕES DA ENTREVISTA – ORQUESTRA (Conclusão)		
PLANO CONCEITUAL	**DIMENSÃO ANALÍTICA**	**ENTREVISTA GUIADA**
2. Importância relativa da música no contexto da performance musical	*Autenticidade da performance musical - relação com o capital artístico no palco*	2.1 Ainda com relação a essas características/especificidades de cada composição; quais são as suas impressões sobre a autenticidade da camerata como um todo no momento da execução coletiva das mesmas?
	Concepção do palco enquanto espaço de representação	2.2 Durante uma performance você se situa no contexto do concerto mais como 'você mesmo' ou como um 'intérprete'? Como você se situa perante a orquestra e a obra?
	Concepção da performance musical – sobre as formas de comunicação com público	2.3 Quais são suas impressões pessoais sobre os textos do programa do concerto? 2.4 Quais são suas impressões pessoais sobre os 'comentários' do maestro(ou comentaristas) antes ou durante os concertos? 2.5 Quais são suas impressões pessoais sobre a comunicação gestual – olhares, movimentos corporais, postura – durante o concerto?
3. Papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade	*Relevância do público*	3.1 Como você avalia a importância do público para os concertos da camerata?
	Papéis sociais da música	3.2 Qual é seu papel/função como músico para a sociedade? 3.3 Qual é o papel/função das produções musicais da camerata para comunidade?
	Gratificação pessoal	3.4 Como músico, em quais momentos você se realiza, se sente mais gratificado?

FONTE: O autor (2019).

Reiteramos ao leitor que todas as respostas dos participantes foram transcritas e tabuladas conforme planejado, entretanto, nem todos os dados foram citados no corpo da tese.

Entendendo que alguns testemunhos possuíram apenas funções complementares ao fenômeno estudado, os dados relativos às questões 1.1, 1.2, 1.5, 2.2, 3.2, 3.3 e 3.4 não foram aprofundados na redação do texto deste trabalho.

Por fim, entendemos que os estudos sobre o conceito 'modos de relação com a música' (CAMPOS, 2007) – somados aos resultados provenientes da sondagem inicial – foram os mecanismos que nos possibilitaram a construção de uma entrevista guiada (APÊNDICE 05) com base nos planos conceituais e dimensões analíticas intrínsecas ao mesmo.

✓ Sobre o roteiro de observação etnográfica

Durante as observações etnográficas contei com o apoio de um roteiro que foi adaptado tomando-se por base o guia utilizado na sondagem inicial.
Levei em conta nessa adaptação a experiência no campo empírico, as necessidades da aderência com os objetivos da pesquisa, bem como, com as categorias de análise.

O roteiro foi elaborado no intuito de servir como forma de orientar o meu olhar e aminhas anotações com base apenas nos tópicos a serem observados. Abaixo, apresento no Quadro 18 os indicadores e sua relação com sua função e respectiva junção com cada categoria;

QUADRO 18 – Observação etnográfica e categorias

OBSERVAÇÃO ETNOGRÁFICA E CATEGORIAS (Continua)		
CATEGORIAS	**TÓPICOS**	**DESCRIÇÃO**
EXPECTATIVA	• Atitudes gerais antes do concerto. Reações espontâneas na saída: • Grau de empolgação • Conversas e comentários • Observações gerais	Dados que possibilitaram a análise da expectativa por meio da comparação e relação entre a motivação inicial indicada e as respostas de outras questões relacionadas com a apreensão e comunicação.

<table>
<tr><th colspan="3">OBSERVAÇÃO ETNOGRÁFICA E CATEGORIAS (Conclusão)</th></tr>
<tr><th>CATEGORIAS</th><th>TÓPICOS</th><th>DESCRIÇÃO</th></tr>
<tr><td>APREENSÃO</td><td rowspan="2">Manuseio do programa de concerto
Reação diante do vídeo apresentado antes de alguns concertos
Grau geral de atenção, Interesse e motivação
Relação de energia – músicas/eventos X aplausos
Grau de atenção às explicações do maestro
Manuseio do programa
Participação: Cantam? Interagem? Gesticulam? Regem? Apontam? Fotos? Vídeos? Reações rítmicas com o corpo?</td><td rowspan="2">(i) Dados que puderam colaborar com o reconhecimento de fatores relacionados a recepção e apreensão do capital artístico.
(ii) Dados que mostraram a valoração do público sobre os efeitos das diversas formas de comunicação estudadas.</td></tr>
<tr><td>COMUNICAÇÃO</td></tr>
<tr><td>EMISSÃO</td><td>Comportamento dos músicos:
Durante os aplausos
Responsividade com a obra musical
Interação com outros músicos
Relação de energia entre as obras
Observações gerais</td><td>Observações que puderam trazer subsídios sobre a responsividade da orquestra com o repertório apresentado, bem como, sobre a interatividade entre os próprios músicos com plateia.</td></tr>
</table>

FONTE: O autor (2019).

Em seguida, na segunda parte da tese, exibiremos os resultados derivados do processo implementado na segunda etapa da investigação, bem como, sobre a conexão dos mesmos com o fenômeno investigado.

II PARTE – RESULTADOS

Nesta segunda parte da tese serão apresentados os resultados obtidos por meio dos dados coletados (QUADRO 19) nos questionários, entrevistas e observações etnográficas. As referências foram organizadas de forma que ficassem estratificadas por categorias e relacionadas à CAC e ao público.

QUADRO 19 – Números relativos à coleta de dados

Observações Etnográficas (OE)	• Trinta e duas observações etnográficas, sendo vinte e seis concertos e seis ensaios.
Entrevistas (Ent.)	• Quarenta e duas entrevistas realizadas. • Público (n=25), músicos (n=8), maestros (n=4), administração (n=3) e compositores (n=2).
Questionários (Quest.)	• Cento e setenta questionários (34 questões). respondidos pelo público. • Projeto Música nas Igrejas (n = 65). • Concertos na Capela Santa Maria (n = 105).

FONTE: O autor (2019).

Na busca pelos indícios mais relevantes sobre a questão da emissão e recepção do capital artístico, a análise do conteúdo dos dados teve como base a aderência ao fenômeno, tanto pela concordância como pela discordância com à temática abordada caso a caso. Essa decisão objetivou levar ao leitor múltiplas percepções sobre cada indicador estudado.

Para a redação do texto, com exceção dos maestros, criamos algumas abreviaturas para os músicos (Mús.), compositores (Comp.) e questionários (Quest.).

Todos os dados foram organizados conforme cada categoria de análise utilizada na investigação e dispostos (TABELA 03) na ordem cronológica com relação a cada acontecimento.

Por meio dessa organização, indicamos no texto um cruzamento das informações que estejam vinculadas com cada temática específica e advindas das diferentes ferramentas metodológicas utilizadas.

TABELA 03 – Ordenação e abreviaturas dos dados coletados

FERRAMENTA	ABREVIATURAS
Questionários **– capela santa maria**	Quest. 01 a Quest. 105
Questionários **– projeto música nas igrejas**	Quest. 106 a Quest. 170
Observações etnográficas **– ensaios**	OE's 28, 29, 30, 44, 45 e 46
Observações etnográficas **– concertos**	OE's 16 a 27 – 31 a 43 – 47.
Entrevistas **– músicos**	Mús. 01 a 08
Entrevistas **– maestros**	Maestro 01 a 04
Entrevistas **– compositores**	Comp. 01 e 02
Entrevistas – **público**	Ent. 13 a 37
Entrevistas **– administração**	Adm. 01 a 03

FONTE: O autor (2019).

Essencialmente, a sistematização das informações foi realizada pela divisão dos resultados em dois principais capítulos. No primeiro foram descritos e analisados os dados oriundos da CAC – músicos, maestros, administração e compositores – e no segundo capítulo, os que tiveram vinculação com o público pesquisado, tanto nos concertos do projeto Música nas Igrejas, como nos concertos regulares da orquestra na Capela Santa Maria.

Essa formatação visou sempre a busca pela compressão e análise das perspectivas de cada ator – orquestra e público – envolvido nas questões relacionadas com a emissão a recepção do capital artístico.

Para transpor mais claramente as opiniões advindas da experiência pessoal do pesquisador, também como músico profissional que atua frequentemente no ambiente da música de concerto, os acontecimentos nesse capítulo da tese serão redigidos em alguns momentos em primeira pessoa.

6. A ARTICULAÇÃO ENTRE O CAPITAL ARTISTICO E A ORQUESTRA

Os dados que serão apresentados a seguir são oriundos, exclusivamente, das entrevistas realizadas com pessoas vinculadas por diferentes objetivos e períodos de atuação com a Camerata Antiqua de Curitiba.

Ao total, entrevistei oito músicos[61], quatro maestros, dois compositores e três membros da administração, os quais responderam uma entrevista guiada por temáticas com aderência ao fenômeno estudado.

Organizei todas as transcrições das entrevistas em tabelas no programa *Excel*[62] e as falas dos entrevistados distribuídas conforme as estratificações temáticas resultantes dos processos iniciais da investigação (FIGURA 4).

A criação dessa representação gráfica foi um meio facilitador da compreensão e da visão de todas as partes que, por hipótese, compõem o fenômeno estudado.

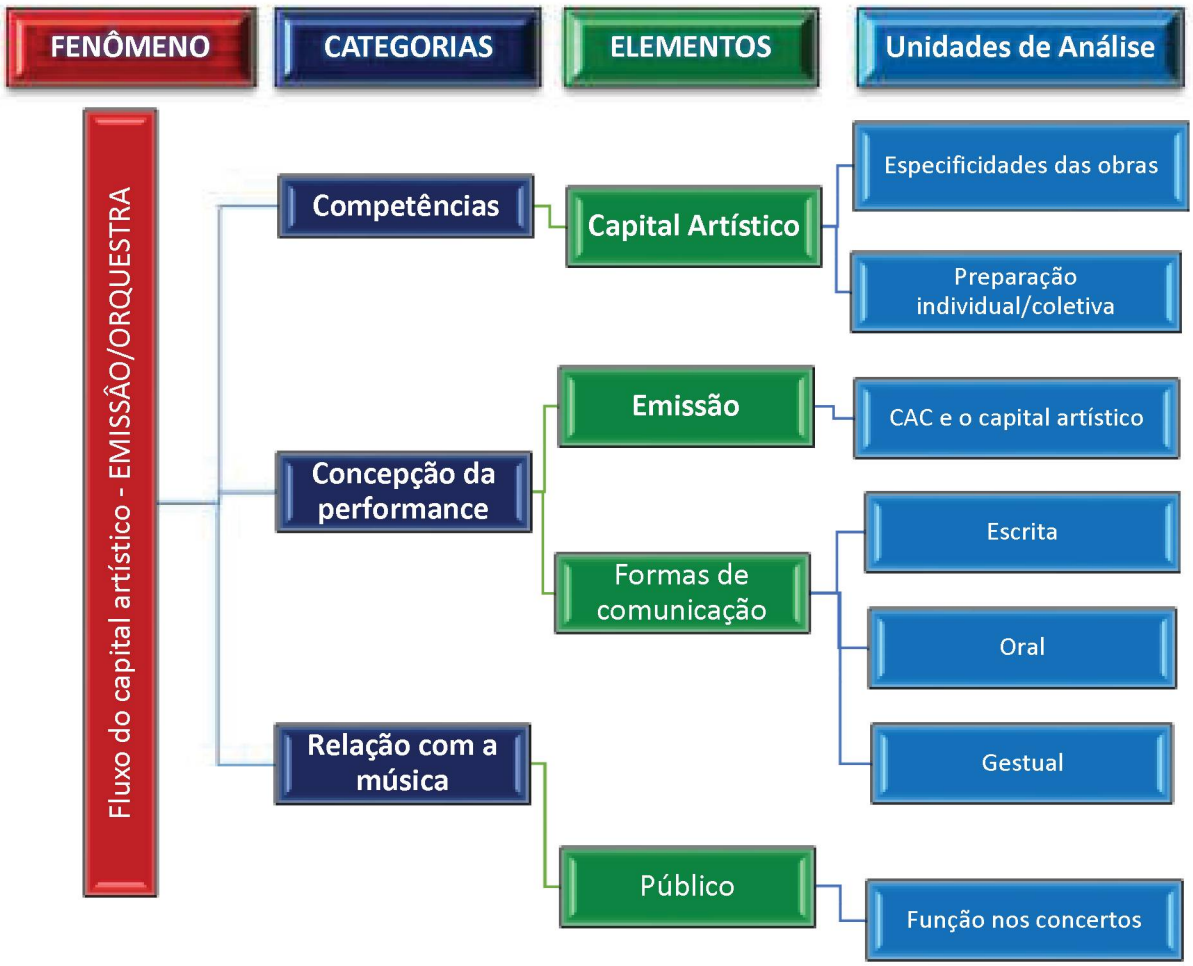
Reitero que neste capítulo os resultados serão apresentados apenas sob a visão dos atores da CAC. Mesmo que haja um interesse em vislumbrar a visão do público – que será apresentada no capítulo seguinte – a respeito dos assuntos aqui tratados, por questões de organização metodológica, optei por mostrar os temas a partir de uma visão unilateral (CAC) – responsáveis, por hipótese, pela emissão do capital artístico.

---

[61] Vale salientar que a divisão entre músicos, maestros e compositores foi realizada pela função que exerceram na orquestra, tendo em vista que, de forma geral, todos os entrevistados são profissionalmente reconhecidos como 'músicos'.

[62] Ver APÊNDICE 8 para visualizar o layout da distribuição dos conteúdos nas tabelas.

FIGURA 4 – Organograma com a sistematização das categorias, elementos e unidades de análise – CAC



FONTE: O autor (2019).

Além das entrevistas, utilizei nos textos algumas informações provenientes das observações etnográficas, tanto dos ensaios como dos concertos, as quais julguei correlatas com as opiniões destacadas pelos entrevistados.

Para a apresentação nesta tese, organizei os dados em tabelas de uma forma que permita ao leitor ter um panorama das principais informações oriundas da coleta de dados.

No cabeçalho de cada tabela encontra-se a distinção da ferramenta utilizada (entrevista, questionário ou observação etnográfica), dos diferentes

participantes (músicos, maestros, compositores ou administração) e das diferentes categorias, elementos e unidades de análise.

Além dos dois compositores entrevistados, e que tiveram suas obras executadas pela orquestra, três dos quatro maestros participantes da pesquisa tiveram uma relação direta à frente da orquestra – preparação nos ensaios e regência nos concertos – no período da realização da investigação.

Procurei também organizar para as entrevistas com os músicos um espectro que representasse a maioria das seções (naipes) da orquestra. Para isso, oito músicos foram entrevistados sendo dois violinistas, dois violistas, um violoncelista e três cantores.

Desse modo, caracterizamos uma amostra aproximada de 20% dos músicos da CAC. A seguir, apresentarei os resultados com base na estratificação por categorias, elementos e categorias de análise.

6.1 Sobre a categoria **COMPETÊNCIAS**

Neste subcapítulo serão apresentados os dados relativos às percepções dos músicos, maestros e compositores entrevistados sobre as especificidades que compõem o capital artístico de uma determinada obra musical, bem como, sobre a preparação individual com aderência aos códigos exemplificados.

Além das entrevistas, os dados obtidos por meio de seis observações etnográficas realizadas nos ensaios da CAC, e que tiveram aderência com a temática, serão exibidos nesta subseção.

6.1.1 Sobre as características das obras musicais

O principal objetivo desta questão para a pesquisa foi o de compor um entendimento, mesmo que limitado, da visão da CAC sobre o elemento capital artístico. Durante as entrevistas, concentrei a temática nas percepções individuais sobre as especificidades das músicas, sendo a seguinte questão[63] que serviu como base para os relatos dos entrevistados:

[63] Vale lembrar que todas as questões serviram apenas como um guia para o entrevistador pois, em alguns casos, tivemos a necessidade complementar as perguntas com informações adicionais solicitadas pelos entrevistados.

- ✓ Do concerto dessa semana, você poderia exemplificar algumas características específicas das obras apresentadas?

Abaixo segue uma síntese das declarações dos músicos da CAC (QUADRO 20) sobre a referida questão.

QUADRO 20 – Sobre as características das obras musicais – MÚSICOS

ENTREVISTAS – MÚSICOS	
CATEGORIA ⟹ Competências	
ELEMENTO ⟹ Capital Artístico	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Características específicas das músicas**	
Mús. 01	"eu acho que algumas obras emblemáticas de diversos compositores, muitas vezes, tem um movimento que até o público percebe como um momento de genialidade. Então eu penso que o primeiro movimento da primeira cantata[64] é o que chama a atenção como o mais impressionante, mais tocante".
Mús. 02	"A própria estrutura da obra, uma mistura ente grandes peças vocais com acompanhamento da orquestra. Também temos os recitativos que intercedem entre as peças que podem ser com os solistas ou com acompanhamento da orquestra, ou apenas do baixo contínuo e depois volta o coro todo. Isso é uma estrutura que o Bach desenvolve a partir das cantatas e das outras grandes obras".
Mús. 03	"Para a voz, especificamente falando, uma característica de Bach como um todo, são os movimentos com bastante coloratura e agilidade. É muito específica a maneira como a gente executa esse tipo de técnica. Diferente, por exemplo, da agilidade de Handel, de Rossini, etc".
Mús. 04	"Em especial, as três primeiras cantatas do oratório de Natal. Principalmente os coros. Quando você ouve o início do primeiro coro da primeira cantata ou da terceira cantata, você automaticamente está dentro desse contexto do que foi a Natividade. Então eu acho que isso é o ápice".
Mús. 05	"A tradição Luterana, porque é ela que faz a estrutura da obra. Hoje nós falamos sobre isso e o maestro trouxe isso para o coro"
Mús. 06	"Eu acho que uma das características é quando tem a junção da parte instrumental e a vocal nós temos que adaptar as articulações [das melodias executadas pelas cordas] com as frases que são cantadas, com o texto. Acho que há um cuidado muito grande com isso".
Mús. 07	"Sobretudo os corais. Por exemplo, o coro canta as vogais sempre ligadas e você tem na partitura as notas escritas de forma separadas. Só que, por tradição, você 'bate o olho' e toca essa parte com a ligadura, porque o coro canta ligado. Mas na tradição, ele não escrevia tudo ligado, essa é uma característica de Bach, sobretudo os corais que são bem específicos nesse sentido".
Mús. 08	"Mais da composição. A primeira obra tem um caráter com mais contraponto. Mas as duas [obras] estão relacionadas como um apoio [para o coro]. A orquestra funciona apoiando totalmente as vozes do coro. Em geral as obras que a gente toca com a CAC costumam ter muita essa característica onde a gente faz um reforço ou uma dobradura nas vozes".

FONTE: O autor (2019)

[64] Todos os músicos foram convidados a responder essa questão sobre uma mesma obra – Oratório de Natal do compositor Johann Sebastian Bach – e que estava sendo executada pela CAC durante o período da realização das entrevistas.

Saliento que todas as entrevistas – maestros, músicos e compositores – foram realizadas em diferentes períodos da coleta de dados, ou seja, nem sempre as informações sobre o capital artístico corresponderam a uma mesma obra de concerto para todos os entrevistados.

Com base nas respostas dos músicos, observei que diferentes opiniões foram apresentadas (TABELA 03) sobre o assunto abordado. De certa forma, destaco duas diferentes percepções sobre o tema explorado.

Observações mais concentradas em propriedades com maior amplitude e relacionadas com a composição estrutural das músicas como, por exemplo, a "própria estrutura da obra [sendo] uma mistura entre grandes peças vocais com acompanhamento da orquestra", e que foi destacada pelo entrevistado como uma característica que o compositor "desenvolve a partir das cantatas e das outras grandes obras" (Mús. 02) do repertório pessoal.

E por outro lado, observações mais concentradas em elementos técnicos mais específicos:

- "Para a voz, especificamente falando, uma característica de Bach como um todo, são os movimentos com bastante coloratura e agilidade (Mús. 03).

Ou observações com aderência à técnica instrumental:

- "temos que adaptar as articulações [das melodias] com as frases que são cantadas" (Mús. 06);
- "Na tradição, ele não escrevia tudo ligado, essa é uma característica de Bach, sobretudo os corais que são bem específicos nesse sentido" (Mús. 07).

As observações dos músicos entrevistados se aproximaram, mesmo com diferentes perspectivas, das opiniões externadas pelos maestros (QUADRO 21).

Ou seja, algumas respostas foram associadas com referências mais amplas – formas e período – e outras mais correlatas às sutilezas da construção da estrutura da obra.

QUADRO 21 – Sobre as características das obras musicais - MAESTROS

ENTREVISTAS – MAESTROS	
CATEGORIA ⟹ Competências	
ELEMENTO ⟹ Capital Artístico	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Características específicas das músicas**	
Maestro 01	"Cada obra é uma mensagem diferente e existem compositores que essa noção [de capital artístico] é mais francamente óbvia do que outros"
Maestro 02	"uma coisa que une o programa inteiro que é uma característica quase que uma 'marca registrada' do estilo Barroco que é a eloquência. É uma música comunicativa. Alguém que fala e alguém que ouve. [...] "a música Barroca tem esta espécie de ambição. Na época foi um fenômeno da música teatral e a música que imita a fala, depois as figuras musicais que imitam o discurso, as exclamações, as reticências, as ênfases, tudo isso é traduzido em nota e em ritmo no Barroco".
Maestro 03	[...] "a alternância de contraponto e de homofonia quando o coro reage e tem uma função dramática, o evangelista que é o tenor, mas que depois se transforma no bom Samaritano, e o viajante atacado pelos ladrões, que é o barítono. Também essa coisa do quarteto solista de cordas dobrando o coro, a linguagem, a passagem do tempo. Sempre tem aquela mesma situação, das passagens polifônicas difíceis no meio da obra com aquela função teatral". [...] "Então o capital artístico do programa é esse referencial 'bachiano'".
Maestro 04	"é um concerto muito variado. É difícil de analisar e essa é uma característica da música nova. Na melhor das hipóteses eu acho que cada uma tem uma construção diferente com relação ao capital artístico".

FONTE: O autor (2019).

Relacionadas às referências com maior amplitude, um dos entrevistados salientou que alguns compositores têm uma "assinatura própria [e] com personalidade" como "*Mahler*" e "*Beethoven*" (Maestro 01).

Outros compositores já estão mais "vinculados a uma linguagem do período e então, essa coisa do código pessoal fica mais dissolvida", como, por exemplo, os compositores "*Haydn, Mozart e Schubert*", os quais viveram em uma época na qual "a estética antecedia a expressão, enquanto que outros compositores, em outros períodos era o oposto" (Maestro 01).

De acordo com Blacking (2000, p. 67), "os compositores adquirem características do estilo pela escuta da música do passado e do presente", isto é, além de suas convicções individuais, são também influenciados pelo que um dos entrevistados nomina como "linguagem do período" (Maestro 01).

Desse modo, podemos considerar que a composição do capital artístico pode, em diferentes medidas, sofrer influências de fatores externos ao indivíduo como, por exemplo, as diferentes realidades socioculturais vivenciadas por cada compositor em cada época.

Sobre essas intersecções e influências, um dos entrevistados exemplificou da seguinte maneira:

> O Barroco Francês é totalmente influenciado pela dança, pela declamação e pelo teatro. Esse era o universo de Luis XIV em Versailles onde a dança, o falar bem, a eloquência e o teatro eram muito fortes. E na Itália, no estilo italiano, a ênfase fica mais no *cantábile*, nas melodias, na expressividade do canto, na influência da ópera e da extravagância. Então, são duas escolas. (Maestro 02).

Além das percepções com maior amplitude sobre o capital artístico destacadas anteriormente, outras tiveram um viés mais centrado na estrutura da música como, por exemplo, quando um dos entrevistados ressalta que:

> A cantata é dramática como as Paixões[65] de Bach. Ela tem um evangelista, um tenor com o mesmo tipo de voz. Tem um barítono que faz um papel importante também, que nas paixões de Bach faz Jesus, que faz Pilatos. Tem esta estrutura dramática com o coro comentando os afetos e as emoções da parábola do bom samaritano e o grande princípio cristão que é o amor ao próximo, que é a grande mensagem desta parábola. (Maestro 03).

Independentemente das visões mais amplas ou especificas salientadas, para os regentes, em síntese, cada composição "tem uma construção diferente com relação ao capital artístico" (Maestro 04) e com "características muito únicas" (Maestro 03).

Ou seja, as diversas obras escritas pelos inúmeros compositores tendem a se distinguir por meio de uma "assinatura própria" (Maestro 01) e, através dela conseguem imprimir uma "marca registrada" (Maestro 02) em suas composições, as quais são detentoras de um mesmo "DNA, fórmula [ou] pronúncia chave" (OE 30).

---

[65] A entrevista se refere nesse momento a duas obras musicais escritas por Johann Sebastian Bach, a Paixão Segundo São João e a Paixão Segundo São Mateus.

QUADRO 22 – Sobre as características das composições - COMPOSITORES

ENTREVISTAS – COMPOSITORES	
CATEGORIA ⟹ Competências	
ELEMENTO ⟹ Capital Artístico	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Características específicas das músicas**	
Comp. 01	• "A própria música pede um comportamento mais elástico na interpretação. Isso não quer dizer que ela seja mais simples ou mais fácil. Ela é mais complexa justamente porque não atende certos padrões. • "O "latim no [canto] Gregoriano" e a voz com a letra e técnica indígenas para colocar em um "plano musical duas ideias sonoras". • "O Glissando também é uma estrutura muito comum e uma parte fundamental da estrutura das músicas dos indígenas". • "Cada música eu procurei aproximar do conteúdo da igreja porque você tem parâmetro e conteúdos iguais. Os parâmetros humanos são iguais: a procura da casa do pai no catolicismo e a casa do pai para ele [o índio] tem o mesmo significado de acolhimento".
Comp. 02	• "É muito humano. Quando eu falo da água[66] eu falo de algo grande. Existe uma acorde principal no qual a orquestra dialoga. [Mas] não é como eu tenho a sede e eu tenho a água e você toma a água para saciar a sede. A música começa com uma necessidade muito grande de você estar prestando atenção. Pelo menos o que atinge dela, desde o momento que pensei nela antes de ela ter existido – é como um filho, você não tem ele então você imagina ele – basicamente é uma sensação de falta de tensão. Há uma sensação de total liberação dessa falta [que] acontece na música em muitos aspectos".

FONTE: O autor (2019).

Podemos observar nas respostas dos compositores (TABELA 22) um pouco mais sobre as especificidades dessa "marca registrada" (Maestro 02). Os relatos dos compositores entrevistados nos ofereceram alguns indícios que podem ter aderência com as informações exemplificadas por músicos e maestros nos relatos anteriores.

De forma geral, podemos considerar que uma música executada pela primeira vez por uma orquestra – que não possui referenciais da literatura ou de gravações de áudio e vídeo para os estudos individuais e a posterior construção coletiva da mesma – acaba trazendo, em certa medida, uma certa tensão aos músicos nos ensaios.

Essa inquietação pode estar relacionada à ausência das fontes primárias de informações que, no caso de outras obras, auxiliam os músicos e maestros no estudo individual e na identificação de pormenores relacionados à técnica e ao estilo da composição

[66] Nome original da obra citada: "*la sed y el agua*" (2017).

Todavia, durante um dos concertos da CAC, no qual foi executada uma obra inédita, um dos compositores entrevistados nos relatou que existiu – para a obra escrita por ele – uma grande importância da "tensão dentro do palco e das sensações que os músicos estavam tendo" sobre a falta de conhecimento da forma e de questões técnicas da composição. Segundo o compositor, este fator foi "importantíssimo para que a música" (Comp. 02) emergisse durante sua preparação nos ensaios e posterior execução nos concertos.

Sobre essa composição, o entrevistado também relatou a respeito da grafia musical e sua relação com as sensações pretendidas na sua obra.

> Pode ser que algumas seções estão cheias de presença e outras são com algumas incertezas. Mas é algo cinematográfico, como em um filme no qual não se tem como mostrar a sede. Que imagem deveríamos mostrar? Um copo de água? Mas esse mesmo copo poderia estar em um documentário sobre saúde. Então, se eu estou querendo falar disso com os sons eu tenho que criar uma sensação e não uma representação simbólica de um arquétipo do som 'sede' ou do som 'água'. (Comp. 02).

Apesar da representação simbólica não ser consensual na área, pesquisas têm demonstrado que algumas "figuras musicais específicas parecem ter sido usadas repetidas vezes para transmitir sentimentos semelhantes, e que o uso desse tipo de código é uma característica essencial da comunicação musical" (COOKE *apud* BLACKING, 2000, p. 58).

Com base nesse enunciado e na questão da entrevista, poderíamos esperar que alguns dos participantes nos apresentassem sinais talvez mais conectados com estruturas harmônicas, rítmicas ou melódicas e que pudessem estar atrelados a um código específico de uma obra ou de um autor.

Por outro lado, algumas características técnicas de execução foram ressaltadas pelos compositores como essenciais na concepção da estrutura estilística da obra.

A técnica vocal diferenciada exigida por uma das obras executadas pela CAC durante a coleta de dados pôde aproximar ainda mais a música do contexto cultural indígena que inspirou sua criação por um dos compositores.

De acordo com um dos entrevistados, essa característica pode ser considerada como "uma parte do capital artístico" que compõem a obra, entretanto, o compositor considera que o "maior capital" residiu na "construção e na idealização das músicas pelos indígenas" que serviu como influência e "base para toda a obra" (Comp. 01).

Além dessa questão da técnica vocal com aderência contextual aos indígenas, a obra apresenta, segundo o entrevistado, uma interlocução entre "dois sistemas tonais de afinação". Uma "imperfeição", se comparado com o sistema de afinação utilizado atualmente pelas orquestras, mas que é "necessária e que acaba se tornando a perfeição", pois conecta-se com um sistema oriundo de pessoas (indígenas) que "tem outro código de acesso à música que a gente tem" e é nesse diálogo multicultural "que reside a verdade dessa peça" (Comp. 01).

Apesar dos códigos que compõem o capital artístico de cada da obra serem "meio subliminares" e na "maioria das vezes estarem em um segundo plano" (Comp. 01), percebi que os compositores foram as pessoas capazes de externar com maior fidelidade as principais características que compõem toda a essência do capital artístico de uma determinada obra musical.

Se compararmos as respostas dos músicos e maestros com as informações dos compositores, ainda que de forma preliminar, posso considerar que esses últimos trouxeram uma maior profundidade e um grau de detalhamento mais elevado sobre os signos que definem as singularidades de cada música.

Os compositores abordaram questões mais particulares como a "falta de tensão [e] uma sensação de total liberação dessa falta [que] acontece na música em vários aspectos" (Comp. 02), ou ainda, detalhes conectados com a técnica específica a ser utilizada para que a obra tenha a significação pretendida pelo autor.

> A tonalidade vocal [...] com aquele tom anasalado. Essa cor que a voz traz e essa interpretação com esses elementos subjetivos e que são muito sutis dentro da música é o que costura todo o tecido musical, que é bastante complexo e variado. Essa forma de expressão vocal é a parte que liga toda a peça. (Comp. 01).

Por outro lado, analiso que os músicos e maestros salientaram contextos mais amplos (e não menos relevantes) sobre tópicos relacionados às formas e períodos em que as obras foram escritas, bem como, alguns detalhes mais técnicos ligados à execução específica da voz ou dos instrumentos de cordas.

Diferentes visões e interpretações foram apresentadas nas entrevistas por maestros, músicos e compositores. Todavia, posso considerar que todas as informações são complementares em seu conjunto e, desse modo, puderam auxiliar na construção sobre a visão da CAC a respeito das particularidades inerentes ao capital artístico das obras executadas pela instituição.

6.1.2 Sobre a preparação individual e coletiva

Apesar da apresentação dos indicadores que evidenciam a percepção sobre a existência de tais características, como os músicos e maestros interagem com esse capital? Existe uma preparação individual ou somente nos ensaios coletivos?

Neste subcapítulo apresentarei os dados oriundos das entrevistas e que buscaram, de alguma forma, respostas às questões elencadas acima. Além das entrevistas, exibirei também os resultados das observações etnográficas realizadas em alguns ensaios (n =6) da orquestra, os quais tiveram o intuito de auxiliar no entendimento sobre a construção coletiva de uma obra musical e suas relações com o capital artístico correspondente.

Apesar das respostas dos músicos (QUADRO 23) apresentarem alguns indícios do envolvimento individual com algumas características das obras, podemos observar que houve uma tendência em ressaltar apenas uma preparação pessoal voltada para conteúdos técnicos. Ficou claro nas falas dos respondentes que a preparação coletiva foi a que teve a maior relevância nesse processo de trazer à tona as especificidades de cada obra musical.

QUADRO 23 – Relação pessoal com o capital artístico - MÚSICOS

ENTREVISTAS – MÚSICOS	
CATEGORIA ⟹ Competências	
ELEMENTO ⟹ Capital Artístico	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Relação individual com as especificidades**	
Mús. 01	“Um estudo individual acontece de forma mais intensa quando eu tenho alguma música nova para apresentar, algum solo, algo que eu precise estudar mais. E isso varia muito dependendo da necessidade. [...], mas posso dizer que diariamente nós [do coro da CAC] fazemos um trabalho para o desenvolvimento vocal diário”.
Mús. 02	"Olha, faz mais de 20 anos que eu considero que eu tenho me especializado em música antiga[67]. Inclusive assim, eu ajudei a imprimir um pouco dessas características que eu aprendi com alguns especialistas na área da música antiga. Porque existem certas maneiras de tocar que devem ser adequadas à linguagem da música Barroca"
Mús. 03	"Em geral a gente desenvolve uma série de exercícios nos aquecimentos, tanto individual quanto coletivo, para que a agilidade seja alcançada na velocidade, por exemplo, que o maestro quer. No caso dessa música, o maestro exige uma velocidade bastante rápida, então no vocalize[68] [do coro da CAC] essa velocidade já é requisitada, pra já ativar a musculatura pra que na hora esteja respondendo aos estímulos"
Mús. 04	“Para as cordas, geralmente, isso envolve muito trabalho. Além das dificuldades técnicas que a obra apresenta, os andamentos são muito rápidos e tudo é muito transparente. Então, a obra passa por uma limpeza que é bastante intensa antes de começar a semana de trabalho com o maestro convidado. [...] É uma preparação mais coletiva do que individual".
Mús. 05	"Temos ensaios diários e esses ensaios são estudos. Fora isso, a gente sempre tem uma oportunidade de pegar em casa e estudar um pouco alguma parte que você tem um pouco mais de dificuldade ou de clarificar alguma coisa na cabeça. Temos essa necessidade diária de trazer essas notas estudadas, o texto lido, mas sem carregar demasiadamente em uma interpretação”.
Mús. 06	"Eu imagino o que vai ser bom e vou experimentando em casa. Inicialmente vou de acordo com o meu gosto ou com o que eu imagino que tem a ver com a época da obra. Mas tudo vai depender do que o maestro vai pedir, não é? Então, nós precisamos fazer esses ajustes também. Tem que se adaptar e muitas vezes esse material que você pesquisou, ouviu e assistiu ajuda na parte individual, mas o maestro pode pedir algumas coisas totalmente diferentes para o grupo"
Mús. 07	"De imediato, o que acontece em nossa preparação, sobretudo em uma peça Barroca é que ela vem de sua bagagem. São anos, anos e anos de ouvir, tocar e fazer a música que a gente procura dentro daquele estilo. Então, é como se eu tivesse várias malas e quando eu vou tocar uma obra de Bach, por exemplo, eu já procuro usar toda aquela bagagem. Se eu for tocar um Divertimento de Bártok eu já utilizo outra ‘mala’. Porque é isso que você leva para aquela obra: a nossa bagagem”.
Mús. 08	"O músico do século XX em geral vem de uma formação Romântica. Eu estou tocando com instrumento moderno, corda moderna e arco moderno, então, isso significa que para eu me aproximar daquele tipo de sonoridade, eu tenho que realizar um trabalho um pouco mais diferenciado - fora as passagens técnicas que a gente tem que dominar”.

[67] Este termo, comumente utilizado por músicos e maestros nas entrevistas, tem relação com o cânone de obras principalmente dos períodos Barroco (final do século XVI a meados do séc. XVIII) e Clássico (meados do século XVIII a meados do século XIX).
[68] Vários exercícios coletivos realizados pelo coro da CAC antes dos ensaios e concertos e que têm por objetivo o aquecimento e a preparação técnica individual/coletiva do grupo.

Com certas ressalvas, podemos sintetizar que a modelagem de cada nuance é resultante de "uma preparação mais coletiva do que individual" (Mús. 04) e que, apesar dos estudos individuais ocorrerem habitualmente – mesmo que por diferentes períodos, estratégias e propósitos, como indicam as entrevistas – é na rotina dos ensaios que a compreensão dos signos intrínsecos são observados e explorados estilisticamente por músicos e maestros.

> Em casa a gente estuda, mas esse é um dos grandes problemas para nós, [porque] 99% da nossa vida é no coletivo. Por isso, é imprescindível a presença da figura de um maestro, de um líder, que equalize, oriente e dê direção. (Mús. 07).

Pesquisas correlatas à temática salientam que, além da junção coletiva dos elementos musicais em um ensaio, o ambiente social e a comunicação entre os músicos são também igualmente importantes na construção da unidade em uma determinada obra musical.

As pesquisadoras Dobson e Gaunt (2015), que realizaram entrevistas semiestruturadas com músicos de uma orquestra profissional da cidade de Londres (Inglaterra), revelaram dados que corroboram, em certa medida, com os enunciados expostos por nossa investigação, principalmente, sobre a importância das habilidades dos músicos relacionadas com a comunicação responsiva e a colaboração coletiva em uma performance ao vivo.

De acordo com as pesquisadoras, três são as habilidades e qualidades que indicaram uma relevância para o senso de coletividade na rotina de trabalho de uma determinada orquestra:

a. *'Radar' musical* – este conceito relaciona-se às relações entre os integrantes da orquestra durante os ensaios e concertos – percepção auditiva, comunicação e a adaptação constante com os outros músicos – no qual um elevado nível técnico e artístico individual é assumido como um elemento básico, ou seja, torna-se fundamental que ocorram adaptações além da execução individual e, ao mesmo tempo, que possam beneficiar o vínculo coletivo entre os pares de todas as seções da orquestra.

b. *Habilidades sociais e interpessoais* - as competências na esfera social e nos relacionamentos interpessoais – senso de humor, humildade, atitude positiva, diplomacia, sensibilidade, capacidade de adaptação e a preocupação com o ambiente social – foram algumas das características identificadas pela maioria dos participantes como necessárias nas interações musicais e sociais no ambiente de trabalho.
c. *Trabalho em equipe* – o bom relacionamento no trabalho foi retratado pelas pesquisadoras como um amálgama no estabelecimento dos canais de comunicação que são essenciais durante os ensaios e performances. Ou seja, o êxito da comunicação pessoal foi percebido como um facilitador da comunicação musical.

Para Serra (2015), a presença e a observação de alguns ensaios foram determinantes para acompanhar todo o processo de construção coletiva das obras musicais e dos papéis individuais exercidos por cada um dos membros da orquestra. De acordo com o pesquisador, a prática orquestral tende a ser construída primariamente por meio de uma "conjunção de diversas relações sociais que são entrelaçadas por meio da música que é preparada e executada" (Ibid., p. 13) para uma determinada finalidade.

Sawyer (2007) *apud* Dobson e Gaunt (2015) apresentou em sua teoria as dez condições que o autor identificou como importantes na contribuição do que ele chama de 'fluxo de grupo' na busca por uma máxima experiência coletiva em uma performance. Dentre as dez condições destaco o conceito da 'comunicação continuada', que indica, em síntese, a necessidade dos músicos na manutenção de um bom relacionamento entre si, por meio dos quais são abertos alguns canais de diálogo que poderão facilitar a responsividade coletiva no desenvolvimento e na performance de um projeto musical.

Além das percepções salientadas por outras pesquisas sobre a importância do trabalho coletivo, tanto nas áreas da comunicação como das relações sociais, nossa investigação apontou outras observações relevantes como, por exemplo, as que tiveram aderência com a experiência individual dos músicos com a música antiga e que, de certa forma, vem facilitando a elaboração e o entendimento estético sobre determinados repertórios, principalmente o cânone de obras do período Barroco, executado frequentemente pela orquestra.

> Esse estudo diário contempla também sua aptidão, sua performance e competência técnica. Só que a bagagem do gênero e da obra em si vem apenas com o tempo, com muita dedicação e acesso a determinado estilo. (Mús. 07).

Nesse caso, podemos perceber no discurso o valor dado ao capital incorporado (BOURDIEU, 2007b) ao longo da vida e que se apresenta, de acordo com o entrevistado, como peça fundamental no tratamento direto com as especificidades de cada obra musical.

Apesar de diferentes visões sobre a preparação individual salientadas pelos maestros (QUADRO 24) em relação às concepções dos músicos, podemos perceber em ambos os discursos uma certa consonância.

QUADRO 24 – Relação pessoal com o capital artístico - MAESTROS

ENTREVISTAS – MAESTROS	
CATEGORIA ⟹ Competências	
ELEMENTO ⟹ Capital Artístico	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Relação individual com as especificidades**	
Maestro 02	O maestro salientou que para o repertório específico da semana não teve uma preparação essencialmente individual para as obras pois conta sempre com a "experiência desses anos todos" e que independentemente da obra musical "tudo está dentro da minha área do meu trabalho e neste sentido eu estou trabalhando sempre com as mesmas ferramentas, só que a escultura vai ser diferente".
Maestro 03	"Meu estudo é muito calcado em análise, mas uma análise que não é a análise que a gente aprende na universidade ou em uma escola de música formal, embora eu não abdique deste conhecimento, de análise formal e harmônica. Aliás, eu tenho uma análise muito particular. É uma coisa quase que fenomenológica no sentido de que é o meu jeito de apreender a forma [da obra]. Então, tudo é muito analítico".
Maestro 04	"Digamos que no meu estudo eu não precisava somente dar conta como se fosse uma leitura com uma determinada orquestra, de ter os compassos corretamente colocados, de estabelecer um fluxo temporal em cima de qual a orquestra conseguisse trabalhar. Eu precisava ter estudado a ponto de saber como soa dentro de algumas técnicas específicas. [...] saber dizer como se faz e como se produz para poder inclusive tirar dúvidas durante os ensaios".

FONTE: O autor (2019).

Com a mesma percepção apresentada pelos músicos, um dos maestros entrevistados ressaltou que, apesar de trabalhar com as minúcias de maneira individual, a conscientização global da obra só pode ser completada na preparação coletiva.

> É durante a semana de ensaio que algumas coisas se tornaram conscientes para mim. E eu tenho certeza que isso vem do subconsciente que não é psicológico, mas relacionado com o capital cultural que eu adquiri durante toda a vida. Talvez tenha também uma relação com o contexto, a capela, a orquestra, os cantores. (MAESTRO 03).

As informações destacadas por músicos e maestros nessa temática puderam, em certa medida, também serem aferidas nas observações etnográficas dos ensaios. Durante elas, foquei as atenções nas falas dos maestros que de alguma forma pudessem estar conectas com o tratamento das especificidades. Ficou evidente nas observações dos ensaios (TABELA 08) uma construção baseada prioritariamente no todo e não em cada componente individual. Além de pesquisador, minha experiência como músico e maestro colaborou de forma decisiva nessa etapa, principalmente, em captar as principais informações relativas à preparação da orquestra e conectadas de forma primária com os interesses da investigação.

Transcrevi e organizei os conteúdos (QUADRO 25) de forma que o leitor possa ter acesso às diferentes estratégias empregadas, especialmente às mensagens verbais utilizadas pelos maestros durante os ensaios.

QUADRO 25 – Sobre a relação com as especificidades – ENSAIOS

OBSERVAÇÕES ETNOGRÁFICAS - ENSAIOS (Continua)	
CATEGORIA ⟹ Competências	
ELEMENTO ⟹ Capital Artístico	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Relação coletiva com as especificidades**	
OE 28	• "As 'regras das arcadas' revolucionaram o comportamento [musical] dos grupos musicais. Hoje em dia é uma unanimidade a busca para que todos toquem exatamente da mesma forma. Por isso precisamos respeitar e aceitar essas regras e assim o efeito musical é imediatamente percebido". • "Este ritmo era chamado de 'ritmo real', com um caráter inclusive político. Este tipo de abertura 'pontuada' acabou virando um 'selo' do Luis XIV. Era uma marca realmente do contexto da época e por isso vocês podem exagerar bastante. Por exemplo, nos baixos (violoncelos e contrabaixo) as notas longas elas nunca são tocadas no valor integral e sim sempre no impulso" • "Precisamos usar toda a riqueza do arco e 'pensar vocalmente".

OBSERVAÇÕES ETNOGRÁFICAS - ENSAIOS (Conclusão)	
OE 28	• "Este desenho melódico dos baixos na Ária é típico de *Corelli*[69]. Cada um executa de uma certa maneira individual mais no coletivo isto se junta". "Devemos contribuir com a dissonância nessas frases que são a **marca registrada** [grifo nosso] de *Corelli*".
OE 29	• "A grande mágica é a gente mudar completamente a cor da orquestra entre as obras". • "Para que todos falemos a mesma língua". • "E tem este fundamento: na orquestra barroca a gente tem que ter esta consciência do *vibrato* mais controlado, mais compromissado de 'onde é que está localizada a nota no acorde"
OE 30	• "Neste programa tem uma diferença estilística muito grande [entre as obras]. Então, na primeira a gente pode se comportar de uma forma muito mais 'moderna' mais aqui a gente com certeza tem que buscar um jeito de tocar mais arcaico". • "Muito importante a mudança súbita e bem definida do caráter das danças. Como se fosse um jantar francês mesmo. Cada parte deve ser apresentada com muita contextualização. Sempre lembrem da **fórmula e qual é a pronúncia chave, o DNA** [grifo nosso] de cada dança".
OE 44	• "Coro: mesmo no pianíssimo não vamos perder as articulações das palavras". • "É preciso dar mais espaço para que as dissonâncias aconteçam". • "Tenta encontrar uma forma de misturar mais o seu som com os cantores. • "Neste grande decrescendo deixem o brilho para o início". • "Precisamos fazer o diminuendo com mudança de timbre também". • "Sopranos: neste trecho [da obra], se há solidão e silêncio cantem de forma angelical". • "Como se estivesse tocando Tom Jobim". • "Não podemos perder o caráter expressivo".
OE 45	• "Vamos respirar juntos para tocarmos juntos". • "Todos devem pensar juntos esta subdivisão". • "Finjam que eu não estou aqui. É música de câmara". • "Precisa-se mudar o estilo do vibrato no terceiro tempo do compasso".
OE 46	• "Mudem o som quando estiverem acompanhando o solista". • O maestro fala sobre a importância do "elemento surpresa". • "Poderíamos incluir mais um violino para equilibrar esta frase com o grupo". • "Estou pensando em termos de dramaturgia da música".

FONTE: O autor (2019).

Com base na minha presença nos ensaios e nas diferentes dinâmicas exploradas pelos maestros responsáveis, pude averiguar diferentes situações correlatas ao fenômeno estudado:

a. Por vezes, percebi a utilização das expressões "marca registrada", "fórmula", "pronúncia chave" e "DNA" para se referir a um determinado compositor ou parte de uma determinada obra (OE's 28 – 30) - que podem ter uma certa ligação com o que Bourdieu (2007, p. 75) chama de "códigos artísticos" e que são responsáveis, no caso da área da música, pela estratificação das composições.

[69] Arcangelo Corelli (1653 — 1713) foi um compositor e violinista italiano.

b. Em todos os ensaios pude observar uma preocupação dos maestros com questões técnicas de ordem coletiva como, por exemplo: (i) sincronia do movimento dos arcos (arcadas); (ii) sincronia rítmica coletiva; (iii) volume do som de acordo com os diferentes momentos das obras (dinâmicas); (iv) equilíbrio entre as vozes de um mesmo naipe; (v) equilíbrio geral da orquestra, entre outras questões.
c. Em uma das observações, percebi o pedido por parte do regente para que a orquestra realizasse a execução de uma das músicas "do começo ao fim" (OE 29). O objetivo, de acordo com o maestro, foi o de "conectar as partes que são assimétricas" individualmente em um todo musical. Ou seja, fato esse que corrobora com as percepções dos músicos sobre a importância do trabalho coletivo no processo.
d. Por vários momentos, um dos maestros utilizou-se da execução pessoal do violino para exemplificar e revisar as "convenções", bem como, "unificar a forma da execução" (OE 28) das ornamentações e articulações adequadas ao estilo. Posso salientar que, pela minha experiência, essa não é uma prática muito comum nas orquestras, mas acredito que, no caso específico dos ensaios para os concertos, nos quais o maestro também atuou como solista, houve uma grande preocupação dele para que a orquestra falasse a "mesma língua" (OE 29).
e. Além da execução instrumental, observei também o uso da voz e gestos corporais como recursos para exemplificar questões musicais, tanto para correções de dinâmicas e articulações desempenhadas pela orquestra, como para o retoque da pronúncia e articulações executadas pelo coro (OE's 44 a 46).

Mesmo com um programa composto por obras de um mesmo período (Barroco) – como foi o caso das obras ensaiadas nas OE's 28 a 30 – foi possível identificar a preocupação dos regentes com as sutilezas de cada obra e relacionadas a cada nuance estilística e às peculiaridades de cada compositor.

Com isso quero dizer que, apesar do período Barroco apresentar questões de estilo muito peculiares ao cânone de obras pertencentes à época, cada compositor e cada música ostenta diferentes particularidades que a definem dentro das práticas composicionais de um determinado autor.

A presença e as observações nos ensaios foram de suma importância para a investigação como um todo, principalmente no sentido de assimilar as diferentes tendências dos discursos dos maestros a respeito das linhas interpretativas individuais, bem como, da atividade dos músicos a respeito das práticas de execução e valoração do trabalho coletivo na identificação e estruturação de cada atributo que compõem o capital artístico das obras musicais.

Em suma, podemos considerar que a soma das potencialidades individuais dos músicos e maestros oriundas das diferentes experiências particulares são estruturadas e agrupadas em uma orquestra sobretudo de forma coletiva e como resultante desse processo, temos a acepção dos códigos intrínsecos a uma determinada obra musical.

Composição coletiva essa que permite, no fazer musical de um concerto ao vivo, a emissão dessas codificações em formas de sons estilisticamente organizados e correlacionadas a cada conjunto de significados.

6.2 Sobre a categoria **CONCEPÇÃO DA PERFORMANCE**

De forma complementar aos subcapítulos anteriores – nos quais foram expostas as percepções sobre a composição do capital artístico e as formas de relacionamento com ele nos estudos individuais e nos ensaios – apresentaremos nessa seção os conteúdos especificamente conectados com o momento ao vivo.

Para isso, foram levados em consideração tanto as impressões dos músicos e maestros sobre a relação com o capital artístico no momento da execução, como também as opiniões pessoais a respeito das outras formas de comunicação – escrita, oral e gestual – levadas em consideração nesta tese.

6.2.1 – Sobre a autenticidade na performance

É fato que muitas variáveis intervenientes acompanham uma performance musical. Dentre elas destaco o fato de uma determinada composição sofrer mutações pelas interferências de terceiros como maestros e músicos, que

podem, em diferentes medidas e circunstâncias, alterar a natureza genuína de uma determinada obra musical.

Uma particularidade concebível na medida em que pode ser apontada como uma condição natural do fazer musical, que permite o surgimento de diferentes interpretações de uma mesma música por múltiplas orquestras. Entretanto, essa característica pode ser a mesma condição que impossibilita, por diferentes perspectivas, uma autenticidade plena da obra.

Somado a isso, os diversos contextos correlacionados às diferentes épocas nas quais as obras são recriadas pelas orquestras ao redor do mundo, podem ser apontados também como fatores intervenientes na interpretação dos signos que compõem uma mesma composição, tendo em vista que "a obra é a mesma, o DNA dos códigos musicais é o mesmo, mas todo DNA pode ser modificado dependendo das circunstâncias que você vive culturalmente" (Maestro 01).

Para abordar a questão da autenticidade nesta pesquisa, não foi levado em consideração a busca pela aproximação plena com as interpretações autênticas, com base em tratados ou na utilização de instrumentos musicais de época.

Neste sentido, optou-se somente por considerar a relação da CAC com as características das obras musicais no momento da performance ao vivo. Ou seja, procurou-se compreender, sob a ótica dos entrevistados, como a orquestra reagiu em determinadas circunstâncias com diferentes obras musicais diante da emissão dos códigos artísticos.

Para isso, a seguinte questão temática foi levada em consideração como base durante a entrevista:

- ✓ Quais são as suas impressões pessoais sobre a autenticidade da orquestra, com relação às especificidades das obras musicais, no momento da performance ao vivo?

Em uma primeira análise, percebi que um dos pontos mais evidentes nas respostas (QUADRO 26) dos músicos ficou por conta da conexão histórica da orquestra com a música antiga pois, de acordo com alguns entrevistados, a

performance das obras, principalmente do período do Barroco é facilitada pelas singularidades que fazem parte do projeto inicial da orquestra.

Importante lembrar que a Camerata Antiqua de Curitiba surgiu com o objetivo principal de ser um grupo específico para a interpretação da música antiga e "essa percepção do estilo da época" (Mús. 01) é um dos traços que compõem a identidade da orquestra.

> Os maestros quase que não precisam falar ou sugerir coisas básicas assim, de articulação, e tal, porque eles percebem que a gente meio que já incorporou esse estilo de música. (Mús. 02).

Considero, por hipótese, que essa incorporação das habilidades interpretativas pode estar conectada com a presença regular de pessoas – músicos e maestros – com formação específica dentro da área em questão, visto que, o contato com os chamados "especialistas" (Mús. 02; Mús. 08) contribuiu para a CAC "criar uma identidade" (Mús. 07) nas últimas décadas dentro da área da performance da música antiga.

Apesar disso, os entrevistados também salientam que o grupo é "bastante heterogêneo em relação a níveis das pessoas que estão lá atuando" (Mús. 04); cada músico possui "uma maneira e um gosto pessoal' (Mús. 02) em relação à interpretação, bem como, nem todos os músicos tem "uma formação Barroca bem elaborada" (Mús. 07).

À vista disso, reitero o posicionamento de músicos e maestros no subcapítulo anterior, os quais ponderaram da importância dos ensaios coletivos na equalização dessas diferenças.

QUADRO 26 – Relação da orquestra com o Capital Artístico - MÚSICOS

ENTREVISTAS – MÚSICOS (Continua)	
CATEGORIA ⟹ Concepção da performance	
ELEMENTO ⟹ Emissão	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Relação da orquestra com o Capital Artístico**	
Mús. 01	"Esse repertório com obras de Bach, Handel e o repertório Barroco, esse entendimento musical, essa percepção do estilo da época já faz parte da gente pela nossa vivência. Nos parece que algumas obras já vêm entendidas".

ENTREVISTAS – MÚSICOS (Conclusão)	
Mús. 02	"eu acho que para uma orquestra 'moderna' tocar música antiga e levar em consideração essas características, é um desafio. [Todavia] eu acho que a gente está fazendo um trabalho que é possível fazer. Inclusive porque a gente opta por trabalhar com pessoas que são especialistas nessa área"
Mús. 03	"acho que a orquestra é bem capaz, mas, o que dificulta, na minha opinião, é o excesso de repertório diversificados ao longo do ano e o pouco tempo então, da prática específica pra isso. Talvez seria mais autêntica se fosse mais focada para esse tipo de repertório [da música antiga]".
Mús. 04	"eu acho que a gente preza muito por essa questão na performance. Então, você tem alguns cantores que são fantásticos e alguns cantores que não são tão fantásticos. Alguns instrumentistas que são exímios performers e outros que não são tão saudáveis, digamos assim, e não estão tão em dia com o instrumento. A gente tenta buscar o interesse de todo mundo para que na hora da performance essa unidade exista e apareça".
Mús. 05	"no caso especificamente dessa obra eu acho que a CAC está exercendo ali o ápice do motivo de sua existência. É claro que isso tudo tem a ver com a nossa história e de onde a gente vem. Cada um vem trazendo a sua bagagem e isso tudo ali é uma confluência. Um momento ali no qual tem em média 40 pessoas em uma confluência onde a música acontece"
Mús. 06	"o grupo busca essa unidade [mas] é complicado falar disso porque, apesar de ser uma orquestra pequena, [na orquestra] tem várias pessoas diferentes e cada um tem a sua maneira de ver as coisas – o que eu respeito muito [...]. Mas é claro que essa questão da diversidade de pensamento acaba interferindo na maneira de executar, mas, de uma forma geral há essa busca".
Mús. 07	"eu acho que dentro da CAC a gente tem muitos músicos bons e com formação dentro da música Barroca e isso ajuda muito a orquestra a ser autêntica nesse sentido. Eu acho que isso ajuda muito a criar uma identidade. Na orquestra tem pessoas que fazem a diferença pelo conteúdo que eles têm, então quando vem um Maestro X, que seja excepcional, eles se identificam na hora. E essa autenticidade tem muito a ver com esse '*pedigree*'. Os caras conhecem bastante e isso é um diferencial".
Mús. 08	"Nós tocamos hoje muito diferente do que se faz por aí porque a gente já tem uma outra mentalidade adquirida por causa desse contato com esses especialistas. Geralmente vem alguns desses especialistas na área e então construímos juntos essa sonoridade. Tentamos ser o mais autêntico possível segundo fontes que estão sendo emanadas de pessoas que vem para trabalhar com a gente com o entendimento pessoal desse conhecimento histórico".

FONTE: O autor (2019)

Conforme já salientado em capítulos[70] anteriores, algumas pesquisas têm demonstrado nas últimas décadas que a escolha do repertório (SLOBODA e FORD, 2001; RADBOURNE, 2007) para a construção de uma programação anual de uma orquestra tem sido um dos grandes desafios para as instituições de todo o mundo.

Para os autores, confiar no repertório existente e escrito ao longo dos últimos séculos não está sendo mais o suficiente, mas por outro lado, a chamada 'música nova' não tem se mostrado até agora totalmente eficaz para lotar regularmente as salas de concerto. Se levarmos os enunciados em

[70] Ver mais sobre esta problemática no subcapítulo 3.3.1.

consideração, podemos talvez ponderar que equilíbrio nas escolhas entre obras de diferentes períodos e estilos seja umas das soluções parciais da problemática apresentada.

Contudo, seria conveniente para uma instituição musical executar semanalmente diversas obras de diferentes períodos da história da música? Se sim, será que as academias – universidades e conservatórios – conseguiriam formar músicos profissionais que dominam a interpretação de todos os gêneros e estilos das composições escritas nos últimos seis séculos[71]? Não seria melhor manter o foco na estruturação de uma orquestra com músicos e maestros com uma formação mais especifica a um determinado período? Mas dessa forma não se restringe o acesso à apenas um público particular?

Certamente, essas são apenas algumas das incontáveis perguntas que surgiram das reflexões sobre a problemática e que, muito provavelmente, possuem respostas com pontos positivos e negativos em relação à temática em questão.

A CAC, que privilegia a 'música antiga' na maior parte de sua programação anual, também organiza e implementa projetos que contam com obras de diferentes períodos e diversificados estilos musicais.

De acordo com alguns dos entrevistados, por conta desse desvio do objetivo principal da orquestra, "se perde a possibilidade de um aperfeiçoamento e de um aprimoramento com mais tempo" (Mús. 01) dentro de uma área específica o que, certamente, levaria a orquestra a ser "mais autêntica se fosse mais focada para esse tipo de repertório" (Mús. 03) com aderência à música antiga.

Seguramente, a temática da autenticidade é intrincada, com diferentes pontos de vista e dependente de uma série de fatores que podem estar conectados tanto com as visões pessoais dos integrantes, como ser influenciada pelos propósitos institucionais de uma orquestra.

Thompson (2006) foi um dos autores utilizados nessa tese e que explorou em suas pesquisas as diferentes razões que podem influenciar a efetividade da construção de uma obra musical ao vivo.

---

[71] Do período Renascentista (anos 1400 a 1600 aprox.) até os dias de hoje.

Na pesquisa realizada, as avaliações das obras apresentadas em um concerto[72] ao vivo levaram em conta diversas dimensões de interesse, tais como a qualidade da performance, o gosto e a familiaridade com as obras, a responsividade emocional à performance e a relação de satisfação com a sala de concertos. As respostas de sua pesquisa mostraram que diversos foram os elementos que contribuíram para uma experiência completa na apreciação musical ao vivo de uma orquestra, incluindo a influência dos músicos e do público no processo.

Os músicos, por um lado, podem ter controle direto em algumas questões como o estudo deliberado, a preparação mental para evitar a ansiedade durante a performance, a presença e atuação profissional como um todo no palco, bem como, determinadas mudanças operadas em sua interpretação de acordo com responsividade com a orquestra e/ou com o público no momento da execução ao vivo. Por outro lado, há questões as quais os músicos não podem influenciar diretamente como o estado de espírito e o humor do público, a localização espacial dentro da sala de concertos, o gosto musical da audiência, entre outros tópicos não diretamente relacionadas com a execução instrumental (THOMPSON, 2006).

Os resultados apresentados pelo autor corroboram com os coletados e analisados em nossa pesquisa, principalmente, a respeito das inúmeras variáveis intervenientes, destacadas também pelos maestros (QUADRO 27), e que acompanham o processo de estruturação de uma performance com um certo grau de autenticidade.

QUADRO 27 – Relação da orquestra com o Capital Artístico – MÚSICOS

ENTREVISTAS – MAESTROS (Continua)	
CATEGORIA ⟹ Concepção da performance	
ELEMENTO ⟹ Emissão	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Relação da orquestra com o Capital Artístico**	
Maestro 01	"Se você tem uma orquestra com uma qualidade não tão elevada você não pode esperar que todos os símbolos sejam entendidos e apresentados ao público. Em música você sempre tem um fator interveniente que é o intérprete. É nesse momento que eu acho que o entendimento, ou não, dos códigos são influenciados; desse **fluxo entre público e obra"** [grifo nosso].

[72] Os dados são oriundos de um questionário direcionado ao público (n=103) durante o intervalo de um dos concertos realizados no *Royal College of Music* em Londres (THOMPSON, 2006).

ENTREVISTAS – MAESTROS (Continua)	
Maestro 02	"é um fenômeno que acontece de forma coletiva e individual e o caso da Camerata é um caso único. É um grupo desde a sua gênese dedicado predominantemente à música antiga - tá aí o nome Camerata Antiqua - mas que nunca foi até o estágio seguinte desta trajetória sem fim que é o voto, a decisão de se fazer a coisa com instrumentos antigos, de ter um *approach* vocal mais histórico, então, a camerata é um bom exemplo deste segmento que existe no mundo inteiro, deste estágio intermediário".
Maestro 03	"o que aconteceu ontem, nesse sentido foi bastante especial porque todas as obras – poucas vezes isso aconteceu comigo – tiveram a sua melhor execução da semana ontem no concerto".
Maestro 04	"é importante eu falar que eu tenho um pouco de bronca com o tema 'autenticidade' porque é um termo carregado de uma carga, especialmente por conta da música autêntica. Agora, eu acho que na música há a verossimilhança. Tem interpretações diferentes que podem ter uma mesma lógica interna no sentido de fazer sentido com o texto, diferentemente de ser a intenção do compositor, ou não, e outras que são simplesmente uma camada arbitrária em cima do texto".

FONTE: O autor (2019).

Além das questões já salientadas pela literatura e pelos músicos, um dos maestros entrevistado trouxe à tona outras relações contextuais associadas ao tema.

De acordo com ponto de vista pessoal do regente, a questão da autenticidade sofre a interferência de fatores externos aos sonoros e que, em diferentes medidas, podem influenciar diretamente na emissão dos códigos.

> Você tem que aplicar cada código e cada experiência linguística e estética da época na obra que você está fazendo, ao local que você está realizando e com a orquestra que você está trabalhando [pois] os códigos não são possíveis de serem aplicados de uma maneira consistente quando você tem tantas variáveis em cada uma das apresentações. (MAESTRO 01).

Além desses fatores externos, pude constatar durante a análise dos conteúdos das entrevistas que a autenticidade também está associada à intervenção de terceiros durante todo o processo.

Assim sendo, pondero que a decodificação primária e individual dos signos que estão escritos nas partituras; a construção coletiva nos ensaios e a emissão e recepção dessas características nos concertos são dependentes diretamente de distintas pessoas.

Músicos, maestros e público estão conectados pelos sons no momento da performance, mas também por particularidades que podem interferir, em

múltiplas medidas, na legitimidade plena da compreensão de uma determinada obra musical.

Para um dos entrevistados (Maestro 03) o momento do concerto ao vivo é uma prática humana e influenciada diretamente por questões correlatas a ela.

> Nós temos algo no papel deixado por alguém em certo momento. Aquilo é um código. Uma carta que o compositor entrega para a gente. Nós [músicos], lemos em voz alta essa carta e então, já temos aí uma transformação do conteúdo. A forma com a qual a gente lê e reage à carta passa pelas nossas emoções e então a ideia chega na plateia de outra forma. Toda obra é associada a uma ideia e ela é também recebida de forma diferente por quem nos ouve, ou seja, temos ruídos na comunicação. [Além disso] é uma leitura coletiva. Não é a minha leitura pois eu, [como maestro] estou conduzindo uma leitura de várias vozes dessa carta. Então, o ambiente emocional da coletividade que é formado por várias individualidades influencia na forma com que o público – de diferentes lugares, com toda a sua história cultural, suas práticas, costumes, referências e que também é outra coletividade – vai receber aquele conteúdo da carta inicial. É uma dinâmica humana mesma, do *momentum*. (Maestro 03).

Em síntese, constatei por meio dos estudos sobre o conteúdo das entrevistas, que houve alguns aspectos comuns nos discursos, e que essas inclinações temáticas na retórica dos músicos e maestros podem, em diferentes circunstâncias, interagir como agentes potencializadores ou limitadores da autenticidade musical em um concerto ao vivo, tais como:

- ✓ A heterogeneidade na formação individual dos músicos que compõem a orquestra;
- ✓ A ausência de uma focalização total na música antiga – no caso da CAC;
- ✓ A presença constante na CAC de especialistas – músicos e maestros – na área da música antiga;
- ✓ A afinidade da CAC com o repertório da música antiga oriunda do tempo de atuação na área;
- ✓ Interpretações dos códigos influenciados pelas visões pessoais de músicos, maestros e público.

Diante disso, posso considerar que a autenticidade musical pode estar atrelada a diversas situações e influenciada por diferentes circunstâncias, as quais envolvem todo o processo de decodificação e a estruturação coletiva de uma obra musical.

Além disso, não desconsidero também a hipótese de que a emissão desses signos sonoros está majoritariamente atrelada ao "*momentum*" (Maestro 03) da execução ao vivo, no qual os músicos se entregam de uma forma que não ocorre durante os ensaios.

O fazer musical em um concerto é um dos principais momentos dos quais os músicos "se obrigam a uma postura e presença que não tem no ensaio", e por meio da qual se é possível uma "compreensão imanente" da obra (Maestro 04) por todos os presentes.

Além dessa questão, pesquisas correlatas nos mostram que a prática da música em grupo, como a realizada em uma orquestra, não depende apenas dos fatores musicais envolvidos, pois está também relacionada com as habilidades da comunicação e dos relacionamentos interpessoais, tanto nos ensaios como nos concertos (DOBSON e GAUNT, 2015).

Com base nos conteúdos apresentados até o momento, acredito que a correlação das habilidades sociais e musicais no contexto do trabalho em orquestras profissionais tem influência direta na força da comunicação musical no palco, bem como, nas diversas interfaces que envolvem a interação entre os atores envolvidos no fazer musical. Seguramente, esses são aspectos relevantes e que podem fazer a diferença em uma determinada orquestra no envolvimento eminentemente autêntico com as especificidades que compõem o fazer musical ao vivo.

Enfim, externo que a autenticidade musical - no caso da CAC – foi manifestada por músicos e maestros, principalmente, como resultante do enfoque primário a mais de quatro décadas na interpretação e execução da música antiga pela orquestra, bem como, da busca pela capacitação constante por meio do contato com profissionais – músicos e maestros – que possuem a expertise específica da área música antiga.

6.2.2 Sobre as formas de comunicação

Neste subcapítulo apresentaremos as opiniões pessoais de maestros e músicos acerca do papel das três formas de comunicação levadas em consideração nesta investigação – comunicação escrita, oral e gestual.

6.2.2.1 Comunicação escrita

Nesta parte da entrevista com os músicos e maestros, considerou-se o programa de concerto como uma ferramenta que pôde exercer diferentes funções na compreensão e no envolvimento do público com o fazer musical ao vivo nos concertos da CAC.

Para coletar as opiniões pessoais sobre esta questão, realizei as seguintes perguntas aos entrevistados:

- ✓ Quais são as suas impressões pessoais sobre o programa de concerto? E qual é a importância dessa forma de comunicação para o contexto da performance ao vivo?

De maneira geral, pela análise das respostas (QUADRO 28) dos músicos entrevistados, percebe-se que houve uma consonância sobre a importância deste formato de comunicação para os concertos ao vivo.

Adjetivos utilizados nas entrevistas como 'importante, 'vital' e 'fundamental', nos apresentaram a força da relevância da palavra escrita no contexto da performance ao vivo, principalmente, no sentido de "situar o ouvinte" (Mús. 01; Mús. 02 e Mús. 05) por meio da presença de uma "apresentação textual que antecede uma fruição" (Mús. 05).

Considero que a valoração dos músicos em relação à palavra escrita é um importante indicativo de que os profissionais respeitam a diversidade do público que assiste os concertos, essencialmente, pela visão dos entrevistados da necessidade de a instituição fornecer os meios para que as pessoas se posicionem contextualmente a cada repertório executado.

QUADRO 28 – Sobre a comunicação escrita - MÚSICOS

ENTREVISTAS – MÚSICOS	
CATEGORIA ⟹ Concepção da performance	
ELEMENTO ⟹ Formas de comunicação	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Comunicação escrita**	
Mús. 01	"eu vejo o programa impresso com um bom programa, com os currículos, traduções das letras e eu acho que isso é importante para o público estar situado".
Mús. 02	"As informações sobre a orquestra, solistas e regentes são extremamente importantes para situar o ouvinte".
Mús. 03	"acho que primeiramente é o registro de que os músicos executaram esse programa. Ele é um documento. E acho bastante relevante para os músicos e para o público, primeiro como documento e segundo como informativo".
Mús. 04	"O programa de concerto é fundamental. O público merece ter um programa impresso no qual todas as informações possíveis sejam colocadas para ele". Eu acho que a gente preza pela plateia quando a gente deixa para ela esse marco de ela ter um papel que comprove que aquilo aconteceu e tem todo um processo pra aquilo acontecer. E que ela não está indo ali apenas para usufruir apenas auditivamente de um concerto, mas ela vai levar para casa essa informação".
Mús. 05	"São complementos que tem um certo valor, mas eu muitas vezes gostaria de ler um pouco a mais. Todavia, no geral o programa ele 'situa' [o público em relação à obra] e é inteligível no modo como ele é feito".
Mús. 06	"Eu acho superimportante. Eu não sei essa importância acaba sendo aproveitada em sua totalidade. O que acontece, muitas vezes, é que o público chega em cima da hora e não dá tempo de ler antes do concerto. Porque se as pessoas tivessem a oportunidade de ler antes elas conseguiriam ligar mais as coisas".
Mús. 07	"Nós reagimos muito às informações externas. Eu acho fundamental essa parte de ter um programa impresso bem feito e com informações importantes".
Mús. 08	"eu acho vital para que você entregue boas informações para que o público entenda que obra nós estamos realizando e o porquê" [...].

FONTE: O autor (2019).

Similarmente aos músicos, os maestros (QUADRO 29) entrevistados também convergiram com a concepção desses 'documentos' como "ferramentas de escuta" (Maestro 02) que trabalham como "complemento" (Mús. 05) para o evento, e que podem, dependendo da forma a qual são concebidos, "fornecer um pouco mais de ideias" (Maestro 03) sobre as obras a serem apreciadas auditivamente.

Por outro lado, alguns regentes discordaram do uso de um programa de concerto o qual não prese pela "liberdade do leitor", que seja "muito impositivo nas ideias" e limite "a reflexão" do público" (Maestro 02). Igualmente, que ele não seja imprescindível para todos os concertos e sim, opcional, caso a intenção primária da instituição musical seja uma apreciação auditiva "não preparada e mediada por semântica" (Maestro 03) de um determinado repertório.

QUADRO 29 – Sobre a comunicação escrita - MAESTROS

ENTREVISTAS – MAESTROS	
CATEGORIA ⟹ Concepção da performance	
ELEMENTO ⟹ Formas de comunicação	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Comunicação escrita**	
Maestro 01	"eu o acho importantíssimo, embora, a maioria do público não leia. Eu gostaria que as pessoas lessem mais porque eu acho que elas perdem muito"
Maestro 02	"é uma materialização, um outro veículo que faz parte deste momento. As pessoas quando ouvem um concerto elas estão olhando para o nome do compositor, elas estão vendo algumas datas e tudo isto são ferramentas de escuta. E você eliminar isso é uma limitação. E ainda tem mais, as pessoas podem levar este programa para casa e levam de certa forma 'um pedaço' do concerto com elas"
Maestro 03	"Ele é muito bom, é um instrumento fantástico para fornecer um pouco mais de ideias, mas ele é muito ruim quando ele não presa pela liberdade do leitor. Quando ele não estimula uma liberdade e uma leitura reflexiva, que gere reflexão. Quando ele é muito impositivo nas ideias, em vez de ele estimular ele limita a reflexão".
Maestro 04	[O programa] "nunca é obrigatório em nenhum sentido. Ou seja, você pode legitimamente dizer: 'eu de propósito vou prescindir de um programa de concerto porque eu quero esse tipo de escuta não preparada e não mediada por semântica' ou você pode dizer 'não, eu quero o detalhar no programa para que o público tenha vários ganchos de escuta'. Isto para mim é uma opção e não uma obrigação".

FONTE: O autor (2019).

Apesar de ser um elemento optativo para a música de concerto – tendo em vista que uma performance pode ser realizada com ou sem este formato de comunicação – as opiniões dos maestros e músicos nos revelam uma consonância do que se refere à importância da palavra escrita, tanto para situar o público contextualmente, como para aproximar o ouvinte da possibilidade de executar com mais eficiência a decodificação das especificidades pertinentes a cada obra musical.

6.2.2.2 Comunicação oral

Diferentemente da comunicação escrita – que foi um elemento presente em todos os concertos da CAC investigados – a comunicação oral se estabeleceu de forma facultativa nos eventos realizados pela orquestra.

Por vezes, algumas pessoas como os maestros, músicos ou comentaristas realizaram explanações orais ao vivo e que tiveram a intenção de

fornecer informações contextuais sobre a dinâmica do evento e sobre algumas particularidades das obras musicais.

Para abordar a temática sobre a relevância da comunicação oral em um concerto ao vivo, fiz a seguinte pergunta aos maestros e músicos:

- ✓ Quais são suas impressões pessoais sobre a palavra falada (observações orais realizadas antes ou durante o evento por maestros ou comentaristas) para o contexto de um concerto ao vivo?

De forma geral, pude observar pela leitura das opiniões dos entrevistados evidentes similaridades nas concepções sobre o papel da comunicação oral por parte dos músicos (QUADRO 30) e maestros (QUADRO 31) entrevistados - tanto pelas opiniões favoráveis quanto pelas ressalvas a esse mecanismo de interação com público.

QUADRO 30 – Sobre a comunicação oral - MÚSICOS

ENTREVISTAS – MÚSICOS (Continua)	
CATEGORIA ⟹ Concepção da performance	
ELEMENTO ⟹ Formas de comunicação	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Comunicação oral**	
Mús. 01	"eu acho que essa comunicação realmente depende do público, então isso exige uma pré-avaliação do público que estará presente pra assistir o concerto". Mas considerando a nossa realidade como país e região, eu vejo como fundamental que haja uma comunicação [...].
Mús. 02	"eu acho que depende um pouco do programa. A música mais 'clássica' e mais conhecida do ouvinte talvez necessite menos dessa explicação oral. No caso específico do esclarecimento do maestro, esse tipo de intervenção oral é mais proveitoso quando se trata de música contemporânea".
Mús. 03	"eu prefiro porque aproxima muito e as pessoas se sentem menos em um evento elitizado. É melhor nesse caso que o papel que nesse caso é um documento e a comunicação oral aproxima mesmo as pessoas, tirando as distâncias entre o palco e a plateia".
Mús. 04	"eu também acho fundamental"
Mús. 05	"eu acho maravilhoso [...] quando se pega pequenos incisos e trechos da obra e explica a obra por meio dessas pequenas passagens. E depois toca a obra inteira. É uma ideia muito boa, porém, tem uma contrapartida negativa: o concerto se estende muito e se torna um concerto didático. Isso cansa um pouco tanto os músicos como o público. E também tem a questão que nem todos os maestros têm essa habilidade".
Mús. 06	"eu acho superimportante. Eu acho que dependendo da obra ou do programa tem que analisar se vale a pena falar tudo no início ou de forma separada [entre as obras]. Porque às vezes eu acho interessante não quebrar alguns momentos. Então assim, algumas pessoas conseguem chegar antes e ler [o programa] e ficar preparados. E se tem uma pessoa que explique antes vem a substituir o que está escrito ou para quem leu acaba acrescentando".

ENTREVISTAS – MÚSICOS (Conclusão)	
Mús. 07	"também é muito importante que ela seja muito bem-feita, porém, pode ser também algo não tão legal. Depende de quem faz, de como faz e do 'timing' [...]. Mas eu acho muito legal porque aproxima o público do que está acontecendo".
Mús. 08	"parece redundante se já tem um programa, mas o que a gente sabe é que as pessoas não gostam muito de ler. Me parece que o público gosta mais quando o maestro explica por que ele pode dar algum dado que não está no programa. [...] Muitos maestros gostam de dar algum dado a mais até como forma de cativar mais o público e isso tem a ver com a questão do contato com o público"

FONTE: O autor (2019).

Além da utilização de adjetivos como 'fundamental', 'maravilhoso', 'superimportante' e 'cativante', na busca por uma valoração do discurso sobre a relevância da utilização desta ferramenta, outros argumentos favoráveis foram utilizados pelos entrevistados e que merecem destaque:

- ✓ A oralidade como forma de aproximar as pessoas e diminuir as distâncias entre os músicos e público;
- ✓ A comunicação oral com o objetivo de acrescentar informações que não estejam no programa impresso;
- ✓ As intervenções orais como modo de contextualizar o público com o repertório de um determinado programa de concerto;
- ✓ A comunicação oral no intuito de abrir "os olhos e os ouvidos do público para se atentar a coisas que durante o concerto se pode vivenciar melhor" (Maestro 01).

Por outro lado, foram também apresentadas pelos participantes algumas questões condicionantes a respeito desse modelo de comunicação com a plateia, tais como:

- ✓ A eficiência depende da maneira como é empregado, do momento adequado e do tempo destinado para tal finalidade;
- ✓ Necessidade de uma avaliação prévia sobre qual é o perfil do público e sua relação com o programa de concerto;
- ✓ Depende da habilidade pessoal de 'quem' realiza a comunicação;
- ✓ Depende dos objetivos artísticos e institucionais do concerto.

QUADRO 31 – Sobre a comunicação oral - MAESTROS

ENTREVISTAS – MAESTROS	
CATEGORIA ⟹ Concepção da performance	
ELEMENTO ⟹ Formas de comunicação	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Comunicação oral**	
Maestro 01	"Antes do concerto sim porque durante o concerto eu acho que perturba. Eu não quero direcionar a atenção do público. [...] Agora, eu acho que uma explanação antes do concerto fora, uma hora antes, 'abre os olhos e os ouvidos' do público para se atentar a coisas que durante o concerto se pode vivenciar melhor. Então isso tudo é importante. É a diferença que eu vejo entre entretenimento e cultura".
Maestro 02	Eu sinto às vezes que o concerto tem uma atmosfera meio sisuda, assim, meio 'chique' que não cabe às vezes um colóquio. Então às vezes um concerto sem nenhum tipo de fala também é agradável, mais depende da hora. Outros momentos você sente que um pouquinho, um tom mais didático é essencial para o concerto não se perder no meio do caminho. E eu também acho que tem gente que fala bem e tem gente que fala mal, então eu acho que não deveria ser uma coisa institucionalizada. Cada um deve seguir a sua própria habilidade no palco
Maestro 03	"Quando eu faço eu tomo o cuidado de só jogar estímulos e não entregar informações prontas e nem fazer manifestações, juízo de valor, coisas deste tipo. Eu prezo muito pela liberdade da pessoa decidir o que ela acha bom e o que ela gosta e o que fazer com aquilo".
Maestro 04	"Quando tem a [comunicação] oral eu acho mais legal quando ela se dá em formato separado, por exemplo, em um pré-concerto. Você tem quinze minutos antes para quem quiser participar de uma palestra. Eu acho legal, porque você dá a opção da escuta. Mesmo no concerto eu acho legal quando é tudo antes do que [realizado] obra a obra. Eu acho que quanto mais próximo e mais obrigatório, mais você indexa com uma leitura unidirecional necessária, que para mim é o contrário da arte, não é? A arte para mim está no campo da abertura da metáfora e não no campo do fechamento da semântica".

FONTE: O autor (2019).

Com base na experiência na área em questão, posso atestar que algumas tarefas – apesar de teoricamente importantes e salientadas pelos entrevistados – são praticamente inexecutáveis, tais como:

i. saber de forma antecipada quais são exatamente as pessoas que compraram os ingressos para um determinado concerto;
ii. inteirar-se previamente das particularidades socio educacionais e dos hábitos culturais de um determinado público;
iii. analisar as motivações individuais que levaram diferentes pessoas ao concerto.

Certamente, as pessoas que formam o público de um concerto têm motivações diferentes e distintas expectativas ao participarem de um evento.

Além disso, um mesmo indivíduo pode, dependendo do repertório que está no programa de concerto, se sentir mais ou menos disposto a receber algum tipo de informação que possa, em diferentes medidas, auxiliá-lo na compreensão das especificidades de uma determinada obra musical.

Apesar dessas diferentes perspectivas, algumas pesquisas têm demonstrado que por meio dessa ferramenta o conhecimento sobre algumas particularidades da música de concerto pode ser ampliado e, além disso, a oralidade pode desempenhar um papel essencial no estabelecimento de uma maior relação de proximidade da orquestra com o público (SERRA, 2015; PITTS, 2005).

Apesar da parcialidade da inclinação positiva no discurso dos participantes pelo uso da comunicação oral e atrelada à certas ressalvas, considero relevante a tendência para a utilização desse mecanismo pela orquestra. Todavia, concordo plenamente que nem todas as pessoas têm a aptidão para falar em público e que se a comunicação for mal executada, pode ter um efeito contrário do esperado.

Em resumo, entendo que as repostas apresentadas por músicos e maestros nos levaram a um entendimento de que há um certo grau de eficiência no uso da oralidade em um concerto ao vivo, que pode resultar no acréscimo de informações, em uma maior aproximação do público com os músicos e na contextualização da escuta do ouvinte com um número maior de características intrínsecas às obras musicais.

Entretanto, os dados mostraram também que a eficácia da utilização da comunicação oral está atrelada ao equilíbrio entre diversas variáveis – o que se fala; quem fala; como se fala; em qual momento se fala e qual a duração adequada do discurso – que compõem o cenário do concerto ao vivo e que podem, em diferentes circunstâncias, influenciar sua efetividade.

Certamente, essa é ainda uma percepção prévia e parcial sobre o assunto, mesmo porque essa temática será novamente tratada nos capítulos seguintes e com as repostas do público sobre a utilização e a importância da comunicação oral no fazer musical ao vivo.

6.2.2.3 Comunicação gestual

Durante a primeira etapa da pesquisa – na qual exploramos o campo empírico na busca de indícios que pudessem auxiliar na elaboração das categorias de análise que foram utilizadas nesta etapa da investigação – observamos que, tanto a orquestra como o coro, utilizaram de dinâmicas corporais paralelas ou ligadas à execução instrumental.

Na segunda etapa da pesquisa de campo pudemos, então, averiguar pelas entrevistas a visão de maestros e músicos da CAC sobre a significação desse elemento para o contexto da música de concerto, bem como, perceber por meio das observações etnográficas as formas de utilização desta ferramenta durante os concertos ao vivo.

Para abordar este tópico foi realizada a seguinte questão aos entrevistados:

- ✓ Quais são suas impressões pessoais sobre a comunicação gestual em um concerto? Qual é a importância dos 'olhares', 'expressões faciais' e 'movimentos corporais' para o contexto da performance ao vivo?

Para os músicos (QUADRO 32) da CAC, as expressões faciais e movimentos do corpo durante a execução das obras foram alguns dos elementos utilizados e reconhecidos como 'necessários', 'fundamentais' e que, por meio deles, as atitudes do grupo frente à responsividade com a obra são influenciadas consideravelmente.

> Eu entendo que a expressão é uma engrenagem. Você não consegue fazer bem uma música se você não tiver uma expressão adequada do gesto, do olhar e do movimento do corpo. Então, a música está ligada ao movimento. (Mús. 01).

Além da adequação interna frente a importância e a influência do movimento entre os próprios músicos da orquestra, a comunicação gestual também foi reconhecida pelos entrevistados como um ingrediente que permite uma espécie de "simbiose" (Mús. 04) com a audiência. Essa "troca de energia" (Mús. 06) empreendida pelo gestual entre músicos e público lhes permitem uma

espécie de “sensação coletiva de comunicação” e que propicia aos músicos a percepção de que “o **fluxo** [grifo nosso] está acontecendo” (Mús. 05) durante uma determinada execução instrumental.

QUADRO 32 – Sobre a comunicação gestual – MÚSICOS

ENTREVISTAS – MÚSICOS	
CATEGORIA ⟹ Concepção da performance	
ELEMENTO ⟹ Formas de comunicação	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Comunicação gestual**	
Mús. 01	"Para que haja o interesse das pessoas em um concerto você precisa ter tudo isso também acontecendo. Essa comunicação visual, hoje em dia, ela se faz muito necessária”
Mús. 02	"A comunicação dentro de um conjunto como uma orquestra se dá por todas as vias sensoriais e no contexto de se fazer música é absolutamente fundamental. É claro que depende do espaço que a gente toca também. Para nossa precisão, tanto de início quanto de término das notas.". [...] "para a precisão rítmica, precisão de alguns meios de expressividade como o vibrato”.
Mús. 03	"Quando todo mundo está muito sério e ‘fechado’ na partitura e sem muita expressão interpretativa, digamos assim, acho que dá um gelo tanto do regente para o coro/orquestra quanto pra quem está assistindo. Eu, por exemplo, tenho o hábito de olhar para a cantora a meu lado e volta e meia a gente interage em algum concerto que permite. Gosto de me movimentar quando a música é mais movida e às vezes eu vejo que isso leva o outro a se mover".
Mús. 04	“A plateia nos informa por meio de gestos e situações que acontecem no palco e que refletem nos olhos deles, que estão assistindo. Acaba sendo uma **simbiose** [grifo nosso] na qual você vai percebendo como que aquela música está interagindo com as pessoas
Mús. 05	"aí a gente tem aquela interferência do fluxo, não é? O momento que a gente ‘engrena’ e a comunicação chega ao máximo. É um momento mágico e algumas vezes a gente já sentiu isso no palco. E não é uma coisa que só uma pessoa que sente. São todas as pessoas. As pessoas se entreolham e elas sabem que o fluxo está acontecendo naquele momento. É uma **sensação coletiva de comunicação** [grifo nosso]. Tem um vértice que acontece e a gente está no máximo do foco"
Mús. 06	"pensando como plateia, eu acho muito interessante quando isso acontece. Porque tem sim uma **troca de energia** [grifo nosso] e você acaba percebendo nos olhares ou no gesto o que o músico está sentindo ao interpretar a música".
Mús. 07	"pra mim é fundamental. Quando a gente está no palco nós fazemos muito para quem está vendo. É o se apresentar e não é o só tocar. [...] É importante a gente mostrar também com o gestual e com o movimento porque eu acho que o público sente. [...] A orquestra é um corpo pulsante, um organismo. Não são apenas sons, está muito no gestual"
Mús. 08	"O público não gosta de uma orquestra de ‘pretinho e branco’ lá paradinha; o público quer ver que a gente está vivo. A medida que a gente vai utilizar isso para criar uma climática no concerto é que é a nossa grande dificuldade. É difícil contextualizar para que ela se torne prática e objetiva".

FONTE: O autor (2019).

Além das entrevistas que realizei com os músicos e maestros, pude também analisar a questão da comunicação gestual via anotações no caderno de campo durante as observações etnográficas. Dos vinte seis concertos

assistidos e analisados, destaco neste subcapítulo (QUADRO 33) algumas das movimentações que percebi como parte integrante da comunicação gestual e que corroboraram com as impressões dos maestros e músicos externadas via entrevistas.

QUADRO 33 – Sobre a comunicação gestual – CONCERTOS

OBSERVAÇÕES ETNOGRÁFICAS - CONCERTOS	
CATEGORIA ⟹ Concepção da performance	
ELEMENTO ⟹ Formas de comunicação	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Comunicação gestual**	
OE 16	Alguns cantores sabem 'de cor' uma das obras apresentadas neste concerto e então, aproveitaram para se movimentar (dança) discretamente durante a execução e, igualmente, estabelecer um contato visual mais direto com o maestro e o público. Orquestra e coro 'se levantam' durante os aplausos e realizam, de diferentes formas, um contato visual direto com público. Percebo que algumas pessoas do público retribuíram os sorrisos – principalmente as mais próximas da orquestra e coro.
OE 22	Intervenção comum que aconteceu durante os aplausos deste concerto foi a troca de sorrisos/olhares entre alguns músicos e plateia.
OE 24	Durante os aplausos após duas das obras apresentadas a orquestra se levanta e agradece de forma coordenada 'se curvando' para o público. Alguns membros da orquestra trocam sorrisos e estabelecem um contato visual direto com alguns membros da plateia.
OE 25	Os músicos mostram uma concentração absoluta nas partituras/interpretação/arcadas. Ou seja, não há como se estabelecer um contato visual com o público durante a execução. Entretanto, a responsividade entre plateia e músicos é intensa.
OE 31	O coro cantou uma das obras (5ª música) 'de cor' e então percebo que há uma relação mais intensa com a letra e a cena. Os gestuais do coro – incluindo os olhares entre eles – acompanham a serenidade do discurso musical.
OE 35	Alguns cantores cantam uma das obras 'de cor', com responsividade, movimentos corporais (dança), sorrisos, olhares para a plateia e expressões faciais entre os próprios integrantes do coro.
OE 36	Aplausos iniciais X Aplausos Finais = houve diferenças no comportamento da orquestra entre as duas etapas indicando que há uma transformação coletiva da comunicação gestual (olhares/sorrisos/conversas paralelas) no transcorrer do concerto. Por outro lado, a responsividade com a performance é alta em todas as execuções.
OE 37	Durante os aplausos finais observo sorrisos e olhares entre os músicos mais intensos que no início do evento.
OE 42	O coro é completamente responsivo com cada letra e obra. Por vezes 'alegres' e 'sorridentes' e em outras 'serenos' e com pouca expressão facial. Atitudes sempre relacionadas com a expressividade exigida pela música. Entretanto, durante os aplausos o coro mantém um descontraído e amplo contato visual com o público.
OE 43	A responsividade da orquestra foi acentuada com os solistas (violinos) em todos os momentos. O público aplaudiu entre os movimentos do concerto e os solistas foram 'simpáticos' todas as vezes. Um ponto em comum em todos os concertos: quanto maior a responsividade e atenção da orquestra para com o público, mais fortes e duradouros são os aplausos.

FONTE: O autor (2019).

Em todos os concertos, pude observar o estabelecimento de algumas formas de interação entre público e orquestra. Isso ocorreu, principalmente, com os músicos que, por conta da disposição espacial[73] da orquestra, conseguiram estabelecer algum tipo de contato visual com algumas pessoas da plateia.

Pesquisas evidenciam alguns enunciados que corroboram com a influência do espaço físico nos relacionamentos em um concerto ao vivo, como por exemplo, nos resultados apresentados por Brand et al. (2012), os quais salientam que as informações mais detalhadas acerca do relacionamento estabelecido entre músicos e público foram resultantes de questões relacionadas ao tamanho do espaço e da proximidade com os performers.

Para os pesquisadores, apesar dos grandes teatros apresentarem uma capacidade maior de público e acolherem uma quantidade maior de pessoas em cada apresentação, os espaços menores foram os que tiveram mais aderência com o sentimento de intimidade entre os presentes nos eventos investigados. A experiência da conexão emocional nos ambientes menores, nos quais o público fica mais próximo dos músicos, pode estar conectada com a comunicação em suas mais variadas formas: oral, visual, auditiva, gestual, entre outras. Ou seja, além dos sons resultantes de uma execução ao vivo, reconheceu-se por parte dos participantes as ações conectadas com outras formas de relacionamentos (BRAND et al., 2012).

Em outra pesquisa[74], realizada por Pitts (2005), algumas pessoas do público evidenciaram a importância de questões relacionadas com a intimidade e a informalidade nos concertos investigados, principalmente, por não haver claramente uma separação entre músicos e público[75] durante os recitais.

---

[73] Vale salientar que o contato visual dos músicos da CAC com a plateia é desigual nos diversos concertos realizados, tanto nas igrejas quanto na Capela Santa Maria. Isto se deve ao fato da padronização da disposição interna no palco dos músicos – principalmente cordas, sopros e percussão – que é variada e depende do repertório e do espaço disponível para cada organograma.

[74] Pitts (2005) investigou por meio de questionários (n=347), entrevistas (n=20) e observações (n=13) alguns eventos ao vivo realizados durante um festival de música de câmara intitulado *Music in the Round*. O evento, realizado no *Crucible Studio Theatre*, na cidade de Sheffield – Inglaterra, contou com diversos recitais regulares e diários, tanto com um quarteto de cordas residente como com outros músicos convidados.

[75] No teatro no qual foi realizada a pesquisa, por conta da disposição espacial do palco e das poltronas, as pessoas puderam se sentar ao redor e mais próximas dos músicos durante os recitais.

Para a pesquisadora, a proximidade com a área do palco foi vista pelo público como benéfica pelo fato de permitir um maior engajamento visual com a performance, por meio do qual os espaços sociais e musicais foram conectados. A visualização de partituras, de outras pessoas presentes no teatro, uma maior interação com os músicos durante o intervalo foram alguns dos detalhes paralelos valorados pelos participantes da investigação.

Dois principais aspectos oriundos das observações foram relatados: (i) o impacto visual da plateia sobre os músicos e outros ouvintes, bem como, (ii) a experiência coletiva de fazer parte do público. Ambas as questões podem assumir um papel periférico em relação aos sons produzidos pelos executantes, entretanto, foram importantes componentes da experiência social presentes em um concerto (PITTS, 2005).

De acordo com Serra (2015, p. 18), o estabelecimento de "relações recíprocas entre o público e os músicos" em um concerto são conexões invisíveis, mas, por outro lado, perceptíveis de várias formas por ambas as partes envolvidas, sendo essa é uma das questões centrais para a compreensão da relevância social dos eventos musicais ao vivo.

Na nossa investigação, além do tema proximidade, pude evidenciar também nos concertos observados a questão da responsividade relativa com as obras musicais. Ou seja, obras com diferentes características foram, de maneira geral, executadas de maneiras distintas.

Esta distinção foi mais claramente observada quando foquei minhas atenções ao coro da CAC. Por hipótese, posso conectar esta relatividade aos seguintes pontos:

(i) o coro trabalha com expressão do texto das músicas, o que facilita a interpretação do significado semântico da obra;
(ii) o coro possui um posicionamento no palco que lhes permite uma interação mais acentuada com a orquestra e o público;
(iii) os integrantes do coro têm uma maior liberdade de interpretação com expressões faciais e movimentos corporais, se comparada com os instrumentistas.

Essa questão ficou mais evidente no coro da CAC porque, diferentemente dos músicos que executam os instrumentos de cordas – que precisam dar

atenção durante a execução aos posicionamentos das cadeiras, estantes, instrumentos, arcos, entre outras questões – o grupo das vozes, geralmente, executa a obra em pé e sustentando somente uma pasta com as partituras; fato que facilitou o enfoque nas diversas maneiras das vozes se relacionarem com as diferentes interpretações, conforme descrito na Tabela 16.

Após as análises sobre das transcrições das entrevistas dos maestros (QUADRO 34), constatei que, apesar de algumas ressalvas, eles salientaram análogas abordagens sobre o mesmo tema. A principal reserva apresentada teve ligação com a importância da produção do som, pois para um dos regentes entrevistados a comunicação gestual de uma orquestra tem que funcionar apenas como um "complemento" de uma atividade que envolve prioritariamente a produção sonora, ou seja, "inicialmente, o som tem que ter um impacto autossuficiente" (Maestro 02).

Certamente, a matéria prima de uma execução musical é o som, todavia, os dados de ambas as etapas de pesquisa têm nos mostrado que ele é apenas uma das fatias que compõem um todo muito maior – com especial destaque ao interesse das pessoas na participação em um concerto ao vivo que lhes permita uma "experiência especial, diferente [e] fora do padrão" (Maestro 01) do cotidiano, por meio da qual, o "contato humano" (Maestro 03) seja também uma tônica recorrente durante o espetáculo.

QUADRO 34 – Sobre a comunicação gestual - MAESTROS

ENTREVISTAS – MAESTROS (Continua)	
CATEGORIA ⟹ Concepção da performance	
ELEMENTO ⟹ Formas de comunicação	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Comunicação gestual**	
Maestro 01	"É uma experiência global. Você sente, no silêncio, por exemplo, às vezes, o pessoal compenetrado e prestando atenção, e logicamente no final nos aplausos. Mas, queiramos ou não, as pessoas querem ver algo diferente, de fora do padrão, as pessoas querem ter uma experiência especial e diferente"
Maestro 02	"Eu acho que não deveria ser uma coisa colocada com um foco ou isolar isso como um fenômeno ou uma ferramenta a mais porque também pode virar uma espécie de 'perversão' e de 'fetiche'. A orquestra que se movimenta e que 'faz carinha' a gente sabe que isso é um truque. Tem muita coisa que é mascarada com este tipo de coisa que musicalmente, se você fechar o olho, não tem nada acontecendo, não é? Antes de mais nada o som tem que ter um impacto autossuficiente. Se ainda assim tiver uma ajuda com uma espécie de '*body language*', complementa, não é? Em geral tem que estar bom só ouvindo"

ENTREVISTAS – MAESTROS (Conclusão)	
Maestro 03	“Por isso que eu gosto muito da música ao vivo porque na sociedade contemporânea com a internet, vídeos, gravações, e tal, perdeu muita coisa do contato humano. É totalmente diferente do que ter um enorme telão na sala para assistir os concertos da Filarmônica de Berlim. Por mais incrível que seja o som não é a mesma coisa do que assistir a um concerto ao vivo. Nem de perto a mesma coisa. Ontem, por exemplo, aconteceu uma interação muito legal e humana. As pessoas estavam muito concentradas, mas ao mesmo tempo dava para notar uma coisa que eu prezo e que tento buscar muito que é oferecer o espaço para o prazer das pessoas em fazer música, porque, por alguma via subliminar, inconsciente ou consciente, é isso que vai para o público”.
Maestro 04	"Tem uma função puramente funcional do regente, que tem que ser o mais claro possível; tem uma função expressiva que trabalha com o racional dos músicos e uma função expressiva e ilustrativa que trabalha também com o irracional e com a imagética do público. [...] Eu acho que especialmente o público não especializado sente muito, mas não necessariamente objetiva em palavras”.

FONTE: O autor (2019).

Entretanto, os relacionamentos entre orquestra e público não são únicos, pois devemos ressaltar também as correspondências internas entre os próprios músicos de uma orquestra – constatados pela metodologia aplicada pela nossa investigação – e que são construídas durante os ensaios, organizados por um complexo processo que busca por uma unidade em todos os aspectos que envolvem o desenvolvimento de uma determinada obra musical e que objetiva não somente o envolvimento individual dos músicos, mas a participação ativa e coletiva de toda a orquestra em um concerto ao vivo.

Enfim, após os estudos sobre os textos provenientes das entrevistas e observações, consideramos que músicos e maestros, de maneira geral, tiveram uma retórica que caminhou para uma expressiva valoração da comunicação gestual durante um concerto ao vivo.

Em vista disso, manifesto que as expressões faciais e os movimentos corporais são elementos paralelos ao som, todavia, indissociáveis do fazer musical. Isto é, a comunicação gestual opera como um elemento organizador da fluência musical interna entre os próprios músicos no palco, bem como, uma ferramenta coletiva que pode auxiliar na amplificação dos relacionamentos humanos entre todos os presentes em uma sala de concerto.

6.3 Sobre a categoria **RELAÇÕES COM A MÚSICA**

Levando em consideração que o público "constitui uma condição necessária à prossecução de qualquer carreira artística" (Campos, 2007, p.97), esta temática teve por objetivos deliberar sobre as percepções individuais dos maestros e músicos da CAC sobre o papel da plateia na construção do fazer musical e se há ou não algum tipo de influência do público na maneira como os músicos executam uma peça musical.

Para adentrar nesse tópico foi elaborada a seguinte pergunta aos entrevistados:

- ✓ Como você avalia o papel do público para os concertos da CAC?

Já esperava respostas que assegurassem uma grande relevância do papel do público para os músicos, principalmente porque um concerto ao vivo só tem sentido se houver a presença de pessoas assistindo.

Portanto, mais da metade dos músicos entrevistados (QUADRO 35) apresentou uma mesma linha de pensamento no discurso, direcionando as respostas para a importância não só para a presença de uma plateia, mas também para a relevância da interação entre os atores – orquestra e público – envolvidos na cena de um concerto ao vivo.

Para os entrevistados, as diversas formas de relacionamento possíveis durante uma performance musical podem, em diferentes medidas, agir diretamente na maneira com a qual os músicos interagem com a obra e na forma com a qual o público absorve e reage a uma determinada interpretação.

Destaco abaixo alguns argumentos dos entrevistados que corroboram com a ideia de que acontece uma remodelação do comportamento concernente a esse fluxo de energia entre ambas as partes:

- ✓ "Acho que é uma troca [...] de energia do público e o grupo artístico" (Mús. 01).
- ✓ "[...] acredito que seja uma comunicação de via dupla" (Mús. 02).
- ✓ "Quando acontece essa troca a nossa concentração permanece ou aumenta" [...] (Mús. 06).
- ✓ "[...] estamos ali interagindo" (Mús. 07).

✓ “A orquestra muda a energia de acordo com o público” (Mús. 08).

QUADRO 35 – Sobre a função do público - MÚSICOS

ENTREVISTAS – MÚSICOS	
CATEGORIA ⟹ Concepção da performance	
ELEMENTO ⟹ Público	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Função nos concertos**	
Mús. 01	“como nós geralmente executamos duas ou três vezes o mesmo programa e com públicos diferentes, é muito interessante como as respostas – os aplausos e o ‘calor’ do público - são diferentes. E isso faz toda a diferença no estímulo para o músico executar a obra. Então, eu acho que é uma troca, realmente é uma troca de energia do público e o grupo artístico. Então, essa energia às vezes é maior ou às vezes é mais fria dependendo das duas coisas – tanto o grupo como o público. É uma via de mão dupla com certeza”.
Mús. 02	"a música sempre foi algo feito para alguém ouvir. Considero absolutamente essencial você ter esse ‘vai e vem’ de comunicação. Às vezes a gente pensa que é apenas uma comunicação unilateral, do músico para o ouvinte. Mas, na verdade, eu acredito que seja uma comunicação de via dupla. É claro que a gente que propõem o que o ouvinte vai ouvir. Mas, o ouvinte sempre vai ter uma reação e a gente vai percebendo”
Mús. 03	"Bem, a gente faz o que faz para eles, não é? Sem eles não tem nada disso, não tem temporada. A gente costuma falar entre amigos fora da CAC e na CAC que o público em Curitiba é mais difícil. Geralmente a plateia aqui é mais conhecedora, porque assiste mais concertos, tem parâmetros de comparação então, é mais complicado".
Mús. 04	"a plateia é fundamental".
Mús. 05	“É como se fosse um jogo de tênis. O coro e a orquestra jogam a bola e o público devolve...pá...tum...pá...tum...pá...tum. E tem uma hora ali que há uma vibração e o público começa absorver tudo aquilo. É meio exotérico. É um momento que você pensa: “nossa, olha ali, a gente está se comunicando”.
Mús. 06	"eu acho que tem os dois lados, assim. [...]. O público pode influenciar de forma positiva e negativa. Nós somos todos humanos e se o público não está demonstrando interesse, eu tento curtir a música e fazer o meu trabalho, mas, eu acho que nesse caso não vai haver a troca dessa energia. [...]. E a forma positiva é quando o público está atento. Quando acontece essa troca a nossa concentração permanece ou aumenta e fica uma energia muito agradável e motivadora”.
Mús. 07	"[...] a gente não toca o tempo inteiro olhando a partitura. Nós estamos ali interagindo. A gente percebe quando o público está prestando a atenção, Eu senti isso no Oratório, uma peça longa, e as pessoas estavam superconcentradas e riam no sentido de se sentir feliz com o que estava ouvindo. [Tinha] muita gente lendo o programa. Então, você via que as pessoas estavam interagindo e sentindo acontecer. Isso é algo que nos afeta".
Mús. 08	"é pra ele que a gente trabalha, não é? [...] A orquestra muda a energia de acordo com o público. É como se a gente pudesse pegar isso ‘no ar’. Essa energia da comunicação com o público ou entre os músicos seria possível ‘pegar com as mãos’ se ela não fosse uma matéria tão volátil".

FONTE: O autor (2019).

Apesar de diferentes pontos de vista, os maestros (QUADRO 36) apresentaram também argumentos sobre a importância da plateia como um

“pilar fundamental” (Maestro 03) para a edificação da “comunhão” (Maestro 03) entre as partes em um concerto. Além disso, que a presença de uma audiência pode afetar” a maneira como o músico se entrega” no palco alterando, em diferentes medidas, a “qualidade do fluxo artístico'' (Maestro 01) entre a orquestra e o público.

QUADRO 36 – Sobre a função do público - MAESTROS

ENTREVISTAS – MAESTROS	
CATEGORIA ⟹ Concepção da performance	
ELEMENTO ⟹ Público	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Função nos concertos**	
Maestro 01	"Eu tenho certeza que o músico toca diferente quando tem público ou não tem público. Alguns ficam mais nervosos, mas a presença do público afeta a maneira como o músico se entrega. Então, você percebe que tem músico que geralmente no ensaio toca com ‘meio arco’ e no concerto ‘toca com o arco inteiro’ com uma outra atuação. Então, essa presença de público afeta a qualidade do fluxo artístico".
Maestro 02	"Eu não me preocupo se vai ter muita ou pouca gente. É uma coisa estranha. Claro que quando está a ‘casa cheia’ você fica contente. Então, a coisa do público é assim, quando está lá e a gente consegue sentir uma empatia, ótimo. Senão, eu não deixo de fazer um concerto legal porque o público está meio frio".
Maestro 03	"é um pilar fundamental. É a comunhão e não há a comunhão sem uma das partes. Porque aquela situação toda é uma situação artística, mas social"
Maestro 04	Como disse [o compositor] Stravinski: música não é comunicação, é comunhão. Viver um tempo imaginado por alguém. Para ele a música é comunhão entre o compositor, intérpretes e público e em última instância entre os homens e Deus”

FONTE: O autor (2019).

Serra (2015) enfatiza que as pessoas valorizam não somente a música, mas que a experiência completa está na “cumplicidade e nas interações musicais, físicas e emocionais entre os membros da orquestra e o público” (Ibid., 2015, p. 14) durante um concerto ao vivo.

Para outros pesquisadores, o público – que atua com responsividade e permite aos músicos certa liberdade artística – é o elemento catalisador que pode motivar e alterar a qualidade de uma execução instrumental (BRAND et al., 2012).

Apesar dos olhares positivos sobre esta cumplicidade, considero também que existem limites nessa troca de energia, e que dependem diretamente do comportamento e da resposta relativa do público para determinada obra.

Além disso, há a questão do posicionamento de alguns músicos dentro do palco que, dependendo da localização, ficam praticamente sem condições visuais de estabelecerem com o público qualquer tipo de conexão e perceberem as reações – positivas ou negativas – que possam, em diferentes medidas, influenciar na forma como executam o instrumento musical.

Todavia, pesquisas enunciam que as execuções musicais ao vivo oferecem a possiblidade de se experimentar o poder das influências recíprocas entre as pessoas. Por um lado, os músicos com seus sons, trajes, protocolos, gestuais e disposição espacial. Por outro, o público que por meio da responsividade e reações com o que está sendo executado pode contribuir ativamente com o contexto e, desse modo, se envolver em uma única construção artística. (BRAND et al., 2012).

Em pesquisa correlata – na qual foram entrevistados seis músicos de diferentes naipes da orquestra inglesa *City of Birmigham Symphony Orchestra* e que procurou, entre outros objetivos, compreender a relação da empatia com as perspectivas do público em uma execução ao vivo – os resultados alcançados mostraram que os músicos que tocavam na orquestra assumiram, de forma geral, que são menos afetados pelo feedback do público durante os concertos (PITTS et al., 2013).

Aqui devo concordar pessoalmente com os dados apurados na pesquisa de Pitts et al. (2013), pois como músico profissional, foram raras as vezes que pude sentir uma maior conexão com o público e que ela tenha afetado a maneira de execução do meu instrumento.

Muito provavelmente, isso tem relação com o meu posicionamento no palco. Toco um instrumento da família dos metais – trompete – que geralmente é posicionado, por conta das propriedades físicas relacionadas à projeção sonora, atrás das famílias das cordas e das madeiras em uma orquestra.

Dessa posição não tenho como, durante as músicas, perceber as reações ou estabelecer algum tipo de contato – visual ou gestual – diretamente com a plateia.

Por outro lado, sempre percebi mudanças no grau de energia ou na minha motivação durante alguns concertos quando a orquestra, como um todo, também alterava, por diferentes motivações, a intensidade da interpretação de uma

determinada música. Todavia, não posso afirmar que essas mudanças estavam relacionadas com a responsividade com o público.

Muito provavelmente, os músicos da CAC que relataram essa força do público ficam posicionados no palco em locais que permitem essa interação antes, durante e depois das execuções. Ou seja, a disposição espacial dos músicos e do público – da mesma maneira que as observadas por Pitts (2005) nos concertos realizados no *Crucible Studio Theatre*, na cidade de Sheffield (Inglaterra) – tem um vínculo primário com as constatações relatadas por eles nessa pesquisa.

Talvez, outras pesquisas que futuramente sejam realizadas com orquestras que tocam em salas de concertos maiores – Sala São Paulo, Sala Minas Gerais (Belo Horizonte), Teatro Guaíra (Curitiba), entre outras – possam evidenciar diferentes respostas dos músicos sobre a empatia com o público e a função do mesmo no grau da intensidade da execução ao vivo em um concerto.

Por fim, destaco dessa etapa da investigação a importância ressaltada por músicos e maestros à função do público para os concertos ao vivo da CAC. Além de nos surpreender como pesquisadores e músicos, as respostas nos permitem afirmar que existem diferentes categorias de diálogos ocultos entre todos os presentes em uma sala de concertos e que podem viabilizar, em diferentes medidas, o fluxo do capital artístico entre ambas as partes.

7. A ARTICULAÇÃO ENTRE O CAPITAL ARTISTICO E O PÚBLICO

Neste capítulo, os resultados serão apresentados apenas sob a visão do público investigado, que sob a ótica da pesquisa, é o ator responsável pela recepção e apreensão do capital artístico.

Os dados que serão exibidos a seguir são oriundos das ferramentas utilizadas durante a segunda etapa da pesquisa de campo e realizada de março a setembro de 2017. Ao total foram organizadas as informações de vinte e três entrevistas, vinte e seis observações etnográficas e cento e setenta questionários.

Todas as ferramentas utilizadas visaram o público que frequentou os concertos ao vivo da CAC em dois diferentes contextos[76], sendo que os conteúdos transcritos das entrevistas e observações etnográficas, bem como, todas as respostas dos questionários foram organizados em diferentes tabelas no programa *Excel* e distribuídos conforme as estratificações temáticas resultantes dos processos iniciais da investigação (FIGURA 5).

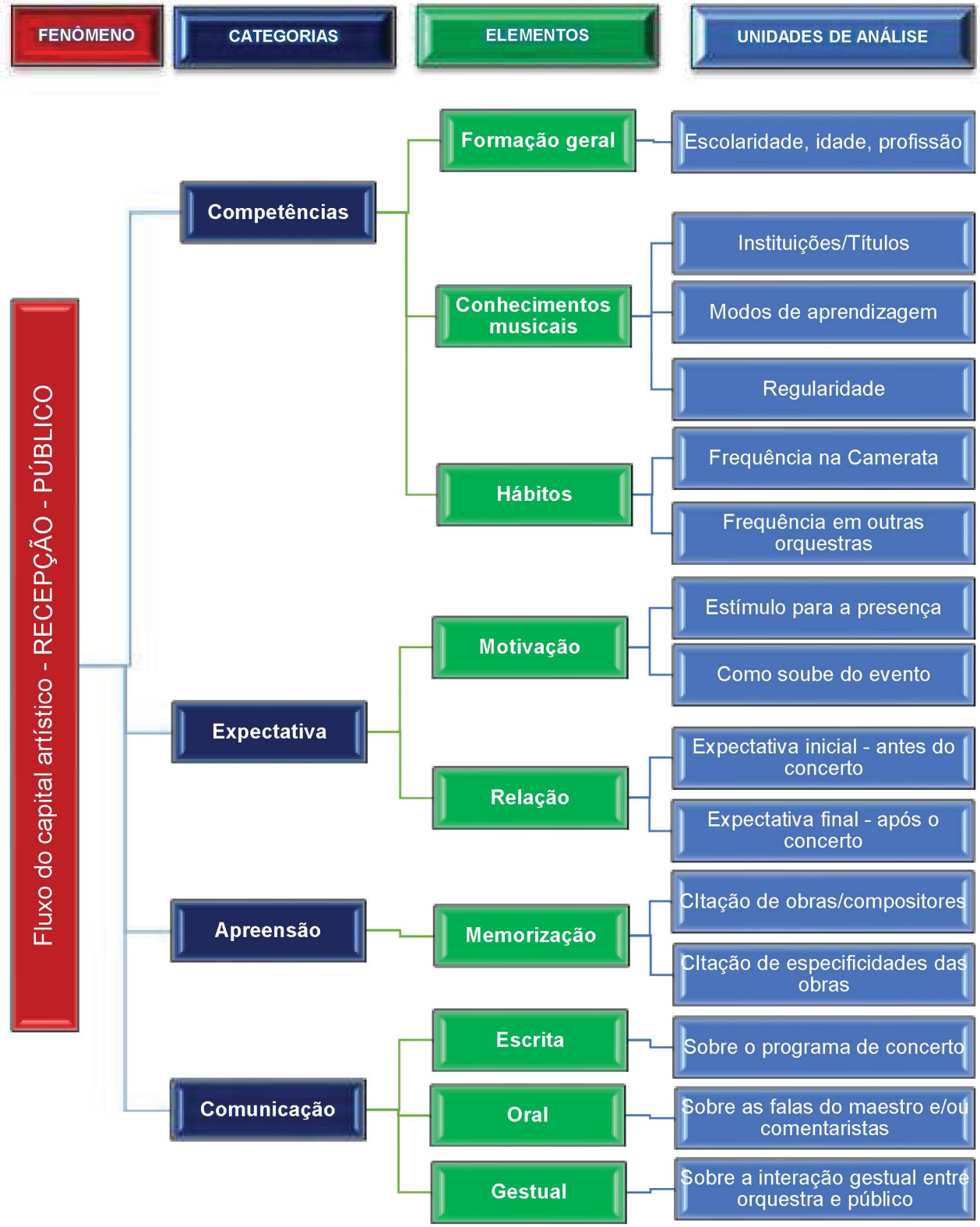
Para a apresentação nesta tese, os dados foram organizados de uma forma que permita ao leitor ter um panorama das principais informações oriundas da coleta de dados.

É importante salientar que, por conta do grande volume de informações, optamos por realizar uma seleção dos dados que tiveram uma maior aderência com as respectivas categorias e o fenômeno estudado. Para isso, foram selecionadas uma amostra dos elementos que apresentaram perspectivas positivas ou negativas sobre uma mesma temática.

A seguir, serão exibidas as referências coletadas e organizadas conforme cada categoria, elemento e unidade de análise.

[76] Concertos regulares na Capela Santa Maria e no projeto Música nas Igrejas.

FIGURA 5 – Organograma com a sistematização das categorias, elementos e unidades de análise – público.



FONTE: O autor (2019).

7.1 Sobre a categoria **COMPETÊNCIAS**

Basicamente, os dados relacionados com esta categoria tiveram a função de complementar informações sobre o fenômeno estudado, bem como, colaborar na construção do perfil do público que frequentou os concertos da orquestra

A decisão se pautou na busca do maior número de elementos que pudessem determinar um padrão de público que, mesmo composto por diferentes pessoas, se assemelham por algumas características socio educacionais e hábitos culturais.

Somado a isso, e no intuito de buscarmos parâmetros de comparação com algumas orquestras do nosso país, principalmente com índices correlatos aos apresentados por nossa investigação, realizamos em junho de 2019 o contato com quarenta orquestras de vinte e cinco diferentes estados do Brasil.

Com exceção do Amapá, conseguimos entrar em contato com orquestras que representam todo os estados brasileiros. Na maioria dos casos, as instituições consultadas são públicas e mantidas por prefeituras, governos estaduais ou universidades federais.

De todas as instituições contatadas, apenas a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo[77] (OSESP), a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo (OSM), a Orquestra do Theatro São Pedro (ORTHESP)[78] e a Orquestra Experimental de Repertório (OER)[79] nos enviaram documentos com indicadores sobre o perfil do público que frequentam os concertos em determinadas temporadas.

Além dos três parâmetros nacionais, utilizamos na tese algumas comparações com bases de dados de outros países, tais como a *Audience*

---

[77] Relatórios completos da OSESP estão disponíveis em: http://www.fundacao-osesp.art.br/PaginaDinamica.aspx?Pagina=transparencia

[78] Os dados da ORTHESP foram coletados em 2017 por meio de 374 entrevistas realizadas em 129 concertos. Disponível em: http://emesp.org.br/institucional/pesquisas/

[79] Tanto a OER quanto a OSM enviaram os dados em um documento (Word) anexo ao e-mail com o pedido formal dos indicadores. Ambas as pesquisas foram realizadas em julho de 2018 com uma amostra de 60 participantes.

Finder[80] (2016) da Inglaterra, a NADAC[81] (2002) dos Estados Unidos e a AFO[82] (2014) da França.

Na Inglaterra, o *Audience Finder* (2016) opera no formato de uma plataforma *on-line*, a qual é alimentada por conteúdo fornecido por diversas instituições dentre as mais variadas áreas culturais do país. As informações geram planilhas estatísticas que permitem uma análise completa de índices sobre a aquisição de ingressos, gêneros musicais mais assistidos, faixas etárias, preferências individuais, entre outras temáticas. O intuito do estudo é permitir, por meio da partilha de informações, que as organizações culturais aumentem o público e consequentemente a receita proveniente da comercialização dos produtos culturais.

Na área da música de concerto, os dados foram coletados nesta plataforma (AUDIENCE FINDER, 2016) entre os anos de 2014 e 2016, sendo provenientes de mais de seis mil performances que aconteceram em cento e treze diferentes locais.

Nos Estados Unidos as pesquisas realizadas pelo NADAC (2002), que foram estruturadas com diversas metodologias, contêm informações de três diferentes bases de dados – incluindo 15 diferentes orquestras – que focaram em inúmeras temáticas sobre como os americanos se relacionam com a música clássica e com suas orquestras locais. Para estruturar os indicadores, mais de dez mil entrevistas foram realizadas entre agosto de 2001 e março de 2002.

Na França, os indicadores sobre o público que frequenta regularmente os concertos foram coletados por meio de uma pesquisa comissionada pela Associação Francesa de Orquestras (AFO, 2014). No total, treze orquestras participaram da investigação por meio da pesquisa em duzentos e trinta e quatro concertos. Foram aplicados onze mil e quatrocentos questionários e cento e vinte e cinco entrevistas entre os anos de 2013 e 2014.

---

[80] Plataforma digital comissionada pelo *Arts Council England* que permite o compartilhamento de informações, entre inúmeras instituições sobre as práticas culturais na Inglaterra.
Disponível em: https://theaudienceagency.org/audience-finder

[81] Estudo americano mantido e distribuído pelo Arquivo Nacional de Dados sobre Arte e Cultura (Tradução nossa) e apoiado pelo *National Endowment for the Arts*.
Disponível em: https://www.icpsr.umich.edu/icpsrweb/NADAC/

[82] Estudo comissionado pela Associação Francesa de Orquestras nas temporadas de 2013 e 2014. Disponível em: http://www.france-orchestres.com/enquetes-afo/publics/

No Brasil, o Ministério[83] da Cultura (2018), por meio da pesquisa intitulada Cultura nas Capitais[84], procurou entender de forma mais ampla como brasileiros de doze capitais brasileiras consomem cultura em nosso país. Para realizar a pesquisa, a instituição entrevistou dez mil seiscentas e trinta pessoas, de 12 anos ou mais, entre junho e julho de 2017.

Apesar da amplitude e a relevância da pesquisa para o meio da cultura, vale salientar que a metodologia aplicada não foi direcionada para a música de concerto, e sim para as artes de um modo geral. Mesmo assim, buscamos alguns indicadores que possam, de alguma forma, colaborar para conceber os diversos enunciados.

Certamente, por conta das diferentes metodologias aplicadas e objetivos propostos, os paralelos com os indicadores provenientes de outras bases de dados devem ser considerados pelo leitor apenas como ilustrativos, visto que não refletem com fidedignidade as situações comparadas.

Vale destacar também que, apesar da pesquisa não buscar neste momento um aprofundamento sobre as influências dos diversos perfis socioculturais na presença de uma determinada pessoa em um concerto, ambas as instituições envolvidas na investigação concordaram sobre a importância de se conhecer 'quem são' as pessoas 'quais são' os principais hábitos do público que compareceram nos eventos da CAC.

Para uma compreensão, mesmo que parcial, das competências individuais dos sujeitos envolvidos com os questionários e entrevistas foram elencadas temáticas que tivessem relação tanto com a formação geral, como com as relacionadas aos conhecimentos musicais adquiridos pelas pessoas envolvidas na pesquisa.

Além disso, aproveitamos os questionários para coletar alguns dados com aderência ao perfil socio educacional dos participantes e que servirão futuramente como ponto partida para outras investigações que possam envolver assuntos correlatos. Todavia, salientamos que as médias e as planilhas apresentadas são puramente descritivas, resultados de uma pequena parcela do

---

[83] Denominado a partir de 2019 como Secretaria Especial da Cultura e vinculada ao Ministério da Cidadania.
[84] Disponível em: http://www.culturanascapitais.com.br/

público anual e podem, por diferentes razões, não representar com precisão a população estudada.

Abaixo será apresentada uma síntese das informações provenientes dos questionários e entrevistas que tiveram aderência com a categoria 'competências', acompanhada em seguida da exposição dos dados complementares.

7.1.1 – Formação geral

Na busca pela composição de um perfil do grau de qualificação geral do público, elencamos questões que nos pudessem direcionar para um entendimento mais amplo sobre a formação das pessoas que participam dos concertos. Adiante, seguem os resultados segmentados pelos respectivos tópicos tratados nos questionários e entrevistas.

- ✓ **Áreas de atuação**

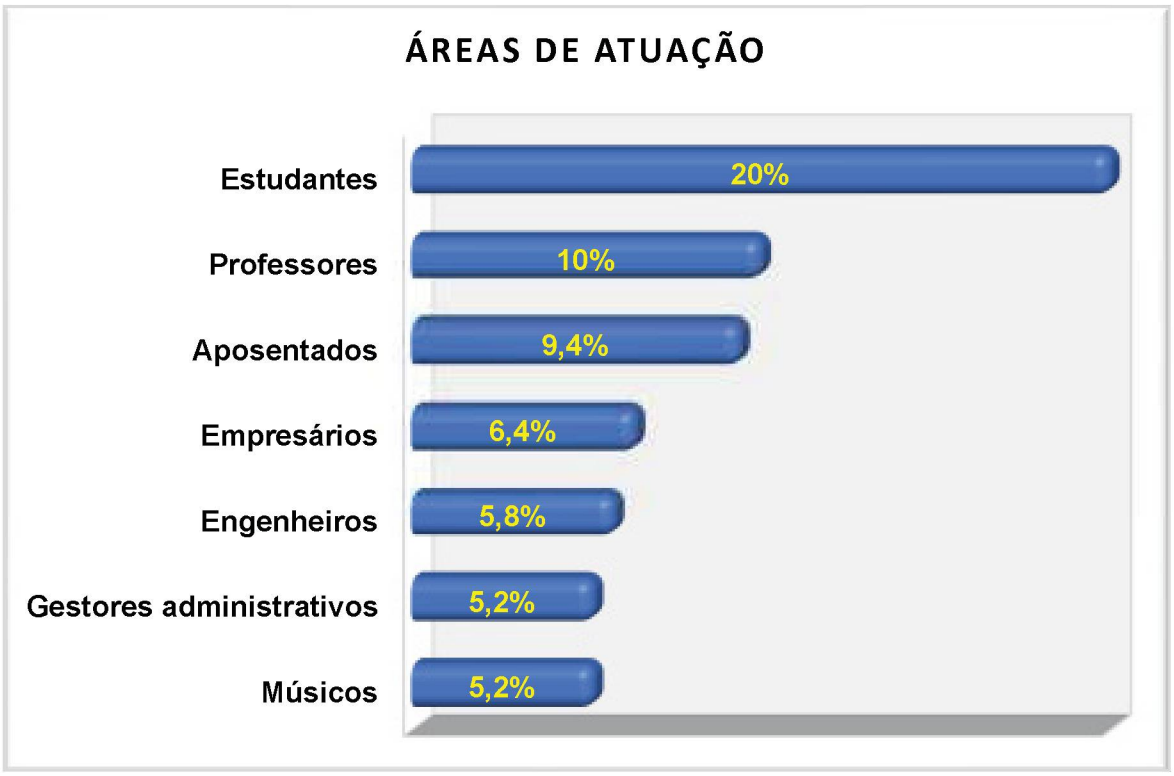
Neste item da investigação os respondentes tiveram a oportunidade de salientar, de forma descritiva, sua principal ocupação no momento da participação na pesquisa. Cento e noventa e duas pessoas aceitaram responder esta questão sendo que as ocupações mais citadas pelas pessoas que frequentaram os concertos da CAC foram:

Estudantes **(n=34)**; professores **(n=17)**; aposentados **(n=16)**; empresários **(n=11)**; engenheiros **(n=10)**; músicos **(n=9)**; gestores administrativos **(n=9)**; arquitetos **(n=7)**; designers **(n=6)**; profissionais da área da tecnologia da informação **(n=6)**; psicólogos **(n=6)**; dentistas **(n=5)**; médicos **(n=4)**; biólogos **(n=3)**; militares **(n=3)**; geólogos **(n=3)**, entre outras[85] com menos de três citações entre todos respondentes.

[85] Ocupações que tiveram menos de três citações entre os participantes: assistente social, assessor jurídico, artesão, atendente, comunicólogo, costureira, do lar, desempregado, economista, eletrotécnico, enfermeiro(a), fotógrafo(a), funcionário público, motorista, técnico de segurança do trabalho, bancário(a), barbeiro, gerente comercial, gestor ambiental, historiadora, jornalista, policial civil, religioso, tesoureiro, desenhista industrial, agricultor, entre outras.

Abaixo, segue uma representação (GRÁFICO 1) com a distribuição pelas diferentes áreas de atuações apresentadas e que representam mais de cinco por cento do total das citações.

GRÁFICO 1 – Áreas de atuação – público



FONTE: O autor (2019).

Por hipótese, trabalho com a ideia de que a presença de um maior número de estudantes (20% do total) nos concertos pode estar conectada a três principais fatores:

(i) *Localização* – a Capela Santa Maria está situada em uma região central da cidade de Curitiba, bem como, próxima de diversas instituições de ensino incluindo a Escola de Música e Belas Artes do Paraná e a Universidade Federal do Paraná.

(ii) *Atividade musicais correlatas* – além da Orquestra Sinfônica do Paraná (OSP), que ensaia e se apresenta regularmente no Teatro Guaíra – localizado a menos de cem metros da Capela Santa Maria – outras organizações musicais possuem atividades regulares nas proximidades, tais como: a Orquestra da UFPR; os grupos (Orquestra à Base de Cordas, Orquestra à Base de Sopros, Vocal Brasileirão e

Coral Brasileirinho) mantidos pelo CMPB[86], bem como, os grupos musicais (orquestra, banda sinfônica, orquestra de cordas, *big band*, entre outros) conectados aos cursos da área da música da EMBAP.

(iii) *Professores* – tanto na CAC como em todos os outros grupos citados acima, existem alguns músicos que, além de atuarem profissionalmente nas principais orquestras e corais da região, também lecionam música nas instituições de ensino da cidade.

Seguramente, considero que esses são apenas alguns dos indícios que podem colaborar no entendimento sobre essa maior fração de estudantes nos concertos. Porém, os resultados apresentados nos servem apenas como um indicativo primário, tendo em vista que é um tópico que apresentou uma variabilidade[87] grande dentro das inúmeras 'ocupações' existentes.

Além disso, pontuo que as respostas dos participantes podem terem sido influenciadas por diversas variáveis intervenientes que, por não estarem no foco central desta tese, não foram levadas em conta na investigação.

- ✓ **Idade**

A média aritmética da idade geral do público da CAC apresentada pelos cento e noventa e seis participantes dos questionários e entrevistas que aceitaram responder esta questão, foi de **39 anos**.

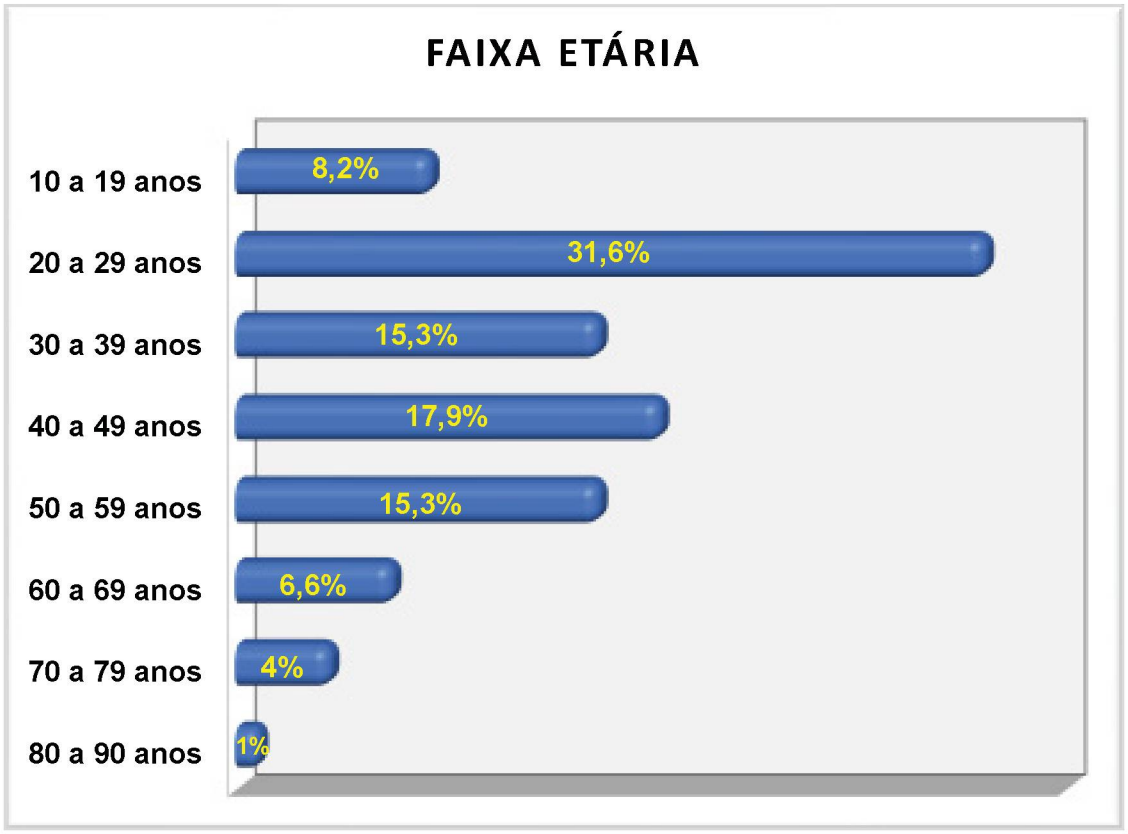
Adiante, segue uma representação (GRÁFICO 2) com a divisão das idades pelas respectivas faixas etárias.

---

[86] CMPB – Conservatório de Música Popular Brasileira.

[87] Por conta de a resposta ser de caráter descritivo, muito provavelmente alguns participantes escreveram diferentes termos para uma mesma ocupação. Ou seja, não tivemos como identificar se os que responderam 'músicos' são profissionais ou apenas estudantes da área. Bem como, as seis pessoas que responderam com o termo 'servidor público' para a questão, as quais podem estar enquadradas na maior parte das áreas indicadas pelos respondentes, tais como: gestão administrativa, engenharia, pedagogia, entre outras.

GRÁFICO 2 – Público por faixas etárias



FONTE: O autor (2019).

Algumas pesquisas vêm evidenciando ao longo dos últimos anos que o público que frequenta concertos ao vivo está envelhecendo e diminuindo. Como consequência, esses fatores têm colaborado com a inviabilidade artística e econômica de algumas instituições ao redor do mundo (BRADLEY, 2017; SLOBODA e FORD, 2011; RADBOURNE, 2007; KOLB, 2001)[88].

Apesar das evidências expostas pela literatura, apenas com as estimativas e as médias dos dados obtidos nessa investigação ainda não é possível nenhum tipo de comparação interna que possa constatar tal envelhecimento ou redução do número de participantes nos concertos da CAC.

Isto se deve ao fato de a investigação ter levado em conta apenas as informações de um reduzido número de concertos durante uma temporada. Somado a isso, ocorre a inexistência de um banco de dados, provenientes de

[88] Verificar o subcapítulo 3.3.1 desta tese para mais informações a respeito desta e outras temáticas relacionadas às especificidades atuais da música de concerto.

um estudo longitudinal de longo prazo, que pudesse nos apresentar informações para as comparações necessárias.

Mesmo assim, se comparada com outras pesquisas (TABELA 4), a média de idade do público da CAC apresentada em nossa investigação se aproxima com a maior parte das bases de dados consultadas.

TABELA 4 – Sobre as faixas etárias – múltiplas bases de dados

ORQUESTRA	***IDADE do PÚBLICO***
Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	Média de **59** anos (assinantes[89])
Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	Média de **44** anos (não assinantes)
Camerata Antiqua de Curitiba	Média de **39** anos.
Orquestra do Theatro Municipal (SP)	56% estão na faixa entre **30** a **49** anos
Orquestra Experimental de Repertório (SP)	30% estão na faixa entre **18** a **29** anos
Orquestra do Theatro São Pedro (SP)	23,3% estão na faixa entre **46** a **59** anos
Audience Finder (2016) *-base de dados - Inglaterra*	42% estão na faixa entre **41** e **60** anos
Nadac (2002) *– base de dados – Estados Unidos*	Média de **44,8** anos.
AFO (2014) *– base de dados – França*	Média de **54,1** anos.

FONTE: O autor (2019).

Apesar da pequena amostra de cento e noventa e seis participantes que aceitaram relatar a idade na nossa investigação – de caráter regional e com apenas uma orquestra participante – posso dizer que há uma certa proximidade da média geral da idade do público da CAC com os resultados apresentados em outras pesquisas.

Entretanto, ainda que existam similaridades, ressalto que quaisquer comparações entre os resultados possuem apenas um caráter simbólico, pois não representa com fidelidade estatística um quociente ideal. Isto se deve ao fato, principalmente, das inúmeras diferenças metodológicas utilizadas pelas instituições, tanto do Brasil quanto do exterior.

Certamente, no intuito de verificar com maior profundidade esta temática, novas investigações deverão ser realizadas com o público da CAC, tanto para conferir os dados já apresentados como para realizar todas as comparações

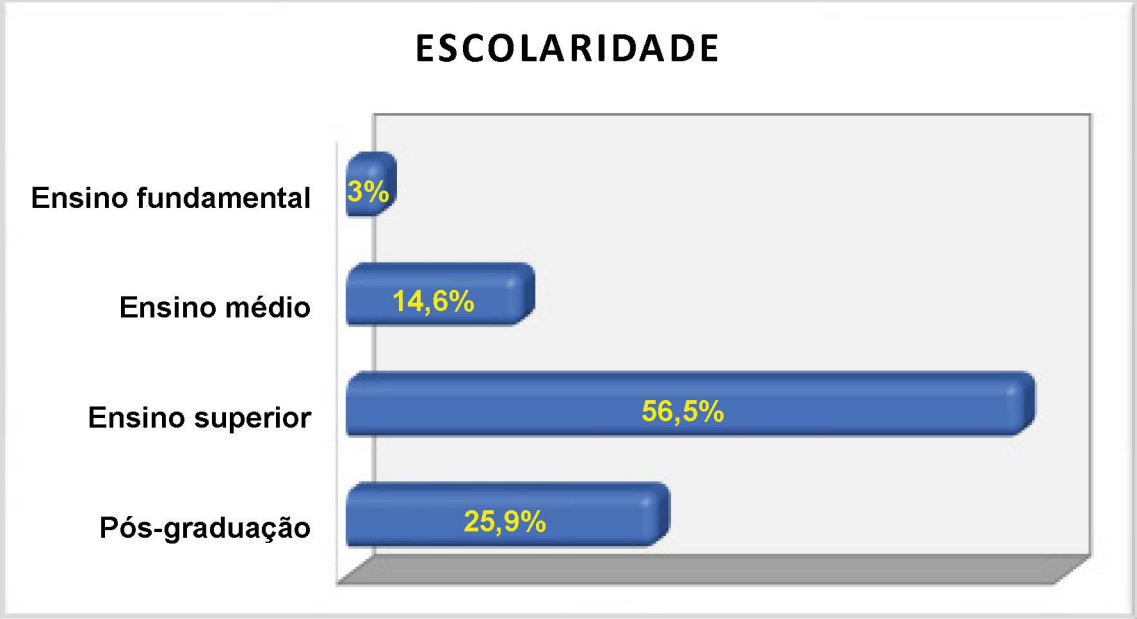
[89] O plano de assinaturas da OSESP permite ao público a aquisição de um pacote de ingressos para uma série – fixa ou flexível – de concertos durante uma determinada temporada da orquestra. Disponível em: http://www.osesp.art.br/

possíveis – tanto com dados da própria orquestra como com as estatísticas provenientes de outras instituições nacionais e internacionais.

- ✓ **Escolaridade**

Nessa temática as questões tiveram suas respostas no questionário com caráter objetivo. O participante poderia optar por uma das quatro alternativas possíveis – ensino fundamental, ensino médio, graduação e pós-graduação – sendo que todas as respostas foram organizadas e representadas graficamente abaixo (GRÁFICO 3).

GRÁFICO 3 – Grau de escolaridade - público



FONTE: O autor (2019).

De acordo com o Ministério da Cultura[90] (2018), o grau de escolaridade é ainda um fator determinante para o consumo de atividades e bens culturais. De acordo com órgão do governo, a população que tem ensino superior completo consome mais em todas as áreas abordadas na pesquisa realizada – livros, cinema, shows, festas populares, feiras de artesanato, bibliotecas, dança, museus, teatro, circo, saraus e concertos.

Abaixo seguem alguns dados (TABELA 5) sobre esta relação da escolaridade com a frequência em concertos.

[90] Disponível em: http://www.culturanascapitais.com.br/musica/

TABELA 5– Sobre a escolaridade – múltiplas bases de dados

ORQUESTRA	***ESCOLARIDADE do PÚBLICO***
Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	**91%** com Ensino Superior completo
Camerata Antiqua de Curitiba	**56,5%** no Ensino Superior*
Orquestra do Theatro Municipal (SP)	**73%** com Ensino Superior completo
Orquestra Experimental de Repertório (SP)	**60%** com Ensino Superior completo
Orquestra do Theatro São Pedro (SP)	**50,4%** no Ensino Superior*
Nadac (2002) *– base de dados – Estados Unidos*	**55,2%** no Ensino Superior*

FONTE: O autor (2019).
NOTA: * Com o ensino superior completo ou ainda em curso.

Mas com relação a todos esses dados, o que eles representam? Seriam apenas pessoas que estão em uma faixa etária que possuem maior independência familiar ou financeira? Seriam apenas indivíduos mais dispostos a responder questionários? Teria o grau de escolaridade uma relação direta na motivação – social ou cultural – na apreciação da música clássica e na presença em concertos?

Uma das questões abordadas pela pesquisa do Ministério da Cultura (2018) teve aderência com a busca pela compreensão dos cinco estilos preferidos de música por diferentes grupos sociais, divididos por sexo, diferentes faixas etárias, escolaridade, classe, cor da pele, religião, número de filhos, orientação sexual, estado conjugal e acesso à internet.

Dentre as onze variáveis e suas diversas estratificações, somente respondentes com curso superior (16% do total) da variável 'escolaridade' e pertencentes à classe 'A' (16% do total) da variável 'classe social', citaram a música erudita como um dos estilos preferenciais. Ainda assim, dentro dessas duas variáveis, a música clássica ocupou o último lugar entre os cinco estilos citados – MPB (48%[91]), Rock (34,5%), música '*pop*' (26%) e o sertanejo (24%).

Bourdieu e Darbel (2007) são críticos em afirmar a importância da escola sobre a instrução e o estímulo às práticas culturais pois, mesmo que apenas uma pequena parte do tempo seja destinada pelas instituições escolares no ensino

[91] Média aritmética entre as variáveis 'escolaridade' e 'classe social'.

das artes, elas tendem, por um lado, "a inspirar uma certa familiaridade – constitutiva do sentimento de pertencer ao mundo culto – com o universo da arte", bem como, a "inculcar uma disposição erudita ou escolar" (Ibid., 2007, p. 100) de se sentir motivado a assimilar os meios de apreensão da cultura.

Para os autores, dentre todos os fatores que podem colaborar para uma maior assiduidade em determinadas práticas culturais, "o nível de instrução é, de fato, o mais determinante" (Ibid.; p. 45, 2007).

> A frequência nos museus – que aumenta consideravelmente à medida que o nível de instrução é mais elevado – corresponde a um modo de ser, quase exclusivo, das classes cultas. (BOURDIEU, 2007a; BOURDIEU e DARBEL, 2007).

Apesar das pesquisas terem sido realizadas por Bourdieu e Darbel (2007) na década de sessenta – o que sugere, por hipótese, uma certa desatualização dos resultados alcançados – os dados apontaram para um aumento dos índices das práticas culturais à medida que se observou maior escolaridade entre os participantes. Resultados muito semelhantes aos encontrados em pesquisas mais atuais, como os da Nadac (2002), bem como, os índices apontados por nossa investigação realizada entre os anos de 2016 e 2018.

Certamente, relembro que a relação entre a escolaridade e frequência nos concertos não foi o objetivo central desta tese, todavia, sublinho a relevância da temática para pesquisas futuras, no intuito de coletar ainda mais indícios desse possível vínculo.

Seguramente, estudos com maior profundidade, duração, qualidade e quantidade de amostras e concernentes à essa temática poderão colaborar para que novas estratégias sejam implementadas – tanto nos sistemas de ensino, quanto pelas instituições que administram as orquestras – com o objetivo de diminuir as diferenças apresentadas pelos índices dentro deste contexto.

7.1.2 – Formação musical

Neste tópico buscamos informações que nos pudessem apresentar o grau de envolvimento do público com a aprendizagem formal ou informal de música.

Para isso, as seguintes questões foram apresentadas aos participantes:

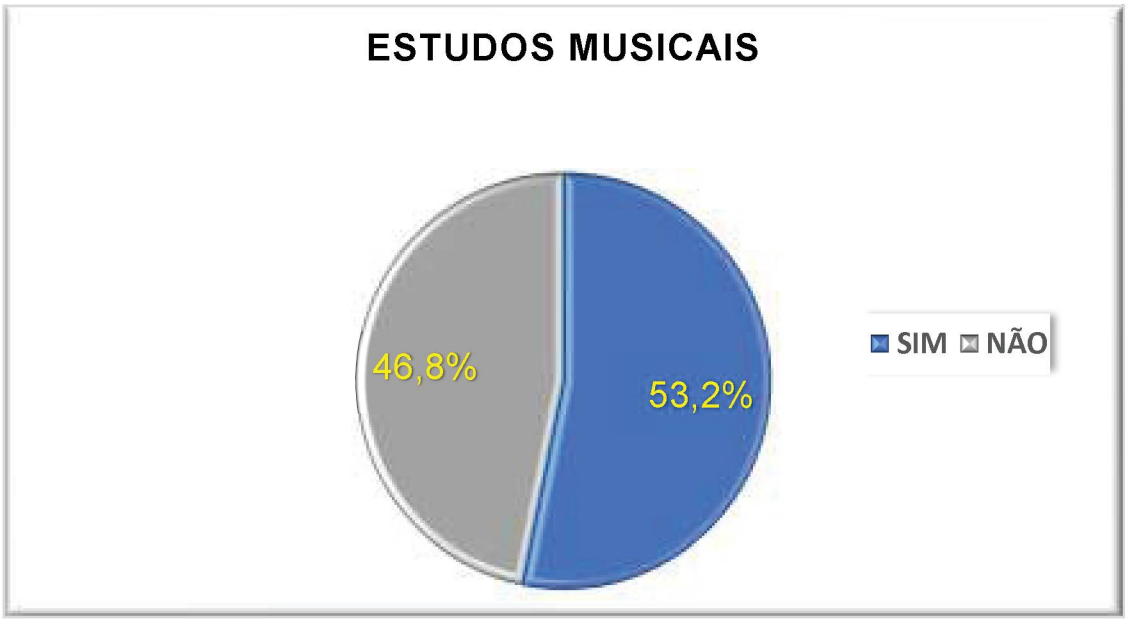
- Você estuda ou já estudou música regularmente? Exemplos: universidades, conservatórios, escolas de músicas particulares ou públicas, cursos informais (formação amadora com aulas particulares), cursos em igrejas, ONGS, projetos, entre outros.
- Em quais instituições de ensino você aprendeu música?
- Qual ou quais instrumentos musicais aprendeu?
- Possui diploma(s) ou certificado(s) de conclusão do(s) curso(s) de música que frequentou? Se SIM, de qual instituição? Destaque apenas o(s) mais relevante(s).

Segue adiante a apresentação dos resultados associada a cada temática abordada.

✓ Formação na área da música[92]

Por diferentes motivos e períodos, mais da metade dos entrevistados revelaram que tiveram contato com alguma forma de aprendizado musical (GRÁFICO 4).

GRÁFICO 4 – Aprendizagem musical



FONTE: O autor (2019).

[92] Tiveram a oportunidade de responder essas questões apenas os participantes que tiveram alguma forma de contato a aprendizagem musical.

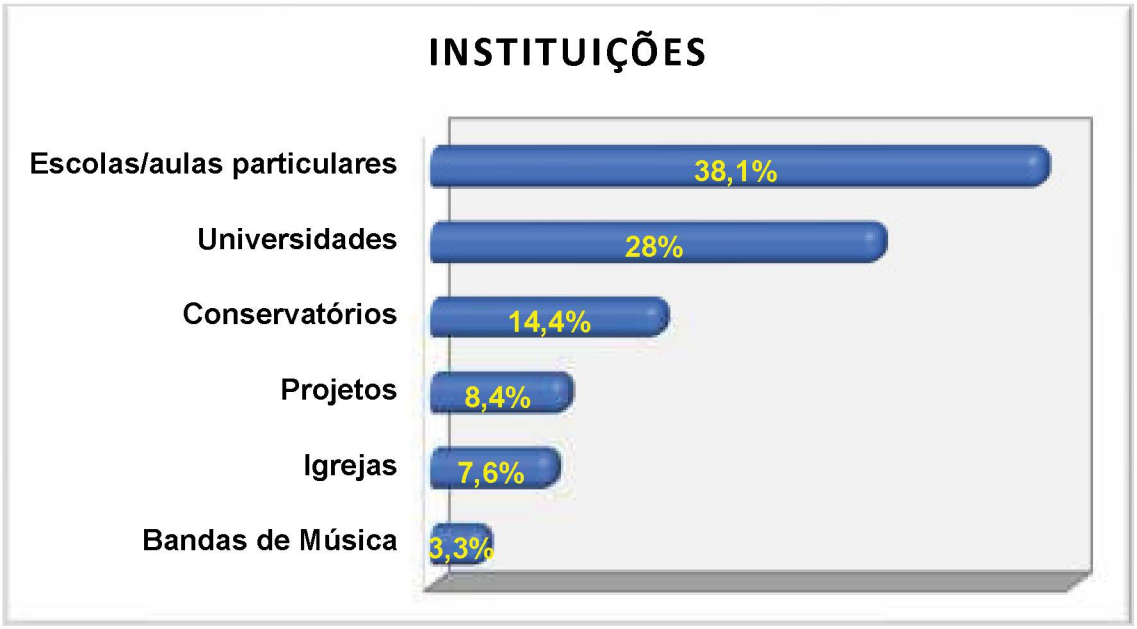
Os que responderam positivamente ao aprendizado musical também tiveram a oportunidade de responder sobre outras particularidades pertencentes a este mesmo conteúdo.

Com relação ao local de aprendizado os participantes puderam descrever todas as instituições nas quais tiveram algum tipo de aprendizagem na área da música. Ao total foram realizadas cento e dezoito citações, distribuídas conforme representação gráfica (GRÁFICO 05) a seguir.

Para a organização textual dos dados classifiquei as instituições citadas em seis diferentes grupos: (I) bandas de música; (II) igrejas; (III) conservatórios municipais de música; (IV) universidades públicas ou privadas; (V) projetos institucionais públicos ou privados e (VI) escolas e/ou aulas particulares.

Saliento que um mesmo participante podia citar, por conta do caráter descritivo da questão, mais de uma instituição relacionada à sua vivência com o aprendizado musical.

GRÁFICO 5 – Aprendizagem musical – instituições



FONTE: O autor (2019).

Ainda com relação a este tema evidencio como complemento as seguintes informações:

- Quase metade **(43,5%)** dos respondentes mencionaram a aprendizagem de dois ou mais instrumentos musicais;

- Os instrumentos mais citados foram o piano **(26,7%)**; violão **(22%)**; violino **(9,5%)**; canto **(6,1%)**; flauta[93] **(6,1%)**; guitarra **(5,5%)**, entre outros instrumentos com menos de cinco por cento da amostra;
- Apenas **20%** possuem algum diploma(s) ou certificado(s) de conclusão do(s) curso(s) citados.

Além da composição do perfil do público da CAC, uma das principais motivações para investigar a temática do aprendizado musical foi a de estabelecer uma certa conexão com o fluxo do capital artístico.

Por hipótese, nossa pesquisa leva em consideração que pessoas que tiveram esse tipo de aprendizagem musical podem, em diferentes medidas, estarem mais familiarizadas com uma terminologia técnica e com um repertório maior de argumentos mais íntimos com o capital artístico dentro da área da música. A relevância desta conexão será observada pelo leitor nos capítulos seguintes, os quais mostraremos, por meio dos testemunhos pessoais do público, os principais indícios correlatos à recepção e apreensão do capital artístico nos concertos da CAC.

Supomos que a decifração de uma obra pode ser influenciada pelo "conhecimento sobre o código segundo o qual ela está codificada", bem como, que as habilidades receptivas podem ser adquiridas "mediante uma aprendizagem metódica e organizada" institucionalmente para uma determinada finalidade (BOURDIEU, 2007a, p. 63). Ou seja, para o pesquisador, a decodificação dos signos pertencentes a uma determinada obra é dependente da competência do receptor da mensagem nos mais variados graus, que foi adquirida por inúmeras vias de acesso ao longo da vida, principalmente pela escola e família.

> "A recepção adequada de uma mensagem supõe uma adequação entre as aptidões do receptor (daquilo que chamamos grosseiramente de sua cultura) e a natureza da mensagem". (BOURDIEU, 2007a, p.61).

[93] Flauta transversal ou flauta doce.

Para Delalande (2001), os seres humanos não apresentam grandes diferenças nos primeiros anos de infância, entretanto, para o pesquisador, "elas não sessam de se acentuar diante das determinações sociais ou de circunstâncias educativas privilegiadas" (Ibid., p. 6). As desigualdades frente à escola e à cultura podem, de acordo com Bourdieu e Darbel (2007), promover percepções mais elementares dos códigos, ou seja, uma abreviada apreciação das "significações primárias que não caracterizam em nada o estilo da obra de arte" (Ibid., p.79).

Podemos também considerar que as pessoas que têm envolvimento com a prática de atividades culturais – incluindo as aulas de música – em suas vidas privadas podem ser mais propensas a comprar ingressos para assistir atividades similares à que executa.

Nessa direção, tal qual a nossa investigação, os resultados apontados por Brown (2009) *apud* Sherwood (2009) em suas pesquisas, indicam que, de 71% a 77% das pessoas que adquiriram ingressos para assistir um dos seis concertos investigados[94], relataram possuir algum tipo de experiência na execução de algum instrumento musical, incluindo o canto. Este fato, de acordo com os pesquisadores, pode ter implicações poderosas para os organizadores de eventos culturais e profissionais que tentam definir estratégias para se conseguir novos públicos para as salas de concertos na atualidade.

Enfim, saliento que não será realizada nenhuma análise comparativa entre o fluxo do capital artístico e indivíduos com diferentes graus de escolaridade, com ou sem formação musical ou com diferentes níveis de hábitos culturais. Muito provavelmente, outras investigações poderão aproveitar os dados coletados e dar mais profundidade nas temáticas relacionadas ao impacto das diferenças socioculturais na presença em concertos ao vivo.

7.1.3 – Hábitos culturais

Além da frequência nos concertos da CAC, buscou-se neste tópico coletar informações que pudessem apoiar na identificação das principais práticas culturais dos participantes como a música de concerto, a visita a museus, a

[94] Pesquisa realizada no *Steppenwolf Theatre* na cidade de Chicago (EUA).

frequência nos teatros e cinemas, entre outras possibilidades destacadas pelo público.

Seguem abaixo os resultados estratificados pelos tópicos apresentados no questionário aos participantes.

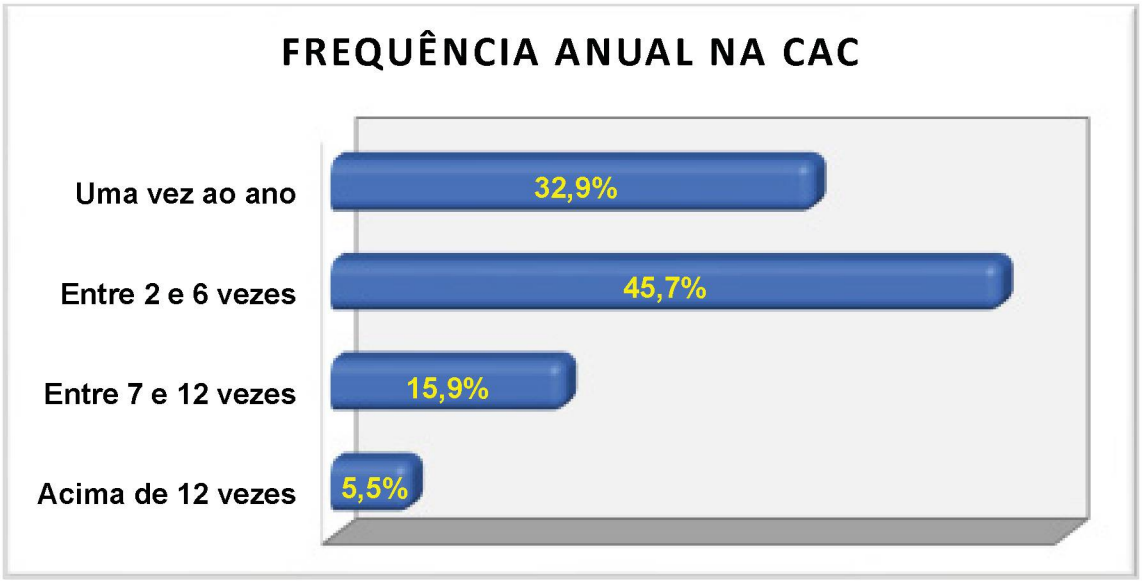
✓ **Frequência nos concertos da CAC e em outras orquestras**

Para reunir as informações sobre a frequência do público nos concertos da CAC e em outras orquestras foram realizadas as seguintes perguntas para os participantes da pesquisa:

- Durante um ano, quantas vezes você assiste os concertos da Camerata Antiqua de Curitiba?
- Com qual frequência você assiste outras orquestras além da Camerata Antiqua de Curitiba? (Na cidade de Curitiba ou em outras cidades).

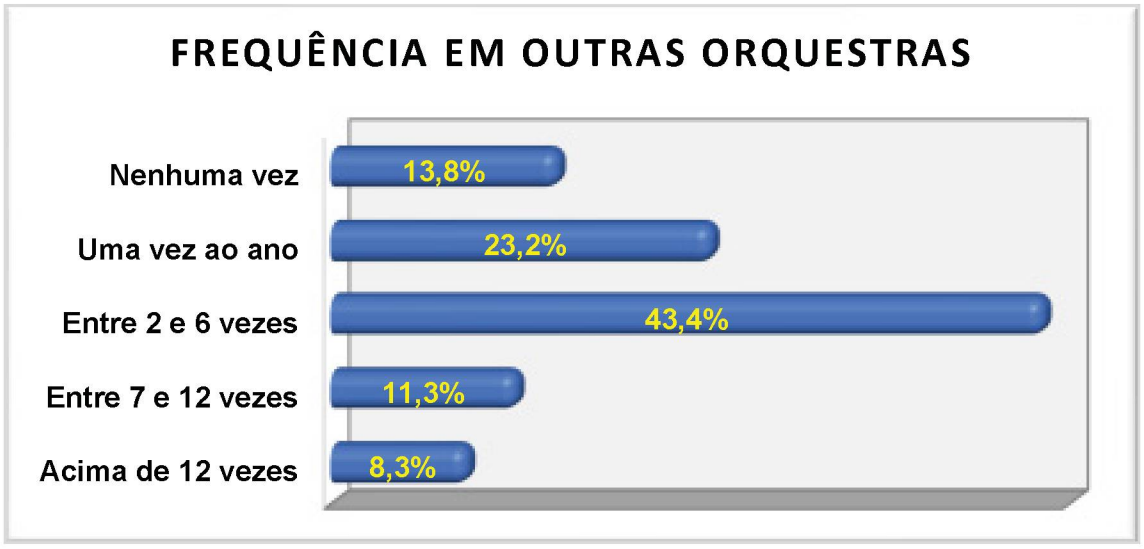
As possiblidades de respostas foram apresentadas aos participantes de forma objetiva sendo os resultados organizados graficamente (GRÁFICO 6 e 7) conforme mostrados adiante.

GRÁFICO 6 – Frequência anual nos concertos da CAC



FONTE: O autor (2019).

GRÁFICO 7 – Frequência anual em concertos de outras orquestras

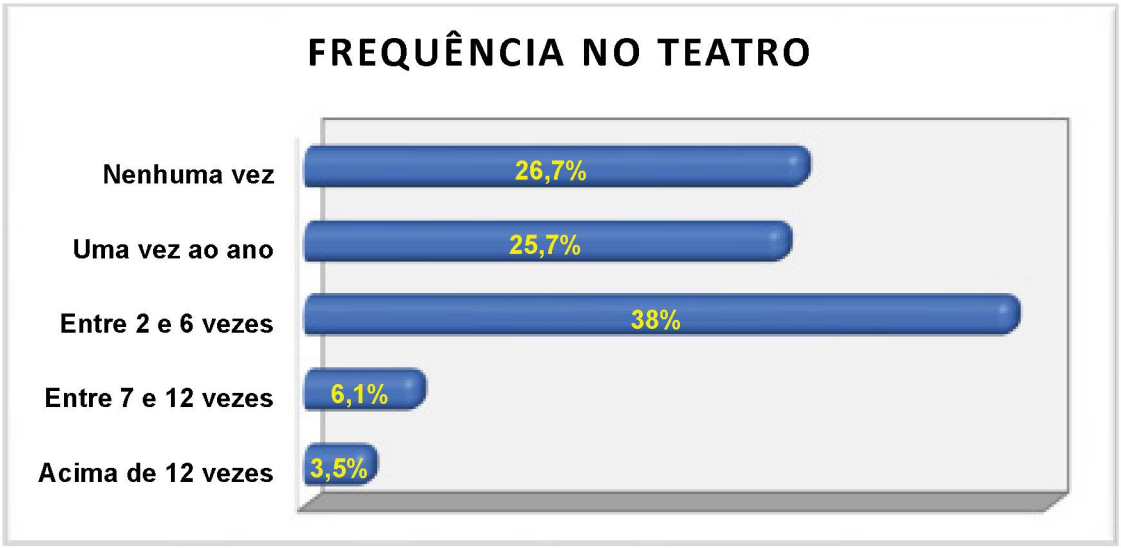


FONTE: O autor (2019).

✓ Outras práticas culturais

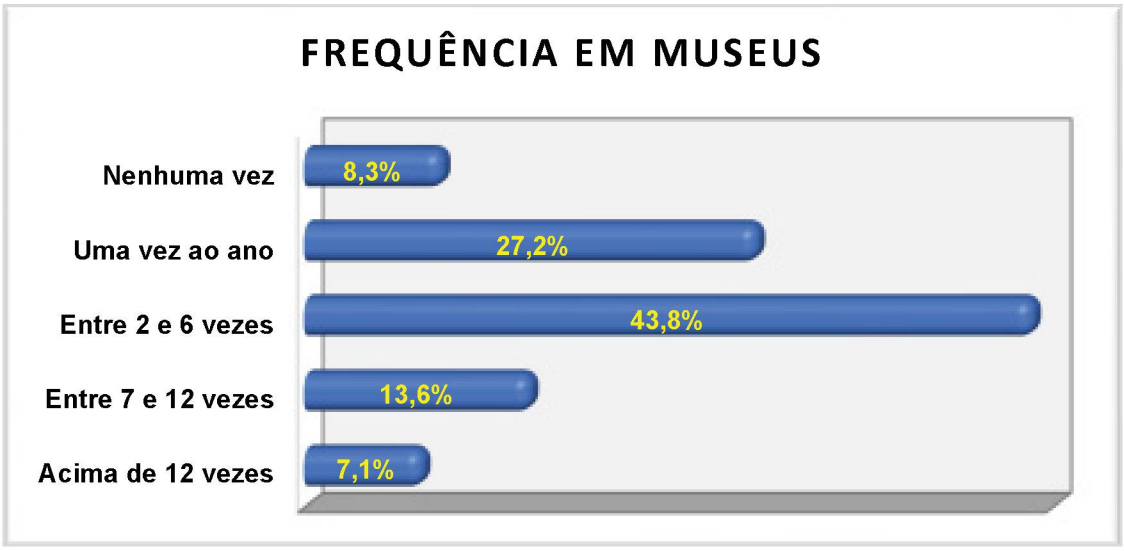
Para complementar as práticas individuais relacionadas às orquestras, também foi perguntado aos participantes sobre outros hábitos culturais, conforme apresentadas na sequência abaixo (GRÁFICOS 8 – 10).

GRÁFICO 8 – Frequência anual em peças de teatro



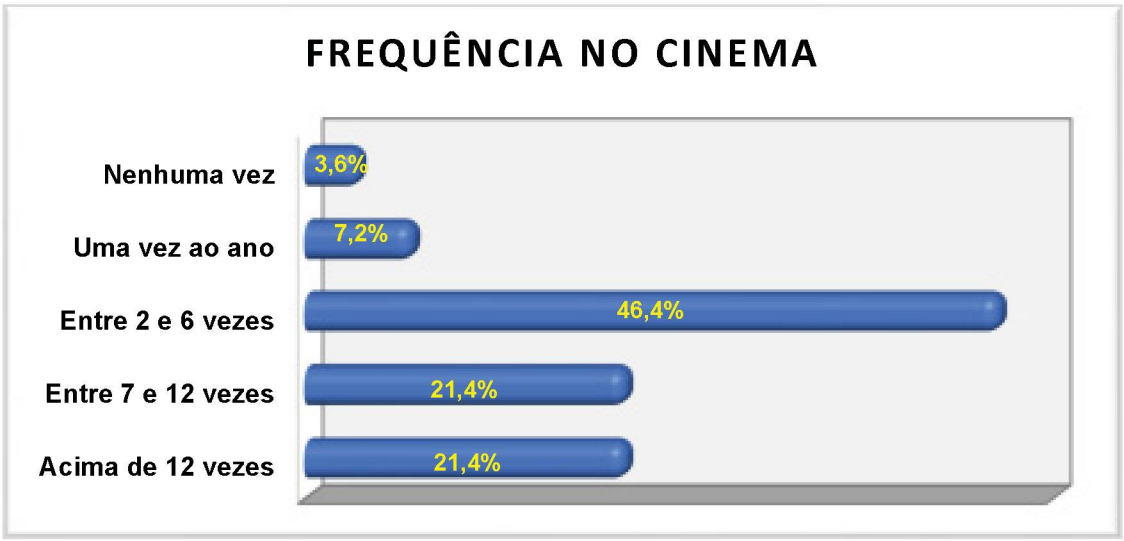
FONTE: O autor (2019).

GRÁFICO 9 – Frequência anual em museus[95]



FONTE: O autor (2019).

GRÁFICO 10 – Frequência anual em cinemas



FONTE: O autor (2019).

Os participantes também tiveram a oportunidade de descrever, caso desejassem, outras atividades além do teatro, cinema e museu, que porventura tenham o hábito de participar com regularidade.

[95] Não foram realizadas nenhuma distinção entre os diferentes tipos de museus existentes. Provavelmente, nessa categoria, estão incluídos os museus de história, antropologia, história natural, arte moderna, entre outros.

Dentre as práticas culturais mais citadas[96] estão os seguintes grupos:

- Shows[97] e apresentações de música instrumental **(n=25)**;
- Dança em geral **(n=13)**;
- Exposições de artes plásticas **(n=8)**;
- Corais e óperas **(n=7)**;
- Estudos literários **(n=6)**.

Além das atividades relatadas acima, outras com menos de duas citações foram frisadas pelos entrevistados, tais como a gastronomia, fotografia, caligrafia, desenho, entre outras.

Sloboda e Ford (2011) apresentaram resultados de duas investigações[98] acerca das práticas culturais. Os levantamentos foram realizados tanto nos Estados Unidos como na Inglaterra e, segundo os pesquisadores, o número de pessoas que tem frequentado concertos, óperas e ballet tem diminuído de forma regular e constante nas últimas décadas. Dois principais motivos foram apresentados como resultantes das pesquisas, sendo eles: (i) a questão do perfil da idade do público que frequenta os eventos e (ii) o aumento significativo da diversidade e quantidade de espetáculos[99] que envolvem as mais variadas formas de arte.

Muito possivelmente, em nosso país, a quantidade de opções de espetáculos apresentadas atualmente é muito maior do que nas décadas e séculos anteriores. Como consequência, pode estar acontecendo uma certa distribuição do público consumidor desses bens culturais entre os mais variados eventos. Entretanto, não temos como afirmar, por falta de estudos longitudinais de longo prazo, se há resultados coincidentes com os apresentados por Sloboda e Ford (2001).

Por ora, no caso desta investigação, considero os dados coletados até o momento como um ponto de partida, tanto como base de dados para futuras

---

[96] Salientamos que apenas cinquenta e nove dos cento e setenta participantes responderam esta questão complementar.

[97] Shows de rock, música pop, música popular brasileira, jazz, blues e música instrumental em geral.

[98] *National Endowment for the Arts* (Estados Unidos) e *Office for National Statistics* (Inglaterra).

[99] Nos caso dessas investigações, Sloboda and Ford (2011) se referem também ao o que eles chamam de eventos não clássicos - *"non-classical events"* - que podem ser entendidos como todos aqueles que não tem conexão com a música de concerto, recitais de música de câmara, óperas, ballet, teatro, entre outros.

pesquisas como para uma percepção, mesmo que de forma parcial, de como está estruturado o perfil do público que frequenta os concertos da CAC.

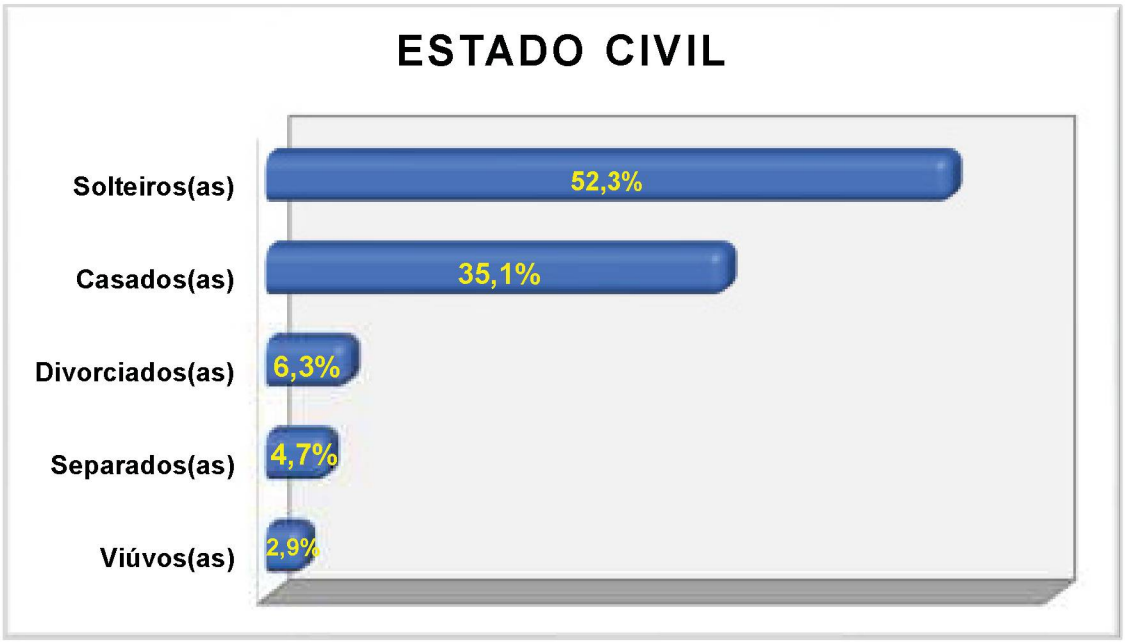
7.1.4 – Dados complementares

Além das questões já apresentadas e que tiveram uma maior aderência com a categoria 'competências', tanto nas entrevistas como nos questionários, aproveitamos a oportunidade para coletar dados complementares que servirão futuramente para a construção de um banco de dados sobre o público.

O intuito é que se mantenha uma estrutura de informações que permita a realização de comparações com os resultados de futuras pesquisas que envolvam qualquer tópico abordado nesta categoria.

Em seguida, será apresentada uma síntese dos resultados (GRÁFICOS 11 a 14) que estão relacionados a cada subdivisão temática: estado civil, gênero, pessoas por domicílio, renda média[100] menal e informações adicionais.

GRÁFICO 11 – Estado Civil – Público



FONTE: O autor (2019).

[100] Baseada na soma da renda individual dos moradores de um mesmo domicílio. Para a pesquisa foi tomado como valor de base o salário mínimo nacional.

GRÁFICO 12 – Divisão por gênero - Público

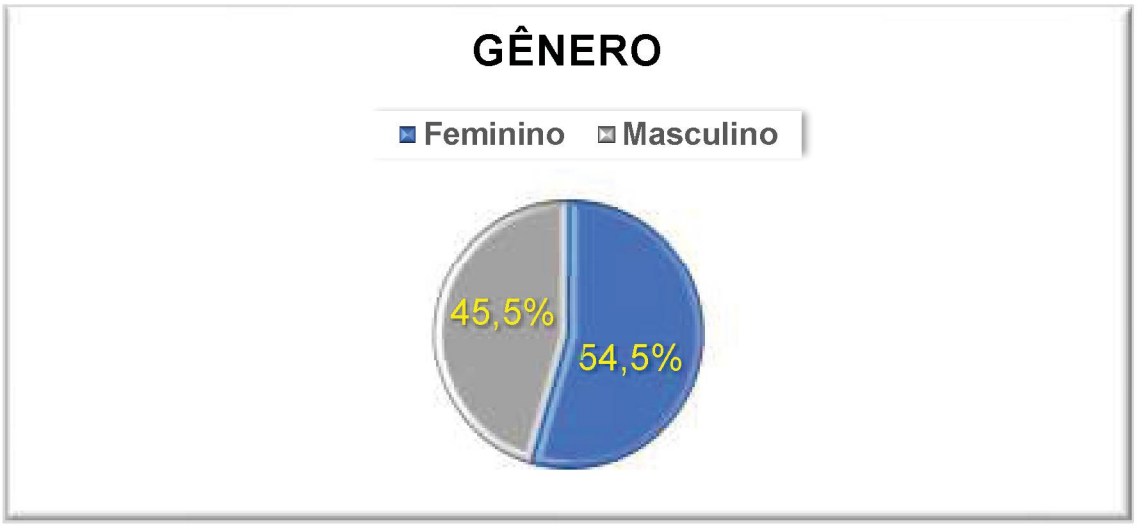
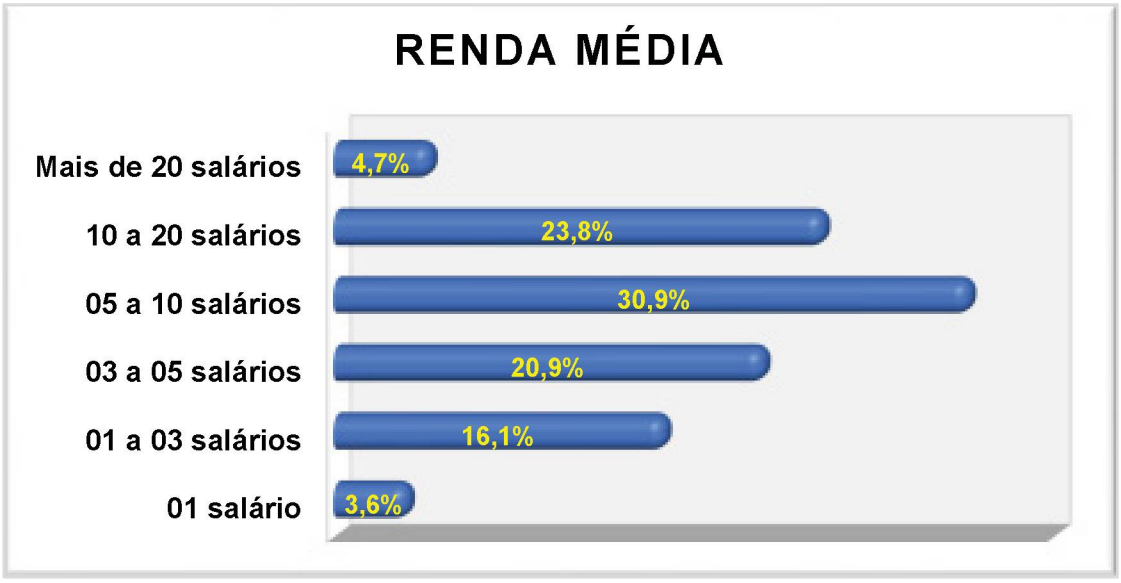


GRÁFICO 13 – Número de pessoas por domicílio

GRÁFICO 14 – Renda Média Mensal Familiar



Sem a pretensão de generalizar ou determinar uma representação simbólica do público que frequenta os concertos da CAC, posso mostrar, com base nos maiores índices apresentados na nossa investigação, uma síntese das principais características identificadas. Ou seja, de acordo com os dados, a maioria do público que frequenta os concertos da CAC:

- Está na faixa etária entre 35 e 44 anos;
- Está cursando ou já concluiu o Ensino Superior (56,5%);
- Teve ou está tendo aulas de música (53,2%) em escolas/aulas particulares (38,1%) ou universidades (28%);
- Assiste a CAC de duas a seis vezes por ano;
- Assiste outras orquestras de duas a seis vezes por ano;
- Frequenta museus, cinema e/ou teatro em média quatro vezes por ano;
- São solteiros (52,3%) ou casados (35,1%), morando na sua maioria em um domicílio com duas (32,2%) ou três pessoas (22,1%);
- Com renda média mensal de cinco (5) a dez (10) salários mínimos.

Relativo à renda média, outras orquestras e bases de dados também apresentam resultados (TABELA 6) com certa similaridade aos da nossa investigação, apesar das diferentes metodologias, tamanhos de amostras e conceitos empregados.

TABELA 6– Sobre a renda média – múltiplas bases de dados

ORQUESTRA	***RENDA MÉDIA* do PÚBLICO***
Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	**54%** - Classe[101] 'A'
Camerata Antiqua de Curitiba	**30,9%** - Entre 05 a 10 salários mínimos
Orquestra do Theatro Municipal (SP)	**35%** - Mais de 10 salários mínimos
Orquestra Experimental de Repertório (SP)	**40%** - Classe 'A'
Orquestra do Theatro São Pedro (SP)	**54%** - Classe 'B'

FONTE: O autor (2019).
NOTA: * Com base nos maiores índices apresentados.

[101] A classificação por classes - apresentada pela OSESP, OER e OSM - não foi adotada em nossa metodologia. Optamos, conforme consulta realizada via e-mail ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), pela classificação baseada no rendimento nominal mensal domiciliar.

Mais do que respostas, muitas questões surgiram com base na exposição e discussão dos dados até o momento, tais como:

- Quais seriam as relações entre a frequência nos concertos e tais indicadores?
- Os diferentes níveis socioculturais podem influenciar na presença em um concerto?
- Os hábitos culturais do público surgiram por influência da família? Da escola? Ou de ambos?
- Quais dos indicadores realmente têm uma relação mais direta com os hábitos culturais?
- Quais ações deveriam ser realizadas pela orquestra para garantir a frequência de 'novos' públicos?
- Qual seria o papel do Estado, das orquestras e do sistema de ensino na aplicação de políticas que visem garantir um maior acesso à música de concerto?

Para Walker (2002), diferentes fatores podem interferir nos hábitos culturais de um indivíduo. De acordo com o pesquisador, a participação e a frequência dependem dos recursos financeiros, da disponibilidade de tempo e da cultura individual – recursos que nem todo mundo possui em igual medida – bem como, da disponibilidade e variedade dos eventos culturais que podem estar condicionados às influências socioculturais de diferentes comunidades.

Apesar de vários índices alcançados na nossa pesquisa possuírem certa aderência com os resultados de outras investigações, ainda não se foi possível uma comparação interna – com dados da própria CAC – com uma maior profundidade em determinadas temáticas, bem como, com um número maior de amostras em diferentes concertos e contextos, além dos já pesquisados.

Porém, acredito que os questionamentos surgidos durante o processo são tão importantes quanto alguns indicativos de respostas. Isto se deve ao fato de que as questões foram elaboradas não com base no acaso e sim, pela constatação de determinadas relações entre o perfil sociocultural do público e a presença nos eventos realizados pela CAC.

As perguntas expostas acima, apesar de não estarem incluídas como objetivo nesta tese, poderão servir como ponto de partida para a continuidade de pesquisas com a Camerata Antiqua de Curitiba e como referência para investigações realizadas com outras orquestras em nosso país.

✓ Informações adicionais

Como última questão apresentada aos participantes, todos os respondentes dos questionários tiveram a oportunidade de escrever livremente sobre informações que porventura sentiram falta no formulário. Tanto para levantar novas temáticas e problemas vivenciados durante os concertos, como para realizar diversas sugestões sobre os eventos promovidos pela CAC (QUADRO 37).

No intuito de se evitar a repetição de dados e acentuar a fluidez da leitura dos resultados, salientamos que algumas respostas foram excluídas da amostra por conterem conteúdos correlatos e salientados por outros participantes[102].

QUADRO 37 – Informações complementares – divulgação.

QUESTIONÁRIO – PÚBLICO (Continua)	
Informações/sugestões complementares	
ELEMENTO ⟹ Público	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Sobre a divulgação**	
Quest. 02	"Falta divulgação da programação da Camerata".
Quest. 18	"Gostaria que a agenda de apresentações fosse mais bem divulgada, para que eu e mais pessoas tivéssemos acesso. A maioria das pessoas que converso nem conhecem a Capela Santa Maria e nunca ouviram falar das apresentações da Camerata".
Quest. 37	"A apresentação da Camerata de Curitiba, assistida pela primeira vez, me emocionou. A qualidade da apresentação me levou imaginar estar presente em palcos internacionais, como Viena, Londres ou Paris, apesar de lá nunca haver estado. Esta emoção creio que foi também compartilhada pelo restante da plateia, infelizmente em número reduzido, apesar da qualidade dos artistas e o baixo preço dos ingressos. Assim, recomendaria maior divulgação, talvez na TV ou nas rádios mais conhecidas"
Quest. 46	"Pessoalmente gostaria de poder receber por e-mail, semanalmente, a programação cultural da Camerata"
Quest. 50	"Maior divulgação é sempre bem-vinda"
Quest. 53	"Acho que seria muito bom ter maior divulgação dos eventos, soube do último, mas não havia visto propaganda alguma"

[102] Apenas quarenta e sete pessoas de um total de cento e setenta participantes responderam a essa questão.

QUESTIONÁRIO – PÚBLICO (Conclusão)	
Quest. 79	"Tenho muita curiosidade em entender o motivo pelo qual as apresentações da Orquestra Sinfônica do Paraná costumam reunir público de 1500 ou mais pessoas e as apresentações da Camerata e suas várias formações, que são todas ótimas, com frequência não reúnem mais que 200/250 pessoas. Seria o preço do ingresso ou a falta de maior divulgação? Sei lá, queria entender"
Quest. 87	"Maior divulgação de apresentações"
Quest. 118	"Acredito que seria de suma importância a instituição avaliar a pontualidade e capacidade de público que o ambiente no qual o concerto seja realizado esteja de acordo. [...] não havia capacidade física para acomodar todo o público, o que fez com que pessoas idosas e mulheres com crianças ficassem em pé ou até mesmo desistissem de assistir ao concerto".
Quest. 121	"Igreja cheia. Ótimo, mas nos sentamos no chão".
Quest. 126	"Em relação ao último concerto, a apresentação foi maravilhosa, entretanto para quem estava sentado nos bancos laterais (meu caso) tornou-se impossível enxergar a orquestra/coro/solistas/maestro, tendo em vista que havia muitas pessoas em pé nos corredores entre os bancos. A circulação de pessoas e conversas incessantes também atrapalharam bastante".
Quest. 130	"Há necessidade de maior divulgação dos eventos realizados pela Camerata"
Quest. 133	"A divulgação dos concertos ainda é muito precária. Tomo ciência muitas vezes apenas porque tenho amigos que tocam na Camerata".
Quest. 134	"Acho que a divulgação das atividades da Camerata, e da própria Camerata, poderiam ser mais efetivas. Sempre fico sabendo dos concertos por acaso. A Camerata deveria possuir uma *fanpage* própria com a divulgação dos concertos, informações sobre os músicos que tocam e curiosidades sobre os instrumentos. [...] Isso aproximaria o público da Camerata aumentaria a expressão dessa maravilhosa orquestra".
Quest. 140	"divulgar melhor as apresentações, em escolas, incentivar as crianças e jovens a participarem"

FONTE: O autor (2019).

Sobre as respostas, observa-se que apenas 20% dos cento e setenta participantes frisaram algumas questões extras, sendo que quase metade (41,1%) dos respondentes lembraram da questão da comunicação da agenda de concertos e sobre a necessidade de uma promoção mais personalizada da orquestra nas redes sociais (TABELA 20).

Lembro que a Capela Santa Maria possui uma capacidade reduzida de público – em torno de duzentas e setenta e seis pessoas – e que, apesar dos concertos nem sempre estarem com a lotação máxima, um excesso de divulgação em massa poderia trazer problemas relacionados à falta de acomodação do público excedente, o que aconteceu, por exemplo, em quatro concertos que pude observar durante a essa etapa da pesquisa (OE's 17, 18, 26 e 27).

Em dois desses concertos com 'superlotação' – integrantes do projeto música nas igrejas – notei um certo prejuízo do campo de visão e da atenção total de todos os membros da plateia, conforme relatado no questionário por

alguns dos participantes (Quest. 118, 121 e 126). Por serem realizados em igrejas, não houve a possiblidade de um controle formal do número de pessoas em seu interior, fato este que pode ter originado a maioria dos problemas relatados nos questionários.

Dois casos curiosos, ainda sobre o mesmo tema, merecem destaque no texto. O motivo é a relação da gratuidade dos ingressos com a lotação da Capela Santa Maria – local de realização dos eventos (OE's 26 e 27). Por conta da divulgação e dos ingressos serem distribuídos gratuitamente, ocorreu que eles se esgotaram um dia antes do primeiro concerto.

Mesmo assim, motivados pelo não comparecimento de algumas pessoas do público, aproximadamente sessenta pessoas estiveram no dia e horário dos concertos na tentativa de conseguir adentrar à Capela Santa Maria.

Instantes antes do início dos concertos foi realizada uma contagem dos lugares vagos e então, foi permitida a entrada de algumas pessoas para preencherem as poltronas vazias. Ainda assim, mais de quarenta pessoas tiveram que ir embora por não conseguirem lugar na sala de concertos para assistir o evento.

Fundamentado nesses fatos observados, a questão que levantamos é a seguinte: com base no perfil socioeconômico do público que frequenta os concertos na Capela Santa Maria, haveria necessidade de realizar concertos gratuitos, se levarmos em consideração a hipótese de que as pessoas que compõem o público têm condições financeiras para comprar o ingresso? Por outro lado, como explicar que nem todos os concertos estão com a lotação máxima? E se esta é uma política da instituição para promover um maior acesso de público à música de concerto, mas, muitas pessoas não conseguiram o ingresso, não seria então necessário um maior número de eventos para atender a demanda? Ou a realização dos concertos em espaços com maior capacidade de público?

Estas são questões complexas e que não compõem a tônica principal da investigação, todavia, merecem atenção primária das instituições tendo em vista que, pela nossa experiência, a interação e o relacionamento com o público são fundamentais na fidelidade e no possível retorno para novos espetáculos.

Nessa temática específica, por hipótese, talvez o equilíbrio entre quantidade de divulgação, os objetivos institucionais e a capacidade de atender

o público – que se dispõem a 'sair de casa' para compor o cenário do fazer musical ao vivo – seja um dos caminhos mais apropriados.

Além dos conteúdos relacionados com a divulgação e o excesso de público em alguns eventos, as diferentes formas de comunicação[103] – que são temas complexos e que estão sendo apresentados detalhadamente nesta tese – foram destacadas por diferentes pontos de vista por alguns participantes (QUADRO 38).

QUADRO 38 – Informações complementares – comunicação com o público

QUESTIONÁRIO – PÚBLICO	
Informações/sugestões complementares	
ELEMENTO ⟹ Público	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Sobre a comunicação com o público**	
Quest. 17	"A única sugestão é que o maestro deveria ter um microfone para que as pessoas que estão sentadas na parte de atrás possam ouvir melhor"
Quest. 33	"Eu sinto às vezes uma certa distância da orquestra com o público. Claro estamos ali para ouvir a música deles, porém essa ligação acredito que deixa mais atrativo".
Quest. 40	"Na verdade, é um elogio a todos pela qualidade, dedicação e organização; especialmente à maestrina que é muito carismática e de forma bem descontraída dá algumas dicas e mensagens entre cada música. Bem legal isto".
Quest. 54	"Sugestão: seria interessante e muito rico, que em todas as apresentações, houvesse uma breve explanação oral sobre o tema/música/compositores. Ajudaria a aumentar o conhecimento e interesse do público, além de valorizar a apresentação. Já assisti a algumas apresentações que pareciam não ter começo nem fim".
Quest. 73	"Foram poucas as vezes em que houve algum tipo de explicação e diálogo do maestro/regente com o público nesses 8 anos que acompanho algo regularmente as apresentações da Camerata. Acho que seria bem legal se fosse possível tornar esses momentos mais frequentes".
Quest. 111	"Visando uma aproximação mais efetiva com a comunidade, entre as músicas, alguns participantes da orquestra ou das vozes poderiam se levantar e, brevemente, se apresentar e falar um pouco da sua relação com a música. Desde quando tocam ou cantam e como a música se faz presente em suas vidas".
Quest. 148	"A explicação do Maestro foi importante para situar todos com a audição".

FONTE: O autor (2019).

Certamente, essa é ainda uma pequena fração das opiniões do público sobre a comunicação oral, que surgiram nessa etapa da pesquisa de forma espontânea nos questionários, principalmente, por conta do formato descritivo da questão.

[103] Para ler mais sobre as formas de comunicação verificar os subcapítulos 6.2.2 e 7.3 desta tese.

Apesar desse assunto ser ainda mais esmiuçado nesta tese nos subcapítulos posteriores – por conta da coesão temática – vale a pena destacar no momento o interesse na oralidade, tanto para receber informações importantes sobre as obras como para ter uma relação de proximidade mais acentuada com os músicos.

De acordo com Pitts et al. (2013), esses métodos paralelos, tal qual a comunicação oral, podem servir como estratégias para deixar os músicos mais acessíveis ao público e ampliar as conexões sociais, a lealdade e o compromisso entre ouvintes e músicos.

Uma pessoa que se sente completamente integrada contextualmente a um concerto pode, em diferentes medidas, adquirir um senso de pertencimento e lealdade à instituição e, por consequência, construir uma relação de confiança que estimula a uma maior frequência regular nos concertos. (Ibid., 2013).

Outras inquietações exibidas pelos participantes tiveram vínculo com o comportamento do público durante o concerto, conforme apresentadas na sequência (QUADRO 39).

QUADRO 39 – Informações complementares – comportamento do público

QUESTIONÁRIO – PÚBLICO	
Informações/sugestões complementares	
ELEMENTO ⟹ Público	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Sobre o comportamento do público**	
Quest. 22	"Ter uma faixa etária mínima para assistir. A colaboração (silêncio) do público é fundamental para a execução musical".
Quest. 57	"Acredito que fotografias durante o concerto deveriam voltar a ser proibidas! A permissão estimula o público a ficar com o celular na mão, erguendo-o e atrapalhando quem se encontra atrás, criando uma falta de atenção que acaba por ser normalizada quando permitimos esses comportamentos".
Quest. 105	"É extremamente desagradável quando as pessoas chegam atrasadas e atrapalham a orquestra e a audiência. Não deveria ser permitida a entrada durante a apresentação de alguma música e sim, apenas nos intervalos entre as obras. [O concerto] não é ambiente para bebês ou crianças pequenas. Também é horrível o comportamento de algumas pessoas conversando, rindo e durante o espetáculo e aquele celular recebendo mensagens ou tocando"..

FONTE: O Autor (2019).

Destaco das opiniões dos entrevistados a preocupação relativa à necessidade de o público seguir um certo protocolo de atitudes comportamentais

durante um concerto, que exige muita atenção, silêncio, entre outras convenções associadas à música de concerto.

Considero que o cumprimento parcial dessas formalidades prejudica uma compreensão contextual plena do repertório proposto, tendo em vista que a maioria das obras escritas para uma orquestra apresentam nuances que dependem da responsividade integral do público com a execução.

Na pesquisa realizada por Brand et al. (2012), tanto público como os músicos salientaram que o cumprimento ou o desrespeito a essas regras comportamentais, comuns nos ambientes de concerto, podem influenciar, de forma negativa ou positiva, no relacionamento e na energia das execuções instrumentais.

As convenções existentes nas salas de concerto podem parecer estar afastadas da vida contemporânea, apresentando-se, de certa forma, como barreiras para a presença de algumas pessoas na sala de concertos. Além disso, por conta também de suas características primárias inflexíveis, acaba por distanciar o público, tanto dos músicos em um concerto, como pela música clássica de uma maneira geral. Entender como elas foram estabelecidas e quais os papeis das mesmas na inclusão ou exclusão de pessoas em uma sala de concertos, pode ser uma importante via de acesso para o aprimoramento das relações interpessoais em um evento, bem como, no intuito de desenvolver futuras audiências, não em termos quantitativos, mas na qualificação da experiência individual que é, seguramente, o centro de uma escuta significativa. (PITTS, 2005).

Na nossa investigação, possivelmente na busca por uma completa imersão contextual, algumas pessoas realçaram respostas com um certo direcionamento à algumas situações, tais como:

i. A imposição de uma idade limite por faixa etária para assistir os concertos;
ii. A proibição do uso do telefone celular por qualquer motivação;
iii. As diversas formas de comportamento julgadas inadequadas para um ambiente de concerto e que podem vir a prejudicar a percepção visual e auditiva do público.

Além do enfoque no respeito ao protocolo de comportamento, na divulgação da orquestra e da sua programação, bem como, da relevância da comunicação oral nos concertos, outras informações e sugestões, não menos

relevantes, foram evidenciadas por alguns participantes (QUADRO 40) nas suas respostas.

QUADRO 40 – Informações complementares – considerações gerais

QUESTIONÁRIO – PÚBLICO	
Informações/sugestões complementares	
ELEMENTO ⟹ Público	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Considerações gerais**	
Quest. 02	"Estabelecer um horário de venda de ingressos que possa atender quem trabalha em horário comercial".
Quest. 14	"Gostaria de sentir a Camerata interpretando cancioneiro romântico popular como forma de atração e criação do hábito pelo gosto da boa música pelas camadas da população não atingidas".
Quest. 19	"Necessidade da venda *on-line* de ingressos".
Quest. 60	"Seria muito legal de houvesse programa de estágio para os alunos da EMBAP e UFPR. [...] acho que a orquestra tem muito para compartilhar e a oferecer a nós, estudantes".
Quest. 64	"Não gosto quando pego lugares na parte de cima, as grades sempre incomodam o campo de visão"
Quest. 76	"Café e ponto de encontro na Capela Santa Maria e uma maior facilidade para a compra de ingresso"
Quest. 117	"Apenas parabenizar à Camerata pelo excelente trabalho, Foi a primeira vez que assisti e com certeza irei outras vezes na Capela Santa Maria mesmo não sendo gratuito".
Quest. 151	"A série dos concertos nas igrejas é muito importante para que mais pessoas tenham acesso a músicas eruditas, Foi assim que eu conheci a Camerata"
Quest. 154	"Parabéns pelo evento, com toda certeza voltarei a prestigiar a orquestra. Achei o tempo de apresentação muito curto pois é muito bom apreciar"
Quest. 156	"Gostei muito nesse último concerto de serem apresentadas músicas mais conhecidas para engajar o público. Porém penso que seria interessante também apresentar junto com elas uma música "desconhecida", para ir criando no público o gosto por outros tipos de obras"

FONTE: O autor (2019).

Apoiando-se nas informações complementares enunciadas nas respostas de alguns participantes, entendo que efetividade da interação pode também ter dependência de alguns fatores paralelos à execução musical, tais como:

- Comportamento do público nas salas de concerto, sobretudo com respeito às convenções correlatas à música de concerto;
- Da conveniência sobre uma disseminação mais personalizada nas redes sociais e em outros veículos de comunicação – tanto dos concertos e programas, como da orquestra e seus integrantes;
- Necessidade de uma divulgação equilibrada com a demanda dos espaços físicos disponíveis para os concertos;

- Da importância da aproximação com o público nos concertos pelas diversas interfaces da comunicação.

O senso de pertencimento à orquestra, ao espaço e ao evento como um todo, que permite com que as pessoas se sintam integradas e envolvidas completamente durante um concerto, pode ter uma certa relação com elementos adjacentes como a comunicação oral, gestual e as diversas formas de proximidade entre orquestra e público.

Ou seja, as interações humanas somadas aos sons resultantes de uma performance podem estar, por hipótese, diretamente vinculadas com um pleno envolvimento individual e coletivo com o fazer musical ao vivo.

Como pesquisadores, não temos, no momento, como realizar um juízo assertivo sobre todas as minúcias dos dados complementares apresentados. Todavia, acreditamos que a soma das partes – por menores e mais insignificantes que nos pareçam durante a leitura – nos apresentam confiáveis indícios que podem, na melhor das hipóteses, colaborar na configuração do perfil do público da CAC e, por meio dele, conhecer o delineamento das principais características das pessoas que frequentam os eventos promovidos pela instituição.

Além disso, todas as informações extraídas com base nesta categoria podem ajudar a CAC, entre outras orquestras, na elaboração de estratégias que privilegiem a aproximação com maior equilíbrio entre os objetivos institucionais e as necessidades dos integrantes – músicos e público – que atuam diretamente no cenário de um concerto ao vivo.

Por outro lado, com base na comparação com os dados já apresentados, somente pesquisas futuras poderão nos revelar algum tipo de alteração, tais como a diminuição, permanência ou aumento de qualquer um dos índices expostos até o momento.

7.2 Sobre a categoria **EXPECTATIVA**

Diferentes abordagens foram utilizadas no intuito de se compreender as motivações e as diferentes expectativas geradas sobre um concerto. Para essa

verificação foram utilizados tanto os questionários, como as entrevistas e observações etnográficas.

Nos questionários centrei a atenção para questões relacionadas a como as pessoas se inteiraram sobre o concerto, bem como, a respeito das motivações primárias para a participação.

Nas observações etnográficas objetivei a constatação de diferentes comportamentos do público – antes e depois dos concertos. Nas entrevistas, além de explorar questões vinculadas com a motivação inicial para estar presente em um evento, pude coletar informações dos entrevistados com vista a estabelecer uma relação entre a expectativa inicial – antes do concerto – e final; após o término do mesmo.

Vale a pena salientar que, para sintetizar as informações provenientes das vinte quatro entrevistas realizadas nesta etapa da pesquisa, decidi por selecionar nas tabelas os conteúdos com maior aderência ao fenômeno estudado, tanto pelas argumentações a favor quanto pelas contestações ao tópico apresentado. Dessa forma, foram descartados alguns enunciados que apresentaram conteúdo estritamente similar a outras respostas.

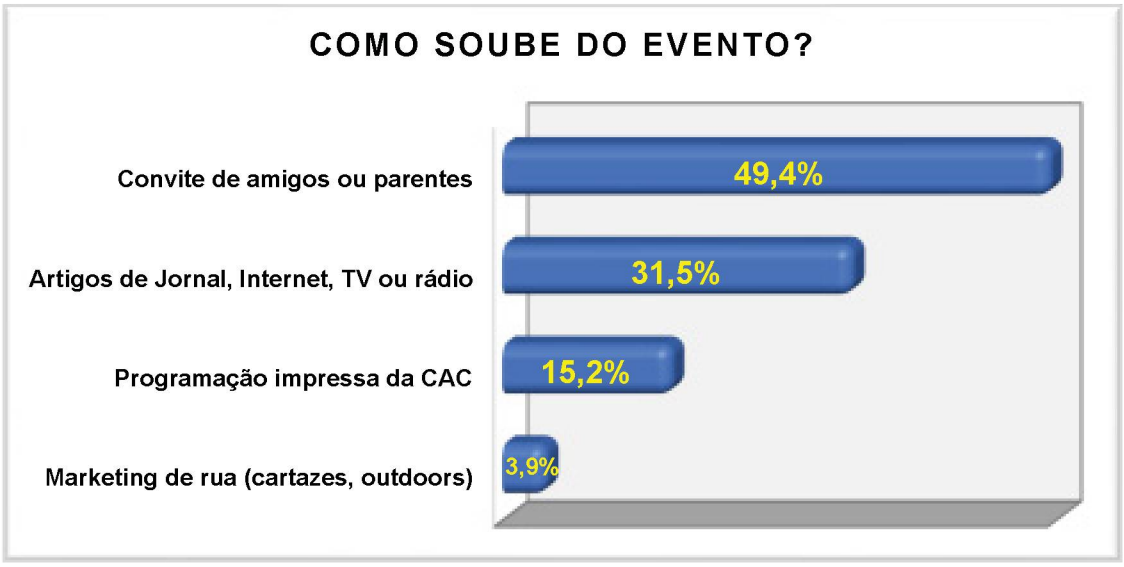
Em um primeiro momento apresentarei os dados extraídos dos questionários e entrevistas que tiveram aderência com as motivações primárias para o comparecimento a um determinado concerto da CAC.

Para explorar o tema foram realizadas duas perguntas principais nos questionários e entrevistas:

- De que forma soube do concerto?
- Qual foi o principal motivo que te levou a assistir a Camerata Antiqua de Curitiba?

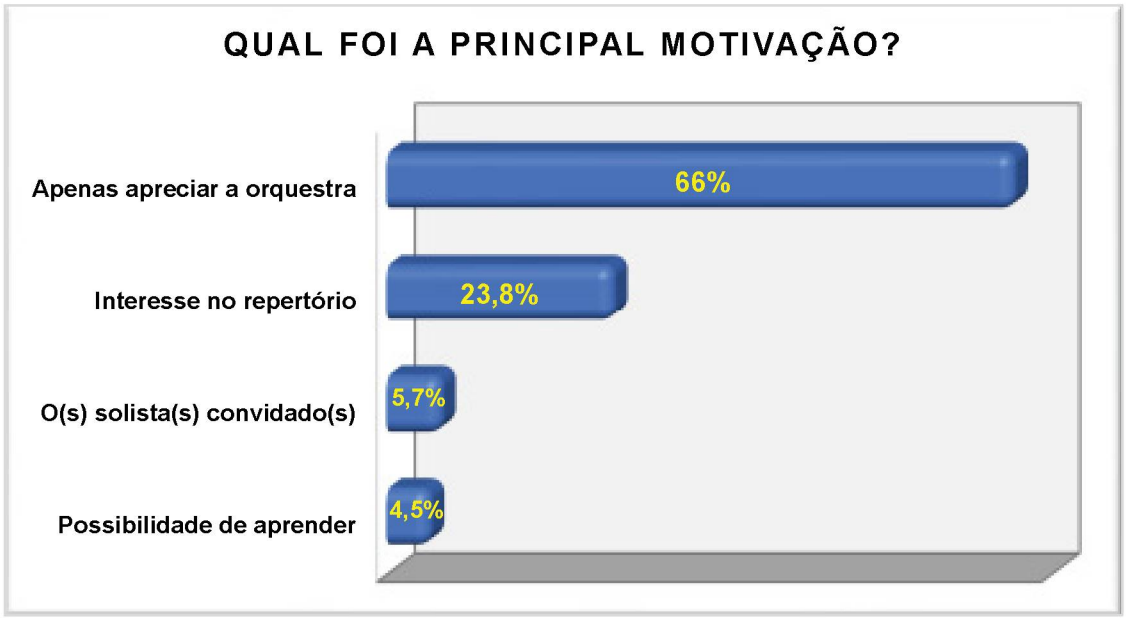
A seguir, apresentaremos uma síntese quantitativa com os respectivos índices (GRÁFICOS 15 e 16) atrelados às questões.

GRÁFICO 15 – Como o púbico toma conhecimento[104] sobre os concertos



FONTE: O autor (2019).

GRÁFICO 16 – Motivação primária para a presença em um concerto



FONTE: O autor (2019).

Nas entrevistas, diferentemente dos questionários que continham basicamente apenas respostas pré-determinadas, consegui explorar com mais profundidade os principais motivos (QUADRO 41) que levaram o público pesquisado a assistir algum concerto da CAC.

[104] Com menos de quatro citações estão os seguintes enunciados: pelo rádio (97.1 FM), por avisos em celebrações religiosas e grupos de WhatsApp.

QUADRO 41 – Principais motivações para assistir um concerto

ENTREVISTAS – PÚBLICO	
CATEGORIA ⟹ Expectativa	
ELEMENTO ⟹ Motivação	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Principal motivação para assistir a CAC**	
Ent. 13	"Por ter vindo antes a uma apresentação da Camerata, eu gostei e, então, estou vindo novamente" [...].
Ent. 14	"Pela cultura de acompanhar e privilegiar as apresentações".
Ent. 18	"faz tempo que não vínhamos e eu toco violino e a gente gosta".
Ent. 19	"Eu acho um programa muito bom para o final da tarde e em um lugar nobre".
Ent. 20	"A Camerata em primeiro lugar e a acústica do local"
Ent. 21	"O espaço [da Capela Santa Maria] e o gênero".
Ent. 23	"O principal motivo é que eu gosto muito de música [...] e a minha filha faz parte do grupo de músicos".
Ent. 24	"Porque eu amo a música clássica, gosto muito da CAC e a forma como vocês apresentam a parte cênica, que também é muito bonita".
Ent. 27	"Sou turista e estou de passagem por Curitiba, e entre as opções de turismo da cidade [...] pensamos em ir em um teatro ou alguma coisa assim"
Ent. 28	"Sou amante da música clássica e gosto de assistir pessoalmente o concerto"
Ent. 29	"Apenas para prestigiar o trabalho de parentes e amigos".
Ent. 30	"Porque [a música] é do Bach e a gente não tem o costume de ouvir em casa e então eu queria ouvir pessoalmente. E também porque a minha faculdade é do lado onde eles ensaiam. Eu ouço a orquestra ensaiando e por isso eu queria ver como é a apresentação"
Ent. 32	"Porque eu gosto de música clássica. Música boa"
Ent. 33	"E hoje eu vim aqui por causa que é a minha programação cultural favorita. É um hobby que me gera muito prazer".
Ent. 34	"Porque eu amo a música clássica e eu amo Haendel. Foi isto que me trouxe aqui"
Ent. 35	"Eu gosto muito de música e ainda mais que eu nunca tinha visto [...]. É um prazer estar aqui. Para mim é uma festa hoje".

FONTE: O autor (2019).

Percebi de imediato, durante as transcrições e análises dos resultados, algumas diferenças entre as repostas fechadas e abertas, principalmente, quanto à limitação do questionário – com questões fechadas – em fornecer respostas mais detalhadas sobre o assunto abordado.

Apesar do questionário ter facilitado uma aproximação quantitativa com o tópico, notei que o público durante as entrevistas – que foram realizadas instantes antes do dos concertos – teve uma maior liberdade de expressão e conseguiu esclarecer com mais qualidade uma determinada opinião, além de manifestarem mais de uma motivação para estar presente em um concerto.

Muito embora o maior número de citações nas entrevistas ter correspondido com as respostas dos questionários – especificamente pelo interesse pela música clássica e o repertório – consegui extrair diferentes

argumentos sobre os principais motivos que incentivaram o público a participar de um determinado evento:

- Cultura de acompanhar regularmente os concertos;
- Execução de um instrumento musical que a orquestra dispõe em seu organograma;
- Programas de entrevistas no rádio;
- Interesse específico no Coro da CAC motivado pela prática individual do canto;
- Pelo espaço e acústica da Capela Santa Maria;
- Contar com parentes integrantes da CAC;
- Apenas por turismo.

Mas, por que há interesses tão distintos em apreciar uma orquestra ao vivo? Como elas adquiriram o gosto por um repertório ou compositor específico da música de concerto? De onde vem esta admiração pela música clássica? Seria por influência da família? Da escola? Ou de amigos?

Reitero que as pesquisas têm evidenciado ao longo do tempo que o acesso à cultura continua sendo um privilégio das classes mais elevadas, ou seja, os hábitos relativos ao mundo das artes, tais como a frequência a museus, teatros entre outras práticas, estão fortemente ligadas ao nível de instrução das pessoas (BOURDIEU, 2007a).

Indivíduos com um grau de escolaridade mais elevado, principalmente com o ensino superior, tendem a possuir uma maior frequência nas salas de concerto do que pessoas com ensino médio ou fundamental (LIN, 2008).

Apesar dos índices apresentados pelo perfil do público apontarem igualmente para os resultados de outras pesquisas, ou seja, com a maior parcela das pessoas que frequentaram os concertos da CAC estarem cursando ou já tendo terminado o ensino superior, ainda não temos os subsídios suficientes para corroborar com os enunciados dos pesquisadores.

Essencialmente, porque o foco da investigação não foi o de estabelecer este tipo de relação sociocultural com a frequência em concertos e, por conta disso, não houve a necessidade da estratificação das respostas dos questionários e entrevistas entre os diferentes critérios utilizados na categoria

competências, tais como a idade, escolaridade, formação musical, renda média, hábitos culturais, entre outros – ações que poderão ser realizadas futuramente com novas estratégias de análise dos dados coletados.

Todavia, nesses tempos de instabilidades e mudanças, nos quais a coleta de informações por meio de pesquisas tem sido mais importante do que nunca para atrair novos públicos e conhecer suas preferências artísticas (SHERWOOD, 2009), uma das melhores estratégias com vistas à compreensão sobre os inúmeros fatores que podem afetar diretamente a decisão, sobre estar ou não presente em um evento, está justamente na obtenção de índices das mais variadas categorias.

Fatores práticos – dias e horários dos concertos e preço dos ingressos – e fatores relacionados às preferências individuais como o repertório, solistas convidados, locais da realização dos concertos, entre outros, poderão ajudar a compreender o passado e subsidiar ações institucionais para o futuro da área (VOSS et al., 2016; PITTS et al., 2013).

Para Sherwood (2009), os desafios que as organizações artísticas enfrentam não estão apenas relacionados somente às questões econômicas, mas, igualmente, de mudanças sociais e culturais que vem acontecendo a longo prazo, tais como:

- Tecnologias que possibilitam a interação entre pessoas de maneira mais espontânea e sem a ajuda de instituições tradicionais;
- Tendências demográficas que estão mudando a composição de cidades e produzindo, desse modo, mais complexidade para atender a toda a diversidade sociocultural do público;
- Crescente número de opções para as pessoas, especialmente os mais jovens, escolherem para se encontrar e dedicar seu tempo de lazer.

Sabemos que, na música de concerto, as práticas tradicionais comuns reservam para o público um papel passivo em relação ao evento. As convenções de comportamento que determinam para a audiência a abstenção de movimento e barulhos estão entre as regras de convivência para uma apreciação plena da música clássica.

Por outro lado, estamos presenciando grandes mudanças nos hábitos relacionados à audição musical ao longo das últimas décadas. As novas

tecnologias permitiram um acesso ilimitado a um conteúdo inesgotável de músicas.

Essa maior autonomia nas práticas cotidianas tem gerado uma ampliação do número de possibilidades de escolha a um determinado ouvinte, sendo um concerto de música clássica apenas uma das muitas possibilidades da prática da escuta musical. (PITTS, 2005).

Seguramente, a quantidade de opções e a possibilidade de acesso a um número infindável de músicas – pelo telefone, rádio, TV, computador, entre outros aparelhos – deve ser levado em consideração. Mas, com certeza, os eventos ao vivo ainda são os detentores dos grandes diferenciais que envolvem, principalmente, as diversas interfaces que organizam e dão valor às relações entre os seres humanos, bem como, o prazer estético que a música executada ao vivo proporciona.

> É diferente de ouvir pelo computador. É uma onda diferente. Só a mudança de ambiente já faz com que a gente entre na sensação da música. Então, ouvir mesmo que sendo no computador não traz a mesma sensação que a gente sair de casa e ir para um outro local onde todo mundo está nesta mesma vibração e com as mesmas sensações. Isto que mexe diferente com a gente (Ent. 31).

Na nossa investigação, além das respostas provenientes dos questionários já apresentadas com esta temática, pude realizar vinte e seis observações etnográficas que, igualmente, contemplaram este tópico.

Durante a aplicação desta metodologia, tanto na Capela Santa Maria quanto no projeto Música nas Igrejas, constatei indícios que podem, por hipótese, estar relacionados com a expectativa inicial e final – antes e depois do evento, respectivamente.

Listo abaixo algumas atitudes comuns praticadas por parcela do público presente nos concertos:

Atitudes gerais observadas **ANTES** do concerto:

- ✓ Manuseio e leitura do programa[105] de concerto. Certamente, não temos como saber o grau de interesse em todos os textos contidos no documento, todavia, a atitude foi constatada em todas observações (n=26).
- ✓ Comparecimento com certa antecedência de algumas pessoas nos locais destinados para os concertos;
- ✓ Interesse de alguns indivíduos nos espaços físicos e nos instrumentos – tímpanos, cravo, órgão, contrabaixo, entre outros – que ficam dispostos no palco mesmo antes dos eventos.

Atitudes comuns do público observadas **DEPOIS** do concerto:

- ✓ Permanência de algumas pessoas no interior das dependências da Capela Santa Maria e das igrejas após a saída da CAC do local do concerto;
- ✓ Aumento do volume[106] das conversas entre pessoas do público

De modo geral, as observações etnográficas nos serviram como um elemento complementar na estruturação do entendimento sobre a categoria, pois, foi durante as entrevistas, realizadas antes e depois dos concertos com os mesmos sujeitos, que pudemos coletar os principais indícios qualitativos sobre a expectativa gerada e, principalmente, se ela foi atendida plenamente pela CAC durante o concerto.

Organizei os dados provenientes das entrevistas (QUADRO 42), de forma que o leitor possa comparar as respostas fornecidas antes e logo após os concertos por alguns dos entrevistados[107].

---

[105] Ver subcapítulo 7.3.1 para mais informações sobre as opiniões do público sobre a comunicação escrita.

[106] Apesar da constatação dessas diferenças, não temos como confirmar as reais motivações delas, que podem estar relacionadas com inúmeras variáveis não consideradas no tópico em questão.

[107] Para evitar a redundância na apresentação dos resultados, selecionei uma amostra de dez entrevistas das vinte e seis realizadas com o público.

QUADRO 42 – Expectativa do público - antes e depois do concerto.

ENTREVISTAS – PÚBLICO (Continua)		
CATEGORIA ⟹ Expectativa		
ELEMENTO ⟹ Relação		
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Expectativa inicial X final**		
ENTREV.	**ANTES DO CONCERTO**	**APÓS O CONCERTO**
Ent. 13	"Estou curioso'.	"O que eu poderia dizer com sinceridade, sem nenhuma influência é que foi fantástico e acima do esperado. Eu não imaginava, a obra em si, foi surpreendente. Não poderia imaginar uma beleza tão grande na apresentação como um todo. Gostei muito e foi marcante. Aquele tipo de espetáculo que você assiste e que você não esquece."
Ent. 14	"Quando é um programa desconhecido a minha expectativa é menor. A minha expectativa hoje é zero. Estou aberto a surpresas".	"Mesmo se eu tivesse algum tipo de expectativa com certeza ela teria sido superada. Só surpresas positivas. Foi extraordinário. Em termos de expectativa, é isso, foi fascinante".
Ent. 17	"Tá no meio".	"Superou as expectativas"
Ent. 18	"Eu acho *Britten*[108] meio chato. [A expectativa] está no meio".	"Foi melhor que eu esperava. Eu esperava que seria mais chato".
Ent. 22	"Pelo fato de já conhecer o trabalho da camerata e por ter ido a vários concertos tenho sempre uma expectativa alta. Então, dando uma nota assim, seria assim uma expectativa nota sete".	"A expectativa alcançada ultrapassou a nota dez". Só estes dois movimentos [da primeira obra] já fizeram valer a pena ter saído de casa".
Ent. 23	"A minha expectativa é a melhor possível. Não é? Porque é uma orquestra de câmara muito boa e espero ouvir um concerto excelente".	"Superou. Foi muito bom. Gostei muito. Gostei de tudo e achei a execução da orquestra de cordas maravilhosa. O violinista foi excepcional. Tudo foi maravilhoso. Fiquei bastante impressionada".
Ent. 25	"Eu daria uma expectativa nota sete porque Vila Lobos eu conheço um pouco"	"Olha, eu gostei viu. Foi para 8. Eu não sei se é porque eu não conhecia o repertório do segundo compositor [Osvaldo Lacerda]. Então não me empolguei muito"
Ent. 28	"Eu não tenho muita expectativa. Eu só quero me sentar lá, relaxar e ficar imerso na música".	"Olha, eu estou impressionado com a habilidade dos músicos. Eu não conhecia a peça e então, eles apresentaram essa obra de maneira virtuosa. Foi maravilhoso. Consegui ficar imerso na música como eu esperava que eu ficasse".

[108] *Edward Benjamin Britten* (1913 – 1976) foi um compositor, maestro, violista e pianista britânico.

ENTREVISTAS – PÚBLICO (Conclusão)		
Ent. 33	"Tende a melhorar durante o concerto [pois] sempre tem alguma surpresa".	"Achei que que foi muito fantástico. Eu achei que a harmonia dos músicos e a acústica também ajudou [...] superou".
Ent. 35	"Eu tenho boas expectativas. É a minha programação do mês então eu sempre venho muito empolgado". Eu daria um 8 [numa escala de 0 10] porque é a música clássica.".	"A nota 8 pula para um 10. porque eu fiquei muito surpreso com as obras dos compositores brasileiros. Eu fiquei extasiado porque a gente não tem acesso e isso e não é promovido".

FONTE: O autor (2019).

Com base em todas as respostas dos entrevistados sintetizei alguns comportamentos comuns apresentados antes e depois dos concertos.

Atitudes gerais **ANTES** do concerto associadas às entrevistas:

- Uma maior retração com relação à temática, muito possivelmente, por conta do desconhecimento do repertório a ser executado e das dinâmicas envolvidas no concerto;
- Aqueles que já possuíam o hábito de assistir a CAC apresentaram uma expectativa mais elevada e que foi justificada, na maioria dos casos, pela qualidade apresentada pela orquestra em outras ocasiões as quais os entrevistados estiveram presentes.

Atitudes comuns nas entrevistas **APÓS** os concertos:

- Declarações mais longas, redundantes e com o uso de um número maior de adjetivos;
- Visível transformação da forma com a qual as pessoas responderam às perguntas, com mais espontaneidade e convicção nas respostas, se comparadas com a primeira parte das entrevistas.

Evidencio que, em alguns casos, presenciei entrevistados visivelmente emocionados na segunda parte da entrevista. Muitas respostas foram simples por um lado, mas por outro, comoventes pela força do discurso.

> Meu Deus do céu. Eu não chorei porque a alegria era tão grande que eu não tinha como chorar de alegria. Lindo, lindo. Eu nunca, na minha vida. Assim, quando eles cantam, aquilo assim. Jesus Cristo, eu não tenho palavras. Muito, muito lindo. Se fosse 50 reais ou 100 reais eu

> pagava para vir. De tão lindo que foi. Eu não imaginava. Muito lindo. Meu Deus do Céu, eu não tenho palavras. Eu ganhei uma semana, um mês e agora só tenho que contar para aqueles que não vieram: 'vocês não sabem o que vocês perderam'. É muito lindo, meu Deus. (Ent. 37).

A transformação observada pelos diferentes comportamentos ficou evidente também quando um dos entrevistados relatou antes do concerto que não estava "com alguma expectativa" e esperava apenas "um bom espetáculo". Após o evento, para a segunda parte da entrevista, encontro o participante visivelmente emocionado, com lágrimas nos olhos e com a voz embargada.

Sobre o concerto, esse entrevistado relatou que nunca tinha assistido algo parecido e que se sentiu "em uma plateia na Europa; em um concerto em Paris ou em Viena". E ele completa relatando que a expectativa foi superada, que o concerto foi "emocionante", que não se ouviu "nenhuma nota dissonante" e que "todos os instrumentos pareciam um só" (Ent. 19).

Certamente, considero que essa é uma categoria que merece uma atenção acentuada de todas as instituições que trabalham com o fazer musical ao vivo.

O estabelecimento de um relacionamento com uma maior fidelidade entre a orquestra e seu público pode estar também calcado nas expectativas e emoções vividas por ambas as partes e que são essenciais na construção de uma completa experiência coletiva em um concerto ao vivo.

Compreender com profundidade os principais motivos que levam uma pessoa sair de casa para assistir um concerto passa a ter uma relevância acentuada nos dias de hoje, principalmente, se levarmos em conta as mudanças nos hábitos de consumo dos bens culturais nas últimas décadas.

Apenas com uma visão clara dessas motivações será possível trabalhar com estratégias institucionais, tanto para estimular cada vez mais a frequência, como para atrair novos públicos para a música de concerto.

7.3 Sobre a categoria **COMUNICAÇÃO**

Igualmente elaborada via sondagem inicial, esta categoria buscou indícios dentro das três formas de comunicação – escrita, oral e gestual – que pudessem colaborar na construção de um entendimento sobre a valoração por parte do público dessas ferramentas paralelas às execuções instrumentais.

Para alcançarmos um panorama com a maior fidelidade possível sobre o assunto, todas as modalidades da categoria foram analisadas via questionários, entrevistas e observações etnográficas.

O intuito dessa triangulação foi o de compreender como as diversas formas de comunicação podem influenciar na compreensão artística e nos relacionamentos entre o público e a orquestra.

Como primeira aproximação com a temática, apresentamos os resultados[109] (GRÁFICO 17) de uma das questões inseridas no questionário:

- O que mais ajudou você a compreender as músicas apresentadas no concerto que você assistiu?

GRÁFICO 17 – Valoração de recursos para a compreensão musical

FONTE: O autor (2019).

[109] Cento e sessenta e seis respostas de uma amostra de cento e setenta participantes.

Certamente, uma maior valorização (63,2%) do programa impresso como um elemento auxiliar na compreensão artística nos revela o significado positivo da sua utilização pela CAC, tanto pelo rápido acesso a informações contextuais que foram resultantes de pesquisas direcionadas para cada obra, compositor, solistas convidados, maestros, músicos, entre outros, como também na função de um documento impresso, o qual as pessoas podem levar para casa e realizarem consultas posteriores, se assim desejarem.

Todavia, considero que essa valoração pode também estar indexada ao fato de o programa impresso ser um elemento presente em todos os concertos da CAC, o que não acontece com as explanações orais de maestros ou comentaristas contratados para este fim.

Vale ressaltar que na fatia 'outros' (8,5%) do gráfico, diferentes aspectos foram externados pelos participantes e que estão relacionados à questão da compreensão do concerto como um todo, tais como:

- Os vídeos institucionais antes dos concertos;
- O conhecimento prévio por meio de pesquisas;
- A vivência na área da música pelo hábito de assistir os concertos da CAC ou por ter envolvimento com aulas de música.

Para clarificar o conteúdo, apresentaremos a seguir, os resultados desta categoria de forma estratificada e com a exposição das opiniões resultantes das distintas ferramentas utilizadas durante a coleta de dados.

Vale lembrar que, para uma maior fluência na leitura, apenas uma amostra dos resultados das vinte e seis entrevistas realizadas e dos cento e setenta questionários respondidos serão apresentados nas próximas tabelas. A seleção das respostas – com similares e discordantes pontos de vista – foi efetuada com base na proximidade à temática apresentada em cada questão.

7.3.1 Comunicação ESCRITA

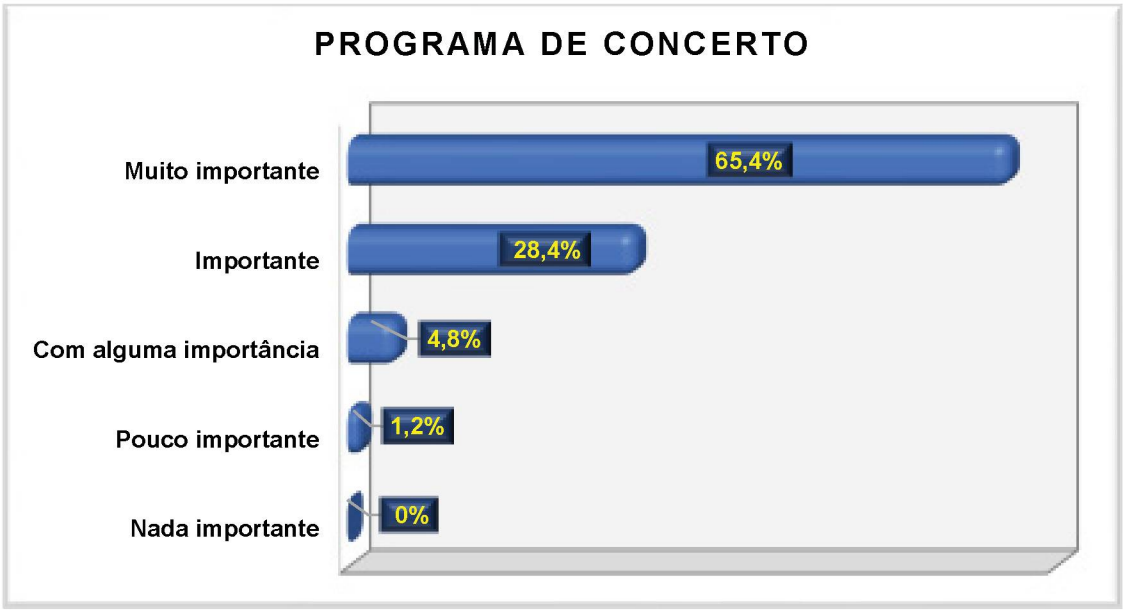
O programa de concerto, no caso da comunicação escrita, foi o principal elemento investigado durante a coleta de dados. Por meio dos questionários,

conseguimos avaliar a importância do mesmo para os concertos investigados. Para tanto, a seguinte pergunta fez parte do questionário:

- Como você avalia o PROGRAMA impresso do concerto que você assistiu?

Abaixo, apresentamos os resultados[110] que foram tabulados e organizados (GRÁFICO 18) de forma quantitativa.

GRÁFICO 18 – Valoração do programa de concerto



FONTE: O autor (2019).

Podemos observar no gráfico a relação de importância aferida pelos participantes, mas será que o público efetivamente lê o programa durante os concertos? De um lado, entendo que pode existir a avaliação positiva de uma determinada pessoa, mas que pode não corresponder verdadeiramente com o ato da leitura.

Para que eu pudesse verificar sobre essa prática da manipulação dos programas durante um concerto, realizei uma contagem padronizada entre as OE's 32 e 42. Iniciava as enumerações sempre ao final dos aplausos da primeira obra executada e a interrompia, aproximadamente, na metade da segunda obra.

[110] Cento e sessenta e cinco respostas de uma amostra de cento e setenta participantes.

Apesar do método rudimentar e pouco confiável[111], constatei uma certa consistência no resultado. De acordo com o meu campo de visão (ANEXO 02), que era de aproximadamente oitenta e oito lugares, uma média de vinte e três pessoas manipularam o programa durante o período observado. Esse número corresponde a uma média aproximada de 26% do público dentro do meu campo de visão. Seguramente, entendo que para alcançarmos resultados mais fundamentados uma metodologia específica para este fim deveria ser aplicada. Todavia, pude observar e constatar durante esses dez concertos que houve efetivamente o manuseio e leitura do programa durante os concertos.

No entanto, foi por meio das entrevistas (QUADRO 43) que pudemos vislumbrar os diferentes pontos de vista sobre a formas de utilização do programa impresso.

QUADRO 43 – Opiniões do público sobre o programa de concerto

ENTREVISTAS – PÚBLICO (continua)	
CATEGORIA ⟹ Comunicação	
ELEMENTO ⟹ Comunicação escrita	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Sobre o programa de concerto**	
Ent. 13	"Eu destacaria [do programa] a tradução das letras porque te dá uma amplitude maior, um conhecimento maior. E você sente mais aquilo que está sendo dito por que você está entendendo em termos de mensagem escrita".
Ent. 19	"Eu li e achei muito interessante o resumo que é dado e você consegue até entender. A mim ajuda porque eu li. Interessante saber sobre a pessoa que escreveu, o momento e a época que ela viveu e o sucesso que ela teve"
Ent. 20	"Para a compreensão [do concerto] não porque eu acho que não compreendo, eu desfruto. Não nesse momento. Eu acho que não dá tempo de assimilar. Mas, para o próximo espetáculo, sim [pois] tudo é conhecimento. Tudo que você descobre hoje que não sabia ontem é conhecimento".
Ent. 22	"Eu acho assim, que o programa impresso é imprescindível no concerto. Se a pessoa não ler na hora, ela vai dar uma olhada depois e alguma coisa sempre fica de ensinamento".
Ent. 25	"Eu achei muito completo. Além de ter [informações] sobre o compositor, sobre a apresentação de hoje e sobre a camerata. Eu achei muito bacana mesmo para a cultura e para o conhecimento".
Ent. 26	"Para mim foi bem útil [...] porque guia minha experiência".
Ent. 27	"O alemão é dificílimo. Você tem que ver a tradução mesmo senão você não entende nada".
Ent. 28	"Olha, para ser honesto eu olho mais o programa para ver os movimentos das peças".

[111] Não temos como garantir a confiabilidade plena da média (porcentagem), tendo em vista que o número de pessoas na plateia foi variável no meu campo de visão em todos os concertos observados.

ENTREVISTAS – PÚBLICO (conclusão)	
Ent. 29	"Se não tivesse a letra com a tradução [no programa] eu acho que não daria para entender realmente que se tratava de uma parábola e que de todas as três últimas músicas [movimentos] de Bach e as duas últimas de [Benjamin] Britten, tiveram uma conotação mais religiosa que a do Heitor Vila Lobos. Outra coisa é que no programa tem a biografia sobre os três, o Heitor Vila Lobos, o Bach e o [Benjamim] Britten e deu para notar que os três foram gênios da música, pois eles tocavam vários instrumentos, eles aprenderam vários estilos diferentes, compunham em diferentes estilos com o folclore do seu povo e da época. Eu acho que são informações importantes".
Ent. 35	"Eu acho importante [...]. Foi uma peça fundamental, até porque quando a gente vai a um concerto a gente não fica batendo palmas no final de cada movimento. A gente tem que saber os movimentos para a gente bater palmas e não atrapalhar. Se situar com relação a isso e estar preparado para o que você vai ouvir"

FONTE: O autor (2019).

Em síntese, posso destacar algumas funcionalidades do programa de concerto com base nas respostas dos entrevistados, tais como:

- Colaborar na compreensão da mensagem por meio da tradução das letras – inglês, alemão, francês, italiano, latim, entre outras.
- Contribuir para situar o público em relação à composição da obra – número de movimentos, presença de solistas, entre outros componentes.
- Ajudar na distinção sobre as particularidades de cada compositor, tanto para informações históricas como para as particularidades da época em que se escreveu a obra.
- Ampliar o conhecimento sobre a música de concerto;
- Prover informações sobre maestros, instrumentistas, solistas convidados, entre outras pessoas que possam estar envolvidas na construção do evento;
- Melhorar a conexão entre a obra, o compositor e a performance da orquestra.

Por hipótese, podemos trabalhar com a concepção de que a amplitude da valoração como 'muito importante' (65,4%) do programa está indexada a pelo menos um dos motivos salientados acima.

Todavia, alguns entrevistados manifestaram que preferem "prestar atenção apenas à música e sem interferências" (Ent. 33), e que no ato de "abrir" e "procurar" o conteúdo, as pessoas podem "perder" (Ent. 16) alguma informação que dependa do contato visual com a execução instrumental no palco.

Provavelmente, essas opiniões estão mais conectadas com a menor valoração desse modelo de comunicação, salientadas pelos dados quantitativos provenientes dos questionários.

Com exceção de alguns maestros entrevistados – que enxergam o programa como opcional, que o mesmo não deve conter informações muito impositivas e que possam induzir o leitor a determinadas circunstâncias – o público, os músicos e os maestros, na sua grande maioria, revelaram um consonância sobre a importância da palavra escrita no ambiente do fazer musical de concertos ao vivo.

De acordo com algumas pesquisas, o público menos experiente tem mostrado que a falta de conhecimento e familiaridade com as obras podem significar barreiras para a frequência em concertos e outras práticas culturais (PITTS et al., 2013; BOURDIEU e DARBEL, 2007). Ou seja, o programa de concerto deve ser valorado não apenas como um informativo obrigatório, e sim, como uma estratégia institucional, um elemento capaz de transmitir e ampliar o conhecimento sobre o mundo da música de concerto.

Enfim, consoante com a maioria das opiniões destacadas pelos participantes, considero que o programa impresso tem uma atribuição fundamental na música de concerto atualmente. Essa ferramenta tem potencial para, em diferentes medidas, abrir canais de acesso a referenciais que podem colaborar na construção de uma melhor aproximação contextual entre os compositores, as obras, os maestros, a orquestra e o público que frequenta as salas de concerto.

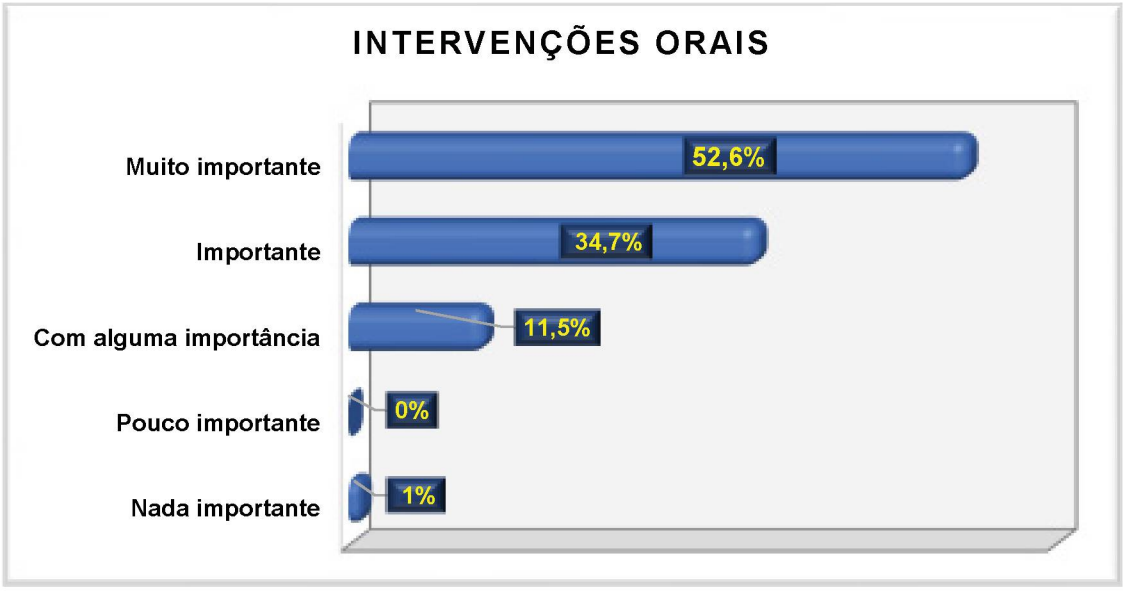
7.3.2 Comunicação ORAL

Por conta do caráter opcional desta modalidade de comunicação, o emprego do uso da oralidade nem sempre foi observada na nossa coleta de dados, ainda assim, foi possível reunir as informações necessárias para conceber a valoração do público a respeito desse mecanismo.

Por meio dos questionários, pudemos quantificar (GRÁFICO 19) as opiniões[112] sobre a importância do uso dessa forma de comunicação. Para isso, realizamos a seguinte questão aos participantes:

- Como você avalia as EXPLICAÇÕES DO MAESTRO durante o concerto que você assistiu?

GRÁFICO 19 – Valoração das intervenções orais



FONTE: O autor (2019).

Da mesma forma que na comunicação escrita, foi por meio das entrevistas (QUADRO 44) que pude, de fato, assimilar os motivos que levaram mais da metade (52,6%) dos respondentes em uma avaliação amplamente positiva sobre a comunicação oral.

QUADRO 44 – Opiniões do público sobre as explanações orais

ENTREVISTAS – PÚBLICO (Continua)	
CATEGORIA ⟹ Comunicação	
ELEMENTO ⟹ Comunicação oral	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Sobre as explanações dos maestros**	
Ent. 13	"As palavras do maestro aproximaram e tornaram a obra e os músicos entre aspas mais humanos".

[112] Noventa e cinco respostas de uma amostra de cento e setenta participantes. Muito provavelmente, o número de respostas está atrelado à não utilização da comunicação oral em todos os concertos observados.

ENTREVISTAS – PÚBLICO (Conclusão)	
Ent. 14	"Apesar de a abordagem às vezes ser muito didática, a ideia de você acompanhar uma peça depois que você conhece a história e o trabalho do compositor faz com que você tenha uma percepção diferente a respeito daquela música. Isso vem por uma palestra que anteceda a peça, pelo programa – entregue obviamente em tempo hábil para você dar uma lida antes do concerto – ou mesmo com pequenas intervenções dos regentes o entendimento da peça se torna muito maior. Para mim, que por exemplo, não entendo de música, que sou apenas um apreciador, esses tipos de intervenções tornam a minha apreciação ainda mais poderosa para o elemento da imaginação
Ent. 16	"Eu adorei esta regente. Ela deu uma explicada, mas não é aquela explicada que fica chata. Eu aprendi um pouquinho, não de forma chata e ainda me diverti".
Ent. 20	"É legal porque uma grande parte do público não tem esta visão e não tem este conhecimento. Eu gosto muito desta coisa de quando o maestro explica a obra. Para quem não estudou música é interessante. Mais conhecimento ainda".
Ent. 22	"O maestro é muito musical assim, só que eu acho que deveria ter mais interação quanto à comunicação. Ele deveria falar alguma coisa com o público e ele não falou"
Ent. 25	"Se ele tivesse falado sobre o compositor ou sobre o período em que aquele compositor fez aquela música iria enriquecer a apresentação e iria reter mais a atenção do público".
Ent. 35	"Esse tipo de interação foi muito produtivo porque são faladas informações importantes para o concerto"
Ent. 37	"Ajudou a compreender porque se fosse só a música talvez a gente não tivesse compreendido tanto".

FONTE: O autor (2019).

Após as análises dos conteúdos das entrevistas verifiquei que a comunicação oral – em uma proporção maior que o programa de concerto – é um elemento que extrapola apenas a missão da difusão de informações para os ouvintes. De acordo com os entrevistados, o diálogo entre orquestra e público pode, com diferentes aceitações e entendimentos, diminuir as distâncias existentes entre as pessoas e contribuir para um ambiente mais acessível e de proximidade, em todos os sentidos, entre ambas as partes.

> É como se tivesse uma parede invisível entre o público e os músicos. Eu gosto quando o regente quebra esta parede e fala mais com o público e meio que mistura as massas. Porque o pessoal que se situa como público é – para não dizer de modo menos rude – menos habilidoso, e o pessoal que está ali em cima do palco é muito mais que todo mundo. Eu gosto quando se quebra esta parede e as coisas se misturam. (Ent. 28).

Destaco que essa declaração (Ent. 28) foi realizada por uma pessoa do público com o seguinte perfil: dezessete anos de idade no dia da entrevista;

ensino médio incompleto; assiste a CAC eventualmente mas não tem o hábito de assistir outras orquestras; fez aulas particulares de piano por dois anos; usa o programa de concerto apenas para "ver os movimentos"; declara que não é "fã do [período] Barroco" e que "não" tinha "muita expectativa" sobre o concerto.

Em outra entrevista, opiniões não muito favoráveis ao uso da comunicação oral foram apresentadas. Para o entrevistado, que além de relatar que a pronúncia em francês do nome da obra[113] – apresentada em um áudio antes do concerto – foi gravada com a articulação incorreta, também nos salientou que as intervenções orais não são relevantes e, dependendo da duração, "podem atrapalhar" (Ent. 18) no andamento das atividades do concerto.

Vale ressaltar que o entrevistado possuía o seguinte perfil no dia da entrevista: vinte e um anos de idade; cursando medicina; assiste frequentemente a CAC e também outras orquestras; fez aulas particulares de violino por dez anos; acha que o programa de concerto é apenas um "informativo" e que não ajuda na compreensão do contexto; faz pesquisas e assiste vídeos das músicas antes de assistir os concertos.

Com base nas divergentes valorações desta prática do uso da comunicação oral, podemos nos questionar: como atender em um concerto públicos com diferentes perfis socio educacionais? Como retirar as 'paredes invisíveis' que existem para uns e não se apresentam para outros? Com a necessidade de se atrair novos públicos, como equalizar a utilização das diversas ferramentas para cativar o público com mais conhecimento e frequência na música de concerto?

Além de algumas divergentes opiniões entre pessoas do público da CAC, também pudemos constatar dissonâncias na percepção sobre o uso da comunicação oral entre orquestra e público.

> Ontem eu não falei porque estava sentindo a plateia e achei que era um programa tão fechado em si que não precisava de nada disso. Eu sabia que também tinham notas no programa de concerto, e tal. E, também, eu já vim em um concerto no ano passado aqui e vi que o público da camerata é muito específico. É um público que sabe o que quer quando vai lá [na Capela Santa Maria]. Um público que está

[113] *Les Illumination* do compositor inglês Benjamin Briten (1913 – 1976).

> acostumado, que gosta do espaço e que geralmente lê o programa. (MAESTRO 03).

Todavia, na entrevista (Ent. 29) realizada com um integrante do público – no mesmo concerto no qual o Maestro 03 regeu a CAC e não realizou nenhum tipo de intervenção oral – nos foi salientado justamente a falta deste tipo de comunicação.

> Eu acredito que ao contrário de outros concertos que eu já vi, a interação foi bem pouca e uma coisa que poderia acontecer é o maestro dar explicações sobre o contexto da música, sobre o porquê que ela foi composta desse jeito e qual foi o intuito da composição. Explicar mais sobre as músicas e interagir um pouco com a plateia. É uma parte interessante quando ele explica sobre um pouco da história da música assim e [sobre] detalhes da vida do artista que podem ter influenciado no modo como ele compôs a música. (Ent. 29).

Além das entrevistas, as informações e sugestões complementares, apresentadas por algumas pessoas do público (TABELA 21) nos questionários, nos revelam a importância do diálogo entre a orquestra e o seu público, tanto na "aproximação mais efetiva com a comunidade" (Quest. 111), como para aumentar o "conhecimento e o interesse do público" (Quest. 54) no evento como um todo.

Certamente, temos que evidenciar que nem todas as pessoas – incluindo instrumentistas e maestros – se sentem confortáveis em falar em público e a sua eficiência depende de 'como' e 'quem' a realiza, conforme enfatizado por músicos e maestros no capítulo[114] anterior.

Além disso, por experiência na área em questão, reforço o entendimento de que essa ação da oralidade não deve ser a mais relevante a ser praticada pelos integrantes de uma orquestra – que precisam de muita preparação e concentração para a rotina semanal de performances instrumentais inerentes ao cotidiano profissional.

Por outro lado, os dados apresentados em nossa investigação corroboram, igualmente, com os apresentados por Serra (2015), os quais

[114] O subcapítulo 6.2.2.2 apresenta as opiniões dos músicos e maestros relativas à comunicação oral.

apresentaram resultados com divergentes opiniões sobre a importância das explicações orais antes e durante os concertos investigados no estudo de caso realizado com a orquestra *El Teatro Instrumental* na cidade Barcelona (Espanha).

Apenas como comparação, externo alguns resultados da pesquisa de Serra (2015) sobre a valoração da comunicação oral durante os concertos investigados por ele:

- 83% dos respondentes relataram que as explanações verbais realizadas durante o concerto foram muito interessantes.
- 73% dos participantes relataram que as explanações orais contribuíram muito para enriquecer suas experiências.
- 79% consideraram adequado o equilíbrio entre as explicações e as execuções musicais.
- 17% consideraram as explicações excessivas.

Para alguns respondentes, de acordo com os resultados apresentados por Serra (2015), a intervenção oral cumpriu a função de um guia essencial para o envolvimento com o contexto musical, enquanto para outros, as explicações foram indiferentes, excessivas e não interferiram na apreciação.

Para o autor, apesar de algumas discordâncias, o envolvimento da plateia com informações as quais possam ser apreendidas em um concerto tem uma relação direta com as explanações orais que podem acontecer durante um evento, e por meio das quais alguns códigos musicais podem ser apresentados à plateia (SERRA, 2015).

Em síntese, por meio da análise dos resultados da nossa investigação, pude extrair alguns traços comuns na avaliação do público sobre a utilização dessa ferramenta pela orquestra, tais como:

- ✓ Conferir mais profundidade à apreciação musical;
- ✓ Ampliar o conhecimento sobre especificidades das obras e compositores;
- ✓ Oportunizar às pessoas com pouca frequência em concertos ou aprendizagem musical a recepção de informações relevantes para um determinado repertório;
- ✓ Reter a atenção do público às particularidades de determinadas músicas;

- ✓ Potencializar a interação entre a orquestra e o público.

Apesar de algumas discordâncias apresentadas pelos entrevistados, podemos entender que a comunicação oral pode ser um dos principais recursos de uma orquestra, além dos sons musicais, na transmissão de informações que, pelas múltiplas considerações por parte dos diferentes públicos, podem colaborar na decodificação das especificidades de uma determinada música, bem como, na compreensão contextual de cada composição.

Além disso, o contato com o público via a oralidade pode também amplificar o senso de pertencimento entre todas as pessoas envolvidas em um evento ao vivo e, igualmente, diminuir e equilibrar as diferenças de toda ordem entre o público e a orquestra.

7.3.3 Comunicação GESTUAL

Seguramente, a comunicação gestual é a mais abrangente e subjetiva entre as diferentes formas de interação entre a orquestra e público, tanto em termos do número de significados quanto das diferentes percepções individuais.

Diferentemente da objetividade da comunicação oral e escrita – as quais nos permitiram avaliações de caráter quantitativo por meio dos questionários – a comunicação gestual teve uma aproximação meramente qualitativa, tanto pelas entrevistas quanto pelas observações etnográficas.

As diferentes concepções e valorações sobre as temáticas podem ser observadas pelas respostas dos entrevistados (QUADRO 45), as quais nos permitem ter um panorama sobre os diversos conceitos salientados.

QUADRO 45 – Opiniões do público sobre a comunicação gestual

ENTREVISTAS – PÚBLICO (Continua)	
CATEGORIA ⟹ Comunicação	
ELEMENTO ⟹ Comunicação gestual	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **A comunicação gestual nos concertos**	
Ent. 13	"É fácil de perceber por alguns detalhes: o silêncio durante toda a apresentação e a dedicação dos músicos e do coral e a seriedade com que estavam se entregando, então eu acho que essa interação houve por que cada um fez a sua parte".

ENTREVISTAS – PÚBLICO (Conclusão)	
Ent. 14	"Para mim, que estou ali como audiência, o que comunica é o quanto o grupo de músicos está curtindo aquela música. Isso acaba empolgando a audiência também [...]. Eu digo que, quanto maior é a interação maior é a resposta da audiência".
Ent. 15	"A maneira de se apresentar, de despertar a emoção do público" [...].
Ent. 16	"Na hora que a música é mais divertida eles sorriem, eles brincam. É como um teatro mesmo. Isso aproxima a gente e não fica aquela coisa pomposa e imponente".
Ent. 21	"O que mais me chamou a atenção foi a presença de palco de alguns músicos e a emoção que eles transmitiram ao tocar".
Ent. 22	"Em alguns momentos que eles param de tocar a gente nota que eles olham para a nós [público]. Parece que era para ver a nossa reação. [...] Eu acho que esta interação é muito importante. Ela acontece e ela é muito válida".
Ent. 26	"A comunicação está ali porque tem interação. Onde tem interação tem experiência e onde tem experiência está tendo comunicação".
Ent. 28	"É opcional [pois] não interfere, não adiciona e nem retira nada".
Ent. 30	"Você fica em sincronia, numa mesma frequência com o que eles estão repassando"
Ent. 32	"A orquestra 'conversa' muito bem tanto com o público quanto com a própria obra e funciona muito bem para fazer esta transmissão".
Ent. 33	"[...] às vezes um olhar fala mais do que duas palavras".
Ent. 34	"Eles estavam bem concentrados e interagiram muito bem [...]".
Ent. 36	"O que fica marcado é o rosto deles e a expressão de como eles cantam. É fantástico ver como eles cantam com o corpo e com a alma. Me marcou porque você vê a expressão facial deles. Dá para ver que eles colocam sentimento na música e aí você vai olhando o rostinho de um, e aí você vibra porque você se sente feliz realmente de ver as pessoas interpretando a música com o corpo. Eu penso que é assim, eu amo".

FONTE: O autor (2019).

Para a representação textual, condensei as percepções dos entrevistados em alguns pontos comuns que foram comuns registrados nas entrevistas, tais como:

- ✓ As movimentações do corpo e as expressões faciais foram percebidas como imanentes às performances instrumentais;
- ✓ A comunicação gestual pode viabilizar uma melhor sincronia e proximidade entre os presentes;
- ✓ A responsividade coletiva com a interpretação pode ampliar a emissão dos signos intrínsecos às obras musicais;
- ✓ É percebida como uma espécie de diálogo no qual existe a participação e interação de ambos – público e orquestra.

Embora os enunciados apresentados já evidenciarem as principais propriedades desse modelo de interação, foi por meio das observações

etnográficas que pude constatar tais procedimentos que corroboraram com os dados apresentados nas entrevistas.

Durante as observações (OE's 16 a 47), focalizei a atenção em algumas atitudes do público e da orquestra[115] que puderam, em diferentes medidas, estar vinculadas com a temática em questão.

Em síntese, destaco algumas evidências comuns constatadas na maioria dos concertos investigados:

- ✓ A energia dos aplausos teve certa relação com os diferentes estilos das obras apresentadas, bem como, com a responsividade entre a orquestra e público em diferentes momentos dos concertos;
- ✓ Houve a gravação de áudio e/ou vídeo, via aparelho de telefone celular, em todos os concertos observados;
- ✓ Algumas pessoas apresentaram interesse e curiosidade por fatos singulares durante alguns concertos, tais como: (i) a mudança de posicionamento da orquestra e do coro, (ii) a execução de instrumentos menos usuais pela CAC e (iii) a presença e a movimentação de solistas convidados.
- ✓ Observou-se em alguns concertos a responsividade corporal do público às performances, tanto por meio de movimentos simulando uma dança com partes do corpo, como pela reprodução dos gestos da regência.

Para um dos entrevistados, além da interação entre orquestra e público estar relacionada com "cada um dos atores fazendo bem a sua parte" (Ent. 13) dentro da cena de um concerto, a compreensão plena da obra pode também estar conectada a diversos fatores, além da performance instrumental.

A "tradução das letras" no programa impresso e o "diálogo" do maestro antes do concerto oportunizam "ao leigo ter acesso a informações" contextualmente relevantes para uma maior proximidade com o fazer musical. Segundo ele, as ideias apresentadas pelo conjunto dessas ferramentas é o que permite ao público "uma compreensão maior" (Ent. 13) do evento como um todo.

O chamado contato "olho no olho", para outro entrevistado, talvez seja um dos grandes diferenciais de um concerto. Para ele, os diversos tipos de

[115] Consultar o subcapítulo 6.2.2.3 para mais informações sobre a comunicação gestual e a CAC.

relacionamentos e a força da interação entre as pessoas envolvidas nesta "troca" estão, provavelmente, dentre os principais fatores "humanos" (Ent. 24) inerentes ao fazer musical ao vivo.

Certamente, das classes de interlocuções estudadas nesta investigação, a comunicação gestual, e suas distintas interfaces, foi a que mais se aproximou do sentido amplo do 'porquê' diferentes pessoas se reúnem em uma sala de concertos e conferem uma certa lógica em uma apreciação musical pura e distante de outras finalidades, ou seja, apenas a música pela música.

Palavras escritas e faladas tiveram a sua dose de valoração, todavia, o misto de sons gerados pelos diferentes instrumentos musicais, somados aos inúmeros gestos derivados da interpretação individual e coletiva foram, para o público, o amálgama que permite uma completa significação do fazer musical em um concerto ao vivo.

7.4 Sobre a categoria **APREENSÃO**

Apesar de ser uma das principais categorias de análise desta tese, esclarecemos que não faremos nenhum tipo de julgamento ou comparação dos dados coletados com os diferentes perfis do público ou ferramentas utilizadas pela CAC.

Lembramos que o propósito principal foi o de apenas coletar os indícios que pudessem colaborar, em diferentes medidas, para a compreensão a respeito do fenômeno estudado nesta investigação. Tanto as entrevistas quanto os questionários foram elaborados para extrair do público algumas informações que puderam ser tratadas qualitativamente neste subcapítulo e, por diferentes perspectivas, vinculadas à apreensão do capital artístico.

Importante salientar que as observações etnográficas se mostraram ineficientes para trabalhar com a questão da apreensão de conteúdo, entretanto, foi por meio delas que constatamos durante os concertos alguns indícios conectados à recepção de informações, tais como a leitura do programa de concerto e a responsividade coletiva, tanto para com as comunicações orais como para as execuções instrumentais.

No intuito de estratificar os dados obtidos, levamos em consideração, principalmente, as percepções de Bourdieu e Darbel (2007) a respeito dos sinais

que podem respaldar, mesmo que de forma primária, a apreensão de determinados códigos artísticos.

De acordo com os pesquisadores, a primeira forma de controle sobre o entendimento estético e cultural de uma obra é o domínio das palavras, as quais, colaboram para uma classificação delas em categorias; e essas divisões possuem correlação com a "percepção das diferenças e da fixação das lembranças, nomes próprios, conceitos históricos, técnicos ou estéticos" (Ibid., 2007, p. 93).

Portanto, para a apresentação textual, priorizamos as citações realizadas nas entrevistas e nos questionários, dos nomes das obras ou compositores, bem como, de detalhes mais específicos das músicas que foram observados e relatados pelo público participante da investigação.

- **Referências às obras e compositores**

Abaixo, seguem algumas respostas (QUADRO 46) dos entrevistados que apresentaram comentários com nomes de algumas obras ou de compositores[116].

QUADRO 46 – Citações de obras e compositores – ENTREVISTAS

ENTREVISTAS – PÚBLICO (Continua)	
CATEGORIA ⟹ Apreensão	
ELEMENTO ⟹ Recepção/Memorização	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Citação de obras e compositores**	
Ent. 13	• "Beethoven e Bach".
Ent. 14	• "Hanz Zimmer, Morricone [...]" • "O primeiro grande compositor que me chamou muito fortemente para a música clássica foi *Zbigniew Preisne*, que foi o compositor da trilogia dos filmes do *Krzysztof Kieślowski*: – A liberdade Azul, A Igualdade Branca e a Fraternidade Vermelha"
Ent. 15	• "[...] a que me chamou a atenção e me emocionou muito foi a Ave Maria de Franz Lizt".
Ent. 17	• "Bach e Benjamin Britten".
Ent. 20	• "Bramns [e] Shumannn"
Ent. 22	• "Georges Muffat". • "[...] a terceira música, a 'La Folia' do Francesco [Geminiani]. Francesco é o compositor e La Folia é a música".
Ent. 24	• "Eu gosto muito de Vila Lobos, Bocelli, Pavarotti e Carreras"

[116] Apesar da questão estar direcionada para lembranças relativas ao concerto assistido pelo entrevistado, alguns deles mencionaram algumas obras e/ou compositores que não foram apresentados nos concertos investigados. Esse fato ocorreu essencialmente na primeira parte de cada entrevista.

ENTREVISTAS – PÚBLICO (Conclusão)	
Ent. 25	• "Vila Lobos; • Bachianas Nº 4".
Ent. 26	• "Eu gostei muito da última peça do Salvatore e a peça do Santiago [Beis], que foi a minha favorita". • "A peça do Santiago que se chamava 'A sede e a água'".
Ent. 28	• "Eu não sou muito fã do Barroco, mas tem algumas peças que eu curto, algumas Cantatas do Bach"
Ent. 29	• "Bach, Heitor Vila Lobos e Benjamim Britten".
Ent. 30	• "Clan Mac Norse [com] estilo de música Nórdica da Escandinávia". "Tinham uns instrumentos bem exóticos da época medieval"; • "Paixão Segundo São Mateus"; • "Vila Lobos e Haendel".
Ent. 31	• "Bach", [...] Jesus Alegria dos Homens"; • "Tchaikowisky".
Ent. 34	• "Nossa, eu até vou procurar ouvir mais as músicas do 'Antônio Vaz'. Eu achei muito interessante e não o conhecia".
Ent. 35	• "As obras de Bach, Vivaldi". • "No concerto que assisti eles estavam tocando obras de Tchaikowiski e Dimitriy Schostacowich". • "Nona Sinfonia de Beethoven"
Ent. 36	• "Aleluia de Haendel [e] Vila Lobos".

FONTE: O autor (2019).

Durante as entrevistas, com questões mais abertas, pude extrair um repertório mais amplo de nomes de obras, grupos ou de compositores – tanto os que estavam no programa assistido, quanto alguns que foram mencionados no transcorrer das entrevistas antes e depois dos concertos.

Nos questionários, realizei uma pergunta mais específica sobre esta temática e, por meio dela, busquei referências relacionadas diretamente ao concerto assistido pelo participante. A questão apresentada no formulário para o participante foi a seguinte:

- Quais músicas e/ou compositores mais te chamaram a atenção no último concerto que você assistiu com a Camerata Antiqua de Curitiba?

As respostas[117] apresentadas – todas com caráter descritivo e com a possibilidade de referenciar quantas obras e/ou compositores fossem lembradas pelo participante – foram tabuladas e organizadas (TABELA 7) conforme a representação gráfica a seguir.

[117] Foram contabilizadas um total de cento e cinquenta e quatro respostas de uma amostra de cento e setenta participantes.

TABELA 7– Citações de obras e compositores - QUESTIONÁRIO

QUESTIONÁRIO – PÚBLICO	
CATEGORIA ⟹ *Apreensão*	
ELEMENTO ⟹ *Recepção/Memorização*	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ ***Citação de obras e compositores***	
COMPOSITORES[118]	**Nº DE CITAÇÕES**
Johann Sebastian Bach	**29**
Heitor Villa-Lobos	**22**
Robert Schumann	**9**
Antonio Vivaldi	**9**
Benjamin Britten	**6**
Marlui Miranda	**6**
Astor Piazzolla	**6**
Wolfgang Amadeus Mozart	**5**
Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha)	**5**
Dmítriy D. Shostakóvich	**4**
Johannes Brahms	**3**
Henrique de Curitiba	**2**
OBRAS	**Nº DE CITAÇÕES**
Paixão Segundo São Mateus	**7**
Aleluia (da obra 'O Messias')	**4**
Por Una Cabeza	**4**
Bachianas Brasileiras Nº 5	**3**
Primavera (da obra 'As Quatro Estações')	**3**
O Trenzinho do Caipira	**3**
Missa Kewere	**2**

FONTE: O autor (2019).

Por um lado, durante as entrevistas, obtive dados mais generalizados, incluindo referências a outras obras e compositores que não fizeram parte dos programas da CAC.

Em contrapartida, por meio dos questionários, com uma questão mais direcionada ao evento assistido pelo participante, pude colher alguns referenciais que nos mostraram, mesmo depois do evento assistido, que alguns nomes de obras e compositores foram recordados.

Certamente, neste último caso, não tenho como comprovar o meio pelo qual a citação surgiu durante o preenchimento do formulário. Essa lembrança pode estar atrelada a diversos fatores como, por exemplo, a leitura do programa

[118] Devido às diversas formas de respostas recebidas pelos participantes, optamos por escrever os nomes dos compositores por completo.

impresso, conhecimento na área da música adquirido anteriormente o concerto, pesquisas relacionadas, entre outros.

Entretanto, não descarto a hipótese de que as referências foram, de alguma forma, transmitidas durante o concerto e apreendidas pelo público que preencheu o questionário posteriormente ao evento. Ou seja, entendo que as alusões às obras e compositores podem ser consideradas, em diferentes medidas, como parte do processo do fluxo do capital artístico que está diretamente vinculado ao concerto.

- **Referências oriundas do programa e das intervenções**

Além das questões mais direcionadas às obras e compositores, buscamos também informações que pudessem estar vinculadas à comunicação escrita e oral.

Para isso, realizamos perguntas, via questionário, que solicitavam ao participante que destacasse algumas informações provenientes dessas duas formas de intervenção.

Por meio das perguntas realizadas estávamos buscando informações relacionadas a apreensão de alguma particularidade relacionada ao concerto, entretanto, as respostas dos participantes, em sua grande maioria, foram direcionadas à valoração da forma com a qual as comunicações foram realizadas.

Sobre o programa impresso foram destacadas a presença da letra das músicas, as biografias de maestros, dos solistas e dos compositores, assim como, em relação a história de cada composição integrante do programa.

A respeito das comunicações orais, as quais foram realizadas em treze dos vinte seis concertos observados, as respostas foram, igualmente, associadas a uma valoração e destaque do processo, e não do conteúdo das intervenções orais.

Portanto, para não apresentar informações similares às exibidas anteriormente[119], resolvemos por descartar os dados provindos das questões vinculadas ao programa impresso e às intervenções orais.

---

[119] Ver subcapítulo 7.3.1 e 7.3.2 para informações sobre a comunicação oral e escrita.

- **Referências às particularidades das músicas**

Apesar do não aproveitamento de alguns dados, outras questões da entrevista e do questionário deram conta da averiguação no tocante às especificidades das obras musicais assistidas pelo público da CAC.

Por intermédio do questionário, pudemos incluir uma indagação diretamente ligada a esta temática. A pergunta constante no formulário foi a seguinte:

- Você poderia descrever alguns detalhes e destacar algumas informações sobre as músicas do concerto assistido?

Abaixo, segue uma amostra (QUADRO 47) das respostas[120] recebidas e que tiveram relação direta com a questão abordada.

QUADRO 47 – Referências às especificidades das músicas – QUESTIONÁRIO

QUESTIONÁRIO – PÚBLICO (Continua)	
CATEGORIA ⟹ Apreensão	
ELEMENTO ⟹ Recepção/Memorização	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Detalhes específicos das obras musicais**	
Quest. 1	"Missa escrita para comemorar os 400 anos da missão de Anchieta. A melodia foi escrita acompanhando os textos de Anchieta e o catecismo da igreja Católica".
Quest. 2	"A beleza e complexidade da obra que seguiu o ritual da missa católica e das obras clássicas, mas em latim e línguas indígenas. Uma homenagem e valorização da cultura indígena".
Quest. 16	"Achei interessante a obra "*A Hymn to the Virgin*", de Benjamin Britten, com a divisão do coro: uma parte cantava em inglês e a outra em latim. Gostei muito também de "*Five Tradicional Spirfituals*". As vozes estavam muito harmoniosas.
Quest. 27	"Música cantada em hebraico, poesias impactantes, instrumentação interessante"
Quest. 31	"Mistura da tradição da música orquestral ocidental com elementos da cultura indígena brasileira".
Quest. 33	"Os diálogos entre o violoncelo e contrabaixo deixou a obra ainda mais sublime. Ela tem três movimentos".
Quest. 35	"[...] parecia alternar entre uma atividade intensa, rápida e forte, contrastando com uma brincadeira, como no pizzicato alegre".
Quest. 53	"senti uma forte tensão na música por ter notas e acordes dissonantes".
Quest. 60	"A peça do compositor *Gliere* foi muito intensa, emocionante. O compositor conseguiu fazer com que o público realmente sentisse a sua música. Apesar de ser um grupo grande, octeto, as vozes foram muito bem distribuídas, fazendo com que cada instrumentista seja solista".

[120] Foram tabuladas cento e vinte e oito respostas de um total de cento e setenta participantes. Todavia, para a apresentação no corpo da tese, foram selecionadas aquelas que pudessem representar uma maior diversidade de opiniões correlacionadas à temática.

QUESTIONÁRIO – PÚBLICO (Conclusão)	
Quest. 64	"Um compositor que mesmo dentro de uma ditadura, tentava fazer o possível para compor coisas novas ou experimentais. A música era bem diferente de muita coisa que já ouvi. Bem 'tenso'".
Quest. 75	"O terceiro movimento, dentre os seis totais para quarteto de corda n.1, foi simplesmente magnífico. Melodias sutis, muito tocantes, arranjo muito bom".
Quest. 88	"O que mais me chamou a atenção foi o aspecto temático de repertório, ou seja, 500 anos de Lutero".
Quest. 100	"Vivaldi tem um estilo ligeiramente diferente no barroco que me agrada muito".
Quest. 102	"As técnicas vocais nos movimentos nos quais cantava a soprano assim como sua voz foram esplêndidos".
Quest. 114	"Como ouvinte, senti falta dos recitativos, mas para a proposta do evento foi perfeitamente cabível dessa maneira".
Quest. 118	"Fiquei muito emocionada em vários momentos. Entre eles destaco 'A Última Ceia', a 'Entrega e Flagelação, e 'O Enterro'. O diálogo entre Jesus, o povo e as intervenções do comentarista deram uma fluidez maior ao concerto. Esta obra é especial e o fato de ser tocada em uma igreja, a intensifica.
Quest. 119	"A Paixão Segundo São Mateus é uma das obras mais importantes da música ocidental. Na ocasião do concerto, a Camerata fez uma versão menor da peça e com o evangelista falando em vez de cantando, o que deixou a obra mais leve e mais fácil de compreender".
Quest. 122	"O coro final é a apoteose. A combinação de bons profissionais e um espaço com acústica adequada ao estilo favoreceu a perfeição do resultado".
Quest. 140	"Descreve passagens e a vida simples de personagens nordestinos"
Quest. 152	"Gostei da primeira porque era possível reconhecer todos os tipos de vozes e uma delas foi no ritmo de forró, ritmo que me agrada muito".
Quest. 169	"As vozes se encaixavam em perfeita harmonia nos 'transportando' para outra realidade, muito envolvente.

FONTE: O autor (2019).

Posso assegurar que não esperava uma taxa de resposta muito acentuada a esta questão. Muito provavelmente, fui influenciado pela percepção de que a maior parte do público (66%) apresentou como principal motivação para estar em um concerto a justificativa de 'apenas apreciar a orquestra'[121].

Entretanto, ao contrário das minhas expectativas, obtivemos um excelente índice de retorno, tanto em quantidade como em diversidade de percepções sobre as referências.

Em síntese, após a análise do conteúdo expresso nos questionários, pude estratificar algumas observações sobre as particularidades das obras assistidas. A principais especificidades relatadas possuíram, em diferentes medidas, vínculos com:

- ✓ As afinidades das obras com aspectos históricos;
- ✓ A relação com diferentes culturas;

[121] Ver subcapítulo 7.2 para informações sobre expectativa e motivação para a participação em um concerto ao vivo.

- ✓ A conexão dos gêneros e estilos com os diversos períodos da história da música;
- ✓ A valoração de particularidades melódicas, rítmicas e harmônicas;
- ✓ A intensidade e energia da execução relacionadas com o contexto acústico dos locais dos concertos;
- ✓ As percepções sobre a composição da estrutura das músicas – divisão dos movimentos, das vozes do coro, dos arranjos orquestrais e das diferentes versões e instrumentações;
- ✓ Os contrastes na intensidade da performance e na diversidade de emoções proporcionadas;
- ✓ Diferentes aspectos da execução relacionados aos efeitos proporcionados por distintas técnicas instrumentais e vocais.

Nas entrevistas (QUADRO 48), praticamente as mesmas perspectivas sobre as particularidades das obras foram apresentadas, se comparadas com as respostas dos questionários, entretanto, observei uma maior profundidade nas considerações sobre as especificidades que mais chamaram a atenção dos entrevistados nos concertos.

QUADRO 48 – Referências às especificidades das músicas – ENTREVISTAS

ENTREVISTAS – PÚBLICO (Continua)	
CATEGORIA ⟹ Apreensão	
ELEMENTO ⟹ Recepção/Memorização	
UNIDADE DE ANÁLISE ⟹ **Detalhes específicos das obras musicais**	
Ent. 14	• "Todo o missal com o Tupi ficou extraordinário". • "A adaptação da cultura Tupi à cultura Cristã feita pelos Jesuítas para a Linguagem lírica". • "A importação da percussão nos momentos mais explosivos e apoteóticos como o canto final, por exemplo. Você imaginar a cerimônia como era feita lá [na tribo]".
Ent. 19	• "O que mais me tocou foram os violoncelos. Parecia que todos os instrumentos eram um só e você não ouvia qualquer nota dissonante. É como se você estivesse em um Brasil que deu certo".
Ent. 20	• "Eu gostei bem mais da primeira parte, do primeiro movimento de [Johannes] *Brahms*. Foi mais feminino, redondo, melódico"
Ent. 21	• "A primeira foi mais contida, tranquila, pausada e cadenciada. Eu fiquei assim, quase que entrando em estado alfa". • "A segunda foi mais densa, mais forte, mais dramática. Teve umas partes ali que me deu um arrepio. Foi um choque, muito forte e impactante"

ENTREVISTAS – PÚBLICO (Conclusão)	
Ent. 22	• "Eu gravei assim sobre [a obra] 'A Folia do *Francesco'. Francesco* [Geminiani] é o compositor e *La Folia* é a música. Em um primeiro momento eu me senti no filme do 'Código Da Vinci' assim, mas depois parecia que eu estava em um show de rock do período Barroco".
Ent. 23	• "Eu gostei muito do Concerto Grosso do [compositor] *Geminian*i e da Suíte de Jean Marie LeClair".
Ent. 26	• "Eu tive a sensação de quando se está lendo um livro muito interessante, muito longo numa 'sentada só' assim. Então foi uma 'enxurrada' de informação, de repertórios novos. Se for pensar o que que é música contemporânea eu acho que é exatamente isto que eu estava esperando ouvir".
Ent. 29	• "A fuga do Heitor Vila Lobos que é uma parte em que ela é um pouco acelerada. Parece com uma daquelas músicas Nórdicas e me lembra um pouco do [filme] Senhor dos Anéis". • "Acho que um detalhe eu notei que é tanto na música do Heitor Vila Lobos quanto do Benjamim Britten é que tinham partes com notas meio sombrias, meio místicas assim. Não sei se elas são desafinadas". • "Não era usual assim, uma melodia com o intuito de ser bonita. Era uma melodia meio estranha, exótica e mística. Notei isso tanto na música de *Benjamim Britten* quanto na primeira parte da música do Heitor Vila Lobos".
Ent. 35	• "Eu fiquei muito surpreso porque me enriqueceu culturalmente saber que Villa Lobos escrevia obras extremamente complexas".

FONTE: O autor (2019).

Certamente, uma das grandes diferenças das entrevistas em relação ao questionário foi que os participantes não puderam consultar o programa ou realizar algum tipo de pesquisa para as declarações sobre o tema abordado.

Isto se relacionou ao fato de elas serem realizadas instantes após a finalização dos concertos, ou seja, posso partir da hipótese de que pelo menos alguns aspectos apresentados foram apreendidos, em sua grande maioria, antes ou durante os concertos.

Com base nesse fato, considero que a leitura do programa, as explicações orais e a atenção dispensada aos aspectos diretamente ligados à performance da CAC podem ser alguns dos elementos responsáveis pela emissão e apreensão de algumas das particularidades apresentadas pelos entrevistados.

Apesar do contexto no qual a música acontece ter um considerável impacto na experiência para músicos e público, bem como, na maneira pela qual as relações entre ambos acontecem (SERRA, 2015; SLOBODA, 2010), muito provavelmente, a "história mais bem contada" (Ent. 26) foi a que estabeleceu as conexões com maior profundidade e, igualmente, possibilitou um maior número de lembranças no receptor.

> Eu acredito que os concertos dizem muito a respeito dos momentos em que eles foram escritos. Esses dias, eu assisti um concerto e eles estavam tocando obras de [*Dmitriy*] *Schostakovitch*. Eu fiquei bastante impressionado porque se buscava representar um momento superintenso que o mundo estava vivendo de guerra e caos social. A sinfonia era bem complexa e super oscilante nos seus movimentos. Oscilou do lento para o *allegro* e de um ritmo mais calmo para um *andante,* tentando expressar o momento cultural que estava passando na época. (Ent. 35).

Vale realçar que o participante afirmou durante as entrevistas: (a) não possuir nenhum tipo de conhecimento adquirido formalmente na área da música; (b) não dispor de músicos na família e (c) não ter sido influenciado por familiares pelo gosto à música clássica.

Por outro lado, ele também destacou que possui o "hobby" de assistir concertos pelo menos uma vez por mês, tanto da CAC como de outras orquestras, e que esta atividade regular tem sido sua "programação cultural favorita" (Ent. 35).

O destaque dessas informações se fez necessário para exemplificar o caso de um participante que nos apresentou indícios de que a frequência regular em concertos pode, em diferentes medidas, colaborar na estruturação de conceitos e na aquisição de conhecimento na área da música.

De acordo com o entrevistado, para uma atenção plena a uma determinada obra musical existe a necessidade de se saber o "contexto em que ela está inserida, o que aconteceu na época [e] no que que o músico se inspirou para escrever" (Ent. 35) a composição.

Além do "repertório" (Ent. 26) imanente e relacionado ao capital cultural individual, posso salientar que esse senso contextual pode ser também construído por meio da transmissão de informações durante os concertos – mesmo com parcialidade e em diferentes medidas.

Além disso, o evento pode, igualmente, desempenhar uma função de elemento incitador da continuidade pela busca de referências pelo público presente.

> Eu acredito que esses compositores brasileiros me deixaram muito curioso. E por isso, consequentemente, eu vou estudar sobre eles. Vou buscar mais obras deles. (Ent. 35).

. De fato, o que chamou a atenção nas entrevistas foi a pluralidade de características apresentadas e com mais profundidade nos detalhes, se compararmos com as respostas escritas nos questionários.

Nomes de compositores e obras, contextualizações históricas e culturais, vínculos emocionais, aspectos composicionais, entre outros tantos, foram algumas das especificidades comunicadas de alguma forma pela CAC e externadas pelo público nas entrevistas realizadas.

Interessante ressaltar a visão de alguns entrevistados que, por semelhantes pontos de vista, compreendem o evento também como uma oportunidade de enriquecimento cultural (Ent. 35) por meio das diversas interfaces que envolvem a comunicação (Ent. 26).

> Eu gosto muito de todo este conceito de comunicação. Se a gente for pensar na teoria da comunicação ela é feita de duas pessoas ou de dois indivíduos que interagem por meio de uma mensagem. E ela só acontece porque o repertório destes dois indivíduos tem uma interseção. Então temos dois repertórios que se interceptam em alguma parte [...]. E a gente tem um repertório em comum que pode ser desde a nossa própria audição, quanto a cultura de música. Então, eu não poderia deixar de ver a música como se fosse comunicação, porque temos indivíduos ali e indivíduos aqui, transmitindo mensagens por um meio que é a música. (Ent. 26).

À vista disso, vale sublinhar a percepção e a expectativa de alguns membros do público da CAC de que a participação em um concerto pode apresentar conexões extramusicais.

Isto é, que o evento, além dos sons, pode funcionar como um agente emissor de informações de toda ordem e que elas trabalham como ferramentas auxiliares na decodificação das singularidades inerentes às composições.

Mas, com base nas diferentes perspectivas e na heterogeneidade dos perfis socioculturais apresentados por um determinado público, como as instituições poderiam equilibrar a escolha, a quantidade e a intensidade da

transmissão de informações em um concerto? Como definir as referências mais relevantes para diferentes públicos? Qual a melhor estratégia para garantir a presença e a frequência de novos públicos? Mas, se levarmos em consideração que a execução e a apreciação são as principais atividades do fazer musical, então, como equilibrar o uso das diversas interfaces da comunicação sem transformar um concerto em um evento didático?

Respostas a estas questões são complexas e distintas demandas, principalmente pela natureza da atividade de uma instituição orquestral que, desde a sua emancipação das amarras das igrejas e dos palácios em meados do século XVIII, teve suas diretrizes primárias sempre voltadas à execução instrumental e não para a formação educacional - tarefa essa que vem sendo delegada socialmente por séculos à família e às escolas.

> Quando a mensagem não pode ser decifrada senão pelos detentores de um código que deve ser adquirido por uma longa aprendizagem institucionalmente organizada, é evidente que a recepção depende do controle que o receptor tem do código ou, por outras palavras, depende da diferença entre o nível da informação oferecida e o nível da competência do receptor. (BOURDIEU e DARBEL, 2007, p. 120).

Após anos de experiência em diversas áreas dentro do fazer musical em concertos ao vivo, posso reiterar que apenas a pesquisa e o diálogo poderão tratar dessas questões na busca pelas repostas mais assertivas às temáticas elencadas.

Por um lado, as pesquisas que, com sua ampla gama de possibilidades dentro das diversas metodologias, podem colaborar na estruturação de um banco de dados com os principais indicadores sobre o perfil do público de uma determinada orquestra.

E por outro lado, o diálogo, viabilizado por inúmeros meios de comunicação disponíveis atualmente, que pode municiar as instituições com referências, tanto sobre os pareceres individuais sobre as atividades realizadas pela orquestra, como para acompanhar as mudanças relacionadas aos hábitos do consumo de cultura de cada público.

Além disso, a pesquisa e o diálogo podem, em diferentes circunstâncias, ajudar a orquestra a repassar para o seu público os propósitos institucionais e

as metas artísticas, muitas vezes ligadas aos diversos modelos de gestão de cada grupo e desconhecidas por grande parte da audiência.

Apesar de não ser possível afirmar com absoluta certeza se o conteúdo sobre as obras salientado pelos entrevistados foi, de fato, apreendido nos concertos assistidos, podemos sublinhar, com base nos dados provenientes das entrevistas e questionários, que múltiplas especificidades de diferentes obras musicais foram decodificadas e mencionadas por substanciais pontos de vista.

Por meio das características apresentadas pelos diversos públicos da CAC durante a investigação desta temática, constatei que um concerto pode, em diferentes medidas, proporcionar diferentes experiências e superar as múltiplas expectativas individuais.

Certamente, os detalhes trazidos pelos participantes, por meio da presença em um concerto ao vivo, são encarados pela investigação não somente como simples lembranças, mas como indispensáveis indicadores do potencial formativo de uma orquestra que excede por diversas interfaces apenas a apreciação estética dos sons.

8. A TESE: O FLUXO DO CAPITAL ARTÍSTICO

Quando lançamos um olhar mais atento aos dois atores – orquestra e público – que compõem o cenário do fazer musical em um concerto ao vivo, não podemos nos abster de levarmos em consideração os capitais culturais individuais de cada personagem.

Crenças, valores, expectativas formam um cânone de elementos fundamentais que as pessoas adquirem – influenciadas pela sociedade, pela família, pela religião, pela escola ou por um pouco de cada uma dessas esferas que compõem o meio em que nascemos, crescemos e vivemos a maior parte de nossas vidas – e que, além de compor o capital cultural de cada indivíduo, relacionam-se diretamente com nosso cotidiano sociocultural.

Assim como em um concerto ao vivo, no qual a presença dos dois atores é indispensável para que o evento tenha sentido, participamos de cenários nos quais pessoas ou grupos de indivíduos – pais e filhos; professor(es) e aluno(s); autoridade religiosa e fiéis, entre outros – encontram-se em um determinado espaço físico com o propósito de dialogar, ensinar, aprender, apreciar, repreender, compartilhar, entre outras tantas funções atreladas a cada encontro, reunião, culto ou evento social.

Podemos considerar que a nossa participação sempre vincula-se, em diferentes medidas, às ações ativas ou passivas nos múltiplos formatos de 'colóquios', todavia, independentemente do comportamento desenvolvido por ambas as partes, concebemos a ocorrência de conflitos e confluências das premissas de cada indivíduo provenientes, em diferentes escalas, dos capitais de cada sujeito comprometido em cada circunstância.

Como resultado dessa intersecção – além das dúvidas e certezas, das conexões e desarticulações temáticas, da aproximação ou distanciamento dos conteúdos, bem como, do conflito ou harmonia entre divergentes verdades – passamos a agregar uma nova experiência, a qual aglutina-se ao nosso capital cultural individual.

Na área da apreciação musical, Elliott e Silverman (2015) argumentam que, em parte, podemos também considerar que as negações ou confirmações de determinados padrões musicais estão dinamicamente conectados com a construção da cultura individual dos indivíduos. Ou seja, o ato de ouvir música

pode ser entendido também como uma ação de incorporação, que está baseada na relação entre as diferentes construções, percepções, correspondências, sentimentos e a rede dos intrínsecos conceitos e valores culturais.

Para os autores, o processo de construção de um significado para uma determinada obra musical passa pela verificação, consciente ou inconsciente, por meio algumas perguntas, tais como: já ouvi padrões musicais como esses antes? Esses padrões pertencem a qual cultura e práxis musicais? Quais valores culturais estão incorporados nos padrões musicais desta peça? Essas crenças e valores correspondem ou entram em conflito aos meus?

Infelizmente, palavras são os únicos meios que dispomos para delinear este processo de incorporação musical e cultural que acontece, na maioria das vezes, de forma inconsciente. Certamente, após uma determinada apreciação musical, podemos refletir, até certo ponto, de forma verbal sobre esse procedimento, mas, de maneira geral, a significação e a integração ocorrem de forma implícita (Ibid., 2015, p. 259, tradução nossa).

Na nossa investigação, além dos indicadores derivados das observações etnográficas e da experiência pessoal, tivemos na palavra – escrita e falada – provenientes tanto das entrevistas quanto dos questionários, nossa maior fonte de informação sobre o processo.

Apesar da fragilidade da verbalização no que se refere às tentativas de explicação sobre processos que conservam seus alicerces na subjetividade e na incorporação inconsciente dos conteúdos, tentamos cercar os fatos por diversas vias de acesso e, por meio delas, coletar algumas evidências que pudessem corroborar para estruturação dos enunciados correlatos ao fenômeno.

Nossa primeira estratégia adotada, mesmo com a experiência pessoal na área em questão, foi a de realizar uma pesquisa prévia, de caráter exploratória, e que chamamos nesta tese de sondagem inicial. Compreender contextualmente um evento ao vivo sob a ótica de um pesquisador – com o uso de abordagens etnográficas – possibilitou o entendimento das diversas dinâmicas que compõem o cenário do fazer musical em um concerto.

Como resultado fundamental para a continuidade dos trabalhos da pesquisa de campo obtivemos, por meio da sondagem inicial, a estruturação das categorias de análise, as quais nos permitiram estabelecer os principais canais de acesso às informações desejadas nesta etapa do processo.

As referências que foram organizadas, tabuladas e profundamente discutidas no capítulo anterior, podem ser vistas como peças de um grande 'quebra-cabeça' e que, por meio do encaixe entre elas – com uma maior ou menor parcela de contribuição – poder-se-á vislumbrar a montagem do panorama pretendido pela tese.

Na medida do possível, neste capítulo, implementamos um diálogo entre a orquestra e o público – com ênfase nos principais enunciados que vieram à tona durante os estudos dos dados coletados na segunda etapa da pesquisa de campo – e que, por meio dele, sugerimos uma montagem com as distintas frações procedentes da investigação.

- ✓ **Sobre a existência do capital artístico**

A presença de uma "assinatura própria" (Maestro 01), a "pronúncia-chave, fórmula, DNA" (OE 30), "marca registrada" (Maestro 02), os códigos "subliminares [em] segundo plano" (Comp. 01), "a própria estrutura da obra" (Mús. 02) ou somente os "aspectos temáticos" (Quest. 88) em "termos de mensagem" (Ent. 13) e "tradição" (Quest. 31) são apenas alguns dos exemplos que podemos considerar como complementares entre si e que puderam auxiliar na nossa concepção teórica sobre a visão da CAC e seu público a respeito das particularidades intrínsecas ao capital artístico das obras executadas pela instituição.

Ainda que por diferentes visões sobre a composição dos códigos que estruturam uma determinada obra musical, os músicos, maestros, compositores e o público apresentaram uma retórica que se aproxima, por diferentes prismas, da confirmação da presença desses elementos na sua organização.

- ✓ **Sobre a CAC e a acepção do capital artístico**

Músicos e maestros evidenciaram que ocorre um tratamento individualizado por meio do estudo deliberado com relação à significação das principais características que compõem um estilo e/ou gênero de uma determinada música. Esses procedimentos que antecedem os ensaios são

vistos como parte de um processo maior que envolve, inicialmente, o capital incorporado de cada integrante da orquestra.

Essa "bagagem" (Mús. 07; Mús. 05) é constituída de elementos que são adquiridos pela vivência na área, principalmente na esfera da música clássica no caso da CAC, e são utilizados, na maioria das vezes de maneira inconsciente, para a execução e interpretação dos sinais que compõem um determinado sistema musical.

Por outro lado, tanto pelas observações quanto pelas entrevistas, ficou claro nas falas dos respondentes que a preparação coletiva é a que tem a maior relevância neste processo de trazer à tona as especificidades de cada obra musical e que é por meio da soma das potencialidades individuais dos músicos e maestros, agrupadas nos ensaios coletivos que acontece a acepção plena do capital artístico intrínseco a uma determinada obra musical. Processo este que permite, em diferentes medidas, a emissão em um concerto ao vivo dessas codificações em formas de sons estilisticamente organizados e de acordo com cada conjunto de significados.

- ✓ **A palavra escrita é importante?**

As funções e a relevância do programa de concerto foram igualmente exploradas nesta pesquisa. Certamente, temos que considerar que o documento é opcional para a realização de um concerto, que pode acontecer com ou sem a sua presença.

Apesar de facultativa a sua utilização, a orquestra e o público nos forneceram os elementos necessários para creditar ao programa uma relevante significação contextual.

Entre suas diversas funcionalidades – tradução das letras das obras, exibir sua estrutura formal, apontar informações históricas sobre as músicas e compositores, mencionar referências a respeito dos solistas, maestros, orquestra e coro, entre outras – temos que ressaltar a valoração da orquestra e do público em relação à palavra escrita, tanto para acentuar as conexões estabelecidas ao vivo entre a obra, o compositor e a performance, como para aproximar ainda mais o ouvinte do meio da música clássica.

Tanto músicos como o público consideraram o programa de concerto como uma espécie de 'porta' – a qual pode (ou não) ser aberta tanto pela orquestra como pelo público – que oportuniza o vislumbre de múltiplas categorias de informações que, em diferentes medidas, podem colaborar para uma imersão mais contextual ao fazer musical em um concerto ao vivo.

- ✓ **A oralidade em questão**

A comunicação oral, semelhantemente à palavra escrita, apresenta-se como facultativa para a música de concerto. Sua utilização, principalmente com base nas observações realizadas pelos músicos e maestros, é estreitamente dependente de uma série de variáveis.

Quem deve falar? O que se fala? A pessoa é preparada para esta função? Como deve ser realizada? Qual o momento adequado? Qual a duração apropriada?

Certamente, essas são apenas algumas das questões resultantes dos apontamentos de músicos e maestros e que podem influenciar diretamente na efetividade do seu emprego – além, é claro, de definir ou não a sua prática,

Apesar dessas salvaguardas, foi incontestável o entendimento, tanto da orquestra como do público, da existência de certo grau de eficiência no uso da oralidade em um concerto ao vivo. Em diferentes medidas, essa estratégia garantiu o acréscimo de informações no intuito de contextualizar a escuta do público com as peculiaridades das obras musicais.

Além disso, ficou evidente que o diálogo vai além da transmissão de informações. Principalmente para o público, essa forma de intervenção pôde diminuir as distâncias e quebrar as 'barreiras invisíveis' existentes estre as pessoas dentro de uma sala de concerto. Desse modo, concebemos que essa estratégia pôde contribuir para um ambiente mais acessível e de proximidade, em todos os sentidos, entre ambas as partes.

- ✓ **As propriedades do gestual**

A gestualidade na execução instrumental – evidenciada por pesquisas, constatadas nas observações etnográficas e percebida pela experiência pessoal

– trata-se de um indissociável recurso da performance musical e utilizado, na maioria das vezes, de forma inconsciente no cotidiano da prática da música ao vivo – incluindo a música de concerto.

As expressões faciais e os diversos movimentos corporais foram amplamente valorados em nossa investigação pelos músicos, maestros e público, ou seja, foi consensual que a interação plena em um concerto ao vivo tem uma íntima relação todo o gestual envolvido.

Essas atitudes foram valoradas pelos músicos como essenciais na organização da fluência musical durante uma performance e, por parte do público, como elementos fundamentais no estreitamento dos relacionamentos humanos entre todos os presentes em uma sala de concerto.

- ✓ **O capital artístico 'no palco'**

Os gestos, a palavra escrita e a palavra falada não teriam sentido algum em um concerto sem a presença fundamental dos sons produzidos pelos músicos da orquestra. É na performance instrumental, na maioria dos casos, que reside a principal motivação para as pessoas estarem presentes em um concerto ao vivo e, por hipótese, entendemos que quanto mais rica em especificidades, maior será a proximidade do público com uma performance autêntica.

A questão da autenticidade foi tratada com músicos, maestros e compositores e, de forma geral, pudemos constatar que houve uma inclinação temática na retórica dos participantes.

Dentre as variáveis intervenientes, destaca-se no discurso a questão da mutabilidade interpretativa. Ou seja, a execução e a interpretação dos códigos intrínsecos a uma determinada obra musical ficam sujeitas, em diferentes medidas e circunstâncias, às percepções de terceiros. Entretanto, há um consentimento de que essas mutações, oriundas inclusive das diversas mediações socioculturais, são uma condição natural do fazer musical e que permite, a músicos e maestros, a composição de diferentes interpretações de uma mesma obra musical.

Por outro lado, músicos, maestros e compositores salientaram que a CAC, por sua estreita ligação a mais de quatro décadas com a performance da música antiga, possui uma acentuada fluência no discurso musical quando se trata da

interpretação de obras, principalmente, dos períodos Renascentista, Barroco e Clássico.

Esta prática, influenciada pela solidez da identidade da orquestra e pela presença constante de especialistas na área, foi salientada como um elemento estratégico e fundamental para a potencialização de uma maior conexão da intepretação coletiva com os códigos artísticos pertencentes a cada gênero, estilo ou período.

- ✓ **O público e suas atribuições**

Se para o público a apreciação musical ao vivo de uma performance instrumental foi a principal razão para se 'sair de casa', para os músicos e maestros, por outro lado, foi na presença do público que residiu a principal 'razão de ser' de um concerto.

Para os entrevistados, esse "pilar fundamental" – que pode consolidar a "comunhão" (Maestro 02) entre ambas as partes em um concerto – é capaz, igualmente, de fazer com que a "orquestra mude a energia" (Mús. 08) da forma com a qual a música é executada no palco.

Isto é, a simples presença de uma audiência pode influenciar "a maneira como o músico se entrega" durante uma performance, bem como, afetar diretamente na "qualidade do fluxo artístico" (Maestro 01) entre a orquestra e o público.

Além disso, e não menos relevante, ficou claro para os pesquisadores a evidência de que há uma espécie de jogo de interesses em um concerto, no qual cada pessoa presente tem uma função específica no cenário do fazer musical ao vivo e, igualmente uma parcela de contribuição na construção do resultado esperado por ambas as partes.

Essa perceptível "troca de energia do público e o grupo artístico" (Mús. 01), a qual também foi expressa como uma "comunicação de via dupla" (Mús. 02) entre os participantes, tem potencial para, em diferentes circunstâncias, alterar a concentração (Mús. 06) dos músicos em relação a uma determinada execução instrumental e, igualmente, amplificar a interação (Mús. 07) entre a orquestra e a audiência.

Em síntese, com base nos enunciados enaltecidos pela orquestra, podemos considerar que a importância do público não reside somente na sua presença física em uma sala de concertos. Na verdade, ela está igualmente respaldada na participação ativa, por meio da interação com o contexto e a orquestra, nas oscilações de energia da execução instrumental e, consequentemente, em uma fluência musical mais autêntica.

- ✓ **O "fluxo" ...**

Aspectos históricos, culturais, formais, emocionais, técnicos, melódicos, harmônicos, rítmicos, estruturais, de gênero e de estilo foram alguns dos tópicos levados em consideração nas entrevistas e questionários respondidos pelo público quando abordado sobre temáticas relacionadas à categoria apreensão.

Certamente, não temos como afirmar que todas as citações tiveram um vínculo direto com os concertos assistidos, todavia, não podemos descartar a hipótese de que as referências foram, de alguma forma, transmitidas nos concertos e apreendidas pelo público presente nos eventos.

Apesar de considerarmos a existência de um capital cultural 'pré-concerto' por parte de todos os presentes em uma sala de concerto, podemos ponderar – com base nas inúmeras menções sobre as particularidades das obras assistidas, no uso eventual da oralidade, na presença do programa de concerto e na performance da orquestra – que a interação, a comunicação e a comunhão entre músicos e público foram questões determinantes para dar significação ao fazer musical e, por meio dela, promoveu-se novas experiências para ambas as partes.

Mediante todas as considerações expostas e da soma de todos os indícios apresentados, podemos declarar, em caráter de tese, a existência do fluxo do capital artístico entre a orquestra e o seu público.

Na nossa investigação, tal qual um trabalho de *patchwork*[122] ou conforme a junção das peças de um quebra cabeça, os múltiplos indicadores puderam sustentar a existência de canais por meio dos quais o capital artístico pode circular entre os atores envolvidos no fazer musical ao vivo.

---

[122] Técnica de costura utilizada para o feitio de uma determinada peça com base na união de diversos pedaços de tecidos com formatos variados.

Por outro lado, este trânsito de informações pode sofrer interferências de ambas as partes, ou seja, 'ruídos' na comunicação podem surgir por diferentes motivações. Tanto a orquestra como o público podem definir, por exemplo, a utilização (ou não) da comunicação oral e do programa em um determinado concerto.

Com base em tais decisões, canais são abertos ou fechados por meio de vontades pessoais ou propósitos institucionais. Todavia, vale ressaltar que a apreciação musical, por si só, já deve ser considerada como a principal trilha de acesso às especificidades inerentes às obras musicais, pois, é somente por meio dela que se assegura o contato, tanto de músicos como do público, com as composições e as particularidades socioculturais de cada período da história da música.

Indubitavelmente, podemos afirmar que não existe apenas um caminho para a compreensão do fenômeno, todavia, as evidências com conexões à emissão e à recepção do capital artístico nos confirmam o enorme potencial do fazer musical em um concerto ao vivo, que vai muito além das experiências estéticas vividas por músicos e público e se apresenta como um indispensável agente disseminador de conhecimento e promotor do desenvolvimento sociocultural.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chego ao final do trabalho com a sensação de dever cumprido. Não somente vinculada ao desenvolvimento da tese, mas, certamente, na obtenção de novas e mais bem elaboradas perguntas.

Concluo que, tão relevante quanto a concepção de uma tese foi o fato de poder entender – inclusive de forma minuciosa algumas questões – as diversas facetas que circundam a esfera dos 'concertos ao vivo'.

Ter participado como pesquisador diretamente inserido entre dois mundos – do público e músicos – permitiu-me um olhar inédito, se comparado com todas as outras experiências que já tinha vivido no meio musical.

Ser capaz de 'vestir-se' de etnógrafo e colocar em prática as abordagens correlatas à especialidade abriu-me horizontes nunca visitados e que ainda permaneciam obscuros na minha relação com o fazer musical.

Pode parecer antagônico, mas, durante a prática no campo empírico, quanto mais me distanciava das minhas convicções oriundas da experiência pessoal nas múltiplas funções exercidas durante anos no meio musical, mais eu me aproximava das metas estabelecidas e da profundidade necessária para a idealização dos almejados enunciados.

As mais de cem horas de observações etnográficas nos concertos e ensaios treinaram o meu olhar e as minhas percepções sensoriais para pontos de convergência nos quais pude encontrar a natureza do fenômeno e então compreender como, onde, porque e em quais circunstâncias ele se desenvolve.

Certamente, dificuldades surgiram em todas as etapas do processo e que foram sendo solucionadas no decorrer dos trabalhos, por exemplo: como definir qual é o 'público' da CAC? Diferentes repertórios poderiam resultar em resultados divergentes? Quais seriam as categorias de análise? Qual a abordagem metodológica mais adequada? Quais estratégias poderiam atender da melhor forma todas as demandas?

Essas são apenas algumas das inúmeras questões que surgiram no processo e que tiveram um papel imprescindível no sentido de provocar os questionamentos necessários para a ampliação da perspectiva sobre os pormenores que circundaram a problemática.

As aulas no programa do Doutorado, as apresentações dos resultados parciais em colóquios, os diálogos com discentes e docentes do Departamento de Artes da Universidade, as importantes demandas com o orientador, entre outras, foram algumas das ações responsáveis para ampliar a concepção do que realmente importava na pesquisa, ou seja, descobrir o recorte temático mais adequado.

Seguramente, gostaria de destacar a questão da redação do trabalho. Organizei um cronograma de atividades que, tirando pouquíssimas adaptações, funcionou muito bem e, de certa forma, acabou doutrinando meu cotidiano dentro das diversas tarefas.

Primordialmente, a maioria das dúvidas foram sendo sanadas durante a estruturação do trabalho, a qual permitiu uma problemática mais palpável. Isto é, singulares e essenciais caminhos foram iluminados à medida que o 'esqueleto' do texto tomava forma.

No primeiro capítulo, inicio a redação da tese apresentando a minha estreita relação com o campo empírico e, por meio da qual, muitas das questões foram influenciadas durante todo o processo de investigação. Vale destacar que a experiência pessoal em diversas funções no meio da música de concerto foram fundamentais para dar sustentação à algumas tomadas de decisões e, desse modo, contribuiu para dar uma certa celeridade ao processo.

Todavia, apesar do vínculo pessoal com o meio em questão, foi por meio da composição do segundo capítulo, que pude encontrar importantes pressupostos sobre as diferentes formas de relação entre sociedades e indivíduos com a música. Autores como Elliott e Silverman (2015), Blacking (2000), Small (1998), entre outros, foram importantes agentes para ampliar o meu entendimento sobre as diferentes significações, oriundas de diferentes grupos sociais, a respeito da música e dos produtos musicais.

A elaboração, o ensino e aprendizagem, as contextualizações culturais da execução e apreciação, as ações de tocar, cantar, dançar, compor, escutar, entre outras, foram concebidas nesta tese – com base nos autores estudados – como algumas das atividades que permitem, em diferentes medidas, o estreitamento das relações humanas por meio da conexão com os sons musicais. Desse modo, os estudos sobre as diversas práticas correlatas ao fazer musical puderam amplificar a minha percepção sobre a valoração de questões

que iriam além da produção de sons, ou seja, que poderiam ter uma estreita conexão com um sentido mais amplo, para músicos e público, sobre um concerto ao vivo.

No terceiro capítulo, debrucei-me no entendimento das principais características que compõem a estrutura das obras musicais. Como não pretendia investigar uma obra ou um repertório específico, e sim vários concertos com distintos programas, precisava encontrar uma condição comum a todas as obras.

Foi por meio da leitura do livro O Amor pela Arte (BOURDIEU e DARBEL, 2007) – o qual também inspirou-me na composição do título deste trabalho – que pude alcançar os argumentos necessários para moldar um dos principais conceitos dessa pesquisa, o qual é intitulado capital artístico. Para os autores, todas as obras possuem especificidades que são as "características especificamente estilísticas" (Ibid., p. 72) a cada manifestação, e por meio da decifração dessas "significações organizadas" (Ibid., p.84), somos capazes de identificar e estratificar os "traços estilísticos distintivos" (Ibid., p.73) pertencentes a cada demonstração artística.

A partir desse pressuposto, pude levar em consideração na pesquisa que a decodificação das particularidades individuais, ou melhor, do capital artístico pertencente a qualquer obra musical apresentada pela orquestra poderia ser, de alguma forma e em diferentes medidas, recepcionada e apreendida. Para isso, considerei no estudo a percepção individual do público sobre algumas características que, de alguma forma, foram estratificadas e vinculadas em períodos, classes, subclasses, estilos, gêneros, organogramas, questões técnicas, históricas, entre outras inúmeras possiblidades de classificação objetivas e subjetivas.

Ainda no terceiro capítulo, fora as questões relativas à emissão e recepção do capital artístico, descrevi moderadamente sobre o advento do concerto público dentro da história da música. Além disso, relatei sobre as especificidades atuais da música de concerto com ênfase, certamente, na problemática a qual diversas orquestras têm vivenciado nas últimas décadas. Concluo esse capítulo descrevendo sobre as principais características da etnografia e do porquê algumas abordagens dessa metodologia foram adequadamente escolhidas e utilizadas na investigação.

No capítulo quatro pude relatar sobre um dos principais e mais relevantes procedimentos da pesquisa: a sondagem inicial. Este foi o nome dado a uma série de tarefas executadas durante uma amostra de concertos ao vivo da CAC e que, por meio da coleta, transcrição e análise dos dados apurados, foi possível a elaboração e ratificação das categorias de análise. Vale destacar que esse trabalho exploratório inicial me permitiu, além de ratificar e/ou eliminar algumas premissas oriundas da minha experiência pessoal, assumir efetivamente o papel de pesquisador dentro do cenário de um concerto ao vivo.

Todas as categorias de análise oriundas desta etapa colaboraram para a composição das ferramentas – guias para entrevista, roteiro de observação etnográfica e questionários – utilizadas posteriormente na segunda etapa da pesquisa e descritas no capítulo cinco deste trabalho.

Destinei aos capítulos seis e sete dessa pesquisa a apresentação dos resultados oriundos das mais de cem horas de observações etnográficas, das quarenta e nove entrevistas – com o público, maestros, compositores e músicos – e das trinta e quatro questões do questionário respondidas por cento e setenta pessoas integrantes do público que frequentou os concertos da CAC.

Números espantosos se levarmos em consideração uma pesquisa com duração de apenas três anos, mas por outro lado, entendo que foi a única maneira de cercar uma problemática abrangente, que englobou um grande número de pessoas, concertos, repertórios e contextos e, igualmente, com um caráter essencialmente dinâmico no que se referiu às múltiplas competências inerentes aos diferentes atores que compuseram o cenário da música de concerto investigado.

Por fim, no capítulo oito, pude aglutinar os diversos pontos de vista acumulados durante todo o processo e então descrever, em caráter de tese, os principais indícios que compõem o fenômeno do fluxo do capital artístico entre a orquestra e o seu público.

Para muito além da construção de uma tese relacionada com o fenômeno e elaborada com base na junção de todos os capítulos expostos anteriormente, me sinto à vontade para realizar também importantes considerações sobre a dinâmica do fazer musical em um concerto ao vivo. Destaco a seguir, algumas delas:

- A Camerata Antiqua de Curitiba, com os seus recursos humanos e expertise na área da música antiga, apresentou fortes indícios de uma certa interação entre orquestra e público durante os eventos pesquisados – conforme observações etnográficas e as respostas das entrevistas e questionários. Todavia, evidenciei durante o processo que essa relação ainda é pouco explorada e compreendida por ambas as partes. Músicos e público vivem ainda em mundos paralelos e muito distantes, se levarmos em consideração todas as interfaces que cercam essa convivência semanal. Basta um olhar mais atento para considerar que as "paredes invisíveis" (Ent. 28) ainda estão muito perceptíveis e presentes no cotidiano dos concertos ao vivo. Face aos desafios imanentes da música clássica na atualidade, uma aproximação se faz necessária com brevidade. Apenas uma efetiva abertura ao diálogo trará as respostas necessárias para uma equalização dos interesses e necessidades do público com os objetivos institucionais da orquestra.
- Durante o processo de investigação ficou evidente que as orquestras no país – incluindo a CAC – não possuem um banco de dados com informações qualitativas sobre o público que frequentam os concertos. Das quarenta orquestras que foram consultadas sobre algum tipo de índice, apenas quatro nos apresentaram resultados. Com exceção da OSESP, que apresentou uma maior amplitude de informações em sua base de dados, os indicadores apontados foram, na sua grande maioria, de caráter quantitativo – faixa etária, renda média, gênero, entre outros. Esse fato corrobora com o exposto no parágrafo anterior sobre o quão distante as orquestras estão do seu público e o quanto não se tem conhecimento sobre questões fundamentais sobre o porquê as pessoas (ainda) saem de casa para participar de um concerto ao vivo. O desenvolvimento de parcerias com universidades ou a criação de setores especializados em pesquisas necessitam ser constituídos nas orquestras com celeridade. A busca por índices de todo gênero – quantitativos e qualitativos – precisa estar dentre uma das principais atividades cotidianas das instituições que desenvolvem atividades com a música clássica ao vivo. Não existe outro caminho, pois as orquestras precisam conhecer e atender melhor o seu principal cliente: o público.

- Apesar de não levar em consideração nessa pesquisa – por conta do tempo disponível e foco no recorte temático – as influências socioculturais na emissão e recepção do capital artístico, não posso fechar os olhos para as fortes evidências a respeito dessa questão. Os exemplos das entrevistas (Ent. 18 e Ent. 28) citados no subcapítulo 7.3.2 dessa dissertação corroboram de forma plena com as intervenções do capital cultural de diferentes indivíduos na percepção e na interação com o ambiente de concerto. Por um lado o desdém, o desembaraço, a imodéstia, a insolência, a erudição e a ostentação do capital cultural no espaço, e por outro, a ausência, o desejo, o interesse e a sede de conhecimento provocados pela privação desse mesmo capital e que pode, de alguma forma, mesmo que por um curto espaço de tempo favorecer para uma plena imersão contextual no ambiente da música de concerto. Seguramente, as orquestras ainda não exploram todo o seu potencial para diminuir essas distâncias provocadas pelas diferenças entre os níveis de recepção e apreensão do capital artístico. Infelizmente, o senso de pertencimento em um concerto ao vivo ainda é um privilégio de poucos e que reflete as mazelas sociais e educacionais de nosso país. Se há um 'amor pela música' verdadeiro, ele precisa ser refletido em ações objetivas na aproximação de 'todos' os cidadãos brasileiros às orquestras, e não apenas serem um bem 'privado' (com investimento público) disponíveis a alguns favorecidos. A ausência de um capital cultural – na maioria das vezes provocada pela ineficácia do sistema escolar na sua distribuição – que permita às pessoas um mínimo de dignidade dentro de uma sala de concertos, bem como, uma decodificação primária das propriedades estéticas de uma obra musical, não pode ser deixado à margem das discussões institucionais. As orquestras não devem se ausentar e fazer de conta que 'esse problema' não é delas, pois possuem recursos humanos e expertise suficiente para desenvolver ações efetivas, duradouras e que colaborem na distribuição das ferramentas que permitam às pessoas sentir-se 'abraçadas' por aqueles que outrora seriam inalcançáveis. Novamente, reitero que se faz premente um maior conhecimento qualitativo sobre o público que frequenta os concertos e, igualmente, o diálogo com aqueles que 'não

frequentam' o ambiente – sempre na busca por um entendimento sobre os motivos de tal ausência e desinteresse. Apenas por esse caminho poderão ser desenvolvidas ações com objetivos de médio e longo prazos (e não estou falando aqui da ineficácia de concertos didáticos esporádicos) que priorizem o fortalecimento das relações pessoais e da distribuição efetiva do capital artístico com a sociedade. Dessa forma, as orquestras poderão ter um papel social mais preponderante e com mais conexão frente às desigualdades socioculturais do nosso país, atendendo de forma igualitária a todos os cidadãos brasileiros.

Apesar das considerações, sugestões e profundidade de todos os procedimentos, entendo que as perguntas que deram origem à pesquisa, bem como as que surgiram durante o processo investigativo foram parcialmente respondidas. Certamente, vejo a necessidade de futuras investigações que objetivem complementar as respostas obtidas até o momento. Poderão ser desenvolvidas pesquisas levando em consideração diferentes frentes de trabalho, dentre elas, destaco algumas temáticas:

- Sobre as interfaces que compõem a função educativa da orquestra;
- Sobre o papel do programa de concerto e/ou da comunicação oral na transmissão de conhecimento;
- A respeito da estruturação das temporadas anuais e sua conexão com os interesses do público e da gestão institucional;
- Pesquisas de caráter longitudinal a respeito das faixas etárias e do número de público nos concertos;
- Sobre o gosto musical do público da CAC;
- Sobre a formação do músico de orquestra frente às novas demandas do mercado da música clássica;
- A respeito do fluxo do capital artístico levando em consideração outras orquestras, modelos de gestão e públicos;
- Sobre a emissão e recepção do capital artístico de um repertório específico;
- Sobre as diferenças dos perfis socioculturais e sua influência na recepção do capital artístico.

Sem dúvida, apenas com novas pesquisas promovidas pelas próprias orquestras e por programas de Pós-graduação nas suas diversas áreas de atuação – educação musical, cognição, sociologia, psicologia, etnografia, musicologia, entre outras – poderemos ter futuramente um panorama mais assertivo sobre as atribuições 'extramusicais' que são intrínsecas (mas ainda obscuras) às finalidades institucionais de uma orquestra.

Não temos outro caminho, pois as transformações nas formas de consumo dos bens culturais estão em andamento e, por isso, precisamos desenvolver as melhores ferramentas para preparar as futuras gerações músicos que atuarão nas orquestras. Não somente para a execução instrumental, mas também para estarem aptos a enfrentarem as novas demandas 'além dos sons' junto ao público.

Nesses tempos obscuros e de mudanças dentro da área das artes, penso que apenas sons estão sendo insuficientes para o sentimento pleno do senso de pertencimento entre uma orquestra e o seu público dentro uma sociedade. Além do compromisso com a excelência artística e estética, entendo que a significação global e o valor imaterial dessas instituições estão intimamente conectados a um melhor aproveitamento da utilização da riqueza dos recursos humanos disponíveis, tanto como ferramenta educacional como veículo de transformação social no ambiente em que estão inseridos.

REFERÊNCIAS

ASSOCIATION FRANÇAISE DES ORCHESTRES (AFO). Les Publics de l'orchestre – Enquête Nationale. Paris: AFO, 2013-2014. Disponível em: <http://www.france-orchestres.com/wp-content/uploads/2018/12/Synth%C3%A8se-Enqu%C3%AAte-sur-les-publics-de-lorchestre-2013-14.pdf>

AUDIENCE FINDER. **National Audience data and development programme.** Londres: Arts Council England, 2014-2016. Disponível em: <https://audiencefinder.org/>. Acesso em: 02 fev. 2019.

BACCEGA, M. A. Comunicação: interação emissão/recepção. **Revista Comunicação e Educação**, São Paulo, USP, nº 23, jan./abr., p. 7-15, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/issue/view/3060>. Acesso em: 04 jul. 2019.

BAHLS, A. V. da S.; SILVA, L. M. da. **Curitiba e Música: nos acordes da Fundação Cultural.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016.

BLACKING, J. **How musical is man?** 6. ed. Washington: University of Washington Press, 2000.

BLANNING, T. **O triunfo da música –** a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte. Tradução de: KORYTOWSKI, I. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Título original: The triumph of music – the rise of composers, musicians and their art.

BOMFIM, C. C. **A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho:** o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016. 423 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.

BOURDIEU, P. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In:_____. **Escritos de Educação**. Org.: Nogueira, M. A.; Catani, A. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2007a. p. 39-64.

BOURDIEU, P. Os três estados do capital cultural. In_____. **Escritos de Educação**. Org.: Nogueira, M. A.; Catani, A. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2007b. p. 72-79.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte:** os museus de arte na Europa e seu público. Tradução de: TEIXEIRA, G. J. de F. 2. ed. São Paulo: EDUSP. Porto Alegre: Zouk, 2007. Título Original: L'amour de l'art – les musées d'art européens et leur public.

BRADLEY, C. National Classical Music Audiences - an analysis of Audience Finder box office data for classical music events 2014-2016. **The audience agency**, Londres, 2017.
Disponível em: <https://www.theaudienceagency.org/asset/1303>. Acesso em: 05 fev. 2019.

BRAND, G.; HATHAWAY, M.; SLOBODA, J.; SAUL, B. The reciprocal relationship between jazz musicians and audiences in live performances: a pilot qualitative study. **Psychology of Music**, Londres, Vol. 40, n. 5, p. 634-651, 2012. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/toc/poma/40/5>. Acesso em: 07 ago. 2019.

CAMPOS, L. M. Modos de Relação com a Música. **Revista Sociologia, Problemas e Práticas**, Lisboa, n. 53, p. 91-115, 2007.

CORRÊA, A. F. Por uma epistemologia da composição musical. **Percepta**: Revista de cognição musical, Curitiba, 4(2), p. 57- 69, jan-jun, 2017.
Disponível em:
<https://www.abcogmus.org/journals/index.php/percepta/article/viewFile/98/103>. Acesso em: 02 mar. 2019.

COOPER, B. Panorama Musical. In_____. **Beethoven** – Um Compêndio. Tradução de: GAMA, M.; MARTINELLI, C. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. Título original: The Beethoven Compendium.

COOK, N. Social Scripts. In:_____. **Beyond the Score**. New York: Oxford University Press, 2013.

DELALANDE, F. Qué Música – Qué Pedagogía. In:_____. **La musica es um juego de niños**. Tradução de: GONÇALVES, A. Buenos Aires: Ricordi, 2001. Título original: La musique est un jeu d'enfant.

DISSENHA, F. **Os trompetistas e o repertório da Osesp nas temporadas de concerto de 1977 a 1980**. 238 f. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017

DOBSON, M. C.; GAUNT, H. F. Musical and social communication in expert orchestral performance. **Psychology of Music**, Londres, vol. 43, n. 1, p. 24 - 42, 2015. Disponível em:
<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735613491998?journalCode=poma>. Acesso em: 12 ago. 2017.

EDUARDO JORGE, L. Etnografia – Imagética na pesquisa de campo. **Revista Educativa**, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 253-263, jul./dez., 2009.

ELLIOTT, D. J. Music as Knowledge**. The Journal of Aesthetic Education**, Illinois: nº 3, vol. 25, p. 21 – 40, 1991.
Disponível em: <https://www.jstor.org/>. Acesso em: 28 dez. 2018.

ELLIOTT, D. J.; SILVERMAN, M. Music. In:_____. **Music Matters** - A Philosophy of Music Education. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2015.

FRÉSCA, C. MultiOrquestra: discutindo o futuro das orquestras e de nossa vida musical. **Revista Concerto**, São Paulo, maio 2014. Disponível em: <https://www.concerto.com.br/>. Acesso em: 25 nov. 2018.

GARCIA, T.M.F.B., ROMANELLI, G. G. B. Potencialidades da etnografia educativa para produzir conhecimento sobre os processos escolares: questões a partir de estudos sobre avaliação e sobre música na escola. **Revista Europeia de Etnografia da Educação**, Rioja, n. 7-8, p. 261-271, 2010.

GIBBS, G. Codificação e categorização temáticas**.** In:_____. **Análise de dados qualitativos**. Tradução de: COSTA, R. C. Porto Alegre: Artmed, 2009. Título original: Analysing qualitative data.

HILL, M. M.; HILL, A. A construção de um questionário. **Dinâmia** - Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconômica, Lisboa, n. 11, out., 1998.

KOLB, B. M. The effect of generational change on classical music concert attendance and orchestras responses in the UK and US. **Cultural Trends Journal**, Londres, vol. 11, ed. 41, 2001.
Disponível em: <https://www.tandfonline.com/toc/ccut20/11/41?nav=tocList>. Acesso em: 09 jan. 2019.

LEBRECHT, N. **Maestros, obras-primas e loucura**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

LIN, P. Y. **Challenges of developing audiences for symphony orchestras in twenty-first century.** 58 f. Dissertação (Mestrado em Artes). The University of Akron, Ohio, 2008.

MAINARDES, J. **Pesquisa etnográfica: elementos essenciais**. In: BOURGUIGNON, J. A. Pesquisa Social: reflexões teóricas e metodológicas. Ponta Grossa: Toda Palavra, 2009. p. 99 – 123.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Cultura nas capitais – como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte**. Brasília: JLeiva, 2018. Base de dados. Disponível em: <http://www.culturanascapitais.com.br/>. Acesso em 01 abr. 2019.

NADAC - National Archive of Data on Arts & Culture. Michigan: ICPSR, 2001 - 2002.
Disponível em: <https://www.icpsr.umich.edu/icpsrweb/NADAC/studies/35535>. Acesso em: 03 jun. 2019.

OLIVEIRA PINTO, T. de. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

PITTS, S. E. What makes na audience? Investigating the roles and experiences of listeners at a chamber music festival, **Music and Letters**, Sheffield, vol. 86, n. 2, 2005.

PITTS, S. E.; DOBSON, M. C.; SPENCER, C.P. Views of na audience: understanding the orchestral concert experience from player and listener perspectives. **Journal of audience and receptions studies**, Sheffield, vol. 10, n. 2, 2013. Disponível em: <http://www.participations.org/Volume%2010/Issue%202/contents.htm>. Acesso em: 05 jul. 2017.

RADBOURNE, J. **Business model for the 21st century orchestra**. Warwick, British Academy of Management, 2007.
Disponível em: <https://dro.deakin.edu.au/view/DU:30008223>. Acesso em: 08 nov. 2018.

RAYNOR, H. **História Social da Música –** da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

RICHARDSON, R. J. **Pesquisa Social – Métodos e Técnicas**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

ROCKWELL, Elsie. Del campo al texto. Reflexiones sobre el trabajo etnográfico. Primer Congresso de Etnologia e Educación. Universidad Castilla-La Mancha, Toledo: jul., 2005. Disponível em: <https://cursoensenada2011.files.wordpress.com/2011/05/rockwell-del-campo-al-texto-2005.pdf> Acesso em: 03 fev. 2019.

ROMANELLI, G. G. B. **A música que soa na escola:** estudo etnográfico nas séries iniciais do ensino fundamental. 197 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

SAMPAIO, J. L. OSESP 2019. **Revista Concerto**, São Paulo, n. 254, p. 22 – 26, out. 2018.

SAMPAIO, J. L. Conferência MultiOrquestra 2015. **Revista Concerto**, São Paulo, abr. 2015. Disponível em: <https://www.concerto.com.br/>. Acesso em: 25 nov. 2018.

SAMPAIO, J. L. Conferência MultiOrquestra 2016. **Revista Concerto**, São Paulo, maio 2016. Disponível em: <https://www.concerto.com.br/>. Acesso em: 25 nov. 2018.

SEEGER, A. Etnografia da Música. Tradução: CIRINO, G. **Cadernos de Campo**, São paulo, n. 17, p. 237-260, jan/dez. de 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/issue/view/3213>. Acesso em: 12 mar. 2017.

SERRA, J. A. A New Approach to Relationships in Live Music: Redefining Emotional Content and Meaning. **Digithum**, Barcelona, n. 17, p. 11-19, jun., 2015. Disponível em: < https://digithum.uoc.edu/articles/abstract/10.7238/d.v0i17.2635/>. Acesso em: 11 jun. 2017.

SHERWOOD, K. E. **Engaging Audiences**. The Wallace Foundation Arts Grantee Conference, Filadélfia, abr., 2009.Disponível em: <https://www.wallacefoundation.org/knowledge-center/Documents/Engaging-Audiences.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2019.

SLOBODA, J. A. **A mente musical**: psicologia cognitiva da música. Tradução de: ILARI, B.; ILARI, R. Londrina: Eduel, 2008.

SLOBODA, J. A.; FORD, B. **What Classical Musicians Can Learn from Other Artys on Building Audiences**. In: MUSIC AND BRAIN CONFERENCE, 2011, Londres. **Transcripts...**Londres: Instituto de Neurologia, 2011. Disponível em: <www.themusicalbrain.org/transcripts>. Acesso em: 03 jan. 2018.

SMALL, C. **Musicking** – The Meanings of Performing and Listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

TEPERMAN, R. Dissonância em concerto: a inauguração da Sala São Paulo. **Revista Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 08, p. 245-272, jan./abr., 2018.

THOMPSON, S. Audience responses to a live orchestral concert. **Musicae Scientiae**, vol. 10, n. 2, p. 215-244, set, 2006. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/102986490601000204>. Aceso em: 19 set. 2018.

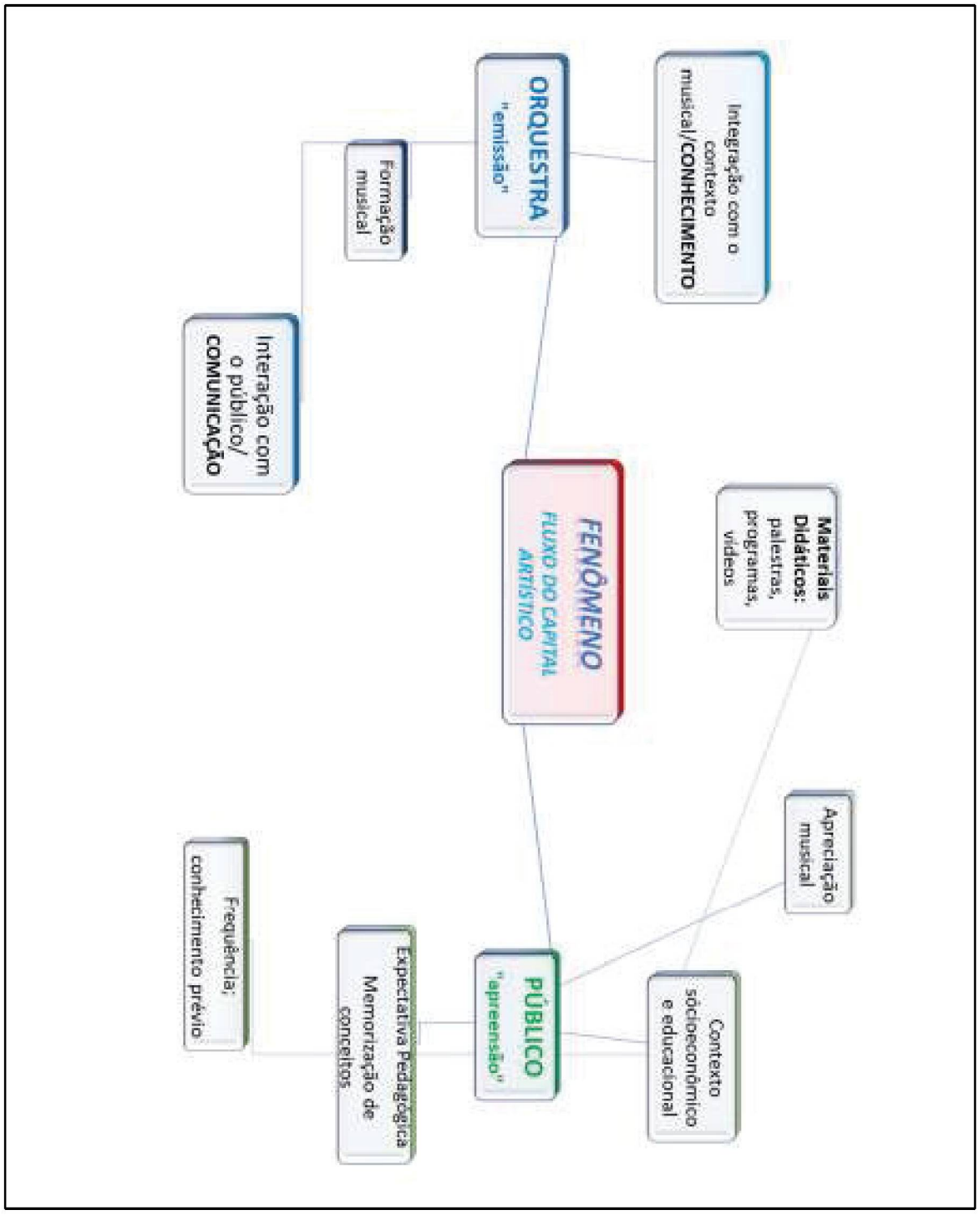
VIEIRA, K. M.; DALMORO, M. Dilemas na construção de escalas tipo Likert: o número de itens e a disposição influenciam nos resultados? **Revista Gestão Organizacional**, Chapecó, v. 6, n.3, p. 161-174, 2013. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rgo/article/view/1386/1184>. Acesso em: 03 abr. 2017.

VOSS, Z. G.; VOSS, G. B.; YAIR, K. **Orchestra Facts: 2006-2014**. A Study of Orchestra Finances and Operations. Nova Yorque: National Endowment of Arts (NEA), 2016. Disponível em: <http://www.classicalmatters.com/Documents/Orchestra_Facts_2006_to_2014_LeagueFinal.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2019.

WALKER, C.; SCOTT-MELNYK, S.; SHERWOOD, K. **Reggae to Rachmaninoff** – How and why peole participate in arts and culture. Washington: The Urban Institute, 2002. Disponível em: <http://webarchive.urban.org/publications/310595.html>. Acesso em: 17 abr. 2019.

WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A, 1992.

APÊNDICE 1 - Mapa rizomático



APÊNDICE 2 – Guia para observação etnográfica – etapa I

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
Setor de Artes, Comunicação e Design
Curso de Pós-graduação em Música – Doutorado.

Roteiro de observação etnográfica – sondagem inicial (2016)

ANTES DO CONCERTO

a. Como as pessoas ocupam os espaços?

b. O que o público faz com o programa que está na mão?
(Fazer uma análise desse programa).

c. Reação das pessoas ao espaço de realização do concerto (Igrejas ou Capela Santa Maria).

d. Reação diante do vídeo apresentado antes de alguns concertos (quando ocorrem).

e. Atitudes gerais antes do concerto?

DURANTE O CONCERTO

f. 'Comportamento' durante o concerto.
i. Grau de atenção;
ii. Interesse/motivação;
iii. Grau de expectativa.

g. Reações ao concerto

i. Entrada dos músicos no palco;
ii. Apontamentos (direcionamentos)?
iii. Grau de atenção às explicações do maestro (quando ocorrem).

h. Consultaram ou manusearam o programa?

i. Participação: Cantam? Interagem? Gesticulam? Reações rítmicas (corpo).

j. Comportamento geral durante o concerto?

DEPOIS DO CONCERTO

a. Reações espontâneas na saída
i. Grau de empolgação;
ii. Conversas e comentários;
iii. Comparar com as reações da entrada.

APÊNDICE 3 – Guia para observação etnográfica – etapa II

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
Setor de Artes, Comunicação e Design
Curso de Pós-graduação em Música - Doutorado

UFPR

GUIA PARA OBSERVAÇÃO ETNOGRÁFICA

COLETA DE DADOS 2017

Pesquisador: Jorge Augusto Scheffer
Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gabriel B. Romanelli

ANTES DO CONCERTO

a. Manuseio do programa de concerto APREENSÃO/COMUNICAÇÃO

b. Reação diante do vídeo apresentado antes de alguns concertos. APREENSSÃO/COMUNICAÇÃO

c. Atitudes gerais antes do concerto. EXPECTATIVA

DURANTE O CONCERTO

d. Comportamentos gerais
  i. Grau geral de atenção, Interesse e motivação. COMUNICAÇÃO - EXPECTATIVA

e. Responsividade a diferentes momentos do concerto
  i. Relação de energia – músicas/eventos X aplausos – COMUNICAÇÃO
  ii. Grau de atenção às explicações do maestro. APREENSÃO - COMUNICAÇÃO

f. Manuseio do programa
APREENSÃO - COMUNICAÇÃO

g. Participação
  i. Cantam? Interagem? Gesticulam? Regem? Apontam? Fotos? Videos? Reações rítmicas com o corpo? COMUNICAÇÃO

h. Comportamento dos músicos
  i. Durante os aplausos
  ii. Responsividade com a obra musical
  iii. Interação com outros músicos
  iv. Relação de energia entre as obras
  v. Observações gerais
  COMUNICAÇÃO – EMISSÃO

APÓS O CONCERTO

i. Reações espontâneas na saída
  i. Grau de empolgação
  ii. Conversas e comentários
  iii. Observações gerais
  EXPECTATIVA

APÉNDICE 4 – Guia para entrevistas - público

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
Setor de Artes, Comunicação e Design
Curso de Pós-graduação em Música - Doutorado

***GUIA PARA ENTREVISTAS* - PÚBLICO**
COLETA DE DADOS 2017
Pesquisador: Jorge Augusto Scheffer
Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gabriel B. Romanelli

GUIA PARA ENTREVISTA
COLETA DE DADOS 2017

ANTES DO CONCERTO

EXPECTATIVA

- Motivação inicial para participar do evento;
- De que forma soube do concerto;
- Expectativa inicial.

COMPETÊNCIAS

- Frequência nos concertos da CAC;
- Frequência em concertos de outras orquestras;
- Estuda ou estou música?
- Instituições? Instrumentos? Títulos?
- Influência dos pais/avós/irmãos na prática cultural, no caso de NÃO ter 'estudos musicais'.

- Profissão;
- Idade;
- Estado Civil;
- Cidade onde mora atualmente.

DEPOIS DO CONCERTO

EXPECTATIVA

- Expectativa pessoal inicial X final.

RECEPÇÃO/APREENSSÃO

- Relacionar compositores e/ou obras do repertório apresentado
- Detalhes e informações mais relevantes sobre as músicas apresentadas

COMUNICAÇÃO/APREENSÃO

- Opiniões sobre o programa impresso;
- Opiniões sobre a apresentação de vídeo;
- Opiniões sobre as explanações orais;
- Relevância destas formas de comunicação para o evento;
- Informações provenientes destas formas de comunicação;
- Opiniões sobre a comunicação gestual e responsividade da orquestra com o programa.

APÊNDICE 5 – Guia para entrevistas - orquestras

GUIA PARA A ENTREVISTA – MAESTROS/INSTRUMENTISTAS/COMPOSITORES

1) Competências e contextos de aprendizagem musicais

(a) Nível de aprendizagem musical formal

1.1 Em quais instiuições aprendeu música? Por quanto tempo? Possui diplomas?

(b) Prática musical cotidiana – estudo individual

1.2 Qual é o formato da sua rotina de estudos individual? Tem algum tipo modelo particular? E qual é a frequência semanal desta prática?

(c) Prática musical cotidiana - relação com o capital artístico no estudo deliberado

Uma obra possui "características especificamente estilísticas" (individuais e coletivas, ou seja, "códigos artísticos" que a tornam uma composição única.

1.3 Do concerto desta semana (ou outro concerto mais próximo da data da entrevista) você poderia exemplificar algumas características específicas das obras apresentadas?

1.4 Como é a sua preparação individual com relação a estas caracterísiticas?

1.5 Você usa algum tipo de fonte? Livros, cd's, dvd's, internet, outros.

Observação: no caso de entrevistas com compositores que não estão envolvidos com a execução direta da obra serão suprimidas as questões números 1.2, 1.4 e 1.5.

2) Importância relativa da música no contexto da performance musical.

(a) Autenticidade da performance musical - relação com o capital artístico no palco

2.1 Ainda com relação a estas características/especificidades de cada composição; quais são as suas impressões sobre a camerata como um todo no momento da execução coletiva das mesmas?

(b) Concepção do palco enquanto espaço de representação

2.2 Durante uma performance você se situa no contexto do concerto mais como 'você mesmo' (apenas mais um músico dentro da orquetsra tocando o seu instrumento) ou como um 'intérprete'? Como você se situa (se sente) perante a orquestra e a obra?

(c) Concepção da performance musical – sobre as formas de comunicação com público

2.2 Quais são suas impressões pessoais sobre os textos do programa do concerto;

2.4 Quais são suas impressões pessoais sobre a palavra falada – 'comentários' do maestro/comentaristas -antes ou durante os concertos.

2.5 Quais são suas impressões pessoais sobre a comunicação visual/gestual – olhares, gestos, postura – durante o concerto.

3) *Papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade*

(a) Relevância do público

3.1 Como você avalia a importância do público para os concertos da camerata?

(b) Papéis sociais da música

3.2 Qual é seu papel/função como músico para a sociedade?

3.3 Qual é o papel/função das produções musicais da camerata para o público?

(c) Gratificação pessoal

3.4 Como músico, em quais momentos você se realiza, se sente mais gratificado?

APÊNDICE 6 – Questionário

Pesquisa de Opinião 2017 - Camerata Antiqua de Curitiba

Por meio deste questionário, a CAMERATA ANTIQUA DE CURITIBA quer saber mais sobre o seu público e também quais as impressões pessoais sobre as produções musicais realizadas pela instituição. Estas informações nos ajudarão a melhorar cada dia mais os nossos objetivos. Sempre buscando melhor atendê-los em nossos concertos.

O tempo aproximado para a conclusão do questionário (34 questões) é entre 10 e 15 minutos.

Salientamos que todas as suas informações pessoais - incluindo o seu Email - serão mantidas em sigilo e não serão utilizadas para outra finalidade além da pesquisa de opinião.

A qualquer momento você poderá solicitar esclarecimentos sobre o questionário, bem como, deixar de responder as questões que não julgue necessárias.
Email = pesquisacamerata@gmail.com

Esta pesquisa está sendo realizada em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná. Desde já agradecemos sua importante participação.

Dados pessoais...

1. **1 - Profissão**

2. **2 - Estado Civil**
   Marcar apenas uma oval.
   - ◯ Casado(a)
   - ◯ Solteiro(a)
   - ◯ Viúvo(a)
   - ◯ Divorciado(a)
   - ◯ Separado(a)

3. **3 - Idade**

4. **4 - Sexo**
   Marcar apenas uma oval.
   - ◯ Feminino
   - ◯ Masculino

5. **5 - Cidade onde mora atualmente**

6. **6 - Quantas pessoas vivem no seu domicílio?**

APÊNDICE 6 – Questionário (p. 2)

7. **7 - Renda média mensal familiar - soma da renda individual dos moradores de um mesmo domicílio. Valor base = salário mínimo nacional.**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ até 01 salário mínimo – R$ 937,00
- ◯ de 01 a 03 salários mínimos - entre R$ 937,00 à R$ 2.811,00
- ◯ de 03 a 05 salários mínimos - entre R$ 2.811,00 à R$ 4.685,00
- ◯ de 05 a 10 salários mínimos – entre R$ 4.685,00 à R$ 9.370,00
- ◯ de 10 a 20 salários mínimos - entre 9.370,00 à R$ 18.740,00
- ◯ mais de 20 salários mínimos - R$ 18.740,00

8. **8 - Escolaridade**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ Ensino fundamental
- ◯ Ensino médio
- ◯ Ensino Superior
- ◯ Pós-graduação

Sobre o último concerto da Camerata que você assistiu...

9. **9 - Quando foi? (se não souber exatamente você pode responder com uma data aproximada)**

_____

10. **10 - Local?**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ Capela Santa Maria
- ◯ Outro: _____

11. **11 - De que forma soube do concerto?**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ artigos de jornal, internet, TV ou rádio.
- ◯ convite de amigos/parentes
- ◯ programação impressa
- ◯ cartazes na cidade
- ◯ Outro: _____

12. **12 - Qual foi o principal motivo que te levou a assistir a Camerata Antiqua de Curitiba?**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ as músicas que foram apresentadas - repertório
- ◯ possibilidade de aprender
- ◯ o(s) solista(s) - vocal e/ou instrumental
- ◯ apenas para apreciar a orquestra e/ou o coro da camerata
- ◯ Outro: _____

APÊNDICE 6 – Questionário (p. 3)

Sobre o conteúdo do concerto...

13. **13 - Quais músicas e/ou compositores mais te chamaram a atenção no último concerto que você assistiu?**

14. **14 - Você poderia descrever alguns detalhes e destacar algumas informações sobre estas músicas?**

15. **15 - O que mais ajudou você a compreender melhor as músicas apresentadas no concerto que você assistiu?**
Marcar apenas uma oval.
- ◯ o PROGRAMA do concerto
- ◯ as EXPLICAÇÕES sobre as músicas realizadas pelo MAESTRO durante o concerto...
- ◯ o VÍDEO apresentado antes do concerto sobre as músicas
- ◯ Outro: _____

16. **16 - Quais informações você destacaria do PROGRAMA IMPRESSO do concerto que você assistiu?**

17. **17 - Como você avalia o PROGRAMA impresso do concerto que você assistiu?**
Marcar apenas uma oval.
- ◯ Muito importante
- ◯ Importante
- ◯ Com alguma importância
- ◯ Pouco importante
- ◯ Nada importante

APÊNDICE 6 – Questionário (p. 4)

18. **20 - Quais informações você destacaria das EXPLICAÇÕES DO MAESTRO sobre as obras musicais durante o concerto? Responda apenas no caso de o maestro ter realizado alguma explicação sobre as obras neste concerto.**

19. **21 - Como você avalia as EXPLICAÇÕES DO MAESTRO durante o concerto que você assistiu? Responda apenas no caso do maestro ter realizado alguma explicação sobre as obras neste concerto.**
Marcar apenas uma oval.
- ◯ Muito importante
- ◯ Importante
- ◯ Com alguma importância
- ◯ Pouco importante
- ◯ Nada importante

20. **18 - Quais informações você destacaria do VÍDEO apresentado antes do concerto com as explicações sobre as obras musicais? Desconsidere esta pergunta no caso da ausência do 'vídeo' ou se você não o assistiu.**

21. **19 - Como você avalia o VÍDEO apresentado antes do concerto com informações sobre as obras musicais? Desconsidere esta pergunta no caso da ausência do 'vídeo' ou se você não o assistiu.**
Marcar apenas uma oval.
- ◯ Muito importante
- ◯ Importante
- ◯ Com alguma importância
- ◯ Pouco importante
- ◯ Nada importante

Aprendizado musical....

22. **22 - Você estuda ou já estudou música regularmente? Exemplos: universidades, conservatórios, escolas de músicas particulares ou públicas, cursos informais (formação amadora com aulas particulares), cursos em igrejas, ONGS, projetos, entre outros.**
Marcar apenas uma oval.
- ◯ Sim
- ◯ Não

APÊNDICE 6 – Questionário (p. 5)

Observação

Se você estuda ou estudou música regularmente responda as próximas quatro questões (23 a 26).

23. **23 - Em quais instituições de ensino você aprendeu música?**

24. **24 - Qual ou quais instrumentos musicais aprendeu?**

25. **25 - Por quanto tempo estudou (ou ainda está estudando) música?**

26. **26 - Possui diploma(s) ou certificado(s) de conclusão do(s) curso(s) de música que frequentou? Se SIM, de qual instituição? Destaque apenas o(s) mais relevante(s).**

Frequência...

27. **27 - Durante um ano, quantas vezes você assiste os concertos da Camerata Antiqua de Curitiba?**
Marcar apenas uma oval.
- ◯ uma vez ao ano
- ◯ entre 2 e 6 concertos ao ano
- ◯ entre 7 e 12 concertos ao ano
- ◯ acima de 12 concertos ao ano

28. **28 - Com qual frequência você assiste outras orquestras além da Camerata Antiqua de Curitiba? Na cidade de Curitiba ou em outras cidades.**
Marcar apenas uma oval.
- ◯ nenhuma vez
- ◯ uma vez ao ano
- ◯ entre 2 e 6 concertos ao ano
- ◯ entre 7 e 12 concertos ao ano
- ◯ acima de 12 concertos ao ano

APÊNDICE 6 – Questionário (p. 6)

29. **29 - Costuma assistir peças de TEATRO cerca de...**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ Nenhuma vez ao ano
- ◯ uma vez ao ano
- ◯ entre 2 e 6 vezes ao ano
- ◯ entre 7 e 12 vezes ao ano
- ◯ acima de 12 vezes ao ano

30. **30 - Costuma ir em MUSEUS cerca de...**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ Nenhuma vez ao ano
- ◯ uma vez ao ano
- ◯ entre 2 e 6 vezes ao ano
- ◯ entre 7 e 12 vezes ao ano
- ◯ acima de 12 vezes ao ano

31. **31 - Costuma ir ao CINEMA cerca de...**
Marcar apenas uma oval.

- ◯ Nenhuma vez ao ano
- ◯ uma vez ao ano
- ◯ entre 2 e 6 vezes ao ano
- ◯ entre 7 e 12 vezes ao ano
- ◯ acima de 12 vezes ao ano

32. **32 - Se necessário, descreva abaixo outras atividades artísticas/culturais que você tem o hábito de frequentar:**

Seus cometários e/ou sugestões são muito importantes para nós!!

33. **33 - Se desejar, escreva abaixo algumas informações e/ou sugestões que não constam no questionário. Estas informações nos ajudarão a melhorar cada dia mais os nossos objetivos para melhor atendê-los em nossos concertos.**

APÊNDICE 6 – Questionário (p. 7)

34. **34 - Você aceitaria participar também de uma entrevista sobre estes assuntos relacionados no questionário? Caso afirmativo, escreva abaixo uma forma de contato (Email, whatsapp, entre outros).**

Clique em ENVIAR para finalizar sua participação. Muito obrigado por sua colaboração!

Powered by
Google Forms

APÊNDICE 7 – Cronograma – pesquisa de campo (p. 1)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
Setor de Artes, Comunicação e Design
Curso de Pós-graduação em Música - Doutorado

CRONOGRAMA DE OBSERVAÇÕES ETNOGRÁFICAS

COLETA DE DADOS 2017 – ETAPA II

Pesquisador: Jorge Augusto Scheffer
Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gabriel B. Romanelli

Observação: a ordem das observações etnográficas (n=47) é contínua entre a Etapa I (OEs 01 a 15) e a coleta de dados da Etapa II (OEs 16 a 47).

LEGENDA	
	CONCERTOS REGULARES NA CAPELA SANTA MARIA
	CONCERTOS NAS IGREJAS

OE	LOCAL	**MESES** (continua)
		ABRIL
16		Dia 4 às 20h - Igreja São José de Vilas Oficinas
17		Dia 14 às 19h30 – Santuário Nossa Sra. de Guadalupe
18		Dia 15 às 18h30 – Comunidade Redentor
19		Dia 28 às 20h – Capela Santa Maria Espaço Cultural
20		Dia 29 às 18h30 – Capela Santa Maria Espaço Cultural
		MAIO
21		Dia 11 às 20h – Paróquia Bom Pastor
22		Dia 12 às 20h – Capela Santa Maria Espaço Cultural
23		Dia 13 às 18h30 – Capela Santa Maria Espaço Cultural
24		Dia 19 às 18h30 – Capela Santa Maria Espaço Cultural
25		Dia 20 às 18h30 – Capela Santa Maria Espaço Cultural
26		Dia 27 às 18h30 – Capela Santa Maria Espaço Cultural
		JUNHO
27		Dia 10 às 18h30 – Capela Santa Maria Espaço Cultural
28		Dia 27 às 9h – Ensaio – Capela Santa Maria Espaço Cultural
29		Dia 28 às 9h – Ensaio – Capela Santa Maria Espaço Cultural
30		Dia 29 às 9h – Ensaio – Capela Santa Maria Espaço Cultural
31		Dia 29 às 20h – Paróquia São José (Santa Felicidade)
32		Dia 30 às 20h – Capela Santa Maria Espaço Cultural

APÊNDICE 07 - Cronograma – pesquisa de campo (p. 2)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
Setor de Artes, Comunicação e Design
Curso de Pós-graduação em Música - Doutorado

CRONOGRAMA DE OBSERVAÇÕES ETNOGRÁFICAS
COLETA DE DADOS 2017

OE	LOCAL	**MESES** (conclusão)
		JULHO
33		Dia 1º às 18h30 – Capela Santa Maria Espaço Cultural
34		Dia 5 às 20h – Igreja Batista do Bairro Bacacheri
		AGOSTO
35		Dia 3 às 20h – Santuário Nossa Sra do Carmo (Boqueirão)
36		Dia 11 às 20h – Capela Santa Maria Espaço Cultural
37		Dia 12 às 18h30 – Capela Santa Maria Espaço Cultural
38		Dia 25 às 20h – Capela Santa Maria Espaço Cultural
39		Dia 31 às 20h – Paróquia São Francisco de Paula
		SETEMBRO
40		Dia 1º às 20h – Capela Santa Maria Espaço Cultural
41		Dia 02 às 18h30 – Capela Santa Maria Espaço Cultural
42		Dia 14 às 19h30 – Paróquia São Marcos
43		Dia 15 às 20h – Capela Santa Maria Espaço Cultural
44		Dia 20 às 9h – Ensaio – Capela Santa Maria Espaço Cultural
45		Dia 21 às 9h – Ensaio – Capela Santa Maria Espaço Cultural
46		Dia 22 às 9h – Ensaio – Capela Santa Maria Espaço Cultural
47		Dia 22 às 20h – Capela Santa Maria Espaço Cultural

APÊNDICE 08 – Exemplo de Matriz de Análise – ENTREVISTAS

COMPETÊNCIAS								EXPECTTIVA		APREENSÃO/RECEPÇÃO			COMUNICAÇÃO		
Formação		Hábitos		Conhecimentos Musicais				Motivação		Relação		Memorização/Recepção		Escrita	Oral	Não verbal gestual/visual/sonora
Escolaridade	Profissão	Frequência na Camerata	Frequência em outras orquestras	Títulos Diplomas	Instituições	Modos de Aprendizagem	Regularidade/Período	Motivo para assistir o concerto	Como soube do evento	Expectativa inicial	Expectativa final - após o concerto	Citação de obras compositores	Detalhes relacionadas às obras assistidas	Citações relacionadas ao Programa de Concerto/Projeção de legendas	Citações sobre as explicações do Maestro/Comentarista/músico/solista	Comentários sobre a interação da orquestra com o públi
Mestrado	Militar	Assistiu apenas uma vez apenas.	Costuma assistir a OSP e/ou outra Hospitalar. Tenho que ter uma ocasião assistir todos os ensaios abertos. Assisti algumas vezes a ensaios da Nona de Ludwig.	xxxxxx	xxxxxxxx	xxxxxxxxxx	xxxxxxxx	"ver ter ambos e mais uma oportunidade de ouvir a orquestra"	Ouvindo o rádio 97,3 FM.	se levou muito curioso pela motivação em assistir desde a primeira que ouvi na rádio em questão.	Ampliou a sua visão/ concepção sobre a orquestra e maestro. "O que ou acabei de ouvir é uma maravilha e nem sabia que tinha uma orquestra tão boa aqui em Londrina e se interessou em assistir novamente. Quanto tempo que eu chora foi o tipo de só ouvido se pode ouvir assim."	Bach, Beethoven.	ANPEI - "Um tipo de música bem pesada e também muito bem executada". BPOS - "a musicalidade de ser possui à cultura indígena."	"Gostaria de saber o que o maestro falou sobre as peças." BPOS - "a musicalidade de ser possui à cultura indígena."	Não citou a ferramenta diretamente, porém evidenciou o fato do maestro ter dito que colocado "sua sensual" diferenciado a orquestra para as músicas, o canto e a atuação do coral.
Pós-Graduação	Enfermeiro	"No ano passado [ininteligível] Não tenho muito tempo, mas vou tentar ir mais".	Assiste constantemente na Camerata dos Ventos, do Sesi, Filarmônica de Londrina, OP, Filarmônica de Apucarana e OSTEP (tenho tentado frequentar)	xxxxxx	xxxxxxxx	xxxxxxxxxx	xxxxxxxx	"pela cultura de acompanhar o artista [ininteligível] [...] entretenimento todas as apresentações [ininteligível] - "sempre tem alguma".	Acompanhando a programação em site da camerata.	"Quando é um programa diferente também vou ver o que é, vou assistir e ver". [...] A última apresentação é sempre uma surpresa."	"mesmo eu eu tivesse algum tipo de expectativa sempre sai com uma surpresa [...] por sempre trabalhos [...] e também [...] com sempre de entender e ficar. Só fantástico".	ANPEI de CONCERTO - O trabalho prende [ininteligível] que nos vamos assistir [ininteligível] [...] Ah, nunca assistindo [ininteligível] [...] Ah, nunca assistindo [ininteligível] [...] Ah, nunca assistindo

ANEXO 1

AUTORIZAÇÃO PARA REALIZAÇÃO DE PESQUISA DE CAMPO

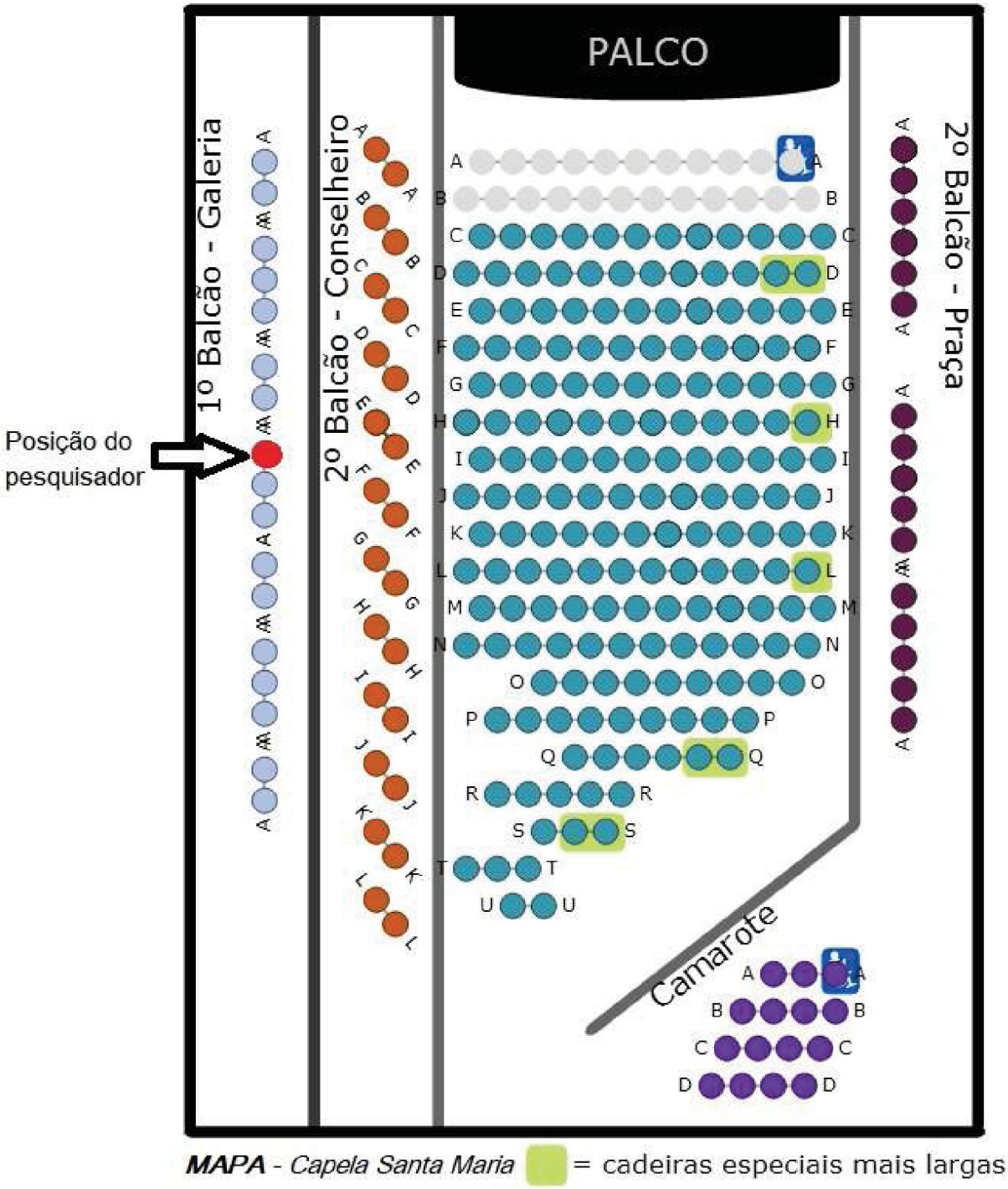
Declaro que o pesquisador **Jorge Augusto Scheffer** - doutorando do progama de pós-graduação em música/UFPR – está autorizado a realizar junto às produções musicais da Camerata Antiqua de Curitiba as atividades de pesquisa de campo da tese (em andamento), intitulada *Camerata Antiqua de Curitiba – emissão e recepção do capital artístico.*

Saliento que o pesquisador poderá realizar as atividades de coleta de dados tanto na Capela Santa Maria quanto em outras dependências, conforme os termos desta solicitação e projeto (anexo) apresentado à Coordenação de Música Erudita da FCC/ICAC.

Curitiba, 14 de SETEMBRO de 2016.

Janete Andrade
Coordenadora de Música Erudita da FCC/ICAC

ANEXO 2 – Mapa da Capela Santa Maria



ANEXO 3 – Modelo de programa de concerto – CAC (p.1)

ANEXO 3 – Modelo de programa de concerto – CAC (p.2)

ANEXO 3 – Modelo de programa de concerto – CAC (p.3)

45
1974 2019

CAC

CAMERATA ANTIQUA DE CURITIBA

Mors et Vita (Morte e Vida)

Regência **Tobias Volkmann (Rio de Janeiro)**

Solistas
Soprano **Bruno de Sá (Brasil/Suiça)**
Contratenor **Martin Oro (Argentina)**
Tenor **Miguel Geraldi (São Paulo)**
Baixo-barítono **Daniel Germano (Rio Grande do Sul)**

12 de abril, 20h Comunidade do Redentor (São Francisco)
14 de abril, 16h30 Santuário Nossa Senhora de Guadalupe (Centro)

PROGRAMA

Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)
Stabat Mater

I. Stabat mater dolorosa – Coro Feminino
II. Cuius animam gementem – Sopranista
III. O quam tristis et afflicta – Coro Feminino
IV. Quae maerebat et dolebat – Contratenor
V. Quis est homo – Solitas e Coro Feminino
VI. Vidit suum dulcem natum – Sopranista
VII. Eia, mater, fons amoris – Contratenor
VIII. Fac, ut ardeat cor meum – Coro Feminino
IX. Sancta mater, istud agas – Sopranista e Contratenor
X. Fac ut portem Christi mortem – Contratenor
XI. Inflammatus et accensus – Sopranista e Coro Feminino
XII. Quando corpus morietur – Solistas e Coro Feminino

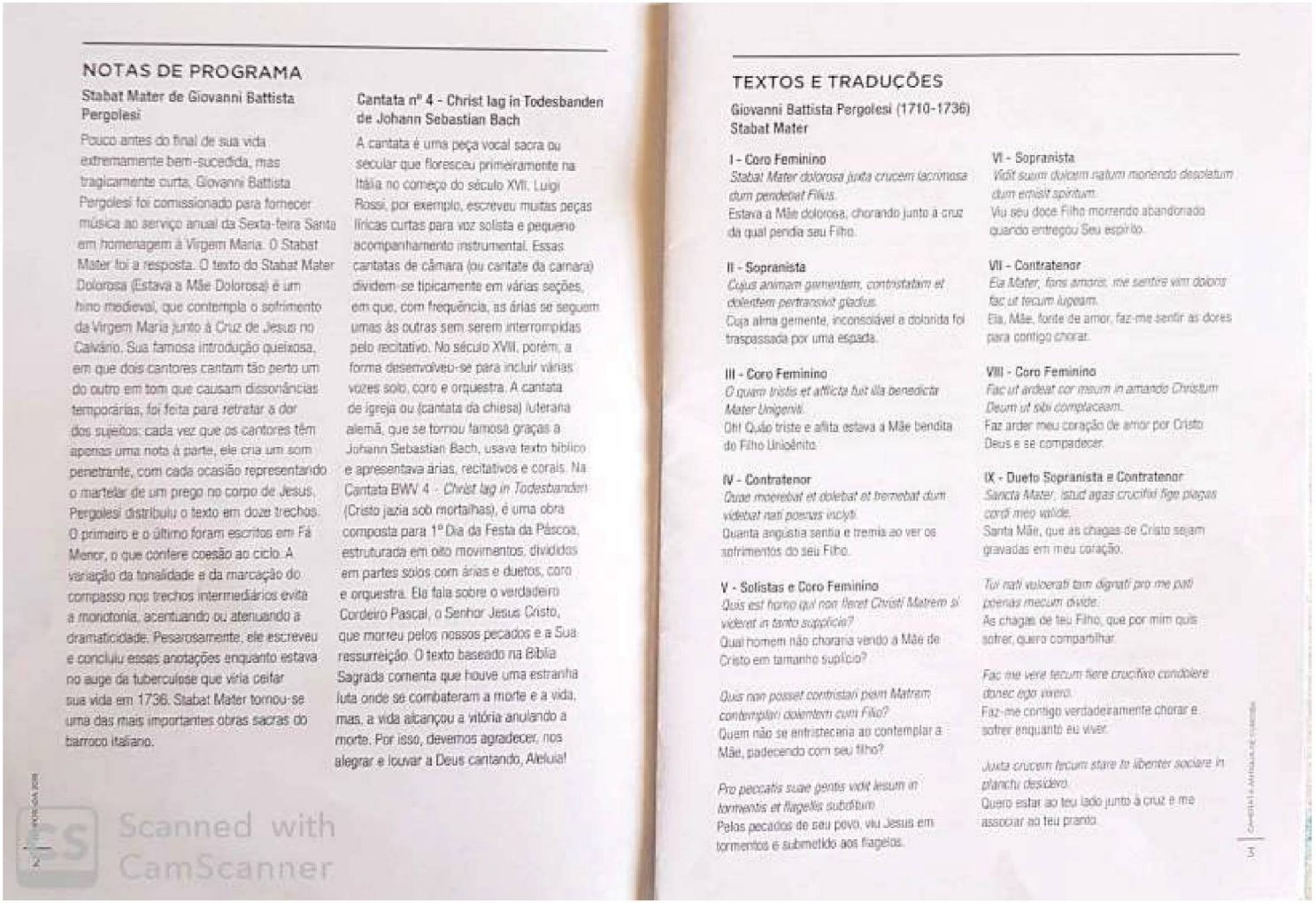
Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Cantata nº 4 - Christ lag in Todesbanden

Sinfonia
Versus I – Coro
Christ lag in Todesbanden
Versus II – Dueto Sopranos, Contraltos
Den Tod...
Versus III – Tenor solo
Jesus Christus, Gottes Sohn
Versus IV – Coro
Es war ein wunderlicher Krieg
Versus V – Baixo-barítono
Hier ist das rechte Osterlamm
Versus VI – Sopranista e Tenor solo
So feiern wir das hohe Fest
Versus VII – Coro
Wier essen und leben wohl

CAMERATA ANTIQUA DE CURITIBA

Scanned with CamScanner

ANEXO 3 – Modelo de programa de concerto – CAC (p.4)



NOTAS DE PROGRAMA

Stabat Mater de Giovanni Battista Pergolesi

Pouco antes do final de sua vida extremamente bem-sucedida, mas tragicamente curta, Giovanni Battista Pergolesi foi comissionado para fornecer música ao serviço anual da Sexta-feira Santa em homenagem à Virgem Maria. O Stabat Mater foi a resposta. O texto do Stabat Mater Dolorosa (Estava a Mãe Dolorosa) é um hino medieval, que contempla o sofrimento da Virgem Maria junto à Cruz de Jesus no Calvário. Sua famosa introdução queixosa, em que dois cantores cantam tão perto um do outro em tom que causam dissonâncias temporárias, foi feita para retratar a dor dos sujeitos: cada vez que os cantores têm apenas uma nota à parte, ele cria um som penetrante, com cada ocasião representando o martelar de um prego no corpo de Jesus. Pergolesi distribuiu o texto em doze trechos. O primeiro e o último foram escritos em Fá Menor, o que confere coesão ao ciclo. A variação da tonalidade e da marcação do compasso nos trechos intermediários evita a monotonia, acentuando ou atenuando a dramaticidade. Pesarosamente, ele escreveu e concluiu essas anotações enquanto estava no auge da tuberculose que viria ceifar sua vida em 1736. Stabat Mater tornou-se uma das mais importantes obras sacras do barroco italiano.

Cantata nº 4 - Christ lag in Todesbanden de Johann Sebastian Bach

A cantata é uma peça vocal sacra ou secular que floresceu primeiramente na Itália no começo do século XVII. Luigi Rossi, por exemplo, escreveu muitas peças líricas curtas para voz solista e pequeno acompanhamento instrumental. Essas cantatas de câmara (ou cantate da camara) dividem-se tipicamente em várias seções, em que, com frequência, as árias se seguem umas às outras sem serem interrompidas pelo recitativo. No século XVIII, porém, a forma desenvolveu-se para incluir várias vozes solo, coro e orquestra. A cantata de igreja ou (cantata da chiesa) luterana alemã, que se tornou famosa graças a Johann Sebastian Bach, usava texto bíblico e apresentava árias, recitativos e corais. Na Cantata BWV 4 - *Christ lag in Todesbanden* (Cristo jazia sob mortalhas), é uma obra composta para 1º Dia da Festa da Páscoa, estruturada em oito movimentos, divididos em partes solos com árias e duetos, coro e orquestra. Ela fala sobre o verdadeiro Cordeiro Pascal, o Senhor Jesus Cristo, que morreu pelos nossos pecados e a Sua ressurreição. O texto baseado na Bíblia Sagrada comenta que houve uma estranha luta onde se combateram a morte e a vida, mas, a vida alcançou a vitória anulando a morte. Por isso, devemos agradecer, nos alegrar e louvar a Deus cantando, Aleluia!

Scanned with CamScanner

TEXTOS E TRADUÇÕES

Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)
Stabat Mater

I - Coro Feminino
Stabat Mater dolorosa juxta crucem lacrimosa dum pendebat Filius.
Estava a Mãe dolorosa, chorando junto à cruz da qual pendia seu Filho.

II - Sopranista
Cujus animam gementem, contristatam et dolentem pertransivit gladius.
Cuja alma gemente, inconsolável e dolorida foi traspassada por uma espada.

III - Coro Feminino
O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater Unigeniti.
Oh! Quão triste e aflita estava a Mãe bendita do Filho Unigênito.

IV - Contratenor
Quae moerebat et dolebat et tremebat dum videbat nati poenas inclyti.
Quanta angustia sentia e tremia ao ver os sofrimentos do seu Filho.

V - Solistas e Coro Feminino
Quis est homo qui non fleret Christi Matrem si videret in tanto supplicio?
Qual homem não choraria vendo a Mãe de Cristo em tamanho suplício?

Quis non posset contristari piam Matrem contemplari dolentem cum Filio?
Quem não se entristeceria ao contemplar a Mãe, padecendo com seu filho?

Pro peccatis suae gentis vidit Iesum in tormentis et flagellis subditum.
Pelos pecados de seu povo, viu Jesus em tormentos e submetido aos flagelos.

VI - Sopranista
Vidit suum dulcem natum morendo desolatum dum emisit spiritum.
Viu seu doce Filho morrendo abandonado quando entregou Seu espírito.

VII - Contratenor
Eia Mater, fons amoris, me sentire vim doloris fac ut tecum lugeam.
Ela, Mãe, fonte de amor, faz-me sentir as dores para contigo chorar.

VIII - Coro Feminino
Fac ut ardeat cor meum in amando Christum Deum ut sibi complaceam.
Faz arder meu coração de amor por Cristo Deus e se compadecer.

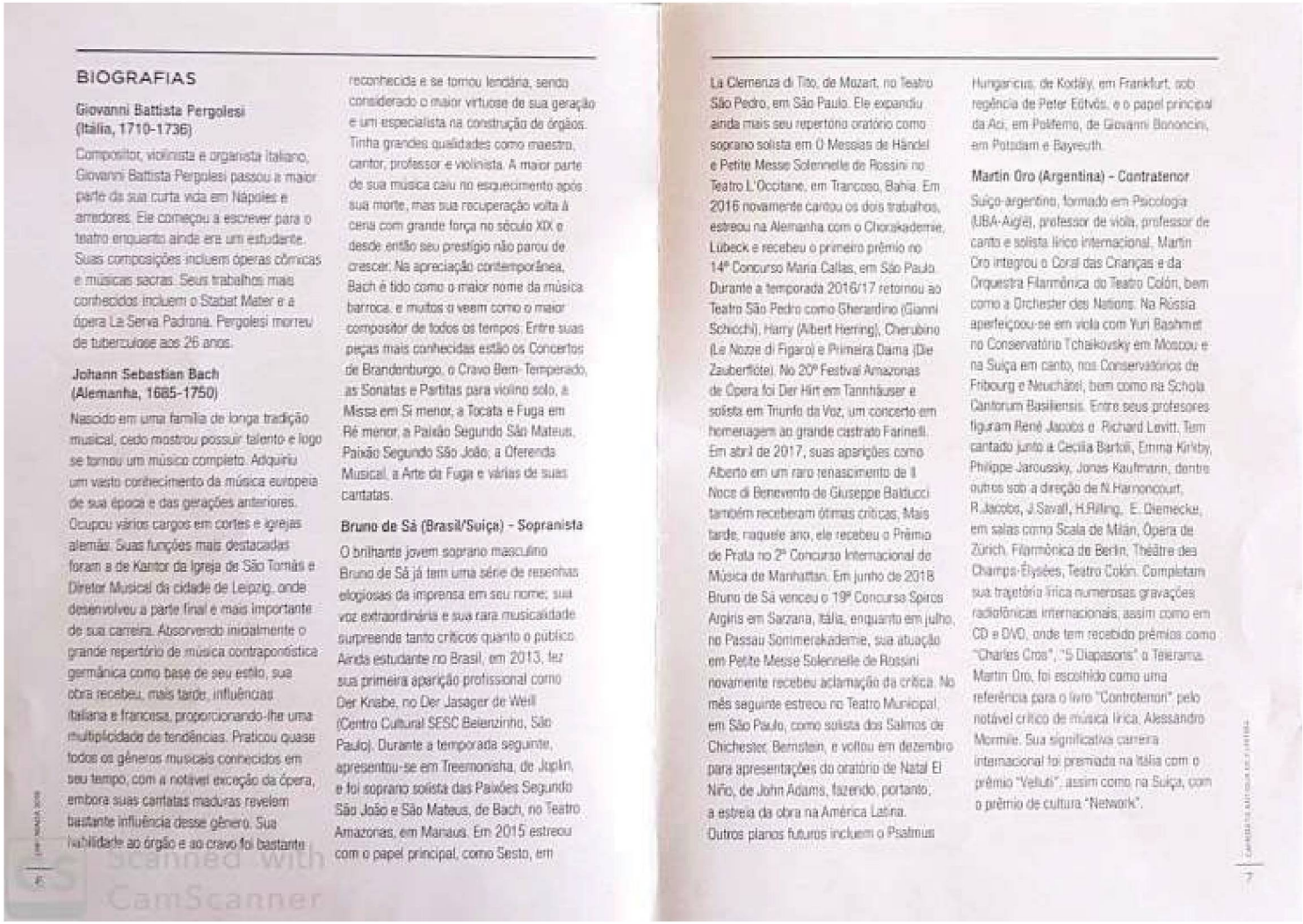
IX - Dueto Sopranista e Contratenor
Sancta Mater, istud agas crucifixi fige plagas cordi meo valide.
Santa Mãe, que as chagas de Cristo sejam gravadas em meu coração.

Tui nati vulnerati tam dignati pro me pati poenas mecum divide.
As chagas de teu Filho, que por mim quis sofrer, quero compartilhar.

Fac me vere tecum flere crucifixo condolere donec ego vixero.
Faz-me contigo verdadeiramente chorar e sofrer enquanto eu viver.

Juxta crucem tecum stare te libenter sociare in planctu desidero.
Quero estar ao teu lado junto à cruz e me associar ao teu pranto.

ANEXO 3 – Modelo de programa de concerto – CAC (p.5)



BIOGRAFIAS

Giovanni Battista Pergolesi (Itália, 1710-1736)

Compositor, violinista e organista italiano, Giovanni Battista Pergolesi passou a maior parte da sua curta vida em Nápoles e arredores. Ele começou a escrever para o teatro enquanto ainda era um estudante. Suas composições incluem óperas cômicas e músicas sacras. Seus trabalhos mais conhecidos incluem o Stabat Mater e a ópera La Serva Padrona. Pergolesi morreu de tuberculose aos 26 anos.

Johann Sebastian Bach (Alemanha, 1685-1750)

Nascido em uma família de longa tradição musical, cedo mostrou possuir talento e logo se tornou um músico completo. Adquiriu um vasto conhecimento da música europeia de sua época e das gerações anteriores. Ocupou vários cargos em cortes e igrejas alemãs. Suas funções mais destacadas foram a de Kantor da Igreja de São Tomás e Diretor Musical da cidade de Leipzig, onde desenvolveu a parte final e mais importante de sua carreira. Absorvendo inicialmente o grande repertório de música contrapontística germânica como base de seu estilo, sua obra recebeu, mais tarde, influências italiana e francesa, proporcionando-lhe uma multiplicidade de tendências. Praticou quase todos os gêneros musicais conhecidos em seu tempo, com a notável exceção da ópera, embora suas cantatas maduras revelem bastante influência desse gênero. Sua habilidade ao órgão e ao cravo foi bastante reconhecida e se tornou lendária, sendo considerado o maior virtuose de sua geração e um especialista na construção de órgãos. Tinha grandes qualidades como maestro, cantor, professor e violinista. A maior parte de sua música caiu no esquecimento após sua morte, mas sua recuperação volta à cena com grande força no século XIX e desde então seu prestígio não parou de crescer. Na apreciação contemporânea, Bach é tido como o maior nome da música barroca, e muitos o veem como o maior compositor de todos os tempos. Entre suas peças mais conhecidas estão os Concertos de Brandenburgo, o Cravo Bem-Temperado, as Sonatas e Partitas para violino solo, a Missa em Si menor, a Tocata e Fuga em Ré menor, a Paixão Segundo São Mateus, Paixão Segundo São João, a Oferenda Musical, a Arte da Fuga e várias de suas cantatas.

Bruno de Sá (Brasil/Suíça) - Sopranista

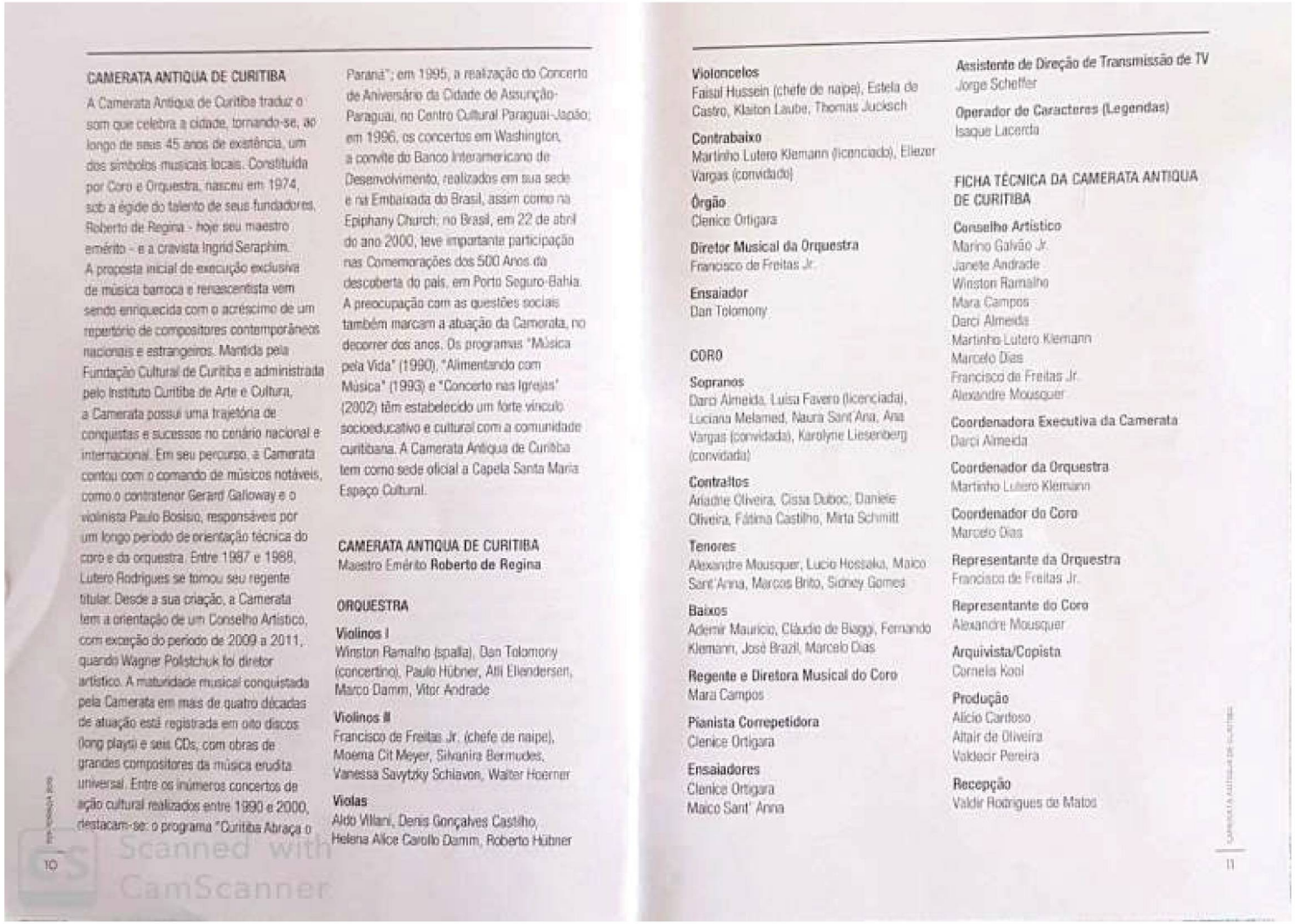
O brilhante jovem soprano masculino Bruno de Sá já tem uma série de resenhas elogiosas da imprensa em seu nome; sua voz extraordinária e sua rara musicalidade surpreende tanto críticos quanto o público. Ainda estudante no Brasil, em 2013, fez sua primeira aparição profissional como Der Knabe, no Der Jasager de Weill (Centro Cultural SESC Belenzinho, São Paulo). Durante a temporada seguinte, apresentou-se em Treemonisha, de Joplin, e foi soprano solista das Paixões Segundo São João e São Mateus, de Bach, no Teatro Amazonas, em Manaus. Em 2015 estreou com o papel principal, como Sesto, em La Clemenza di Tito, de Mozart, no Teatro São Pedro, em São Paulo. Ele expandiu ainda mais seu repertório oratório como soprano solista em O Messias de Händel e Petite Messe Solennelle de Rossini no Teatro L'Occitane, em Trancoso, Bahia. Em 2016 novamente cantou os dois trabalhos, estreou na Alemanha com o Chorakademie, Lübeck e recebeu o primeiro prêmio no 14º Concurso Maria Callas, em São Paulo. Durante a temporada 2016/17 retornou ao Teatro São Pedro como Gherardino (Gianni Schicchi), Harry (Albert Herring), Cherubino (Le Nozze di Figaro) e Primeira Dama (Die Zauberflöte). No 20º Festival Amazonas de Ópera foi Der Hirt em Tannhäuser e solista em Triunfo da Voz, um concerto em homenagem ao grande castrato Farinelli. Em abril de 2017, suas aparições como Alberto em um raro renascimento de Il Noce di Benevento de Giuseppe Balducci também receberam ótimas críticas. Mais tarde, naquele ano, ele recebeu o Prêmio de Prata no 2º Concurso Internacional de Música de Manhattan. Em junho de 2018 Bruno de Sá venceu o 19º Concurso Spiros Argiris em Sarzana, Itália, enquanto em julho, no Passau Sommerakademie, sua atuação em Petite Messe Solennelle de Rossini novamente recebeu aclamação da crítica. No mês seguinte estreou no Teatro Municipal, em São Paulo, como solista dos Salmos de Chichester, Bernstein, e voltou em dezembro para apresentações do oratório de Natal El Niño, de John Adams, fazendo, portanto, a estreia da obra na América Latina. Outros planos futuros incluem o Psalmus Hungaricus, de Kodály, em Frankfurt, sob regência de Peter Eötvös, e o papel principal da Aci, em Polifemo, de Giovanni Bononcini, em Potsdam e Bayreuth.

Martin Oro (Argentina) - Contratenor

Suíço-argentino, formado em Psicologia (UBA-Argél), professor de viola, professor de canto e solista lírico internacional, Martin Oro integrou o Coral das Crianças e da Orquestra Filarmônica do Teatro Colón, bem como a Orchester des Nations. Na Rússia aperfeiçoou-se em viola com Yuri Bashmet no Conservatório Tchaikovsky em Moscou e na Suíça em canto, nos Conservatórios de Fribourg e Neuchâtel, bem como na Schola Cantorum Basiliensis. Entre seus professores figuram René Jacobs e Richard Levitt. Tem cantado junto a Cecilia Bartoli, Emma Kirkby, Philippe Jaroussky, Jonas Kaufmann, dentre outros sob a direção de N.Harnoncourt, R.Jacobs, J.Savall, H.Rilling, E. Diemecke, em salas como Scala de Milão, Ópera de Zürich, Filarmônica de Berlin, Théâtre des Champs-Élysées, Teatro Colón. Completam sua trajetória lírica numerosas gravações radiofônicas internacionais, assim como em CD e DVD, onde tem recebido prêmios como "Charles Cros", "5 Diapasons" e Telerama. Martin Oro, foi escolhido como uma referência para o livro "Contretenor" pelo notável crítico de música lírica, Alessandro Mormile. Sua significativa carreira internacional foi premiada na Itália com o prêmio "Velluti", assim como na Suíça, com o prêmio de cultura "Network".

Scanned with CamScanner

ANEXO 3 – Modelo de programa de concerto – CAC (p.6)



CAMERATA ANTIQUA DE CURITIBA

A Camerata Antiqua de Curitiba traduz o som que celebra a cidade, tornando-se, ao longo de seus 45 anos de existência, um dos símbolos musicais locais. Constituída por Coro e Orquestra, nasceu em 1974, sob a égide do talento de seus fundadores, Roberto de Regina - hoje seu maestro emérito - e a cravista Ingrid Seraphim. A proposta inicial de execução exclusiva de música barroca e renascentista vem sendo enriquecida com o acréscimo de um repertório de compositores contemporâneos nacionais e estrangeiros. Mantida pela Fundação Cultural de Curitiba e administrada pelo Instituto Curitiba de Arte e Cultura, a Camerata possui uma trajetória de conquistas e sucessos no cenário nacional e internacional. Em seu percurso, a Camerata contou com o comando de músicos notáveis, como o contratenor Gerard Galloway e o violinista Paulo Bosisio, responsáveis por um longo período de orientação técnica do coro e da orquestra. Entre 1987 e 1988, Lutero Rodrigues se tornou seu regente titular. Desde a sua criação, a Camerata tem a orientação de um Conselho Artístico, com exceção do período de 2009 a 2011, quando Wagner Polistchuk foi diretor artístico. A maturidade musical conquistada pela Camerata em mais de quatro décadas de atuação está registrada em oito discos (long plays) e seis CDs, com obras de grandes compositores da música erudita universal. Entre os inúmeros concertos de ação cultural realizados entre 1990 e 2000, destacam-se: o programa "Curitiba Abraça o Paraná"; em 1995, a realização do Concerto de Aniversário da Cidade de Assunção-Paraguai, no Centro Cultural Paraguai-Japão; em 1996, os concertos em Washington, a convite do Banco Interamericano de Desenvolvimento, realizados em sua sede e na Embaixada do Brasil, assim como na Epiphany Church; no Brasil, em 22 de abril do ano 2000, teve importante participação nas Comemorações dos 500 Anos da descoberta do país, em Porto Seguro-Bahia. A preocupação com as questões sociais também marcam a atuação da Camerata, no decorrer dos anos. Os programas "Música pela Vida" (1990), "Alimentando com Música" (1993) e "Concerto nas Igrejas" (2002) têm estabelecido um forte vínculo socioeducativo e cultural com a comunidade curitibana. A Camerata Antiqua de Curitiba tem como sede oficial a Capela Santa Maria Espaço Cultural.

CAMERATA ANTIQUA DE CURITIBA
Maestro Emérito **Roberto de Regina**

ORQUESTRA

Violinos I
Winston Ramalho (spalla), Dan Tolomony (concertino), Paulo Hübner, Atli Ellendersen, Marco Damm, Vitor Andrade

Violinos II
Francisco de Freitas Jr. (chefe de naipe), Moema Cit Meyer, Silvanira Bermudes, Vanessa Savytzky Schiavon, Walter Hoerner

Violas
Aldo Villani, Denis Gonçalves Castilho, Helena Alice Carollo Damm, Roberto Hübner

Violoncelos
Faisal Hussein (chefe de naipe), Estela de Castro, Klaiton Laube, Thomas Jucksch

Contrabaixo
Martinho Lutero Klemann (licenciado), Eliezer Vargas (convidado)

Órgão
Clenice Ortigara

Diretor Musical da Orquestra
Francisco de Freitas Jr.

Ensaiador
Dan Tolomony

CORO

Sopranos
Darci Almeida, Luisa Favero (licenciada), Luciana Melamed, Naura Sant'Ana, Ana Vargas (convidada), Karolyne Liesenberg (convidada)

Contraltos
Ariadne Oliveira, Cissa Duboc, Daniele Oliveira, Fátima Castilho, Marta Schmitt

Tenores
Alexandre Mousquer, Lucio Hossaka, Maico Sant'Anna, Marcos Brito, Sidney Gomes

Baixos
Ademir Mauricio, Cláudio de Biaggi, Fernando Klemann, José Brazil, Marcelo Dias

Regente e Diretora Musical do Coro
Mara Campos

Pianista Correpetidora
Clenice Ortigara

Ensaiadores
Clenice Ortigara
Maico Sant' Anna

Assistente de Direção de Transmissão de TV
Jorge Scheffer

Operador de Caracteres (Legendas)
Isaque Lacerda

FICHA TÉCNICA DA CAMERATA ANTIQUA DE CURITIBA

Conselho Artístico
Marino Galvão Jr.
Janete Andrade
Winston Ramalho
Mara Campos
Darci Almeida
Martinho Lutero Klemann
Marcelo Dias
Francisco de Freitas Jr.
Alexandre Mousquer

Coordenadora Executiva da Camerata
Darci Almeida

Coordenador da Orquestra
Martinho Lutero Klemann

Coordenador do Coro
Marcelo Dias

Representante da Orquestra
Francisco de Freitas Jr.

Representante do Coro
Alexandre Mousquer

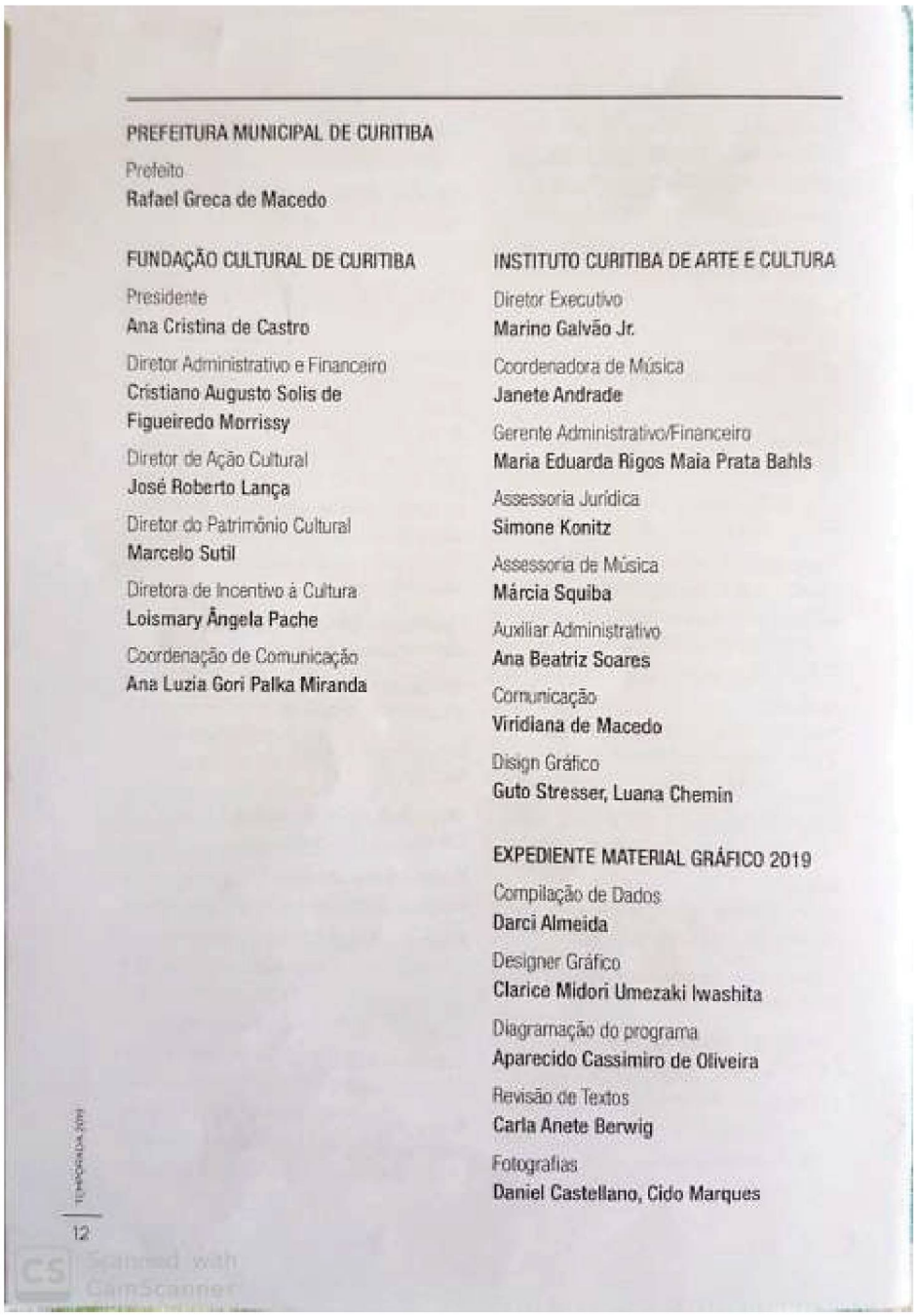
Arquivista/Copista
Cornelis Kool

Produção
Alício Cardoso
Altair de Oliveira
Valdecir Pereira

Recepção
Valdir Rodrigues de Matos

Scanned with CamScanner

ANEXO 3 – Modelo de programa de concerto – CAC (p.7)



PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA

Prefeito
Rafael Greca de Macedo

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA

Presidente
Ana Cristina de Castro

Diretor Administrativo e Financeiro
Cristiano Augusto Solis de Figueiredo Morrissy

Diretor de Ação Cultural
José Roberto Lança

Diretor do Patrimônio Cultural
Marcelo Sutil

Diretora de Incentivo à Cultura
Loismary Ângela Pache

Coordenação de Comunicação
Ana Luzia Gori Palka Miranda

INSTITUTO CURITIBA DE ARTE E CULTURA

Diretor Executivo
Marino Galvão Jr.

Coordenadora de Música
Janete Andrade

Gerente Administrativo/Financeiro
Maria Eduarda Rigos Maia Prata Bahls

Assessoria Jurídica
Simone Konitz

Assessoria de Música
Márcia Squiba

Auxiliar Administrativo
Ana Beatriz Soares

Comunicação
Viridiana de Macedo

Disign Gráfico
Guto Stresser, Luana Chemin

EXPEDIENTE MATERIAL GRÁFICO 2019

Compilação de Dados
Darci Almeida

Designer Gráfico
Clarice Midori Umezaki Iwashita

Diagramação do programa
Aparecido Cassimiro de Oliveira

Revisão de Textos
Carla Anete Berwig

Fotografias
Daniel Castellano, Cido Marques

Scanned with CamScanner