

PLATAFORMAS E MEDIAÇÃO ORQUESTRAL: OCASO DA FILARMÔNICA DE MINAS GERAIS

[DOSSIÊ]

José Márcio Barros

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Universidade do Estado de Minas Gerais

Pedro Henrique Mendonça Marques

Universidade do Estado de Minas Gerais

Tayane Bragança

Universidade do Estado de Minas Gerais

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O consumo de produtos e serviços culturais digitais radicalizou-se durante o isolamento social imposto pela pandemia de covid-19. Neste artigo, desenvolveu-se um estudo de caso de concertos disponibilizados pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais no YouTube a partir de 2020. Os dados coletados foram analisados diante do trabalho de autores como Barros, Honorato, Hennion, Mörsch, Dobson e outros. A partir dessa análise, indicaram-se pontos positivos e passíveis de melhorias nas iniciativas estudadas. Considerou-se, ainda, que o uso de plataformas é promissor no caso da transmissão de concertos, principalmente pela quebra de seus ritos instituídos. No entanto, há uma lacuna a ser preenchida pela criação de estratégias que compreendam melhor tanto as dinâmicas das plataformas quanto da mediação cultural dentro e fora desse espaço.

Palavras-chave: Plataformização da cultura. Mediação orquestral. Orquestra Filarmônica de Minas Gerais.

Digital cultural products and services saw an increased consumption during the social distancing imposed by the COVID-19 pandemic. We developed a case study of concerts by the Minas Gerais Philharmonic Orchestra uploaded to YouTube from 2020 onwards. The collected data were analyzed based on authors such as Barros, Honorato, Hennion, Mörsch, Dobson and others, identifying their positive points and possible improvements. Platform use is a promising venue for broadcasting concerts, breaking with institutionalized rites. However, a gap needs to be bridged by creating strategies that better understand both the dynamics of platforms and of cultural mediation inside and outside this digital space.

Keywords: Culture platformization. Orchestral mediation. Minas Gerais Philharmonic Orchestra.

El consumo de productos y servicios culturales digitales se intensificó durante el aislamiento social impuesto por la pandemia del covid-19. En este artículo, se realizó un estudio de caso de los conciertos puestos a disposición por la Orquesta Filarmónica de Minas Gerais en la plataforma YouTube a partir de 2020. Para analizar los datos recopilados se utilizaron los trabajos de Barros, Honorato, Hennion, Mörsch, Dobson y otros. A partir de este análisis, se identificaron puntos positivos y áreas de mejora en las iniciativas investigadas. Se consideró que el uso de plataformas es prometedor para la transmisión de conciertos, principalmente por la ruptura con sus ritos instituidos. Sin embargo, hay un vacío por llenar por medio de estrategias que comprendan mejor la dinámica tanto de las plataformas como de la mediación cultural dentro y fuera de este espacio.

Palabras clave: Plataformización de la cultura. Mediación orquestal. Orquesta Filarmónica de Minas Gerais.

Digitalização e plataformização da cultura: o uso das plataformas no campo cultural

O consumo de produtos e serviços culturais digitais é um fenômeno que tem se intensificado há décadas. Em pesquisa divulgada em 2005, Isaura Botelho e Maurício Fiore já destacavam a existência de práticas culturais domiciliares, chamadas de “cultura de apartamento” (BOTELHO; FIORE, 2004). Desde então, é possível observar o crescimento exponencial do que se pode chamar de digitalização dos mercados culturais (ALVES, 2019a), digitalização do simbólico (ALVES, 2019b) e de plataformização da produção cultural (D'ANDRÉA, 2020). Essas dinâmicas não acontecem apenas no campo da cultura, estando relacionadas aos processos de digitalização da vida (ALVES, 2019a), de plataformização do social (POELL; NIERBORG; VAN DIJCK, 2020) e de plataformização da web (HELMOND, 2019).

Para Alves, o processo de digitalização engloba uma parte significativa das atividades de serviços de pesquisa, comunicação, informação, conhecimento, lazer, entretenimento, arte e cultura (2019b, p. 133) e penetra todos os domínios das relações humanas, sejam econômicas, afetivas, políticas, artísticas, entre outras (2019a, p. 329).

Já os processos de plataformização podem ser entendidos de duas maneiras:

Seguindo pesquisas em estudos de software, na área de negócios e na economia política, compreendemos plataformização como a penetração de

infraestruturas, processos econômicos e estruturas governamentais de plataformas em diferentes setores econômicos e esferas da vida. E, a partir da tradição dos estudos culturais, concebemos esse processo como a reorganização de práticas e imaginações culturais em torno de plataformas (POELL; NIEBORG; VAN DIJCK, 2020, p. 5).

Os processos de digitalização e plataformização passam, necessariamente, pelo uso de plataformas digitais. Dentro dos estudos de software, as plataformas podem ser entendidas como “infraestruturas digitais (re)programáveis que facilitam e moldam interações personalizadas entre usuários finais e complementadores, organizadas por meio de coleta sistemática, processamento algorítmico, monetização e circulação de dados” (ibid., p. 5). Ou seja, trata-se de locais virtuais pelos quais a produção de diversos atores circula, promovendo interações e reconfigurações.

Apesar de poderem parecer um mero local de passagem de informações, é importante se atentar para sua complexidade que transcende a simples geração de códigos, configurando-se como provedores de trocas, interações e vendas (GILLESPIE *apud* HELMOND, 2019, p. 51). Esses aspectos da plataforma são essenciais para a sua utilização pelos mercados culturais, considerando a necessidade latente de estabelecer vias assertivas de comunicação e interação entre produtores e consumidores de conteúdos, produtos e serviços. Existem hoje diversas plataformas digitais de distribuição e exibição de conteúdos culturais, de tamanhos, características e voltadas a públicos mais distintos (ALVES, 2019b). Algumas das maiores e mais utilizadas

no campo cultural são: Netflix, Amazon Prime, Amazon Music, YouTube, Spotify, GloboPlay, Disney+, Apple Music e TikTok.

No campo da cultura, como já destacado, as práticas e imaginações culturais têm, também, se estruturado em torno das plataformas. Em diálogo com outros autores (HELMOND, 2015; NIEBORG; POELL, 2018 apud D'ANDRÉA, 2020), Carlos d'Andréa afirma que “a noção expandida de plataformação da produção cultural ajuda na compreensão tanto do processo de adaptação de antigos modelos de produção e de negócios culturais, quanto da rápida popularização de projetos nativos da internet” (2020, p. 21).

Os processos de digitalização e plataformação, portanto, possibilitam – e, mais que isso, demandam – a reorganização do campo cultural em todos os seus momentos. Concepção, produção, consumo e mediação se modificam intensamente quando são deslocados para o ambiente digital.

Tais processos já vinham ocorrendo há algumas décadas, mas, durante o isolamento social em decorrência da pandemia da covid-19, radicalizou-se em função das medidas adotadas visando mitigar o contágio por meio do isolamento social da maioria da população e o fechamento de diversos espaços que possibilitavam aglomerações, como os espaços culturais. Diante da impossibilidade de realizar ações presenciais, artistas e espectadores precisaram se adaptar aos formatos disponíveis, especialmente a partir do uso de plataformas digitais. Um dos fenômenos percebidos foi a proliferação de apresentações ao

vivo – as lives – em redes sociais e plataformas de compartilhamento de vídeos. A plataforma do YouTube assumiu um papel central nesse período, por uma série de razões destacadas por Pires e Janotti Junior (2022), dentre elas: 1. trata-se de um amplo repositório de acesso a conteúdos audiovisuais de forma gratuita; 2. permite que usuários comuns disponibilizem vídeos ou façam transmissões ao vivo; 3. permite a interação via chat e comentários; 4. aceita formatos e poéticas já conhecidos pelo público, como transmissões televisivas ou shows gravados e disponibilizados em DVDs; e 5. seu formato horizontal permite interface com outros aparelhos, como TVs e *home theaters*, permitindo que as transmissões fossem assistidas em telas maiores e sistemas de som mais robustos.

O papel central do YouTube também foi evidenciado no caso das orquestras. Serdaroglu (2020) aponta que, diante do contexto pandêmico (o artigo foi publicado em 2020, primeiro ano da pandemia de covid-19), a plataforma se mostrou como solução possível para diversas orquestras ao redor do mundo, revelando um potencial educativo e de difusão da música de concerto, possibilitando que programas antes voltados para comunidades nas quais as orquestras se encontram pudessem ser expandidos para um público mais amplo.

Fraser, Crooke e Davidson (2021) apontam uma outra possibilidade de uso de tecnologias por orquestras: também durante a pandemia, uma orquestra do Leste Asiático e uma dos Estados Unidos (os nomes não foram mencionados) se uniram para uma apresentação colaborativa, possibilitando, assim, por meio das

plataformas e das tecnologias, novas formas de se engajar comunidades além das locais de cada orquestra.

Ainda no começo da pandemia, em março de 2020, musicistas da Orquestra Sinfônica de Baltimore, então dirigida por Marin Alsop, maestrina que foi também titular da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo entre 2012 e 2019 (ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2023), apresentou o trecho final do último movimento da Terceira Sinfonia de Gustav Mahler com cada músico gravando sua parte de forma separada e unindo digitalmente. Os comentários no vídeo, apresentado pela plataforma YouTube, são tomados por pessoas que relatam terem se emocionado e apreciado como o formato permite um foco antes não existente em cada音乐家 individual (BSO... 2020). Tais práticas, mediadas por dispositivos sociotécnicos, contribuem para o enfrentamento da fetichização da música de concerto como descrita por Gentry (2021), cujo consumo tende a fazer com que se apague os músicos envolvidos no processo. A obra escolhida auxilia no processo, tendo em vista que, de acordo com o autor, obras como as do compositor em questão fazem com que musicistas já estejam mais em evidência que a média.

É possível observar que tal processo apresenta limitações na medida em que as iniciativas das orquestras nas plataformas revelam quase que tão somente uma transposição quase direta de algo que oferecem presencialmente. Os concertos, em geral, têm a mesma lógica de funcionamento e são, em muitos casos, gravações de apresentações passadas. Palestras e afins sobre obras são comuns em várias orquestras e programas de concerto. Os documentários

oferecidos, porém, podem oferecer maior profundidade. Neste artigo, argumentaremos que, no caso de transmissões ao vivo, há um subproduto mediático do uso de tecnologias que ocorre de forma talvez não tão direcionada e planejada pelas instituições: uma quebra com o formato tradicional de fruição individual das apresentações orquestrais.

Plataformas e mediação

A cultura é, historicamente, marcada como uma forma de distinção do indivíduo, conforme aponta Bourdieu (2007). O histórico do desenvolvimento de políticas culturais e estratégias para mediação e democratização demonstram como esse fator ainda detém alguma força.

As mudanças políticas que ocorreram ao longo do século XX trouxeram novas perspectivas e formas de governar que ocorrem simultaneamente ao desenvolvimento de novas tecnologias. No campo das políticas culturais emerge, capitaneadas no ocidente pelo Ministério da Cultura da França, o desenvolvimento de iniciativas voltadas para a democratização da cultura que, de acordo com Botelho (2016, p. 33),

[...] repousava sobre dois postulados implícitos: só a cultura erudita merecia ser difundida e bastaria o encontro entre o público – considerado de forma indiferenciada – e a obra para que houvesse uma adesão da população. Ou seja, isso foi feito sem levar em conta o contexto sociológico e as barreiras simbólicas

que envolvem as práticas de natureza artística e cultural.

Tratava-se de uma perspectiva de ampliar o acesso dos pobres e marginalizados à cultura canônica das elites. A democratização da cultura limitava-se, portanto, à dimensão do acesso ao consumo de bens e serviços culturais considerados essenciais para a inserção destes no processo civilizatório. Já a perspectiva da democracia cultural surgiu como uma crítica à ideia de democratização da cultura, permitindo que os indivíduos tenham autonomia para viver e expressar suas próprias culturas.

Barros (2014) aponta que uma democratização que renega a democracia está fadada a reproduzir desigualdades e dinâmicas de poder. Discutir públicos é, então, “para além do consumo dos bens simbólicos, a tentativa contínua e planejada de acompanhar e compreender os sentidos conferidos à vida cotidiana, os quais revelam interesses e motivam práticas culturais” (BARROS, 2014, p. 2).

A despeito das críticas e novas práticas de democracia cultural, o discurso da democratização, porém, segue forte, mostrando-se presente em instituições e equipamentos culturais na atualidade, dentre elas orquestras, centros culturais e companhias de danças que constroem uma narrativa sobre sua missão enquanto dispositivo de educação e aprimoramento do ser humano.

Tal perspectiva desconhece que certas formas de expressão cultural podem se mostrar desafiadoras e até hostis para públicos não habituados. A apreensão e a fruição

de obras podem acabar sendo negadas a um público que não domina os códigos que a permeiam. Aqui surge a importância da mediação cultural, aliada à busca das instituições por uma maior difusão de suas obras e códigos específicos.

Honorato (2014) identifica a ação e a animação culturais como precursoras da mediação. Segundo o autor, a mediação é mostrada como possível de atualizações para uma perspectiva menos assistencialista. Nas intersecções entre mediação e educação, estas “[...] podem variar de estratégias intervencionistas (que empreitam a direita da democratização cultural) a táticas descritivas (que se põem à espreita daquilo que faz avançar uma democracia cultural)” (2014, p. 9). Para atender os processos socioculturais contemporâneos, a primeira estratégia deve ser problematizada de acordo com a segunda.

A ascensão da mediação cultural traz, também, uma constatação não tão óbvia: a mediação se configura como necessária por conta da existência de contradições de características dialéticas entre público e obra, público e instituições, significado pretendido pelo autor e interpretações individuais e, no âmbito da democratização cultural, entre público e cultura canônica. Mediar cultura é atuar no espaço existente em cada uma dessas contradições. As novas tecnologias e o contexto das plataformas trazem novos desafios, mas também novas possibilidades diante desse panorama.

As novas possibilidades das plataformas digitais são apontadas por Galeale e Oliveira (2018, p. 1.806), que destacam as oportunidades de trocas entre usuários,

"facilitando o acesso, a divulgação e o cruzamento de manifestações culturais e formas de expressão artística".

Sobre a configuração das ações artísticas em mídias sociais, os autores apontam que

[...] são como não-objetos, não-locais em constante transformação. Seus ambientes são desterritorializados e presentificados ao vivo. Encontramos mudanças no processo da criação artística, no modo de articular as relações de autoria e na maneira como se propõem novas formas de estabelecer contato com o outro. [...] Nesse tipo de fenômeno, a rede se coloca como um ambiente de trocas imediatas em escala massiva e cotidiana. As mídias sociais transformam a comunicação num espaço contínuo de trocas e vinculam pessoas separadas pelo espaço (a princípio) e pelo tempo. (ibid., p. 1811-1812)

Os caracteres social e relacional das plataformas digitais vão de encontro à alta verticalização do ambiente das salas de concerto, no qual a música se materializa tradicionalmente. Em um show popular de um gênero como o rock, por exemplo, o público é sugado em direção ao palco, sendo um catalisador que torna a música possível. O palco é um vazio e, nele, o artista é como um sacrifício com o intuito de expressar desejos, grupos e ideias. A experiência é vivida de forma física (HENNION, 2016).

Em uma ópera ou um concerto, o processo ocorre de forma diferente: o público não é parte de uma experiência física. Nesses ambientes, a fruição parte da alienação dos corpos dos ouvintes. Uma disciplina é requerida para conter os ruídos do próprio

corpo, o desejo de comentar e de se mover. Essa disciplina tem como objetivo projetar a mente no palco, separar a experiência física da experiência estética. Em uma sala de óperas ou de concertos o palco torna-se um altar (ibid., 2016).

Assim, a experiência de alienação do corpo torna a experiência de um concerto mais facilmente transponível para uma plataforma do que um show, mas com possibilidades adicionadas: Os ritos específicos do ambiente se dissolvem, permitindo maior flexibilização da experiência. Em uma caixa de comentários de uma transmissão ao vivo no YouTube, por exemplo, não há uma demanda pelo silêncio. Pelo contrário: o caráter social é elevado, possibilitando que um novo público entre em contato com as obras de forma mais leve e, a despeito do distanciamento físico, social. Perdem-se as conversas dos quinze minutos de intervalo, mas emerge a fruição compartilhada e verbalizada em tempo real. Com a amenização da pandemia, transmissões ao vivo abriram outras possibilidades para além do acesso à música de concerto, mitigando barreiras físicas e financeiras, apesar da barreira de acesso à internet ainda existir: aos que permaneceram em casa, reserva-se uma outra forma de interação com o objeto musical.

Orquestras como a Filarmônica de Berlim, por exemplo, capitalizam o uso de plataformas. O Digital Concert Hall dessa orquestra funciona como um serviço de streaming, mantendo registros de apresentações anteriores, entrevistas e documentários para acesso imediato aos assinantes (BERLINER PHILHARMONIKER, 2023). Outra iniciativa similar é da Medici.tv, plataforma de conteúdo sob demanda de música de concerto sem filiação com

uma orquestra específica. Conta com um conteúdo mais amplo do que o Digital Concert Hall, mas com formato similar (MEDICI.TV, 2023). As iniciativas não têm um foco mediático, apesar de seus documentários trabalharem dentro daquilo que Mörsch (2016) chama de discurso afirmativo, ou seja, voltado para o público já familiarizado e, de certa forma, especializado e próximo do meio a ser mediado.

A Orquestra Filarmônica de Minas Gerais e a plataformação de suas ações de produção e mediação

Segundo Silva (2013) e Freitas (2012), a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFGM) foi criada em 2008 a partir da iniciativa do governo do estado de Minas Gerais de reestruturar a orquestra

sinfônica do estado. O governo se inspirou no modelo adotado pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), que havia passado por um processo de reestruturação bem-sucedido na década de 90. Ao contrário da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, a Filarmônica é organizada como uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip), assim como a Osesp. A OFMG é motivo de grande orgulho para o estado e seu público, sendo apontada como um exemplo de rápida ascensão no mundo da música, como aponta Cullingford (2019).

Ao longo do período pandêmico, a instituição realizou a implementação de ações nas plataformas digitais, iniciativa que foi chamada de “Nossa música em sua casa” (SILVEIRA; MECHETTI, 2020). Como parte dessa iniciativa, foram estruturadas as seguintes ações esquematizadas no Quadro 1:

[Quadro 1]
Iniciativas da Filarmônica durante a pandemia

Iniciativa	Descrição
Solos em casa	Obras solo foram gravadas pelos musicistas da própria orquestra e divulgadas nas redes sociais, como o Instagram.
Maestro indica	O maestro Fábio Mechetti, por meio de postagens no blog da instituição, indicava obras e seus contextos.
Concertos em casa	Concertos gravados e não divulgados da orquestra foram transmitidos pelo YouTube, sendo lançados às sextas-feiras.
Câmara em casa	Uma adequação dos concertos em casa, mas com obras de música de câmara. Ocorreram tanto no palco da Sala Minas Gerais quanto na casa dos músicos.
Podcast Filarmônica no Ar	Trouxe entrevistas e informações sobre o universo da música sinfônica, desde as obras até o cotidiano da orquestra.
Papo de Orquestra	Similar ao podcast Filarmônica no Ar, transmitiu “conversas ao vivo entre integrantes da Filarmônica e de outras orquestras tratando de atividades de uma orquestra sinfônica no seu dia a dia” (<i>ibid.</i>)
Audições à vista	“Vídeos produzidos com o intuito de oferecer informação a jovens músicos em sua preparação individual para audições, envolvendo questões técnicas, como a preparação de excertos específicos, ou psicológicas, como técnicas de relaxamento, foco e desempenho” (<i>ibid.</i>)

Fonte: Adaptado de Silveira e Mechetti (2020)

Houve, também, iniciativas como a Academia Virtual, visando formar novos músicos. A Maratona Beethoven, antes prevista para o formato presencial, foi realizada em transmissões ao vivo apenas para os assinantes da temporada 2020. Ao longo do resto do período pandêmico, os concertos foram

se hibridizando de acordo com as condições sanitárias (*ibid.*).

No momento de escrita deste artigo, a Orquestra tinha nove playlists organizadas no YouTube exclusivamente com transmissões de concertos desde o ano de 2020, sendo elas as listadas no Quadro 2:

[Quadro 2]
Concertos transmitidos pela Filarmônica desde 2020

Título da playlist	Total de vídeos disponíveis no YouTube no momento de escrita do artigo	Total de visualizações (em milhares)
Concertos em Casa	17	193,4
Maratona Beethoven	16	103,2
Filarmônica em Câmara-Digital	6	15,7
Serenatas de Verão	4	19,6
Temporada 2021	36	183
Exibição com Comentários	6	24,1
Temporada 2022	12	41,4
Temporada 2023	3	9,7
Total	100	590,1

Nota: *Um descarte por não ser um concerto, mas sim um vídeo mal categorizado da série

Papo de Orquestra. **Um vídeo descartado por ser um release da turnê em Portugal.

***O total mostrado pela playlist é de quatro vídeos, mas um consta como indisponível.

Fonte: adaptado de Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Disponível em:
<https://www.youtube.com/filarmonicamg>. Acesso em: 23 maio 2023.

Parte das playlists presentes no YouTube, como a criada exclusivamente aos “Concertos para a Juventude” de 2021, foram ignoradas por estes estarem presentes em outras playlists (nesse exemplo, os vídeos estão na lista de vídeos da Temporada 2021). A tabela foi criada em ordem cronológica, sendo a partir de 2021 os concertos no formato híbrido ou majoritariamente presencial.

A análise presente neste artigo será focada nas iniciativas “Concertos em Casa”, incluindo seu braço “Câmara em Casa”, por serem, conforme mencionado anteriormente, tentativas de transposição da experiência física para o virtual que têm como efeito colateral a quebra de tradições e normas de conduta tão arraigadas nas fruições presenciais de obras do repertório sinfônico, além de possibilitar

novas intervenções de mediação direcionadas pela própria instituição. Os concertos no mesmo formato ocorrendo até o momento de escrita do artigo, mesmo declarado o fim da emergência de covid-19 pela Organização Mundial da Saúde (OMS), serão também levados em consideração por manterem o formato.

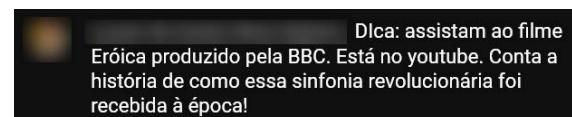
Ao longo dos concertos presenciais em temporadas regulares, a mediação ocorre em poucos momentos. Nas séries de quintas e sextas-feiras, a mediação ocorre por meio dos programas de concerto impressos, disponibilizados na entrada, que contam com informações breves sobre a programação do dia e a conduta na sala de concerto e por palestras chamadas de Concertos Comentados, com duração de meia hora cada, falando sobre o programa do dia. Nos concertos aos sábados, além dos programas de concerto, os maestros falam sobre as obras entre cada uma.

Concertos com foco maior na ideia de democratização, como os “Concertos para a Juventude”, aos domingos, “Concertos na Praça” e afins também contam com os mesmos momentos de mediação que os concertos de sábado. Aqueles fora da Sala Minas Gerais têm como adicional a não exigência de silêncio e busca por interações como palmas ou gritos. Os concertos transmitidos por streaming contam com camadas adicionais de mediação, impossíveis em um concerto presencial, que serão apresentadas a seguir por meio de excertos retirados das apresentações.

No concerto transmitido no dia 26 de junho de 2020, com a terceira sinfonia

de Beethoven, de nome *Eroica* – famosa pela agressiva rasura que o compositor teria feito na dedicatória à Napoleão ao descobrir que ele havia se tornado imperador –, algo impensável em um concerto físico aconteceu: uma das pessoas presentes no público comentou, bem no meio da apresentação, uma sugestão de um documentário para complementar a obra, como pode ser observado na Figura 1:

[Figura 1]
**Comentário de público
sugerindo documentário**

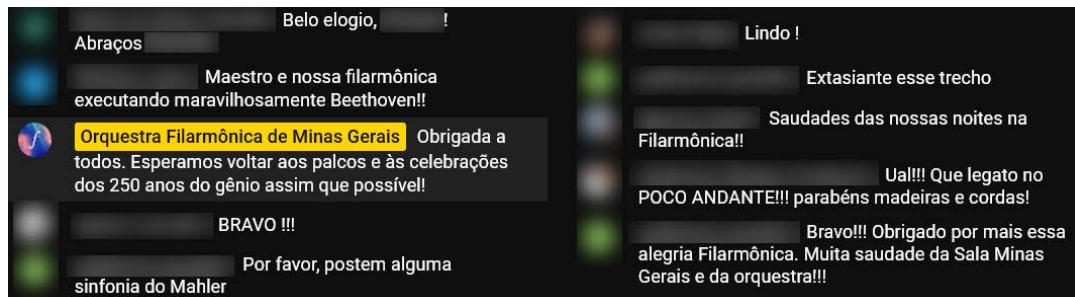


Fonte: Beethoven... (2020)

Mesmo se o usuário tentasse fazer o comentário durante uma apresentação presencial, no máximo atingiria um número limitado de pessoas próximas de si, além de atrair diversos olhares de reprovação.

A instituição, nessa transmissão, não teve nenhuma estratégia de mediação direcionada, limitando-se a responder os usuários agradecendo pelo carinho e desejando pelo fim da pandemia, como pode ser visto na Figura 2. Essa mesma figura ilustra, também, a possibilidade do público expressar, em tempo real, sua empolgação e interagir entre si, quebrando, ao menos em partes, o caráter usual quase meditativo e individual de um espectador em um concerto físico. O orgulho da identificação com o estado de Minas Gerais também se fez presente:

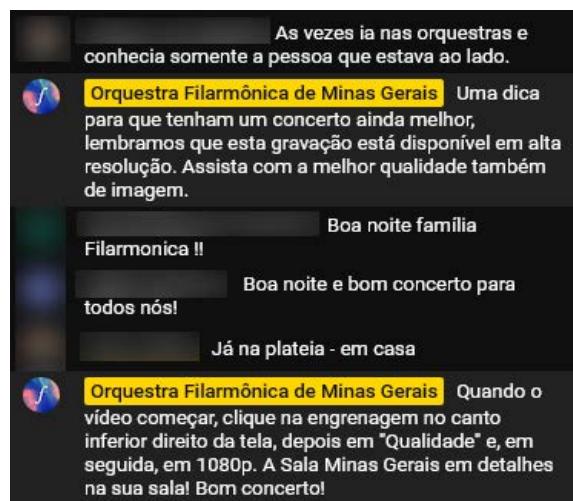
[Figura 2]
Comentários sobre trechos da sinfonia de número 3 de Beethoven



Fonte: Beethoven... (2020)

Nem todos os concertos, porém, foram transmitidos sem que houvesse uma preocupação da instituição com a mediação. Em muitos dos concertos, no entanto, houve uma pequena mediação voltada para um suporte técnico, como pode ser visto na Figura 3. É possível observar, também, como um dos usuários ressalta o caráter social dessa nova experiência ao dizer que, em concertos presenciais, conhecia somente a pessoa ao lado:

[Figura 3]
Informes técnicos sobre o concerto



Fonte: Allegro... (2021)

No dia 10 de abril houve a transmissão de um dos concertos contidos na

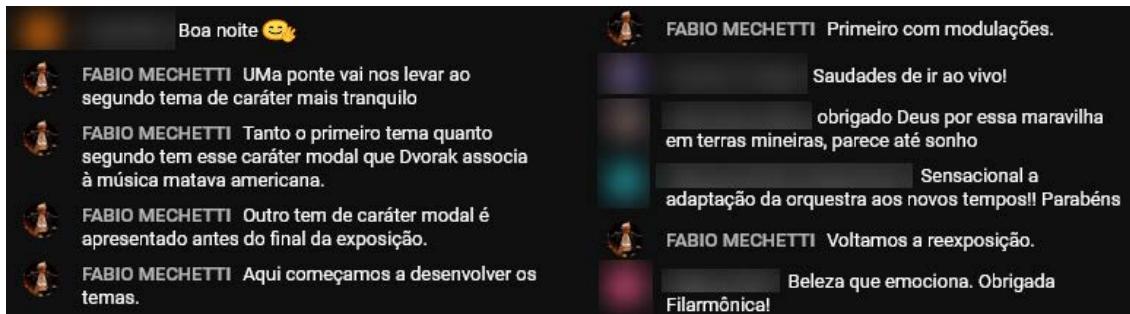
playlist “Exibição com Comentários” com a nona sinfonia de Dvořák. O concerto havia sido gravado pela orquestra em 2017, mas o comentário e a estreia em formato de streaming foram novidades. Os comentários da instituição, contando mais sobre a peça e o contexto de sua criação, foram feitos pelo percussionista Werner Silveira que, por vezes, assumia as palestras chamadas de concertos comentados presencialmente. Nesse caso, a duração da fala foi de 6 minutos e 57 segundos antes do início do concerto. Pelo comentário ter sido previamente gravado, não houve possibilidade de que perguntas fossem respondidas ao vivo em vídeo. Apesar disso, o maestro titular da orquestra, Fabio Mechetti, esteve presente no chat respondendo ao público, como pode ser verificado na Figura 4:

Aqui vemos um discurso de mediação mais próximo do que Mörsch (2016) descreveu como afirmativo, voltado para os já familiarizados. O uso de termos não familiares ao público leigo, como as falas sobre música modal, modulações e estruturas da forma sonata, como a reexposição, reforçam esse caráter. Há, porém, espaço para uma proximidade com o maestro impossível nos concertos presenciais, como é observável na Figura 5. Cabe, aqui, ressaltar mais uma vez

como o discurso escolhido para o momento de mediação está próximo do discurso afirmativo, deixando à vontade aqueles que já são familiarizados com o meio, seus códigos

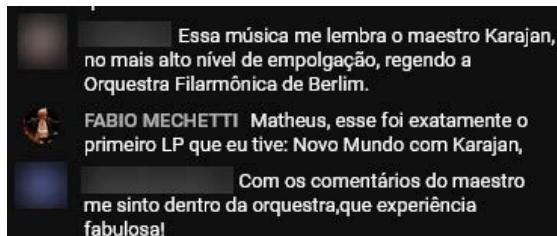
e sua história, como no comentário feito pelo usuário que menciona Herbert Von Karajan, figura célebre entre os apreciadores de música de concerto.

[Figura 4] Comentários do maestro Fabio Mechetti sobre o concerto



Fonte: Dvorák... (2021)

[Figura 5] Conversa entre maestro e público



Fonte: Dvorák... (2021)

O discurso afirmativo fica ainda mais claro na interação do maestro com o público no concerto transmitido no dia 28 de janeiro de 2021, conforme Figura 6. O maestro indaga ao público presente qual a forma do movimento em questão, tendo uma troca com um dos usuários sobre o andamento.

Ainda assim, as explicações se mostram preciosas mesmo ao público menos familiarizado, como pode ser notado na Figura 7.

É possível notar, também, que a quebra da verticalidade em uma apresentação de música de concerto, quando transposta

para a internet sem uma estratégia assertiva de mediação, não garante que haverá um ataque à sensação de estranhamento descrita por Dobson (2010), induzindo os indivíduos a se compararem aos outros ouvintes que demonstram maior familiaridade com os códigos, conforme Figura 8.

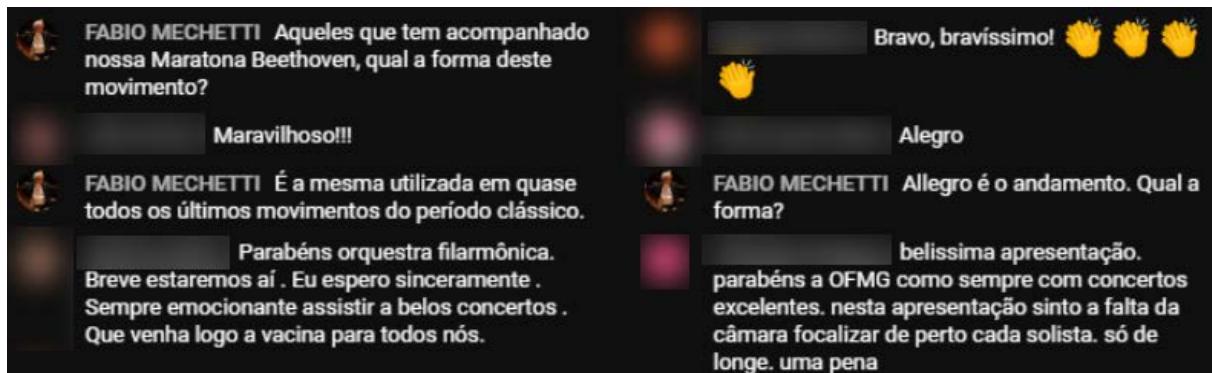
Os concertos nesse formato apresentam, também, um potencial de reduzir a sensação de solidão em pessoas adoecidas, distantes da apresentação e afins (Figura 9).

Já em data mais próxima da escrita deste artigo, no concerto do dia 6 de maio de 2023, transmitido ao vivo com a Sala Minas Gerais já capaz de receber público em sua ocupação cheia, é possível observar que a mediação foi assumida de forma despersonalizada pela orquestra, considerando que o maestro estava regendo no espaço físico em tempo real. A mediação, nesse caso, tornou-se mais sucinta, sem comentários ao longo de toda a obra e sem o vídeo inicial apresentando

o contexto da obra, já que a palestra presencial não é transmitida com o vídeo, dado o fato de que acaba meia hora antes

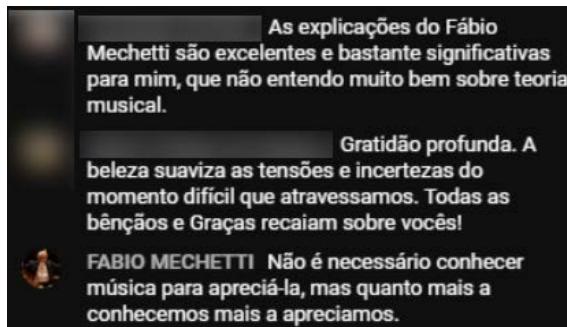
do início do concerto. A Figura 10 ilustra como os comentários ocorreram ao longo do concerto:

[Figura 6]
Maestro fazendo perguntas ao público



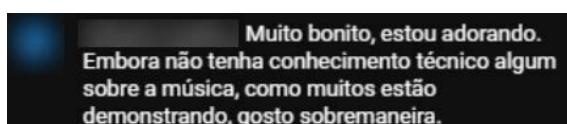
Fonte: Serenatas... (2021)

[Figura 7]
Público elogiando atuação do maestro



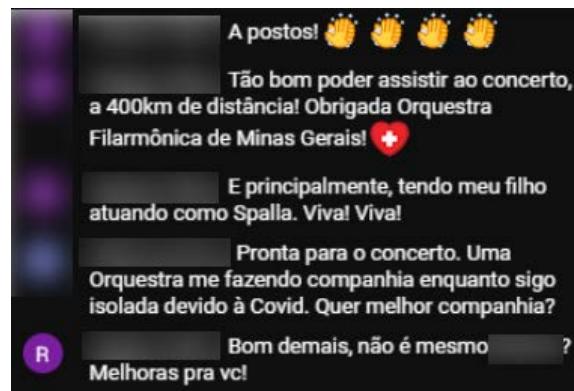
Fonte: Serenatas... (2021)

[Figura 8]
Usuário expondo dificuldades para entender parte do diálogo



Fonte: Serenatas... (2021)

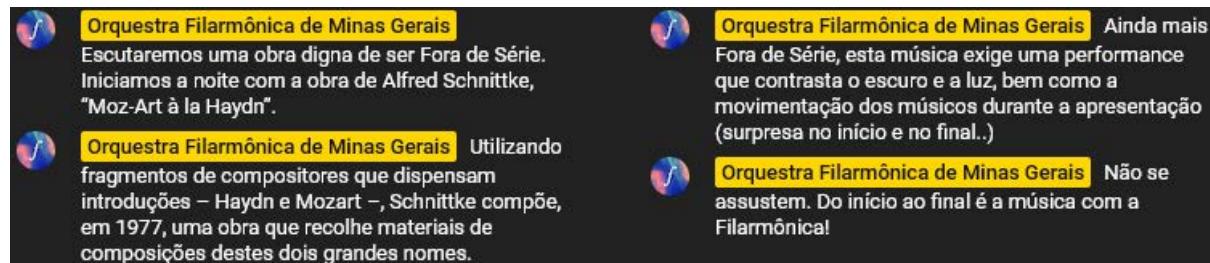
[Figura 9]
Usuários comentando sobre os concertos como forma de se ter companhia



Fonte: Mozart... (2022)

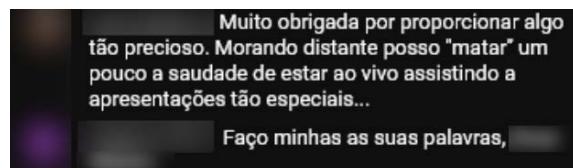
A Figura 11 mostra como, mesmo com o abrandar da pandemia, os concertos virtuais seguem sendo uma oportunidade especial para pessoas que não podem estar em Belo Horizonte ou na Sala no momento do concerto.

[Figura 10]
Interação da Filarmônica com público no ano de 2023



Fonte: Schnittke... (2023)

[Figura 11]
Agradecimentos do público
durante concerto em 2023



Fonte: Schnittke... (2023)

Os comentários aqui reproduzidos mostram, diante da literatura elencada, pontos de tensionamento e facilitação no processo de mediação e interação nos concertos transmitidos por streaming pela OFMG. A compreensão dessas características e desafios a partir do referencial teórico pode contribuir para o planejamento mais efetivo de ações pertinentes ao longo dos concertos transmitidos pelo YouTube.

Essas novas formas de interação e mediação têm potencial de, também, afetar um problema com raízes históricas na música de concerto. O romantismo alçou a música a uma posição de destaque, de portadora do inefável (VIDEIRA, 2006). Ainda na segunda metade do século XX, Bourdieu (2007) aponta que, para as elites culturais, a música estaria intimamente relacionada à alma, sendo os concertos experiências quase espirituais. Ser insensível à

música seria um atestado de materialismo grotesco. A música, afinal, existiria para sentir. Ecoando, ainda, o lado tradicionalista na disputa entre os radicais e os conservadores da música europeia no século XIX, a música nada teria a dizer.

Acontece que essa visão sacralizante da música torna o objeto musical mais do que realmente é, afastando e alienando públicos não familiarizados. Dobson (2010) aponta em seu trabalho as dificuldades daqueles que não dominam os códigos que permeiam os concertos. A falta de conhecimento técnico e empírico acerca dessa forma de expressão artística junto do temor de se apresentarem como incultos ou rudes em um espaço altamente tomado por códigos e rituais faz com que parte do público interaja com a obra de maneira tensa. A falta de familiaridade com os componentes de um concerto (considerando compositores, músicos e maestro) são desconhecidos por esses indivíduos que, por conta disso, têm dificuldade até mesmo de saber para quais destes devem direcionar suas estimas.

A autora relata que o público não familiarizado sequer comprehende como os habituados apreciam a música, tendo a sensação de serem invasores em uma espécie de culto de normas confusas. Além disso,

no imaginário desse público, a música de concerto é vista como sendo de qualidade intrinsecamente superior, graças ao status hegemônico que essa forma de expressão cultural exerce. Quando encontram dificuldades para apreciar uma obra, tendem a pensar que o problema está neles mesmos. Esse ideal platônico de perfeição acaba gerando uma sensação ainda maior de distanciamento entre o público e a música, legitimando a importância de mecanismos para ajudar na apropriação e, por que não, na transformação dos códigos envolvidos.

O contexto pandêmico fez com que instituições dependentes de um espaço físico buscassem as plataformas como forma de manter contato com o público. O Museu de Arte de São Paulo (Masp), ao longo da pandemia, criou iniciativas como o Masp Digital, que possibilitou a realização de mais 37 cursos só no ano de 2020 (CANTO, 2022). A instituição também aumentou sua presença nas redes com projetos curatoriais virtuais. Houve, assim, um grande foco em iniciativas de educação museal que buscavam reinterpretar, também, o acervo do próprio museu (*ibid.*). No caso do MASP, as oficinas e semelhantes não se continham nos discursos de mediação descritos por Mörsch (2016) como afirmativo (voltado para os já familiarizados com a arte, como palestras e afins) e reprodutivo (buscando reduzir as barreiras simbólicos para um público ainda não familiarizado), buscando também questionar a própria arte contida na instituição e os processos civilizatórios instituídos, no discurso por ela chamado de desestrututivo. Já no caso das iniciativas da OFMG nos concertos analisados, houve uma predominância nos dois primeiros discursos (afirmativo e reprodutivo).

A convivência com os usuários deixou de ser um subproduto da experiência e se tornou parte integral da fruição. Os ânimos, tradicionalmente domados em um ambiente tão acusticamente sensível quanto uma sala de espetáculos, passaram a poder ser livremente expressos de forma coletiva. A comunidade se materializou junto da música executada no palco. Esse caráter de catalisação social das mídias é apontado por Galegale e Oliveira (2018, p. 1.814) ao dizerem que “a Internet e as tecnologias digitais de comunicação, dessa forma, foram responsáveis por potencializar práticas anteriormente existentes, facilitando atividades e contribuindo para transformações nos comportamentos dos indivíduos”.

O que se viu é que as plataformas não criaram novas formas radicais de interação e mediação com a arte, mas sim novas possibilidades que potencializaram práticas humanas precedentes. Não foram, também, meios para que as práticas de mediação antigas fossem transpostas sem qualquer consideração ao novo espaço. Pecini (2019) reforça isso, entendendo que a internet instaura novas formas de mediação e molda novas formas de interação entre usuários.

Práticas artísticas e culturais foram potencializadas e difundidas quando postas diante dessas novas formas de interação entre usuários que passam pelas plataformas. Entre essas possibilidades, há a de gerar uma sensação de pertencimento:

o entendimento da atuação dos cidadãos na cultura transcende suas dimensões pessoais e particulares, demonstrando também seu pertencimento ao coletivo, à comunidade. Nesse sentido, a mediação enquanto ação cultural deve ser voltada

para práticas que produzam o interesse dos sujeitos em participar dos processos simbólicos, motivando sua autonomia e envolvimento com a coletividade. (GALEGAL; OLIVEIRA, 2018, p. 1.816)

Isso, porém, como apontam os autores, não é algo intrínseco aos espaços virtuais, que podem, na verdade, vir a exacerbar o individualismo. A potencialidade de facilitar o entendimento, no entanto, existe. Quando o ambiente virtual é colocado em comparação direta com os espaços físicos das salas de concertos, tomados por diversos códigos e rituais, apresenta-se como uma alternativa mais acolhedora aos que estão tendo seu primeiro contato com essa forma de expressão artística.

No caso da OFMG, com seus concertos transmitidos durante a pandemia e que seguem até os dias de hoje, há, ainda, uma possibilidade maior de identificação devido a um fator simples, mas significativo: os cidadãos de Minas Gerais que assistem a um concerto virtual não estão assistindo apenas a uma apresentação musical qualquer. Estão usufruindo com seus pares de algo financiado por eles e que busca, de certa forma, representá-los e seu estado diante do mundo. Esse fator de posse coletiva da orquestra é reforçado em vários momentos pela instituição, como quando utilizaram o slogan “a Filarmônica é nossa”.

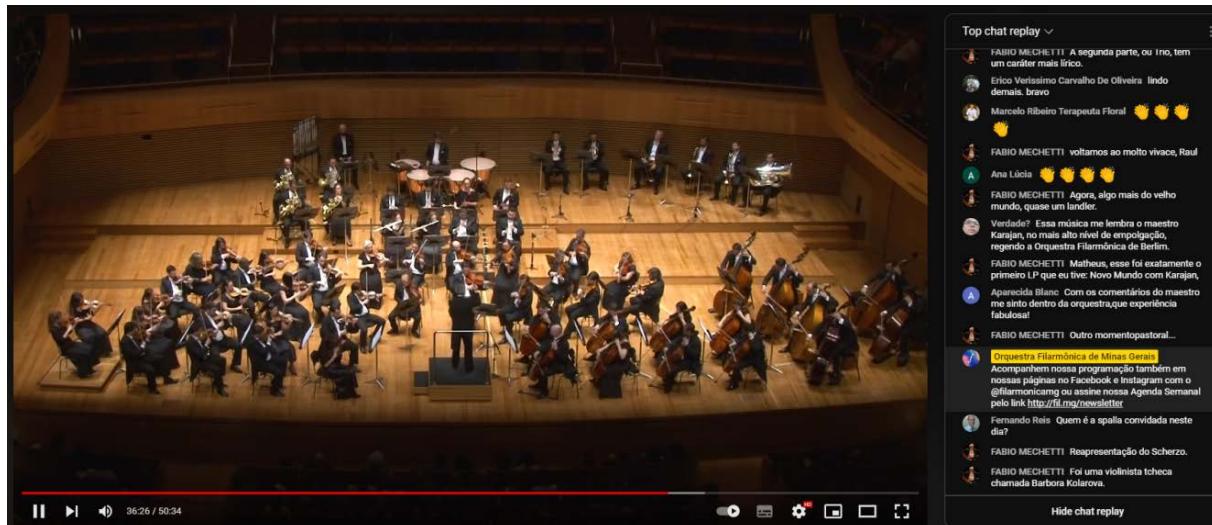
Em um concerto mediado por plataformas, como já notado, a interação passa a ser permitida, afrouxando regras e abrindo, também, possibilidades para que o público aprenda entre si, demonstre suas emoções de forma mais segura, junto de um todo e que possa procurar informações para sua

própria compreensão enquanto as obras são executadas. Partindo do pressuposto que a mediação não se traduz apenas em iniciativas educativas e que, como apontado por Hennion (2016), a própria música é, por excelência, mediação, esse tipo de foco torna-se importante. Logo, a mediação transcende, nesse caso, a própria figura do mediador, tão crucial nas iniciativas realizadas em espaços museais, sendo ainda uma expressão do próprio ambiente e da sua capacidade de acolher o público em uma sensação de pertencimento. Claro, esse fator é também importante em outras formas de expressão artística, mas cabe aqui ressaltar que a relação dos indivíduos com a música é distinta, além de ser um investimento de tempo e concentração de longa duração em um espaço altamente marcado por uma ritualística do público quase tão sincronizada e precisa quanto a execução das obras em palco pelos músicos.

Em espaços museais, a mediação conta com uma grande participação dos setores educativos e conta com a figura de mediadores, como relata Canto (2022). No caso de instituições musicais, porém, essa mesma lógica ainda não se encontra tão madura. Os concertos virtuais se aproximam de uma das abordagens possíveis para virtualização dos espaços museais, segundo Alves (2022, p. 61), que “mobiliza um corpo virtual, através da virtualização da experiência traçada num contexto concreto, e traduz-se na disponibilização de uma exposição através da reprodução fotográfica do espaço”. No caso da música, porém, a reprodução ocorre em vídeos e com transmissões em tempo real, adicionando uma camada de interação entre público e instituição.

[Figura 12]

Dinâmica de um concerto com comentários do público em tempo real



Fonte: Dvorák... (2021)

Considerações finais

A mediação da música de concerto ainda é pouco explorada na literatura e tende a ocorrer de forma tímida e não muito crítica. Pouco se questiona, também, a própria arte que é performada no palco, tratada de forma quase sacra, e os rituais que a permeiam. Os discursos de mediação presentes na música de concerto ainda se aproximam mais dos ideais de democratização da cultura, adotando um discurso afirmativo e, em certas ocasiões, reproduutivo que podem perpetrar hierarquias, uma sacralização exacerbada das obras e dos cânones, além da sensação de desconforto nos não familiarizados.

Os concertos virtuais não diferem tanto nesse sentido. O acesso pode ser facilitado, mas a instituição ainda não parece ter explorado mais possibilidades de mediação nos concertos transmitidos. Este artigo não se debruça sobre as outras iniciativas,

como os vídeos da série “Papo de Orquestra” e outros, que também são importantes e merecem investigações futuras. A escolha dos concertos se deu pelo fato de que eles são o objetivo e material principal da orquestra, além de apresentarem as possibilidades de afastamento dos modelos tradicionais de interação nos espaços físicos.

Barros (2014) menciona como a discussão das questões que perpassam os públicos envolve o acompanhamento daquilo que confere sentido à vida cotidiana e que motiva práticas culturais. O uso de plataformas em casos como o da Filarmônica abre novas possibilidades de motivação e conferência de sentido. Paradoxalmente, a experiência virtual abre novas portas de sociabilidade durante as obras que não existem no espaço físico. Assim, superando a alienação completa do indivíduo para que sua mente seja concentrada apenas no palco, o social se torna parte integral dessa nova forma de viver cultura, potencializando o que Galeale e Oliveira (2018,

p. 1.812) descrevem ao dizerem que “nesse tipo de fenômeno, a rede se coloca como um ambiente de trocas imediatas em escala massiva e cotidiana”.

A rede por si só quebra com certas tradições e normas das salas de concerto, como as referentes aos momentos de bater palmas, a necessidade do silêncio absoluto, normas não ditas de vestimenta e afins, reduzindo em parte a sensação de deslocamento do público não habituado e contribuindo com um encontro mais dinâmico com as obras e os públicos. No entanto, a forma com que a mediação ocorre, como visto nos comentários, ainda tende a um discurso que pouco faz para ressignificar o espaço e as obras ou acolher o público menos familiarizado. Uma vantagem adicional observada é que há também um espaço para trocas de recomendações entre o próprio público sem mediação da instituição.

A despeito dos paradoxos e desafios da plataformização da vida contemporânea, apontados no início do artigo, o uso de plataformas é promissor no caso da transmissão de concertos, principalmente por um motivo não necessariamente planejado pelas instituições, que é a quebra de seus ritos instituídos. Há, porém, uma lacuna a ser preenchida pela criação de estratégias que compreendam melhor tanto as dinâmicas das plataformas quanto da mediação cultural dentro e fora desse espaço. A OFMG e outras instituições similares poderiam, portanto, beneficiar-se de um estudo mais aprofundado nesse sentido, buscando criar estratégias críticas e assertivas que fossem capazes de abranger as potencialidades e dificuldades do meio virtual. ■

[JOSÉ MÁRCIO BARROS]

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, professor e pesquisador da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais. Coordena o Observatório da Diversidade Cultural. E-mail: josemarciobarros2013@gmail.com

[PEDRO HENRIQUE MENDONÇA MARQUE]

Graduado em Design de Produto pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes da mesma universidade com bolsa CAPES, integrando ainda o Observatório da Diversidade Cultural. E-mail: pedrohmm16@gmail.com

[TAYANE BRAGANÇA]

Graduada em Comunicação Social (Produção em Comunicação e Cultura) pela Universidade Federal da Bahia e pós-graduada em Gestão Cultural pelo Centro Universitário SENAC. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais. E-mail: tayanebraganca@gmail.com

Referências

ALLEGRO e Vivace | Schubert, Bottesini, Beethoven | 4 de março. Belo Horizonte: Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, 2021. 1 vídeo (100 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RCPqyAHfM_o. Acesso em: 23 maio 2023.

ALVES, Artur Jorge de Matos. Um museu (re)mediado. **Interações:** Sociedade e as novas modernidades, Coimbra, n. 42, p. 48-69, 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.31211/interacoes.42.2022.a3>.

ALVES, Elder Maia. Competição e digitalização: a expansão dos serviços culturais-digitais – os casos da Netflix, Disney e Apple. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v. 55, n. 3, p. 328-340, 2019a.

ALVES, Elder Maia. A digitalização do simbólico e o capitalismo cultural-digital: a expansão dos serviços culturais-digitais no Brasil. **Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v. 34, n. 1, p. 129-157, 2019b.

BARROS, José Marcio. Algumas anotações e inquietações sobre a questão dos públicos de cultura. In: ENCONTRO INTERNACIONAL PÚBLICOS DA CULTURA, São Paulo, 2013. **Anais [...]**. São Paulo: Sesc, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3YYu0iU>. Acesso em: 15 jul. 2022

BEETHOVEN | Sinfonia nº 3 em Mi bemol maior, “Eroica”. Belo Horizonte: Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, 2020. 1 vídeo (47 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DuxWQx7kduI>. Acesso em: 23 maio 2023.

BERLINER PHILHARMONIKER. **Digital Concert Hall**. Disponível em: <https://www.digitalconcerthall.com/en>. Acesso em: 17 ago. 2023.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**. 1. ed. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura:** políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Sesc, 2016.

BOTELHO, Isaura; FIORE, Maurício. **O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo**. Relatório da fase quantitativa. CEBRAP/CEM, 2004.

BSO Virtually Performs Powerful Ending of Mahler’s Third Symphony. Baltimore: Baltimore Symphony Orchestra, 2020. 1 vídeo (8 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YOy_JkmGX6s. Acesso em: 17 ago. 2023.

CANTO, Aylana Teixeira Pimentel. **A mediação cultural online como estratégia educativa:** um estudo de caso no Museu de Arte de São Paulo – MASP. 2022. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

CULLINGFORD, Martin. The best new classical albums: May 2019. **Gramophone**, 24 abr. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3qZdFOg>. Acesso em: 1 dez. 2021.

D'ANDRÉA, Carlos. **Pesquisando plataformas online:** conceitos e métodos. Salvador: Edufba, 2020.

DOBSON, Melissa. New Audiences for Classical Music: the experiences of non-attenders at live orchestral concerts. **Journal Of New Music Research**, Abingdon, v. 39, n. 2, p. 111-124, 2010. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/09298215.2010.489643>.

DVORÁK | Sinfonia nº 9, “Do Novo Mundo” | Exibição com comentários | 10 de abril de 2021. Belo Horizonte: Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, 2021. 1 vídeo (50 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u1EAj4eX5gY>. Acesso em: 23 maio 2023.

FRASER, Trisnasari; CROOKE, Alexander Hew Dale; DAVIDSON, Jane. “Music Has No Borders”: an exploratory study of audience engagement with YouTube music broadcasts during covid-19 lockdown, 2020. **Frontiers in Psychology**, Lausanne, v. 12, n. 1, p. 1-17, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.3389/fpsyg.2021.643893>.

GALEGAL, Bernardo Perri; OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa. **Mídias sociais e mediação cultural:** tensionamentos entre a interatividade e a participação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 19., Londrina, 2018. Anais [...]. Marília: Unesp, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/44wRkW7>. Acesso em: 23 mai. 2023.

GENTRY, Jonathan. Unveiling Musical Production: strauss, mahler and commodity fetishism in the late nineteenth century. **Nineteenth-Century Music Review**, Cambridge, v. 19, n. 3, p. 459-480, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.1017/s1479409821000148>.

HENNION, Antoine. **The passion for music:** a sociology of mediation. Nova York: Routledge, 2016.

HONORATO, Cayo. **Mediação e democracia cultural.** Sesc, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3L99G8L>. Acesso em: 08. setembro 2022

HELMOND, Anne. A plataformação da web. In: OMENA, Janna Joceli (ed.). **Métodos digitais: teoria-prática-crítica**. Lisboa: ICNOVA, 2019. 49 p.

MEDICI.TV. **About us.** Disponível em: <https://www.medici.tv/en/about-us>. Acesso em: 17 ago. 2023.

MÖRSCH, Carmen. Numa encruzilhada de quatro discursos. Mediação e educação na documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação. **Periódico Permanente**, São Paulo, n. 6, p. 1-32, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3Z0gawp>. Acesso em: 25 jul. 2022.

MOZART, Nielsen e Offenbach | Fabio Mechetti, regente | Marcus Julius Lander, clarinete. Belo Horizonte: Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, 2022. 1 vídeo (90 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6nVNN5t_SkU. Acesso em: 23 maio 2023.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Marin Alsop**. Disponível em: <https://bit.ly/45QZZDR>. Acesso em: 17 ago. 2023.

POELL, Thomas; NIEBORG, David; VAN DIJCK, José. Plataformização. **Revista Fronteiras**, Porto Alegre, v. 22, n. 1, p. 1-10, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/45TzNZc>. Acesso em: 6 maio 2023.

FREITAS, Elizabeth Ponte de. **Por uma cultura pública**: organizações sociais, OSCIPs e a gestão pública não estatal na área da cultura. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2012.

PIRES, Victor de Almeida Nobre; JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira. "Alive online": a ecologia das lives musicais no YouTube em tempos de pandemia. **E-Compós**, v. 25, p. 1-19, 2022.

SCHNITTKE, Mozart e Tchaikovsky. Com Fabio Mechetti, Benedetto Lupo, Gabriel Almeida e Joanna Bello. Belo Horizonte: Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, 2023. 1 vídeo (102 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=61xJ9BkwEGs>. Acesso em: 23 maio 2023.

SERDAROGLU, Emine. Exploring the Use of Youtube by Symphonic Orchestras as An Educational Platform During the Pandemic of Covid-19. **European Journal Of Social Science Education And Research**, Londres, v. 7, n. 3, p. 59, 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.26417/770wga72a>.

SERENATAS de Mozart | Transmissão do dia 28 de janeiro. Belo Horizonte: Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, 2021. 1 vídeo (81 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-IpwPnko88U>. Acesso em: 23 maio 2023.

SILVA, Paulo César Ribeiro. **Diferentes modelos de gestão orquestral:** uma comparação da Filarmônica de Minas Gerais e o da Sinfônica de Minas Gerais. 2013. 92 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SILVEIRA, Diomar; MECHETTI, Fabio. A Orquestra Filarmônica de Minas Gerais diante da pandemia do coronavírus. **Orquestra filarmônica de Minas Gerais**, 1 jul. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/45xmfpU>. Acesso em: 23 maio 2023.

VIDEIRA, Mario. **O romantismo e o belo musical**. São Paulo: Unesp, 2006.