

A orquestra que caiu nas redes: a OSESP e as mediações no YouTube

The orchestra on the internet: OSESP and mediations on YouTube

José Márcio Barros¹
Pedro Henrique Mendonça Marques²
Tayane Bragança³

DOI: 10.59306/memorare.v10e2202352-72

Resumo: Desde 2020, a partir da pandemia de COVID-19 e das suas implicações, foi possível notar a aceleração nos processos de plataformização e digitalização da produção e consumo de bens, produtos e serviços culturais. Com isso, percebe-se um grande impacto nas formas de comunicação e interação entre os diversos agentes do campo cultural, alterando as dinâmicas das relações, especialmente a partir de ferramentas de interação online. Este artigo investiga o impacto de tais ferramentas na mediação orquestral, analisando os comentários feitos durante os concertos transmitidos pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo no YouTube desde o início da pandemia.

Palavras-chave: Plataformização. Interação *Online*. Mediação Orquestral. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

Abstract: Since 2020, following the COVID-19 pandemic and its implications, it has been possible to notice an acceleration in the processes of platformization and digitalization of the production and consumption of cultural goods, products and services. As a result, it is possible to see a great impact on the forms of communication and interaction between the various agents in the cultural field, changing the dynamics of relationships, especially through online interaction tools. This article investigates the impact of such tools on orchestral mediation, analyzing comments made during concerts broadcast by the São Paulo State Symphony Orchestra on YouTube since the beginning of the pandemic.

Keywords: Platformization. Online Interaction. Orchestral Mediation. São Paulo State Symphony Orchestra.

¹ Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: josemarciobarros2013@gmail.com

² Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes pela Universidade Estadual de Minas Gerais. Bolsista CAPES. E-mail: pedrohmm16@gmail.com

³ Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes pela Universidade Estadual de Minas Gerais. E-mail: tayanebraganca@gmail.com

1 Introdução

Durante a pandemia de COVID-19, foi possível perceber um aumento exponencial do consumo de bens, produtos e serviços culturais digitais. Processos como a digitalização da vida (ALVES, 2019a), a plataformização do social (POELL; NIERBORG; VAN DIJCK, 2020) e a plataformização da web (HELMOND, 2019) se encontravam em franca expansão, mas foi a partir do isolamento social imposto pela pandemia que se radicalizaram. No campo cultural o processo não foi diferente, fazendo emergir o que os especialistas chamam de digitalização dos mercados culturais (ALVES, 2019a), digitalização do simbólico (ALVES, 2019b) e plataformização da produção cultural (D'ANDRÉA, 2020). Tais acontecimentos alteraram também, as formas de interação e comunicação entre agentes culturais e seus públicos, especialmente a partir de recursos disponibilizados pelas plataformas online, como chats e comentários em tempo real.

Tendo em vista esse contexto, o presente artigo busca analisar de que maneira as ferramentas de interação e comunicação online e em tempo real impactaram na mediação orquestral durante e após a pandemia. Para tanto, realiza um estudo de caso dos concertos transmitidos pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo desde 2020. Na análise, foram considerados comentários feitos no chat da transmissão dos concertos na plataforma YouTube, buscando compreender os impactos desta ferramenta na mediação orquestral.

2 Mediação e música de concerto

A mediação cultural desempenha um papel crucial ao tornar acessível a compreensão e apreciação de obras artísticas, especialmente quando questões sociais e culturais apresentam desafios na relação público - obra - artista. Além de possibilitar que conexões e trocas aconteçam, a mediação desempenha um papel significativo na superação da desigualdade de acesso a bens e serviços culturais. Isso significa que a mediação não apenas facilita o acesso à arte, mas também desafia o domínio histórico de certas expressões culturais, tornando a arte um patrimônio mais acessível.

Historicamente, a cultura tem sido usada como marcador de distinção social, como argumentado por Bourdieu (2007). O desenvolvimento de políticas culturais e estratégias de democratização ao longo do tempo ilustra a persistência dessa distinção cultural a ser combatida. Mudanças políticas e avanços tecnológicos no século XX deram origem a novas formas de governo e à promoção de políticas culturais, especialmente na França, lideradas pelo Ministério da Cultura, visando democratizar o acesso à cultura que, conforme mencionado por 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.

Barros (2014) destaca a importância de discutir o papel dos públicos na cultura, algo muitas vezes negligenciado. O autor ressalta que a democratização da cultura, quando não está alinhada com a ideia de democracia cultural, ou seja, de protagonismo e diversidade de agentes culturais, pode agravar desigualdades e relações de poder. Portanto, a análise e consideração dos públicos são essenciais para entender e promover uma cultura verdadeiramente inclusiva e democrática. Diversos fatores relacionados ao cotidiano das pessoas influenciam sua interação com bens culturais. O autor distingue, ainda, a formação de públicos para a cultura, relacionada à criação de hábitos de consumo cultural, da formação de públicos de cultura, que envolve uma formação mais ampla e complexa, convergente com a realização plena de direitos culturais. Trata-se da diferença entre promover o acesso à cultura de forma ampla e garantir aos indivíduos e grupos sociais o pleno exercício de uma cidadania cultural.

Se os públicos precisam ser formados, já que não surgem espontaneamente da experiência social, a questão se apresenta de forma ainda mais desafiadora, na contemporaneidade, em decorrência das mudanças na forma de consumo provocada pelas tecnologias digitais.

A relação entre público e obra envolve um processo mútuo no qual um é instituído pelo outro. A própria musicologia reconhece a importância do público para a realização de uma obra musical. As obras nascem da interação entre as expectativas e tensões existentes entre criador, profissionais e público, dependendo da integração de todos os atores para se realizar plenamente. A mediação e a formação de público na música são essenciais não apenas para facilitar a apreciação, mas também para possibilitar a existência completa da obra.

Honorato (2013), refletindo sobre espaços expositivos, destaca a influência das tecnologias digitais na transformação das instituições e suas relações com o público. A ideia de que o artista não completa suas intenções sozinho e que a obra é refinada pelo público, como proposto por Duchamp (1986), ressalta a importância de facilitar a interação entre público, obra e seus códigos como um princípio essencial da arte. Ainda segundo o autor, o processo de mediação deve

[...] despersonalizar artistas e espectadores no público, isto é, levá-los a referir, 'para contraste e comparação', num caso, suas criações individuais, no outro, suas interpretações pessoais, ao entramado real (material e imaginário) das mediações entre aquelas instâncias (a empírica e a discursiva); um entramado complexo que certamente não define uma só narrativa, nem uma só tradição, no sentido de uma 'ordem ideal' (ainda que se trate de uma tessitura perpassada por narrativas hegemônicas), mas que configura, para cada época e contexto, um arcabouço comum, um mundo compartilhado, a própria visibilidade da disputa; que denota tanto um público, quanto certo sentido histórico (HONORATO, 2013, p. 5)

Uma das obras de referência no campo da musicologia e especificidades da mediação é a de Antoine Hennion (2016). Segundo o autor, a música encontra-se no "confronto de um público com seus intérpretes, por meio de seus mediadores materiais específicos – instrumentos, partituras, o palco ou sistemas sonoros." (HENNION, 2016, p. 5)

Hennion (2016, p. 173, tradução nossa) afirma que "nós não amamos espontaneamente música das quais não sabemos nada. (...) nós

amamos a música que estamos prontos para amar ou a música que já amamos amar”. Obras musicais são processos colaborativos que se desenvolvem ao longo do tempo, envolvendo o público, instrumentistas, mediadores e a obra em si. Sem uma mediação ativa, a música corre o risco de se tornar uma torrente incompreensível de sons. O processo de mediação não apenas aproxima público de obra e de instituições e seus profissionais: media-se uma relação de pertencimento e de formação de comunidade.

Essa formação de uma comunidade encontra, como uma de suas mais importantes barreiras, uma diferença entre as formas de fruição de gêneros populares e os chamados eruditos.

Em um gênero popular como, por exemplo, o rock, o público expressa ativamente suas emoções através de atividades físicas, como cantar, pular, tocar e afins. O próprio som, devido ao volume dos aparelhos sonoros, torna-se perceptível fisicamente por meio de suas vibrações intensas, integrando-se à experiência. Dessa forma, o público vive uma espécie de transe coletivo (HENNION, 2016).

Já no caso da música de concerto, há um processo de alienação do corpo por parte do público. É necessária uma disciplina física para conter os ruídos fisiológicos, o desejo de comentar e se mover, bem como o desconforto das cadeiras nas quais o público se senta, por exemplo. Essa disciplina tem o objetivo de direcionar a mente para o palco, separando a experiência física da estética. Nas salas de ópera ou de concertos, o palco assume a função de um altar, de um catalisador de uma experiência metafísica (Ibid.).

As estratégias de mediação dependem, também, de como se define a música. Seria ela, afinal, objeto ou relação? Se a música for vista como um objeto independente, como é comum na perspectiva ocidental usual, ocorre uma separação entre o público e a obra. A música é, nesse caso, tratada como algo a ser materializado diante do público. Um objeto definível e materializável (HENNION, 2016).

Se considerada enquanto relação, a música torna-se um objeto internalizado pelas definições sociais das nossas interações com ela. Assim sendo, a relação passa a ser outra e os processos de mediação também. Passamos a pensar em uma esfera social na qual os atores e a obra compartilham significados intercambiáveis. A música se torna uma manifestação visível das relações sociais e não um objeto no qual indivíduos se centram (ibid.).

No caso da última forma de se definir a música, o foco passa a ser aquilo que possibilita o estabelecimento de relações.

Sobre a construção coletiva de um sentido para a música, Ravet (2020) postula três dimensões epistemológicas. A primeira envolve a necessidade de traduzir ou desconstruir as obras para que o contato e a recriação sejam eficazes para todos os envolvidos, criando significados compartilhados. A segunda dimensão diz respeito à criação de um espaço efetivo de encontro entre todos os participantes, desde o público até músicos e compositores. Por fim, a terceira dimensão implica na compreensão das possíveis dificuldades que o público pode enfrentar diante do material sonoro e estético durante o processo de construção da música de forma conjunta.

Já o processo de plataformação da cultura, marca da contemporaneidade, alterou a experiência de construção conjunta de significados e de interações e trocas. Os processos de plataformação podem ser compreendidos de duas formas:

Seguindo pesquisas em estudos de software, na área de negócios e na economia política, compreendemos plataformação 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)

Há uma infinidade de plataformas disponíveis para as mais diversas necessidades, de transações financeiras a práticas de lazer. No campo cultural, diversas práticas culturais também têm se estruturado ao redor de plataformas, a exemplo de *Netflix*, *Spotify*, *YouTube*, *Amazon Prime*, *Disney+*, *GloboPlay* e *TikTok*. Durante a pandemia, a plataforma *YouTube* teve grande importância, entre outros motivos, por possuir grande acervo de conteúdos audiovisuais de forma gratuita e por permitir a interação via *chat* e comentários, além de aceitar formatos e poéticas já conhecidos pelo público, como transmissões televisivas ou shows gravados e disponibilizados em *DVDs* (PIRES, JANOTTI JUNIOR, 2022).

Assim, a plataformação gera novas oportunidades comunicacionais para os usuários, abrindo novas possibilidades de significação e interação. No espaço físico de uma sala de concertos, como visto anteriormente, há uma pressão para a separação do corpo e da mente, bloqueando qualquer possibilidade de interação entre os pares durante os momentos de fruição, tornando a experiência demasiadamente individual. O virtual, apesar de ocorrer a distância, traz um paradoxo: a distância aproxima na medida que permite aos usuários troquem informações e experiências se comunicando durante a execução de uma obra, gerando uma nova forma de se consumir aquele tipo de cultura que vai ao encontro daquilo que Galeale e Oliveira (2018, p. 1812) argumentam ao dizerem que, “nesse tipo de fenômeno, a rede se coloca como um ambiente de trocas imediatas em escala massiva e cotidiana”.

Instituições musicais como Orquestras também passam pelo processo de plataformação. A Filarmônica de Berlim (BERLINER PHILHARMONIKER, 2023), por exemplo, conta com seu próprio serviço de assinaturas e experiências como *Medici.TV* (com documentários, concertos e outros) (MEDICI.TV, 2023) e *Idagio* (um serviço de *streaming* de música orquestral) (IDAGIO, 2023) surgiram ao longo do tempo. O período pandêmico foi um catalisador para que diversas orquestras passassem a desenvolver iniciativas digitais.

3 Uma orquestra que caiu nas redes

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) é uma das mais importantes orquestras do Brasil, sendo referência na música orquestral do continente latino americano. Foi instituída em 1954 por meio da lei estadual 2.733 do dia 13 de setembro. A primeira apresentação da orquestra ocorreu antes mesmo da promulgação da lei, em 18 de julho de 1953, porém passou a ter regularidade em seus

concertos de forma ininterrupta apenas a partir da década de 70, período no qual Eleazar de Carvalho tornou-se maestro do grupo, cargo que manteria até sua morte, em 1996, vindo a ser substituído pelo regente carioca John Neschling. No ano de 1999, a orquestra teve sua sede, a Sala São Paulo, inaugurada em meio a um processo de reestruturação administrativa e artística responsável pelo reposicionamento da orquestra no contexto nacional e internacional (MINCZUK, 2014).

A reestruturação da orquestra, finalizada somente em 2017, fez com que um terço dos músicos fosse substituídos por outros, vindos do exterior (VILLALBA, 2016). Um marco importante nesse processo foi a criação da Fundação Osesp no ano de 2005 (ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2023b). O período com Neschling à frente da orquestra foi encerrado em 2008 e, em 2009, como aponta a própria orquestra (ibid.), foi considerado que era hora de buscar estrangeiros também para o cargo de regente, diretriz mantida até hoje, com o regente titular Thierry Fischer, nascido no antigo território colonial britânico da Rodésia do Norte, atual Zâmbia (BROWN, 2008).

Hoje a orquestra é considerada referência no Brasil e no exterior. Seu modelo de gestão serviu de inspiração para outras orquestras, dentre elas a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (VILLALBA, 2016).

Para a gestão de orquestras brasileiras, Silva (2013) destaca dois modelos predominantes: o modelo estatal e o modelo OS/OSCIP. O modelo estatal baseia-se nos princípios do funcionalismo público, proporcionando estabilidade aos músicos. No entanto, argumenta, a dependência do setor público limita a capacidade de expandir o corpo musical e atrair investimentos adicionais. Este é o modelo mais comum no país, com o financiamento público desempenhando um papel central na sustentação da música sinfônica em nível nacional.

Já o modelo de OS/OSCIP, inspirado nos modelos britânicos, é uma alternativa ágil ao modelo estatal e faz parte do terceiro setor. Organizações Sociais (OSs) e Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPs) são entidades sem fins lucrativos, mas diferem em sua relação com o Estado (PONTE, 2012):

Enquanto as OSs estão associadas ao objetivo de delegação, as Oscips estariam ligadas ao princípio de fomento. Ou seja, as Oscips seriam, por definição, entidades privadas sem fins lucrativos que já atuam em áreas de interesse social típicas do setor público e que podem ser financiadas pelo governo para que realizem suas atividades, enquanto as OSs são, a princípio, entidades cuja qualificação – ou até mesmo criação – é incentivada pelo poder público, para gerir um patrimônio ou mesmo uma atividade do Estado. (ibid. p. 85)

A OSESP foi pioneira no Brasil ao adotar o modelo de OSCIP, obtendo grande sucesso e impulsionando a orquestra nacional e internacionalmente. Sob esse modelo, os músicos são contratados como CLTs, o que confere maior autonomia administrativa, mas com menor estabilidade funcional (SILVA, 2013).

Nesse modelo, porém, períodos de crise como o da pandemia de COVID-19 ainda não afetam os músicos como ocorre, por exemplo, no modelo estadunidense, não aplicado no Brasil, o qual segue uma lógica muito mais mercadológica que revelou seus limites durante a pandemia de coronavírus. Como relatado por Hernández (2021), tal modelo

resultou na perda de empregos e redução salarial para músicos de várias orquestras nos EUA devido à falta de público e restrições orçamentárias, levando a greves em busca de condições dignas.

O período pandêmico implicou em uma paralisação de suas atividades usuais, demandando adaptações. Muitas orquestras durante o período direcionaram seu foco para o *YouTube* e outras plataformas (FERNANDES, 2021). O caso da OSESP não foi diferente.

Durante a pandemia, o *YouTube* desempenhou um papel central na atuação das orquestras, oferecendo soluções educacionais e de divulgação da música clássica, ampliando o alcance de programas originalmente destinados a comunidades locais (Serdaroglu, 2020). Já Fraser, Crooke e Davidson (2021) mencionam a colaboração entre uma orquestra do Leste Asiático e uma dos EUA (ambas sem o nome citado no trabalho) durante a pandemia, utilizando tecnologias para envolver comunidades além de suas áreas locais.

Em março de 2020, músicos da Orquestra Sinfônica de *Baltimore*, regida por Marin Alsop, ex-maestrina da OSESP entre os anos de 2012 e 2019 (ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2023c), gravaram separadamente e uniram digitalmente o final da Terceira Sinfonia de Mahler, compartilhado no *YouTube*. Nos comentários do vídeo, os espectadores expressam como se emocionaram e apreciaram como o formato de destacar cada músico individualmente, algo que não ocorre nos concertos presenciais. (BSO... 2020).

As primeiras experiências de utilização da tecnologia digital por parte da OSESP tiveram início em 2011, com transmissões de concertos ao vivo pela internet. Em 2017, foram introduzidas transmissões em 360º, o que permitia uma navegabilidade mais interativa por parte do público. Este formato perdurou até 2019, quando o formato tradicional foi retomado. Nesse mesmo ano, com o objetivo de aproximar o público da orquestra e da sala, os vídeos passaram a mostrar momentos anteriores ao concerto, além de entrevistas e conteúdos especiais referentes ao repertório (ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2023d).

Em 2020, a OSESP, que já havia alcançado grande público com suas iniciativas *online*, intensificou sua presença no espaço digital em consequência da pandemia:

Após noventa dias de paralisação de suas atividades, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo informou que suas postagens nos canais do *YouTube* chegaram a 216.192 usuários únicos. Juntas, as redes sociais da Osesp e da Sala São Paulo tiveram alcance de cerca de quatro milhões. Segundo o grupo, desde o início da paralisação até o dia 15 de junho [de 2020] foram publicados 444 posts nas mídias sociais da Osesp e da Sala São Paulo, com destaque para 67 vídeos entre concertos antigos e peças gravadas em casa por músicos do grupo. (REDAÇÃO CONCERTO, 2020).

No ano de 2021, para lidar ainda com os efeitos da pandemia e já com moderada flexibilização, a orquestra não trabalhou com o tradicional sistema de assinaturas e reserva de lugares, vendendo apenas lugares avulsos (BONIN, 2021). Nesse mesmo ano, os músicos se queixaram que parte dos concertos não seguiam as recomendações necessárias para contenção do coronavírus (SAMPAIO, 2021). Ainda assim, a orquestra manteve (e mantém até hoje) transmissões ao vivo, que antes faziam

parte de seu repertório de iniciativas de forma mais tímida, tendo se intensificado com a pandemia: “Em agosto de 2020 inauguramos um novo formato: os Concertos Digitais todas as sextas-feiras em nosso *YouTube*. Em 2021 e 2022, foram mais de 100 transmissões ao vivo direto da Sala São Paulo” (ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2023a)

Essa nova forma de se lidar com os concertos abre um novo leque de possibilidades de mediação, entre elas a mediação que ocorre nos *chats* ao vivo, unindo público, instituição e músicos de formas diversas. É sobre esse tipo de comunicação que iremos nos debruçar a seguir.

4 Concertos virtuais e suas interações

Se a música é, afinal, relação, e não objeto, essa relação se dá não apenas entre pessoas e a obra, mas se revela nas conexões realizadas entre os diversos atores envolvidos naquilo que faz com que a música se torne real. Em se tratando de concertos virtuais ou virtualizados, o *chat* ao vivo acaba por constituir uma ferramenta essencial para que se construa a comunicação e a interação entre os atores envolvidos.

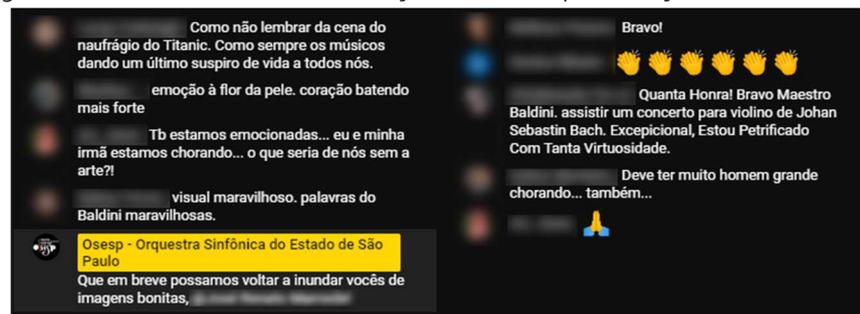
No ano de 2020, os conteúdos digitais da OSESP receberam quase 26 milhões de acessos, que totalizaram 20 transmissões ao vivo, 57 gravações dos músicos em suas casas, 45 vídeos do acervo musical e 12 horas de gravações com músicos especialistas sobre temas relevantes (FUNDAÇÃO OSESP, 2021). Já no ano de 2021, foram realizadas 46 transmissões ao vivo de concertos com um total de 317746 visualizações, uma redução expressiva, provavelmente por conta do processo de retorno gradativo às atividades (FUNDAÇÃO OSESP, 2022). Houve, também, 25 vídeos da série Falando de Música, com um total de 69.281 visualizações no *YouTube*. Em 2022, foram realizadas 44 transmissões com um total de 326.565 visualizações, além de 32 vídeos da série Falando de Música com um total de 45.663 visualizações no *YouTube* (FUNDAÇÃO OSESP, 2023).

No ano de 2023, até o final de setembro, foram transmitidos 16 concertos (não apenas da OSESP) com um total de visualizações de 96.034 e 23 vídeos da série Falando de Música, com 47.421 visualizações ainda na plataforma *YouTube* (ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2023e).

Os concertos *online* ocorrem, em sua maioria, com *chats* abertos para interação do público com participação da própria instituição, que comenta, guia a audição e, por vezes, brinca com o público. O canal da Orquestra conta, no momento, com 86,8 mil inscritos e um total de mais de 713 vídeos (ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2023e).

De princípio, houveram apresentações intimistas, como no caso da apresentação do dia 28 de março de 2020, em que o *spalla* Emmanuele Baldini falou sobre a *Ciaccona* da obra Partita nº 2 em Ré Menor de Johann Sebastian Bach e, do palco da Sala São Paulo, tocou a obra. Ao longo da execução, uma nova dinâmica, impossível nos concertos presenciais, tomou forma: o público, ainda no início do isolamento social, passou a interagir entre si junto da execução da obra, dando uma nova camada ao processo de criação conjunta de significado que ocorre na execução e recepção de uma obra, como é possível verificar na Figura 1.

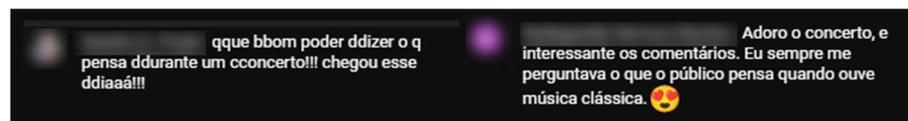
Figura 1- Pessoas demonstrando emoção diante da apresentação virtual



Fonte: Sala... (2020)

Para parte do público, o fato de poder se manifestar e, também, poder acompanhar a manifestação dos demais espectadores enquanto o concerto acontece é um ponto positivo do formato *online*, como exemplificado nos comentários ilustrados na Figura 2. Ou seja, há a criação de um espaço efetivo de encontro entre públicos, obras e criadores, como postulado por Ravet (2020). Há, então, uma nova possibilidade de realização da própria obra junto do público que antes não era possível. A construção de sentido, antes majoritariamente individualizada, torna-se coletiva e em tempo real. A capacidade da música de se manifestar enquanto relação torna-se patente.

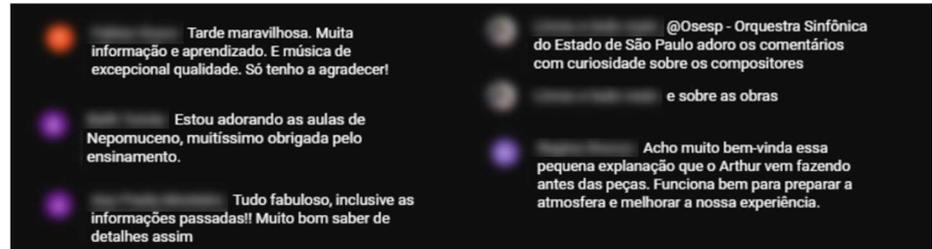
Figura 2- Indivíduos exaltando a possibilidade de compartilhar as emoções durante a obra



Fonte: Elaborado a partir de #AOVIVO... (2020a) e #AOVIVO... (2020b)

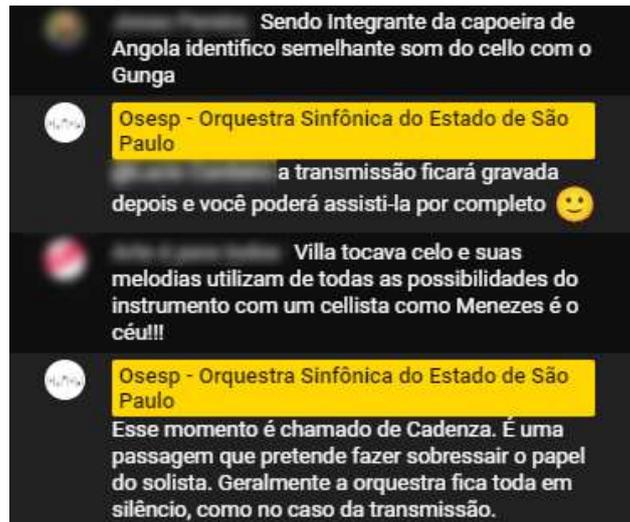
As “explicações” – um outro nome usado pelo público para descrever a mediação desenvolvida pela orquestra – do gerenciador do perfil da Orquestra, dos maestros ou diretores que fazem as falas presencialmente e mesmo de outros espectadores também são elogiadas por parte do público como uma forma de diminuir distâncias e facilitar o entendimento, conforme visto nas Figuras 3 e 4. Se, de acordo com Hennion (2016), amamos a música que estamos prontos para amar, então, este processo estimula o encontro efetivo com bens culturais e torna a comunicação entre público, orquestra, obra e compositores facilitada de forma que não ocorreria em um concerto presencial, no qual a comunicação verbal e de mediação ocorre nos espaços adjacentes à música, e não durante.

Figura 3 - Usuários comentam as possibilidades de aprendizado



Fonte: Elaborado a partir de #AOVIVO... (2020c) e #AOVIVO... (2020d)

Figura 4 - Orquestra e público discutindo sobre a obra



Fonte: Concerto... (2021a)

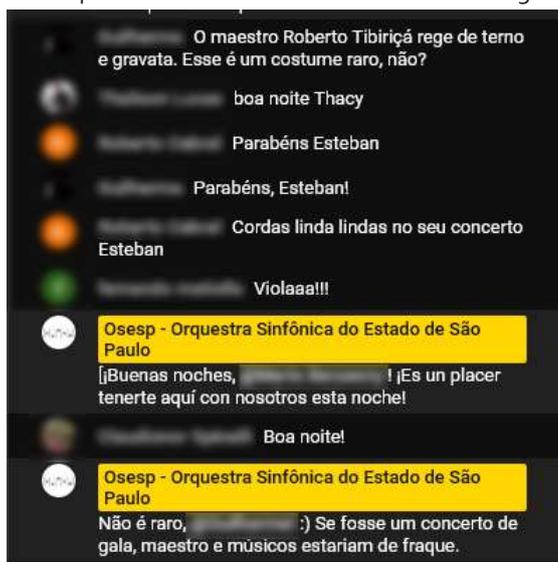
Alguns aproveitam a possibilidade de interação direta e imediata para sanar dúvidas sobre “códigos” de participação - acreditando, inclusive, que assim seria possível esclarecer a dúvida de outras pessoas, conforme Figuras 5 e 6:

Figura 5 - Público conversa entre si e com a instituição sobre a questão das palmas



Fonte: Elaborado a partir de #AOVIVO... (2020b)

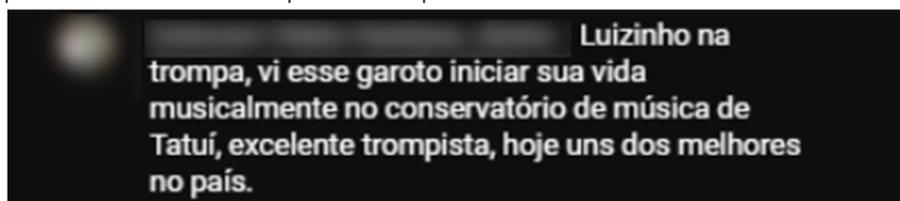
Figura 6 - Público e orquestra conversam sobre vestuário do regente



Fonte: Concerto... (2021b)

A sensação de proximidade trazida pela transmissão de concertos nas plataformas virtuais, somada à preocupação da administração do canal da Orquestra em responder às perguntas e/ou comentários e estimular a interação, permite ainda que os espectadores sintam-se à vontade para realizar manifestações de apreço e admiração, como também para tratar os maestros e instrumentistas de maneira informal e intimista, trazendo indivíduos que, muitas vezes, são colocados como apenas parte da massa sonora em evidência, conforme Figura 7:

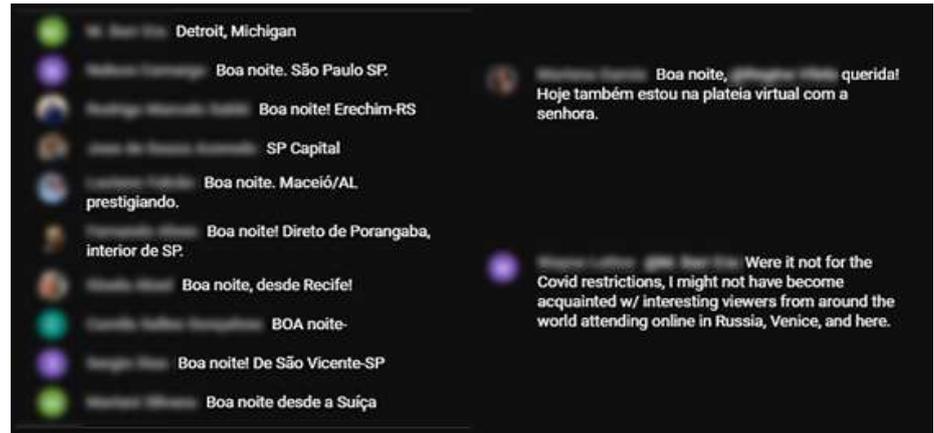
Figura 7 - Uma das pessoas que acompanhavam o concerto fala sobre sua conexão pessoal com um dos trompistas da orquestra



Fonte: #AOVIVO... (2020b)

Além disso, a ferramenta do *chat* permite a interação entre pessoas que se encontram fisicamente em locais diferentes (até mesmo no exterior), mas se reúnem virtualmente para assistir ao concerto, como vemos na Figura 8:

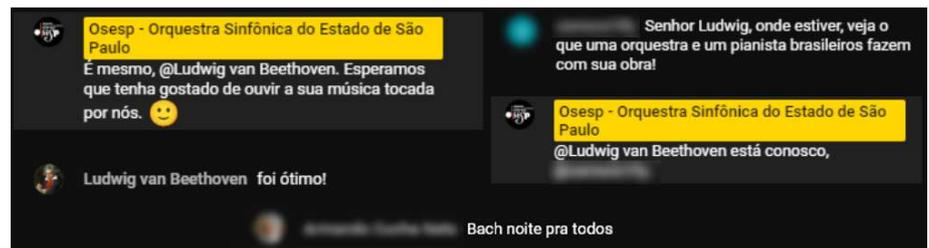
Figura 8 -Usuários se cumprimentam na “plateia virtual”



Fonte: Elaborado a partir de #AOVIVO... (2020e) e Concerto... (2021c)

No caso dos concertos virtualizados da Orquestra, a interação direta entre o público, permite a emergência, inclusive, da ludicidade e do humor, conforme Figura 9:

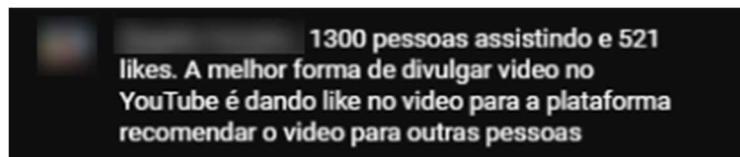
Figura 9 - Interações humorísticas entre orquestra e usuários, com um deles utilizando a imagem e o nome do compositor de uma das obras da noite, Ludwig Van Beethoven



Fonte: Elaborado a partir de #AOVIVO... (2020d) e Concerto... (2021d)

Num contexto onde é necessário se adaptar a outra realidade, diversos espectadores destacam questões específicas do universo *online* numa espécie de mediação espontânea da própria plataforma com o objetivo de expandir seu alcance, como vemos na Figura 10:

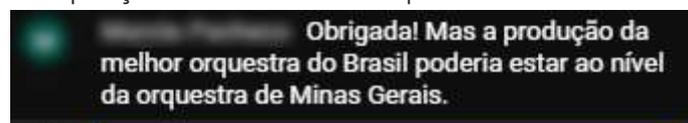
Figura 10 - um dos usuários da plataforma dá informações para aumentar o alcance do concerto



Fonte: #AOVIVO... (2020e)

Questões técnicas e comparações com outras orquestras brasileiras com iniciativas similares também aconteceram, conforme Figura 11.

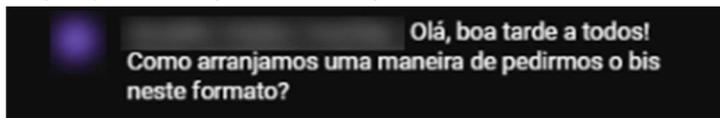
Figura 11 - Comparação entre a OSESP e a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais



Fonte: Concerto... (2021a)

As comparações com o presencial, no entanto, são inevitáveis. Seja para buscar correlações entre o modo de se comportar presencialmente e *online*, seja para contabilizar público, seja para identificar as vantagens e a desvantagens de cada formato, como é verificável na Figura 12:

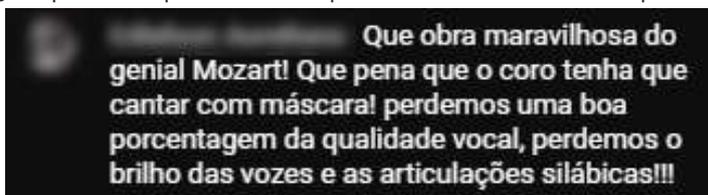
Figura 12 - uma das pessoas acompanhando o concerto apresenta as dificuldades com a transposição do real para o virtual quanto ao bis



Fonte: #AOVIVO... (2020a)

Com o abrandamento da pandemia e a chegada do “novo normal”, passam a surgir questões até então não enfrentadas. Em um concerto realizado em 2022, com participação do coro da OSESP, os cantores se apresentaram com máscaras de proteção pois, ainda que a pandemia tivesse arrefecido, fazia-se necessário manter diversos cuidados. Para parte do público, no entanto, foi difícil assimilar que tal precaução fazia parte do “novo normal” e que os concertos precisavam, ao menos momentaneamente, se adaptar para essas necessidades, como observamos na Figura 13.

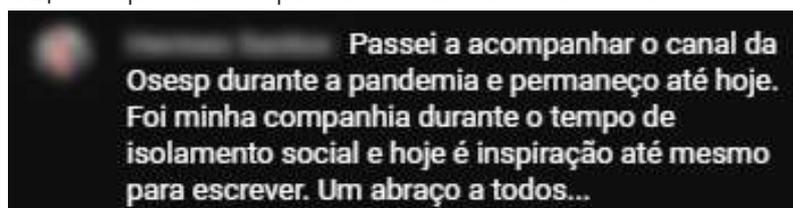
Figura 13 - espectador questiona os impactos do uso das máscaras pelos cantores



Fonte: Concerto... (2022a)

A constância das apresentações *online*, durante e após a pandemia, permitiu um novo efeito de fidelização do público virtual. Seja por estar em outra localização geográfica, seja por limitações financeiras ou outras barreiras existentes no acesso à sala de concerto, a possibilidade de fruição *online* se configurou, para muitas pessoas, como uma nova prática cultural implementada no dia-a-dia e que persiste mesmo após o fim da pandemia, como é observável na Figura 14.

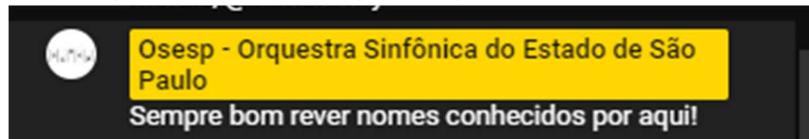
Figura 14 - A orquestra como parte do cotidiano de um dos usuários



Fonte: Concerto... (2023a)

Certa parte do público torna-se, inclusive, regular e reconhecida pela própria orquestra como parte da comunidade que acompanha os concertos digitais:

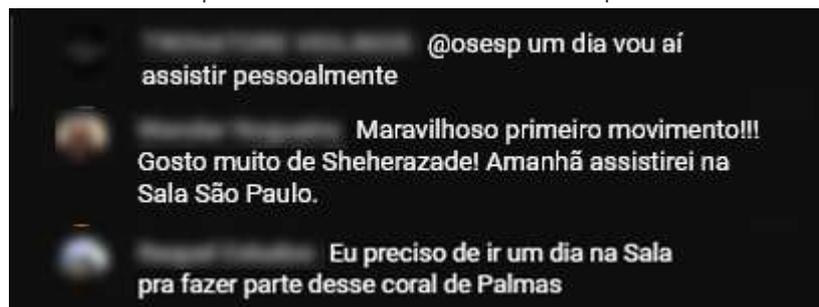
Figura 15 - Orquestra reconhecendo parte do público virtual



Fonte: Concerto... (2023b)

Em diversas transmissões do ano de 2023, é possível perceber que, para boa parte do público, a experiência de assistir a um concerto pela internet não concorre com a experiência presencial. De modo contrário, as transmissões *online* funcionam, também, com um estímulo para o desejo de participar presencialmente.

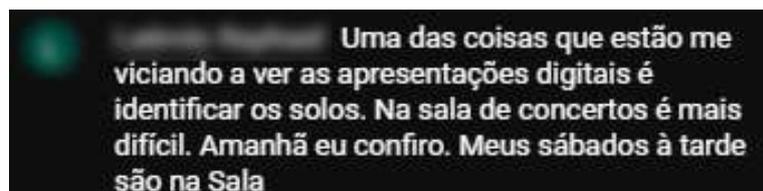
Figura 16 - Pessoas expressando como o virtual fomenta o presencial



Fonte: Elaborado a partir de Concerto... (2021d), Concerto (2021e) e Concerto... (2023b)

Os concertos transmitidos digitalmente podem, ainda, servir para complementar as apresentações de quem acompanha presencialmente, como um usuário descreve na Figura 17.

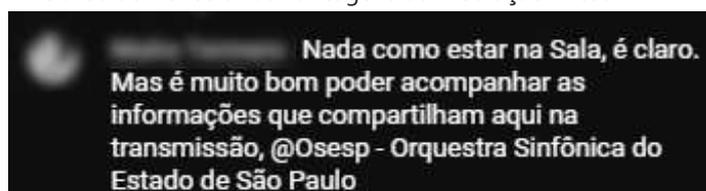
Figura 17 - Usuário demonstrando a complementaridade dos concertos digitais e presenciais



Fonte: Concerto... (2021a)

E, também, as possibilidades de mediação são consideradas como um diferencial das transmissões digitais, trazendo uma camada interativa e informativa que não é possível nos concertos *in loco*, conforme Figura 18.

Figura 18 - Público demonstrando vantagens da mediação virtual



Fonte: Concerto... (2023c)

Mesmo com o fim da pandemia, a OSESP segue realizando transmissões semanais de concertos diretamente da Sala São Paulo. O modelo de interação *online*, percebido fortemente durante a pandemia, mas que segue sendo observado nas transmissões atuais, apresenta boas oportunidades ao criar uma nova forma mais aberta e inclusiva de se assistir aos concertos. Um olhar atento e mais direcionado por parte da instituição pode vir a tornar a experiência mais interessante ao público, com iniciativas direcionadas especificamente para este novo formato. Como demonstrado neste artigo, observar as manifestações, os questionamentos e os interesses dos públicos através dos *chats* ao vivo podem fornecer, à orquestra, valiosas informações e direcionamentos para a execução das suas ações de mediação, tanto *online* quanto presenciais.

Considerações finais

Desde o início do período de isolamento social, as ações culturais realizadas virtualmente desempenharam um importante papel na manutenção das relações entre os diversos agentes do campo cultural. Ao observar a OSESP percebemos que o processo iniciado timidamente uma década antes da pandemia encontrou neste contexto uma realidade impositiva, transformada na atualidade em uma prática híbrida, na qual o público pode ter no meio virtual experiências análogas às presenciais. Com o retorno após a pandemia, retomaram-se os formatos tradicionais de concertos, com séries de assinatura e iniciativas como o Falando de Música, mas seus análogos virtuais permaneceram, levando a experiência para além das paredes da sala de concertos. Neste processo de plataformização dos concertos, ficou evidente que o *chat* funcionou como um espaço de interação, socialização, aprendizado e fruição. Ao longo do período observado é possível verificar que houve um arrefecimento da participação pelo *YouTube* por parte do público. Ainda assim, os concertos virtuais trazem à tona uma nova forma de comunicação que atuam de forma complementar aos concertos presenciais, não os substituindo em sua integridade. Há, também, um possível efeito de difusão de um sentimento compartilhado pelo público, conforme apontam Guo e Fussell (2020), tornando a realização coletiva uma espécie de catarse.

À luz do referencial teórico elencado, foi possível verificar como os concertos digitais apresentam uma nova forma da música se manifestar enquanto relação. A postura passiva do público dá lugar à formação de comunidades virtuais e troca de relatos, experiências e aprendizado conjunto, gerando novas formas de encontro com o bem cultural que, neste caso, é a música de concerto.

Se a obra se completa e realiza com o público, como apontado por Honorato (2013) e Duchamp (1986), aqui há um processo que fomenta a realização da obra em rede. Ao invés de se realizar por meio do direcionamento da atenção de diversos indivíduos em uma sala de concertos, acompanhados, mas solitários em sua fruição, há um fruir conjunto que surge junto dessa nova forma de se mediar as obras. A instituição pode guiar e auxiliar no processo, mas a própria interação do

público se mostra terreno fértil para esta nova forma de se encontrar com a música de concerto, menos ritualística e engessada.

Se, como diz Hennion (2016), nós amamos a música que estamos prontos para amar, há aqui uma nova possibilidade para que esse amor aconteça, sem as barreiras e regras ditas e não ditas que estão implícitas em um concerto convencional. As interações mediadas pelo espaço digital aqui analisadas neste estudo de caso, permite afirmar a criação de um espaço relacional potente, responsável pela consolidação de um capital social, como afirma Bourdieu (2007) responsável pela presença intensa de atitudes de reciprocidade e confiança. Como explica Recuero (2005), esse modelo de medição por meio de dispositivos sócio-técnicos, coloca a interação e a reciprocidade no centro do processo mediativo.

Ao contrário da perspectiva conservadora que prioriza as interações presenciais, mesmo quando marcadas pela passividade, este estudo de caso aponta para a emergência de alternativa para a criação de espaços comunicacionais, que permitem o florescer daquilo que Ravet (2020) define como a criação de um espaço efetivo de encontro e criação conjunta de significados. A relação individual entre público e obra, por vezes capaz de ignorar até mesmo os músicos e trabalhadores da cultura envolvidos no processo (GENTRY, 2021), dá lugar a um contato (que, para muitos usuários, pode vir a ser o primeiro) coletivo e que coloca em evidência, também, musicistas e público tanto quanto compositores e obras. A plataformização possui um potencial de reorganizar a vida cotidiana e o encontro com bens culturais e, aqui, reorganiza também formas de significar as artes que encontramos e, também, trazer novas possibilidades referentes a quando as encontramos.

Houve, no período analisado, pouca mudança no formato das interações, da mediação e da construção conjunta de significado. Assim sendo, há ainda espaço para melhorias e mudanças direcionadas, apesar do potencial verificado. Iniciativas mais bem estruturadas que tornem estes concertos digitais ainda mais recorrentes e atrativos, que direcionem olhares e ouvidos e fomentem o contato entre o público, se mostram promissoras e podem contribuir para que as orquestras se aproximem do público não-familiarizado ou com acesso e acessibilidade limitada aos encontros presenciais. Como o novo contexto pós-pandêmico apresenta-se propício a iniciativas híbridas, a investigação e o incentivo a iniciativas deste tipo tornaram-se essenciais para a construção coletiva de sentido e de experiências nessa nova realidade.

Referências

- #AOVIVO Osesp, Baldini e Monteiro | "Sinfonia nº 83", de Haydn, e o "Concerto nº 4", de Beethoven. São Paulo: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2020d. Son., cor. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=hZC5I7ELXRQ>. Acesso em: 26 set. 2023.
- #AOVIVO Osesp, sob regência de Emmanuele Baldini, toca Beethoven. São Paulo: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2020a. Son., cor. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=3Ai8tYHdDdU>. Acesso em: 26 set. 2023.

- #AOVIVO Osesp, sob regência de Wagner Polistchuk, toca Beethoven. São Paulo: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2020b. Son., cor. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=Vr9-2fjMFNI>. Acesso em: 26 set. 2023.
- #AOVIVO Osesp, Tibiriçá e Titinger | "Sinfonia Linz", de Mozart, e "Cartas Portuguesas", de Ripper. São Paulo: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2020e. Son., cor. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=2EtK9r96Crk>. Acesso em: 26 set. 2023.
- #AOVIVO Quarteto Osesp apresenta obras de Nepomuceno e Beethoven. São Paulo: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2020c. Son., cor. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=Muvoiilkpkc>. Acesso em: 26 set. 2023.
- ALVES, E. P. M. Competição e digitalização: a expansão dos serviços culturais-digitais – os casos da *Netflix*, Disney e Apple. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 55, n. 3, p. 328-340, 2019a.
- ALVES, E. P. M. A digitalização do simbólico e o capitalismo cultural-digital: a expansão dos serviços culturais-digitais no Brasil. **Sociedade e Estado**, v. 34, p. 129-157, 2019b.
- BARROS, J. M. P. M.. **Algumas anotações e inquietações sobre a questão dos públicos de cultura**. 2014. Disponível em: https://issuu.com/centrodepesquisaeformacao/docs/algumas_anota___es_e_inquieta___e. Acesso em: 15 jul. 2022
- BERLINER PHILHARMONIKER. **Digital Concert Hall**. Disponível em: <https://www.digitalconcerthall.com/en>. Acesso em: 17 ago. 2023.
- BONIN, R. Osesp acaba com assinaturas e reserva de lugares em função da pandemia Leia mais em: <https://veja.abril.com.br/coluna/radar/osesp-acaba-com-assinaturas-e-reserva-de-lugares-em-funcao-da-pandemia>. **Veja**. São Paulo, p. 1-1. 23 fev. 2021. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/radar/osesp-acaba-com-assinaturas-e-reserva-de-lugares-em-funcao-da-pandemia>. Acesso em: 27 set. 2023.
- BOTELHO, I. **Dimensões da cultura**: políticas culturais e seus desafios. São Paulo: Edições SESC SP, 2016.
- BOURDIEU, P. **A distinção**. 1. ed. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BROWN, S. Fischer knows life on other side of baton. **The Charlotte Observer**. Charlotte. 24 out. 2008. Disponível em: <https://www.charlotteobserver.com/latest-news/article9018734.html>. Acesso em: 26 set. 2023.
- CONCERTO Digital | Osesp e Luis Otavio Santos (regente e violino). São Paulo: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2021d. Son., cor. Disponível em: https://www.YouTube.com/watch?v=HYQj_CFJPDg. Acesso em: 30 set. 2023.
- CONCERTO Digital | Osesp e Roberto Tibiriçá (regente). São Paulo: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2021b. Son., cor. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=11ANp7AuaZw>. Acesso em: 30 set. 2023.
- CONCERTO Digital Osesp | Quarteto Osesp e José Staneck (harmônica). São Paulo: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2021c. Son., cor. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=HKT4enrA9UY>. Acesso em: 30 set. 2023.

- CONCERTO Digital: Osesp, Coro da Osesp, Alexander Liebreich (regente) e solistas. São Paulo: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2022a. Son., cor. Disponível em: https://www.YouTube.com/live/D_o2yX8aZxY?si=-0SeUhALx7FsXVLK. Acesso em: 30 set. 2023.
- CONCERTO Digital: Osesp, Giancarlo Guerrero (regente) e Fabio Martino (piano). São Paulo: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2023a. Son., cor. Disponível em: <https://www.YouTube.com/live/mEjI1LRWAdo?si=ijxullym86gxJV8D>. Acesso em: 30 set. 2023.
- CONCERTO Digital: Osesp, Karabtchevsky (regente) e Meneses (violoncelo) | Villa-Lobos e Tchaikovsky. São Paulo: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2021a. Son., cor. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=Un7DcHkMvBg>. Acesso em: 30 set. 2023.
- CONCERTO Digital: Osesp, Marin Alsop e Gabriela Montero | Obras de Rimsky-Korsakov e Tchaikovsky. São Paulo: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2021e. Son., cor. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=rnk-FnHWGI0>. Acesso em: 30 set. 2023.
- CONCERTO Digital: Osesp, Roberto Minczuk (regente) e Sergio Tiempo (piano). São Paulo: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2023b. Son., cor. Disponível em: <https://www.YouTube.com/live/p4uB363Pmnw?si=oBk3nKZ3ydIKoti2>. Acesso em: 30 set. 2023.
- CONCERTO Digital: Osesp, Thierry Fischer (regente) e Guido Sant'Anna (violino). São Paulo: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2023c. Son., cor. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=OHp7xwVHAQE>. Acesso em: 30 set. 2023.
- D'ANDRÉA, C. **Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos**. Salvador: EDUFBA, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32043>. Acesso em 06 de maio de 2023.
- DUCHAMP, M. **O Ato Criador** In: BATTCKOCK, G. A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva (coleção Debates), 1986, p.72-74
- FERNANDES, N. Orquestras sinfônicas se reinventam durante a pandemia e encontram o público pelas telas. **O São Paulo**. São Paulo. 25 jul. 2021. Disponível em: <https://osaopaulo.org.br/brasil/orquestras-sinfonicas-se-reinventam-durante-a-pandemia-e-encontram-o-publico-pelas-telas/>. Acesso em: 26 set. 2023.
- FRASER, T; CROOKE, A. H. D.; DAVIDSON, J. W. "Music Has No Borders": an exploratory study of audience engagement with *YouTube* music broadcasts during covid-19 lockdown, 2020. **Frontiers In Psychology**, [S.L.], v. 12, n. 1, p. 1-17, 8 jul. 2021. Frontiers Media SA. <http://dx.doi.org/10.3389/fpsyg.2021.643893>.
- FUNDAÇÃO OSESP. **Relatório Anual 2020**. 2021. Disponível em: <http://www.salasaopaulo.art.br/upload/documentos/PSO/2020-relatorio-sou-osesp.pdf>. Acesso em: 30 set. 2023.
- FUNDAÇÃO OSESP. **Relatório Anual 2021**. 2022. Disponível em: <http://www.salasaopaulo.art.br/upload/documentos/PSO/relatorio-2021.pdf>. Acesso em: 30 set. 2023.

- FUNDAÇÃO OSESP. **Relatório Anual 2022**. 2023. Disponível em: <http://salasaopaulo.art.br/upload/documentos/Transparencia/2022-relatorio-sou-osesp.pdf>. Acesso em: 30 set. 2023.
- GALEGALE, B. P. e OLIVEIRA, L. M. B. **Mídias sociais e mediação cultural**: tensionamentos entre a interatividade e a participação. 2018, Anais.. Londrina: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: http://enancib.marilia.unesp.br/index.php/XIX_ENANCIB/xixenancib/paper/view/1232/1521. Acesso em: 23 mai. 2023.
- GENTRY, J. Unveiling Musical Production: strauss, mahler and commodity fetishism in the late nineteenth century. **Nineteenth-Century Music Review**, [S.L.], v. 19, n. 3, p. 459-480, 17 nov. 2021. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s1479409821000148>.
- GUO, J; FUSSELL, S. R. A Preliminary Study of Emotional Contagion in Live *Streaming*. **Conference Companion Publication Of The 2020 On Computer Supported Cooperative Work And Social Computing**, [S.L.], v. 1, n. 1, p. 263-268, 17 out. 2020. ACM. <http://dx.doi.org/10.1145/3406865.3418309>.
- HELMOND, A. A plataformização da web. **Métodos Digitais: teoria-prática-crítica**, p. 49, 2019. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/303773589.pdf#page=49>. Acesso em 06 de maio de 2023.
- HENNION, A. **The passion for music**: A sociology of mediation. Nova Iorque: Routledge, 2016
- HONORATO, C. **Tem alguém, algo aí?** O público, os públicos, um público: Ensaio (2013) In: Seminário Reconfigurações do Público: Arte, Pedagogia e Participação. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, meio digital, 2013. Disponível em: https://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/2012_ensaio_seminario-ii_honorato.pdf. Acesso em: 06 set. 2022
- IDAGIO. **About**. Disponível em: <https://www.idagio.com/about/>. Acesso em: 30 set. 2023.
- MEDICI.TV. **About Us**. Disponível em: <https://www.medici.tv/en/about-us>. Acesso em: 17 ago. 2023.
- MINCZUK, A. **O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas do Brasil**. 2014. 491 f. Tese (Doutorado) - Curso de História da Ciência, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/13310>. Acesso em: 26 set. 2023.
- ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO (São Paulo). **Concertos Digitais OSESP**. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=concertodigitalosesp>. Acesso em: 28 set. 2023a.
- ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO (São Paulo). **Linha do tempo**. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=linhadotempo>. Acesso em: 26 set. 2023b.

- ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO (São Paulo). **Osesp - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo**. Disponível em: <https://www.YouTube.com/@videososesp>. Acesso em: 30 set. 2023e.
- ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Concerto Digital OSESP**. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=concertodigitalosesp>. Acesso em: 30 set. 2023d.
- ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Marin Alsop**. Disponível em: http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=marinalso_p_regentede_honra. Acesso em: 17 ago. 2023c.
- 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.
- POELL, T; NIEBORG, D; VAN DIJCK, J. Plataformização. **Revista Fronteiras**, v. 22, n. 1, 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/David-Nieborg/publication/341921979_Plataformizacao/links/5ee6725592851ce9e7e3a8cd/Plataformizacao.pdf. Acesso em 06 de maio de 2023.
- PONTE, E. **Por uma cultura pública**: organizações sociais, OSCIPs e a gestão pública não estatal na área da cultura. São Paulo: Itau Cultural; São Paulo: Iluminuras, 2012
- RECUERO, R. Comunidades Virtuais em Redes Sociais na Internet: uma proposta de estudo, *e-Compós*, v. 4 (2005), disponível em <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/57>
- REDAÇÃO CONCERTO. **Ações da Osesp na internet têm grande repercussão**. 2020. Disponível em: <https://www.concerto.com.br/noticias/musica-classica/acoes-da-osesp-na-internet-tem-grande-repercussao>. Acesso em: 26 set. 2023.
- SALA São Paulo Digital | Emmanuele Baldini ao vivo [Começa aos 30:06]. São Paulo: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 2020. Son., P&B. Disponível em: [https://www.YouTube.com/watch?v=bjZq2Kix\]5s](https://www.YouTube.com/watch?v=bjZq2Kix]5s). Acesso em: 26 set. 2023.
- SAMPAIO, J. L. Estadão / João Luiz Sampaio Entrar Músicos da Osesp questionam concerto em desacordo com as normas de segurança contra o coronavírus. **O Estadão**. São Paulo, p. 1-1. 02 jun. 2021. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/joao-luiz-sampaio/musicos-da-osesp-questionam-concerto-em-desacordo-com-as-normas-de-seguranca-contr-o-coronavirus/>. Acesso em: 28 set. 2023.
- SERDAROGLU, E. 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**, [S.L.], v. 7, n. 3, p. 59, 12 dez. 2020. EUSER. <http://dx.doi.org/10.26417/770wga72a>.
- SILVA, P. C. R. **Diferentes Modelos de Gestão Orquestral**: uma comparação da Filarmônica de Minas Gerais e o da Sinfônica de Minas Gerais. 2013. 92 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18748>. Acesso em: 11 maio 2020.

VILLALBA, G. A. N.. **A atividade sinfônica em Belo horizonte:** entre esperanças e lutas. 2016. 179 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-ABDG5H>. Acesso em: 25 nov. 2023.

DATA DE ENVIO: 01 de outubro de 2023 | DATA DE APROVAÇÃO: 03 de dezembro de 2023