

A estrutura dita a música: Mudanças no formato concerto em experiências híbridas de duas grandes orquestras brasileiras

The Structure Dictates the Music: Changes in Concert Format in Hybrid Experiences of Two Major Brazilian Orchestras

Pedro Henrique Mendonça Marques

Universidade do Estado de Minas Gerais/Bolsista PROBPG

E-mail: pedrohmm16@gmail.com



C.V. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7832380356913408>



Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9391-691X>

José Márcio Barros

Universidade do Estado de Minas Gerais e Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

E-mail: josemarciobarros2013@gmail.com



C.V. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1604785658347017>



Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3058-5236>

Recebido em: 11/06/2025

Aprovado em: 14/12/2025

RESUMO

Neste artigo, buscamos investigar de que maneira o deslocamento da música de concerto para o ambiente digital, especialmente após a pandemia de COVID-19, tensiona os códigos e práticas consolidados no chamado formato concerto. A análise se estrutura em dois eixos: a análise da construção histórica do concerto tradicional como espaço de escuta ritualizada e a observação das transformações ocorridas com a hibridização desse modelo junto do ambiente digital. Utilizando os conceitos de *Frame* e *Affordance* como lentes analíticas, examinamos como diferentes ambientes moldam as possibilidades de escuta, comportamento e participação do público. O trabalho aborda as iniciativas realizadas por duas instituições brasileiras, sendo elas a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) e a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG), cujas transmissões ao vivo desde o período pandêmico evidenciaram mudanças na experiência musical. Observa-se que o ambiente digital gerou um novo arranjo, mais flexível e participativo, no qual a centralidade da obra é deslocada em favor de uma experiência coletiva e interativa. Conclui-se que as experiências, trazidas durante e a pós a pandemia, abrem espaço para repensar a música de concerto para além da rigidez institucional, explorando formatos híbridos e diversos.

PALAVRAS-CHAVE

Formato Concerto; *Frame*; *Affordance*; Música de Concerto; Concertos Híbridos.

ABSTRACT

In this article, we seek to investigate how the displacement of concert music into the digital environment, especially after the COVID-19 pandemic, puts pressure on the codes and practices consolidated in the so-called concert format. The analysis is structured around two axes: the analysis of the historical construction of the traditional concert as a space for ritualized listening and the observation of the transformations that occurred with the hybridization of this model along the digital environment. Using the concepts of *Frame* and *Affordance* as analytical lenses, we examine how different environments shape the possibilities of listening, behavior, and audience participation. This paper addresses initiatives carried out by two Brazilian institutions, namely the São Paulo State Symphony Orchestra (OSESP) and the Minas Gerais Philharmonic Orchestra (OFMG), whose live broadcasts since the pandemic period highlighted changes in the musical experience. It is observed that the digital environment generated a new arrangement, more flexible and participatory, in which the centrality of the work is displaced in favor of a collective and interactive experience. It is concluded that the experiences lived during and after the pandemic open space to rethink concert music beyond institutional rigidity, exploring hybrid and diverse formats.

KEYWORDS

Concert Format; *Frame*; *Affordance*; Concert Music; Hybrid Concerts.

Introdução

Este artigo busca discutir de que forma o deslocamento da música de concerto para um formato híbrido (presencial e digital), especialmente em decorrência da pandemia de COVID-19, tensiona e gera mudanças no formato concerto. Para tanto, a análise se estrutura em dois eixos principais: inicialmente, explora-se a constituição histórica e social do formato tradicional dos concertos presenciais, com ênfase em seus ritos, normas e pressupostos estéticos; em seguida, observa-se como o deslocamento dessa prática para o ambiente digital a partir da pandemia gerou rupturas, deslocamentos e, sobretudo, novas possibilidades de escuta e interação. Os conceitos de *Frame* e *Affordance* são utilizados para a análise de como os ambientes de experiência musical permitem ou inibem comportamentos específicos por parte dos públicos.

A análise se concentra em duas orquestras brasileiras de renome, a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG) e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP). Essa opção se dá pelo fato de ambas terem portes e modelos de gestão similares, sendo ambas geridas a partir de Parcerias Público-Privadas (PPPs). A história de ambas também é intimamente entrelaçada. Além disso, são orquestras que, por contarem com maiores aportes financeiros, puderam aderir ao modelo digital e, posteriormente, híbrido, com mais facilidade.

Segundo Minczuk (2014), a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), fundada em 1954, é reconhecida como uma das mais tradicionais e bem-sucedidas instituições orquestrais do Brasil. Em 1999 passou por uma grande transformação estrutural durante a gestão do maestro John Neschling. Essa reestruturação é comumente destacada como decisiva para consolidar uma posição de destaque no cenário musical latino-americano. Nesse processo, a orquestra tornou-se pioneira no país ao adotar o modelo de Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), por meio da Fundação OSESP.

A Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG), por sua vez, estreou em 2008 como parte de um projeto do governo de Minas Gerais que tinha como objetivo reestruturar a então ativa Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, tomando como referência o modelo adotado no estado de São Paulo, como apontam Silva (2013) e Freitas (2012).

As atividades de ambas as orquestras durante o período pandêmico foram similares, com foco maior nas transmissões de concertos por meio da plataforma YouTube. Mesmo que em menor escala, os concertos transmitidos ao vivo ainda permanecem em formato

híbrido, não sendo todos da programação artística anual. Essa iniciativa de hibridização permite com que novas formas de engajamento com as instituições de música de concerto ocorram e, também, evidenciam como as mudanças de formato resultantes geram experiências diversas de interação.

O formato concerto

Concertos possuem uma lógica implícita, cristalizada em uma série de pequenos atos que compõem um ritual social e cultural compartilhado pelos habitués do espaço. Guardadas as pequenas variações, a ordem usual é a seguinte: adentramos a sala de concertos munidos de nossos ingressos, prontamente validados pelos funcionários do espaço. A partir daí, recebemos o programa do concerto da noite, uma espécie de guia para a experiência do espetáculo. Dirigimo-nos, então, ao *foyer*, o espaço designado para a socialização e, nele, podemos reencontrar conhecidos, consumir os produtos das cafeterias, talvez dividir um espumante com os colegas ou, quiçá, nos encantarmos com a arquitetura do espaço que, em muitos casos, são espetáculos à parte. Espaços como a Sala São Paulo, casa da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), por exemplo, encantam com a elaborada arquitetura da antiga estação de trem Júlio Prestes, construída na década de 30 de forma pomposa como resultado da entrada de dinheiro advindo do comércio de café. Sua adaptação como sala de concertos, porém, se deu apenas nos anos 90, como resultado da reestruturação do projeto da OSESF (Sala São Paulo 2025).

Em Minas Gerais, uma proposta mais contemporânea adquiriu forma recentemente. Em 2015 foi inaugurada a Sala Minas Gerais. Surgida em um momento distinto dos espaços mencionados anteriormente, é resultante de uma filosofia na qual a forma segue a função. Diferente da Sala São Paulo, criada a partir de uma adaptação de um espaço pré-existente, a Sala Minas Gerais foi construída a partir do palco, tendo a acústica como prioridade (Marques 2024).

Independente do estilo arquitetônico, porém, o espaço externo atua como uma espécie de preparação para a experiência do palco. Alguns espaços ainda acrescentam possibilidades extras: lojas com produtos oficiais do espaço, livros e afins ou, talvez, palestras direcionadas aos interessados. Todas essas iniciativas, porém, convergem em um mesmo objetivo: uma imersão inicial no ambiente, um preparo para o que está por vir antes que toquem os três sinais.

Ao primeiro sinal, a maior parte dos presentes se direcionam às suas cadeiras. Usualmente, alguns dos músicos ainda se encontram no palco praticando suas partes uma última vez. Ao segundo sinal, os músicos que estavam praticando deixam o palco. Os últimos membros do público se sentam em seus lugares. O terceiro sinal soa, as luzes voltadas para a plateia diminuem e a atenção se concentra no palco. Os músicos entram sob aplausos e tomam seus lugares. Uma espécie de tensão toma conta do ar. Por fim, entra o *spalla*, dando sinal para que o oboé soe a primeira nota para que a orquestra afine seus instrumentos.

Afinados os instrumentos, o regente sobe ao palco sob mais aplausos. Com um breve cumprimento ao público e ao *spalla*, representando um cumprimento à toda a orquestra, o maestro se volta aos músicos. Os resquícios de conversa entre o público na sala desaparecem e, ao primeiro movimento da batuta, a música toma conta do espaço.

Comumente dividido em três momentos, o concerto tradicional conta com uma abertura, uma obra mais curta cuja função é canalizar a atenção do público que ainda pode estar disperso; Um concerto para um instrumento, geralmente executado por um solista convidado (que, usualmente, performa um bis para o público) e, após um breve intervalo de geralmente 15 minutos, uma obra longa para a orquestra, como uma sinfonia.

Ao baixar das mãos do regente após cada obra (mas jamais ao final de cada movimento, tendo em vista que isso geraria reprimendas do próprio público), as palmas ecoam pelo espaço junto de assobios e gritos de “bravo!”. Ao final do concerto, após os diversos momentos em que o regente deixa o palco e, caso as palmas ainda não tenham findado, retorna, o público deixa suas cadeiras e se direciona a saída. Assim acaba, então, o concerto tradicional.

Esse formato, tido como tradicional para um concerto, repetido com poucas variações em tantos espaços do mundo, apesar da aparente imutabilidade, não é e nunca foi estável. Suas normas de comportamento instituídas também não.

A proibição da entrada do público quando a música estiver soando, a proibição das palmas entre os movimentos ou, pior ainda, junto da música e as reprimendas aos que ousam falar durante as obras são, assim como todos os aspectos ritualísticos descritos anteriormente, construções históricas relativamente recentes, datando de não mais do que por volta de 150 anos atrás. Por conta da ampla distribuição dos códigos, cria-se o que Hall (2020) chama de uma ilusão de naturalidade, de uma universalidade apenas aparente. A falta de familiaridade com os ritos pode gerar, como mostra a pesquisa de Dobson (2010), a

sensação de que os não-familiarizados estão em uma espécie de culto cujas normas desconhecem.

Salas de concerto são espaços que, disfarçados de templos da música, são, na realidade, espaços de relações sociais habilitadas pela música, por um gosto comum, pelo desejo de participar de um rito do qual os presentes, por diversos motivos, sentem-se (ou querem se sentir) parte.

O formato concerto atual foi constituído como um espaço da supremacia da obra musical. Ao contrário de correntes de pensamento tradicionais que confundem a música com a partitura, como denuncia Hennion (2011), existem correntes que buscam entender a música como uma prática social e material, como o trabalho de Horner (1991), que busca romper com o encantamento que reifica a música na partitura a partir de um entendimento derivado daquilo que foi postulado por Raymond Williams (2005): há de se quebrar com a busca pelo isolamento de um objeto com o objetivo de estudar seus componentes para, então, priorizar a busca pelo entendimento da natureza de uma prática e de suas condições.

O entendimento da música como mais do que um objeto autônomo permite seu entendimento como um fenômeno irreduzivelmente social (Cook 2006).

O tratamento da música como objeto ou fenômeno social por parte das instituições gera diferenças nas posturas institucionais. O foco na música como um objeto autônomo faz com que os esforços sejam direcionados para facilitar o encontro entre público e obra, como argumentado por Hennion (2016). Ainda segundo o autor, o entendimento da música como relacional parte do pressuposto que público e obra extraem mutuamente significados entre si. O foco passa a ser, então, a experiência do pertencimento. A música é, assim, a representação das coletividades.

Assim sendo, é possível considerar que uma perspectiva possui raiz idealista, com a música no centro, e a outra uma perspectiva materialista, entendendo a música como prática material e social de diversos indivíduos. A primeira, porém, persiste. E a experiência dos concertos reforça isso. Um entendimento de como chegamos no formato concerto permite elucidar como isso veio a ser.

Os antecedentes dos espaços atuais de concerto podem ser traçados aos pubs europeus do final do século XVII (Schulze 2021). A música, antes vista como um complemento para eventos da vida social, como no caso das liturgias, converteu-se, por meio de mudanças lentas e graduais nas relações sociais e culturais, a algo percebido como o foco da experiência estética. Schulze (2021) argumenta que os concertos de hoje ainda carregam

em si o espírito da religião. A secularização do pensamento pode ter separado a música dos contextos religiosos, mas o que soa nas salas de concerto ainda é percebido como uma espécie de comunicação metafísica, sendo a escuta ativa a sua prece.

A ideia do concerto enquanto sucessor da liturgia é reforçada por Ungeheuer (2021), que decompõe as origens do formato atual em duas esferas, a privada e a eclesiástica. No século XVII, com apresentações de formações de câmara em casas e *pubs*, a música iniciou seu processo de institucionalização como prática civil. Junto disso, há uma herança dos moldes das práticas religiosas, fazendo com que os intérpretes atuem como sumo-sacerdotes, os compositores como testemunhas de algo grandioso e a música como texto sagrado.

As mudanças sociais que resultaram em e são resultado da ascensão burguesa, argumenta Ungeheuer (2021), trouxeram mudanças nas situações de uso dos concertos. Se antes os músicos eram comumente associados a cortes e espaços religiosos, agora haveria uma busca da burguesia por compensar sua falta de *status* por nascimento por meio da elevação por meio do cultivo das artes.

A ideologia burguesa e os ideais do período romântico, focados no individualismo, passaram a alçar os compositores ao rol de gênios. À obra não bastava apenas ser eterna, argumenta Ungeheuer (2021): precisava ser, também, uma obra prima original. Esse processo é parte da gradual mudança que fez com que a música deixasse de ser complemento para experiências que englobavam vários sentidos (antes do estabelecimento do formato atual dos concertos à cerca de 150 anos atrás era comum, por exemplo, que os concertos acompanhassem banquetes) e passasse a ser o prato principal.

Sobre esses processos de mudança social, Kirchberg (2021) argumenta que a nova experiência ritualizada do concerto visava reforçar a identidade burguesa. A música passou, então, a ter suas características transformadas em símbolos de novas convenções e operar sob novas normas de comportamento.

Essa mudança, discorre Tröndle (2021), surgiu no final do século XIX, quando os concertos passaram a ter assentos marcados e uma busca por uma atenção plena direcionada ao palco, também apontada por Hennion (2016) como uma busca pelo adestramento do corpo em prol de uma tentativa de projeção da mente no palco. Rebstock (2021) evidencia que o ideal da música como algo independente, estável, ofusca as dimensões físicas dos processos sociais em uma sala de concerto e favorece a ideia de que a escuta musical é um pretenso ato espiritual puro.

As normas mencionadas anteriormente quanto ao momento das palmas, dos comentários e afins servem um propósito: permitir que a haja o espaço necessário para que as obras tenham sua presença plena assegurada (Tröndle 2021).

O panorama histórico traçado por Tröndle (2021) aponta que, antes de 1850, era comum que concertos fossem experiências com o aspecto social mais evidente, com cadeiras viradas umas para as outras, encorajando a conversa entre os membros do público. Por conta disso, a duração era mais longa e variada, contando com espetáculos diversos de música e dança. A mudança gradativa ocorreu até que o modelo atual fosse codificado em Viena por volta de 1870. A partir daí, constituiu-se gradativamente a ideia do silêncio como essencial, respeitando aquilo que seria visto como uma espécie de santidade do templo da arte. Essa ideia ainda perdura, como quando Schulze (2021) elege a capacidade de ficar em silêncio e focar na música como um marco obtido pelas pessoas do passado que é preservado até hoje. A permanência desse modelo se configura como o que Wimmer (2021) chama de uma canonização da tradição cívico-burguesa do século XIX.

Se as salas de concerto se tornaram aquilo que Tröndle (2021) chama de templos de santidade da arte (e o faz ecoando Walter Salmen e seu livro de 1988 *Das Konzert: Eine Kulturgeschichte* ou, em tradução livre, *O Concerto: Uma História Cultural*), tornaram-se, também, então, espaços de cultivo pessoal. Mesmo os programas de concerto, como aponta Thorau (2021), foram modificados para se adequar à nova realidade. Se antes surgiam como uma lista das obras a serem ouvidas na noite, passaram a ser guias com longas páginas que visavam educar os presentes, preparando, assim, o encontro com as obras musicais.

Wald-Fuhrmann et al. (2021) definem os concertos como *Frames*, ou seja, ambientes situacionais e contextuais que moldam como a música é experienciada, favorecendo certas formas de percepção, comportamento e respostas emocionais. Os concertos, enquanto *Frames*, ou molduras, proporcionam condições ideais para um tipo específico de experiência que prioriza a pura contemplação estética da performance daquilo que é percebido como grandes obras musicais. Assim, se apropriando do conceito de *Affordance* formulado por Gibson (2015 119), que postula que “as affordances de um ambiente são aquilo que ele provém ou oferece ao animal, aquilo que ele fornece, para o bem ou para o mal” e, conseqüentemente, que o ambiente molda o comportamento (e pode ser modificado para facilitar ou dificultar certos tipos de comportamento), os autores argumentam que os espaços de concerto favorecem um tipo de escuta que foca nas obras e na experiência estética individual. Ou seja, o ambiente molda as estruturas de comportamentos que nele ocorrem.

Para Weining (2022), a ideia de *Affordance* dos ambientes de concerto permite que ações possam ser performadas (valência positiva) ou não (valência negativa), sendo que mudanças no *Frame* mudam a forma com que públicos interagem com os concertos, convidando novos tipos de escuta e ação.

De acordo com Tröndle (2021), a história do formato concerto é, de certa forma, a história da capacidade de atrair a atenção dos ouvintes. Assim sendo, a *Affordance* dos concertos atuais surge de um processo histórico que buscou guiar o comportamento coletivo do público a partir de uma situação específica de uso do concerto com raízes na ascensão burguesa. Esse formato, porém, permanece pouco alterado desde sua estruturação por volta de 1870.

Assim sendo, autores como Tröndle (2021), Rebstock (2021), Uhde (2021) e Fein (2021) apontam a problemática do engessamento dos ritos dos concertos e apontam a necessidade de alternativas alinhadas ao contexto contemporâneo que, mesmo que já existam, ainda são vistas com resistência por grandes instituições tradicionais da música de concerto. O sucesso dos formatos, de acordo com os mesmos autores, dependem do êxito no cultivo da atenção daqueles que os assistem.

Pitts (2021), Tröndle (2021), Schulze (2021) e Wald-Fuhrmann et al. (2021) reforçam a importância do caráter social para aqueles que frequentam os concertos. Antes, para ouvir música, era necessário se deslocar aos espaços em que a música ocorreria. Em um tempo em que é possível ouvir uma sinfonia de forma perfeita em aparelhos de som em nossas casas, os concertos assumem funções majoritariamente sociais. Os concertos habilitariam, assim, uma forma distinta de produção de presença musical (Rebstock, 2021).

De acordo com Hennion (2011), o gosto é uma atividade reflexiva, configurando-se como uma forma de se estar no mundo e se conectar com pessoas, ambientes e objetos. Os públicos de hoje. A atmosfera social gerada pelo público é apontada por Weining (2022) como importante, sendo as conversas nos intervalos parte importante da sociabilidade de um concerto.

Assim sendo, é possível perceber que os concertos surgem como resultado de processos históricos, econômicos e culturais. Apesar da fossilização do formato concerto surgido na segunda metade do século XX, o meio que circunda os espetáculos não esteve alheio às mudanças nas dinâmicas sociais. Behrens (2021) evidencia, por exemplo, processos que aproximam os concertos (por ele apontado como exemplos de cultura de massa do século XIX) dos espetáculos desenvolvidos a partir da ascensão da Indústria

Cultural. Foco em regentes estrelados, como Herbert von Karajan, ou solistas como Martha Argerich são exemplos disso. Públicos, muitas vezes, se deslocam para ver essas estrelas do mundo da música de concerto mais do que pelas obras a serem executadas.

O meio da música de concerto se encontra numa encruzilhada entre a persistência da tradição e a necessidade de mudanças. Essa tensão é abordada por diversos autores sob diferentes perspectivas. Tröndle (2021) aponta que a rigidez do formato tradicional, estabelecido por volta de 1870, pode explicar seu declínio de interesse numa sociedade pós-moderna marcada pelo culto ao indivíduo e ao corpo. Nesse mesmo sentido, Wald-Fuhrman et al. (2021) veem o surgimento de novos formatos como uma reação direta a essa rigidez, enquanto Schulze (2021) observa que as transformações tecnológicas estão moldando uma demanda crescente por experiências únicas. Essa busca por vivências singulares é evidenciada por Ungeheuer (2021), que aponta um crescimento de iniciativas que divergem do modelo tradicional de concerto ao longo dos últimos 20 anos, que buscam romper com o ideal de isolamento da audição do concerto tradicional em prol de experiências multissensoriais.

Rebstock (2021) reforça o descompasso entre esse o modelo de concerto virgente e os hábitos contemporâneos de fruição musical, sugerindo que o silêncio passivo esperado nos concertos já não reflete a experiência cotidiana de nossa sociedade. Para ele, esse desajuste configura uma crise na produção de presença, que pode ser enfrentada por meio da incorporação de elementos dramáticos, estratégias da música pop (como o foco em figuras a serem idolizadas) e outras inovações no formato. A dramaturgia também é apontada como importante por Fein (2021).

Autores como Fein (2021), Kirchberg (2021) e Walter (2021) também advogam por uma dramaturgia que equilibre tradição e inovação, promovendo maior engajamento do público e possibilitando a convivência de múltiplos formatos voltados a diferentes perfis de espectadores. Uhde (2021), por sua vez, argumenta que as estratégias convencionais, focadas em marketing e formação de público, são insuficientes diante da defasagem entre a sociedade contemporânea e um formato que permanece praticamente inalterado há 150 anos. Para Walter (2021), o digital precisa ser utilizado para além de uma ferramenta de *marketing*, podendo oferecer novas possibilidades para a música de concerto. A proposta não é extinguir o concerto tradicional, propõe a ampliação de possibilidades que dialoguem com novas demandas sociais. Essa ampliação de possibilidades é reforçada por Walter

(2021) e Kirchberg (2021), que clamam pela coexistência de modelos diversos de concertos que atendam a demandas distintas.

Peters, Rosu e Benschop (2021) diagnosticam que há uma incapacidade de renovação da cultura orquestral sem ajuda externa, sugerindo parcerias com instituições do saber como alternativa viável, além de reforçarem que a música é uma prática social e material cuja performance estende a obra ao atualizar com novos significados sociais, culturais e tecnológicos contemporâneos, além de advogarem por uma visão de públicos como participantes ativos da experiência musical, não apenas receptores.

Há, também, a execução de repertório não canônico por orquestras que, para alguns, como argumentam Feitosa e Moraes (2025), representa uma crise do meio orquestral, mas, por outro lado, pode ser compreendido como uma transição em sintonia com a sociedade atual. Alertam, também, que a redução das orquestras a mantenedoras do patrimônio cultural do passado pode fazer com que se tornem instituições anacrônicas, atuando como museus com foco no passado. Ou seja, a encruzilhada entre mudança e tradição também se dá na função da própria orquestra, não apenas dos seus espaços e seus ritos.

Diante do exposto, argumentamos que mudanças no *frame* dos concertos podem produzir transformações mesmo sem uma intenção explícita das instituições, sinalizando o potencial dos hibridismos na ampliação das formas de fruição.

A crise seria, expõe Walter (2021), seria, então, não musical, mas sim institucional, por conta da insistência na preservação de uma tradição que pode ser moldada à novas realidades.

Se as instituições de música orquestral, em grande parte, ainda mostram resistência à mudanças estruturais significativas, apesar dos apontamentos que advogam pela necessidade de adaptações, mudanças radicais externas podem abalar essa estrutura e, mesmo que de forma momentânea, permitir o vislumbre de novas formas de interação e atualização dos concertos. Um exemplo notório disso ocorreu ao longo da pandemia de COVID-19, sobre a qual nos debruçaremos a seguir, focando no caso de duas orquestras brasileiras de renome que precisaram se adaptar à impossibilidade de uso do espaço físico tradicional para a realização dos concertos, a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG) e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP).

Concertos híbridos: Possibilidades e rupturas

Há um processo constante vigente de consumo de produtos e serviços culturais digitais, com sinais claros já presentes em pesquisas, como no caso de Bragança de Almeida (2024), que aponta para uma pluralidade de maneiras por meio das quais públicos interagem com cultura em um contexto social complexo: fatores financeiros, de mobilidade, segurança e acesso à tecnologias, dentre outros, influem em como os públicos interagem com cultura. Peterson e Simkus (2015) apontam, também, que nas sociedades contemporâneas há um aumento no prestígio daquilo que chamam de um onívoro no campo cultural, isso é, a ideia de engajamento com um ou outro tipo exclusivo de expressão artística está se tornando obsoleta, evidenciando a observação de Bragança de Almeida (2024) acerca da diversidade de linguagens artísticas com que os entrevistados em seu trabalho se engajam, bem como o engajamento com formatos presenciais e digitais. Os meios digitais podem ser, então, uma forma de permitir um engajamento onívoro dos públicos com diversas formas de expressão cultural plurais. Nessa seara, Alves (2019, 2020) aponta que a digitalização afeta as mais diversas esferas da vida cotidiana, incluindo arte e cultura. É possível argumentar, então, que a postura onívora não diz respeito apenas ao tipo de expressão cultural com que os públicos se engajam, mas também ao modelo híbrido de relação com a cultura, conjugando a presença física com os meios mediados por ferramentas digitais.

Plataformas como *YouTube*, *Amazon Prime*, *Amazon Music*, *Spotify* ou, mais especificamente no campo da música de concerto, *Idagio*, *Medici.tv* e *Digital Concert Hall* se apresentam como potencializadores do processo de engajamento dos públicos com espetáculos dos mais diversos tipos dentro de suas casas.

Apesar das tímidas iniciativas de engajamento com os meios digitais, os concertos ainda se mantêm como experiências majoritariamente fruídas em espaços físicos, pessoalmente, visando preservar o formato atual.

A pandemia de COVID-19, e a demanda do isolamento social, porém, tornou esse tipo de experiência impraticável. Orquestras tiveram que buscar formas de se adaptar e, por conta disso, acabaram por possibilitar novas formas de interação com a música. A mudança do *Frame* que é o formato concerto ao ser transposto para o espaço digital, seja por intenção das instituições ou não, gerou uma situação de *Affordance* distinta daquela nos espaços presenciais.

Uma primeira mudança imediata, apontada por Serdaroglu (2020), foi a da ampliação do alcance das ações de orquestras antes muito vinculadas apenas às comunidades locais. Além disso, colaborações entre músicos de diversas localidades também acabaram sendo facilitada, como indicam Fraser, Crooke e Davidson (2021).

No caso das duas orquestras brasileiras colocadas em evidência por este artigo, as iniciativas foram diversas. A Orquestra Filarmônica de Minas Gerais desenvolveu iniciativas de transmissão, como as em que músicos gravaram solos em casa para exibição no canal de *YouTube* da instituição, posteriormente seguidas por transmissão de concertos de câmara gravados nas casas dos músicos e na Sala Minas Gerais, bem como transmissão de concertos gravados de temporadas anteriores e, em um momento oportuno posterior, de concertos executados ao vivo no palco da sala sem presença do público (concertos passaram a ser transmitidos com presença do público posteriormente e, em menor escala, são mantidos até os dias de hoje. Houve, também, iniciativas educacionais, como o Papo de Orquestra, um *podcast* da instituição que tratava das atividades de uma orquestra em seu cotidiano e, também, o Maestro Indica, em que o regente titular da instituição indicava obras e falava sobre seus contextos (Silveira e Mechetti 2020).

Já a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo havia começado a experimentar com transmissões ao vivo em 2011, tendo, inclusive, realizado transmissões em 360º no ano de 2017, retornando ao formato tradicional em 2019. Além disso, também passou a apresentar vídeos que mostravam momentos anteriores aos concertos, entrevistas e uma série de conteúdos que buscavam informar quanto ao repertório da orquestra (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo 2023).

Ao longo da pandemia, as iniciativas virtuais se intensificaram, com mais transmissões de concertos digitais ao vivo. Mesmo em menor escala, as transmissões destes concertos se mantiveram como parte das atividades das orquestras mesmo após o fim da pandemia, mas o foco rapidamente retornou para o formato tradicional sem que houvesse modificações. Ainda assim, as transmissões não se extinguiram, resultando em concertos em formato híbrido, realizados nas salas de concertos e transmitidos pelo *YouTube*. Há, ainda, transmissões feitas por ambas as instituições com um considerável número de visualizações.

Barros, Marques e Bragança (2023a; 2023b), em análise focada nas caixas de comentário dos concertos transmitidos ao vivo pela plataforma *YouTube* de ambas as instituições, apontam que o novo formato, ainda que fruto de uma tentativa de transposição

direta do concerto presencial para o meio virtual, permite uma experiência em que o público média sua própria experiência ao longo do concerto, não se configurando como passivo.

O espaço das salas de concerto, como visto, seleciona um tipo específico de experiência na qual o silêncio é essencial e a fruição se faz quase como que numa prece. Essa experiência pode ser relacionada ao que Höhne (2021) chama de arranjo hierárquico dos concertos, no qual o funcionamento da experiência se constrói com base em um público ideal, com uma participação emocional distante que surge de um palco dividido em dois mundos: o dos que agem (músicos) e o dos que recebem (públicos).

A demonstração física do entusiasmo, que Höhne (2021) aponta como comum nos tempos de Mozart, havia dado lugar a uma preferência por uma postura distante e contida por parte do público. As caixas de comentários dos concertos transmitidos virtualmente, ironicamente, inovam ao devolver ao público a agência de demonstrar suas emoções que dele foi tirada a partir da conversão do espaço de concertos em um ambiente secular com paralelos litúrgicos. Os concertos não ganharam uma nova camada de sociabilidade concomitante à música: recuperaram-na.

Isso não se deu por conta de iniciativas deliberadas das instituições. Marques (2024) aponta que, a princípio, o regente titular da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais demonstrou uma certa preocupação com as conversas entre os membros dos públicos no *chat* das transmissões, questionando-se se eles estariam, efetivamente, prestando atenção na música.

A questão aqui, porém, é que, nesse novo ambiente, a atenção plena à música não é mais absolutamente necessária e reforçada. O novo *Frame*, surgido de forma incidental e por força das necessidades pandêmicas, era um *Frame* que permitia a socialização e o compartilhamento de experiências em tempo real. A faceta digital dos concertos em formato híbrido assumiu, assim, uma vocação explicitamente social e coletiva na qual, ao invés de preces solitárias, trocas se tornaram parte indissociável da experiência musical. Mesmo que a análise de Barros, Marques e Bragança (2023a; 2023b) foque na questão da mediação cultural intrapúblico, a mudança habilitada pelo novo formato é notada, ao argumentarem que, nesse novo espaço,

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 (Barros, Marques e Bragança 2023b, 161))

Comentários reproduzidos pelos autores apontam, por exemplo, conversas diretas com os maestros (nas transmissões em que eles participaram), demonstrações de encantamento com a música, lições históricas acerca das obras, conversas sobre as normas do concerto e, além disso, pessoas relatavam como o formato ajudava a lidar com a solidão imposta pelo isolamento social.

Um concerto da OFMG transmitido em formato híbrido (ou seja, o concerto realizado de forma presencial na Sala Minas Gerais foi transmitido pelo *YouTube*) em 13 de março de 2025 (Orquestra Filarmônica de Minas Gerais 2025) com um repertório que contava com obras de Tchaikovsky, Mozart e Ravel contava com 3549 visualizações no momento da escrita deste presente artigo e, mesmo nele, o fenômeno das trocas entre os membros do público permaneceram, com usuários da plataforma compartilhando experiências junto da execução musical, e não apenas antes ou após.

O mesmo ocorreu em um concerto da OSESP que, transmitido no dia 2 de maio de 2025 (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo 2025) e com um repertório com obras de Wagner, Mayer e Mozart, alcançou 10031 visualizações. O mesmo fenômeno de compartilhamento simultâneo de experiências decorrente do novo *Frame* possibilitado pelo formato híbrido se fez presente.

Comparemos, no Quadro 1, como as mudanças no *Frame* do formato concerto presencial para o digital afetam as *Affordances* da experiência.

Quadro 1 - Mudança de *Frame* e *Affordances* nas experiências de concertos híbridos de acordo com a modalidade presencial ou digital

		<i>Frame</i>	
Aspecto		Concerto presencial	Concerto digital
Aspectos de <i>Affordance</i>	Ambiente	Sala de concerto física, com arquitetura imponente e códigos de conduta rígidos.	Plataforma digital (<i>YouTube</i>), configurando um ambiente informal e aberto.
	Experiência	Centrada na obra e na contemplação. O silêncio é como uma prece.	Participação ativa é encorajada, sendo a experiência social e interativa possibilitada pelo ambiente digital.
	Normas de comportamento	Silêncio, controle do próprio corpo, aplausos apenas ao final das obras, entrada apenas quando a música não está soando.	Comentários em tempo real, reações espontâneas. Não há normas sendo reforçadas de forma explícita ou clara.
	Papel do público	Espectador passivo, disciplinado, emocionalmente contido.	Participante ativo, expressivo, engajado na criação de aspectos sociais da experiência.
	Foco	Foco na escuta concentrada e individual; contemplação estética.	Interação, compartilhamento, socialização simultânea à fruição.
	Forma de atenção	Atenção plena, silenciosa, voltada exclusivamente à música.	Atenção fragmentada, múltipla, compartilhada.
	Função implícita da música	Obra de arte autônoma cujo encontro é habilitado por uma experiência altamente ritualizada.	Catalizadora de conexões, interações e expressão coletiva.

Fonte: criado pelos autores

É possível argumentar, então, que a nova forma de fruição híbrida habilitada pelo meio digital gera deslocamentos ao criar um novo *Frame* para a experiência do concerto. A centralidade na obra se desloca para uma centralidade na experiência coletiva. A música, ao invés de ser o aspecto central absoluto, torna-se catalizadora de uma sociabilidade. O tensionamento entre tradição e inovação nessa situação não se dá por meio de ações pensadas pelos agentes culturais, mas sim pelo fato de que o formato impõe suas possibilidades e permite que o público, mesmo que de forma inconsciente, altere seu comportamento de acordo com a nova realidade.

Considerações finais

A experiência analisada evidencia que o formato concerto, enquanto experiência moldadas histórica e socialmente, é, apesar da ilusão de estabilidade e imutabilidade, dinâmica. O que hoje é entendido como formato concerto é fruto de um longo processo de institucionalização que tem origens nos valores da tradição burguesa europeia do século XIX. Essa estrutura, ainda vigente nas salas de concerto, sustenta uma lógica ritualizada que

configura um *Frame* que prioriza a obra como objeto autônomo e promove um tipo específico de escuta: silenciosa, atenta e emocionalmente contida.

A hibridização desse modelo com uso do espaço digital, impulsionado pelas condições impostas após a pandemia de COVID-19, teve como efeito colateral a configuração do formato concerto a partir de um *Frame* alterado. Por mais que as transmissões ao vivo buscassem preservar ao máximo a ritualística no palco, a situação entre o público se modificou. O *Affordance* da nova experiência revelou que a mudança de contexto habilita outras formas de escuta e participação.

O ambiente digital rompeu com os códigos de conduta do espaço físico tradicional e permitiu o surgimento de uma fruição mais interativa e socialmente guiada. O público, usualmente limitado a uma postura passiva, até mesmo por conta das características acústicas das salas de concerto, pôde, por meio das ferramentas digitais, reinscrever sua presença em uma experiência musical na qual, mais do que um objeto separado de seu público, a música se torna catalisadora de conexões.

O argumento central aqui não é o de que este ou aquele formato é superior. Ecoando Walter (2021), a análise permite vislumbrar uma forma por meio da qual formatos distintos de concerto coexistem mesmo nas ações de instituições tradicionais que podem ter maior resistência à mudanças mais radicais. O formato virtual foi uma medida emergencial e o que se viu depois, apesar de ser um retorno ao foco nos concertos presenciais, foi a manutenção de um modelo híbrido, por meio do qual indivíduos podem se engajar com as apresentações de formas distintas, ou seja, fruir diante de *Frames* de concerto distintos com peculiaridades de *Affordance*. Essas iniciativas, mesmo que com efeitos não inicialmente planejados pelas instituições, ampliam o propósito das instituições e suas formas de engajamento. Sua manutenção mesmo após a pandemia evidencia que o modelo híbrido e suas possibilidades é reconhecido como benéfico por ambas as instituições, e não apenas uma medida emergencial que sirva de alternativa para a agora inexistente impossibilidade de receber públicos nos espaços físicos.

A experiência, porém, permite vislumbrar possibilidades futuras em que essas instituições explorem mais as possibilidades dos novos formatos enquanto mantém os concertos tradicionais como seu foco. O hibridismo e a coexistência de modelos é, afinal, uma forma de diversificar as possibilidades de fruição da música de concerto sem que nenhum dos modelos possíveis cause algum tipo de saturação no público, mas sim atraia públicos diversos para experiências diversas.

Referências

- Alves, Elder P. Maia. 2019. “A Digitalização Do Simbólico E O Capitalismo Cultural-Digital: A Expansão Dos Serviços Culturais-Digitais No Brasil.” *Sociedade E Estado* 34 (1): 129–57. <https://doi.org/10.1590/s0102-6992-201934010006>.
- Alves, Elder P. Maia. 2020. “Competição E Digitalização: A Expansão Dos Serviços Culturais-Digitais – Os Casos Da Netflix, Dinsey E Apple.” *Ciências Sociais Unisinos* 55 (3). <https://doi.org/10.4013/csu.2019.55.3.03>.
- Barros, José Márcio, Pedro Henrique, and Tayane Bragança. 2023a. “A Orquestra Que Caiu Nas Redes.” *Revista Memorare* 10 (2): 52–72. <https://doi.org/10.59306/memorare.v10e2202352-72>.
- Barros, José Márcio Pinto de Moura, Pedro Henrique Mendonça Marques, and Tayane Bragança de Almeida. 2023b. “Plataformas E Mediação Orquestral: O Caso Da Filarmônica de Minas Gerais.” *Revista Extraprensa* 16 (2): 155–76. <https://doi.org/10.11606/extraprensa2023.212634>.
- Behrens, Roger. 2021. “Roll Over Beethoven . . . : Notes on Concerts under Conditions of the Culture Industry.” In *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, edited by Martin Tröndle, 287–295. New York: Routledge.
- Bragança de Almeida, Tayane. 2024. “Modos de relação com a cultura: Um estudo a partir da construção e análise de retratos individuais”. Master’s dissertation, Universidade do Estado de Minas Gerais. <https://zenodo.org/records/13908474>.
- Cook, Nicholas. 2006. “Entre o Processo e o Produto: Música e/enquanto Performance.” *Per Musi*, n.º 14: 5–22. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2006.55216>.
- Dobson, Melissa C. 2010. “New Audiences for Classical Music: The Experiences of Non-Attendees at Live Orchestral Concerts.” *Journal of New Music Research* 39, no. 2: 111–24. <https://doi.org/10.1080/09298215.2010.489643>.
- Fein, Markus. 2021. “Musical Curator and Concert Director.” In *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, edited by Martin Tröndle, 126–129. New York: Routledge.
- Feitosa, Sebastião Gonçalves, e Taiza Mara Rauen Moraes. 2025. “Histórias de Vida e Narrativas Contemporâneas sobre Orquestras”. *DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música* 29 (abril). <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/13624>.
- Fraser, Trisnasari, Alexander Hew Dale Croke, and Jane W. Davidson. 2021. “‘Music Has No Borders’: An Exploratory Study of Audience Engagement with YouTube Music Broadcasts during COVID-19 Lockdown, 2020.” *Frontiers in Psychology* 12 (July). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.643893>.
- Gibson, James J. 2015. *The Ecological Approach to Visual Perception*. London: Psychology Press.
- Hall, Stuart. 2013. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG

Hennion, Antoine. 2011. “Pragmática do Gosto.” *Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio* 8: 253–77. https://desigualdadeediversidade.soc.puc-rio.br/media/artigo10_8.pdf.

Hennion, Antoine. 2016. *The Passion for Music: A Sociology of Mediation*. New York: Routledge.

Höhne, Steffen. 2021. “Noise and Sound: The Historicity and Sociability of the Senses.” In *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, edited by Martin Tröndle, 143–149. New York: Routledge.

Horner, Bruce. 1998. “On the Study of Music as Material Social Practice.” *The Journal of Musicology* 16 (2): 159–199. <https://doi.org/10.2307/764139>.

Kirchberg, Volker. 2021. “A Sociological Reflection on the Concert Venue.” In *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, edited by Martin Tröndle, 188–192. New York: Routledge.

Marques, Pedro Henrique Mendonça. 2024. ““A Filarmônica é Nossa”: Concepções e práticas de formação de público e processos de mediação na Orquestra Filarmônica de Minas Gerais”. Master’s dissertation, Universidade do Estado de Minas Gerais. <https://zenodo.org/records/10806376>

Minczuk, Arcadio. 2014. “O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas do Brasil”. PhD thesis, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/13310>

Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. 2025. “Tchaikovsky, Mozart e Ravel | Regência de Fabio Mechetti e Pilar Policano ao violino” de Mozart.” Accessed Jun 02, 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=F1wN-wuBXxc>.

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. n.d. “Concerto Digital OSESP.” Accessed Sep 30, 2023. <http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=concertodigitalosesp>.

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. 2025. “Concerto Digital: a transcendência no “Réquiem” de Mozart.” Accessed Jun 02, 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=keEa5POpkho>.

Peters, Peter, Stefan Rosu, and Ruth Benschop. 2021. “The Researching Orchestra: Innovative Collaborations between Symphonic Orchestras and Knowledge Institutions.” In *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, edited by Martin Tröndle, 342–350. New York: Routledge.

Peterson, Richard A, Albert Simkus. 2015. “Como os gostos musicais marcam os grupos de status ocupacional.” In *Cultivando Diferenças: fronteiras simbólicas e a formação da desigualdade*, edited by Lemont, Michèle, Marcel Fournier, 207–253. São Paulo: Edições SESC SP.

Pitts, Stephanie. 2021. “Musical, Social, and Moral Dilemmas: Investigating Audience Motivations to Attend Concerts.” In *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, edited by Martin Tröndle, 227–237. New York: Routledge.

Rebstock, Matthias. 2021. “Strategies for the Production of Presence.” In *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, edited by Martin Tröndle, 134–140. New York: Routledge.

Sala São Paulo. n.d. "Sala São Paulo: História." Accessed May 27, 2025.
<https://salasaopaulo.art.br/salasp/pt/sobre/sala-sao-paulo-historia>.

Serdaroglu, Emine. 2020. "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* 7 (3): 59. <https://doi.org/10.26417/770wga72a>.

Schulze, Gerhard. 2021. "The Discovery of Listening in the Concert." In *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, edited by Martin Tröndle, 40–44. New York: Routledge.

Silva, Paulo César Ribeiro da. 2013. *Diferentes Modelos de Gestão Orquestral: uma comparação da Filarmônica de Minas Gerais e o da Sinfônica de Minas Gerais*. Master's dissertation, Universidade Federal da Bahia.
<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18748>.

Silveira, Diomar, Fabio Mechetti. n.d. "A Orquestra Filarmônica de Minas Gerais diante da pandemia do coronavírus." Accessed May 23, 2023.
<https://filarmonica.art.br/instituto/noticias/a-orquestra-filarmonica-de-minas-gerais-diante-da-pandemia-do-coronavirus>.

Thorau, Christian. 2021. "From Program Leaflets to Listening Apps: A Brief History of Guided Listening." In *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, edited by Martin Tröndle, 61–80. New York: Routledge.

Tröndle, Martin. 2021. "A Concert Theory." In *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, edited by Martin Tröndle, 11–28. New York: Routledge.

Uhde, Folkert. 2021. "Concert Design: Form Follows Function." In *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, edited by Martin Tröndle, 107–125. New York: Routledge

Ungeheuer, Elena. 2021. "Concert Formats: Liturgy—Ritual—Power?." In *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, edited by Martin Tröndle, 51–57. New York: Routledge.

Wald-Fuhrmann, Melanie, Hauke Egermann, Anna Czepiel, Katherine O'Neill, Christian Weining, Deborah Meier, Wolfgang Tschacher, Folkert Uhde, Jutta Toelle, and Martin Tröndle. 2021. "Music Listening in Classical Concerts: Theory, Literature Review, and Research Program." *Frontiers in Psychology* 12 (April).
<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.638783>.

Walter, Steven. 2021. "A Manifesto of Concert Culture." In *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*, edited by Martin Tröndle, 329–335. New York: Routledge.

Weining, Christian. 2022. "Listening Modes in Concerts." *Music Perception* 40 (2): 112–34.
<https://doi.org/10.1525/mp.2022.40.2.112>.

Williams, Raymond. 2005. *Culture and Materialism*. London: Verso.

DADOS DO AUTOR

Pedro Henrique Mendonça Marques é doutorando em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), sendo, também, mestre em Artes pela mesma instituição. Tem como focos de estudo a mediação cultural em música de concerto e o funcionamento de orquestras enquanto instituições ideologicamente permeadas a partir da lente do materialismo histórico-dialético. É, também, membro do Observatório da Diversidade Cultural.

José Márcio Barros é Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, sendo professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais e Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas. Atua nas áreas da Gestão Cultural, Políticas Culturais, Diversidade Cultural, Processos de Mediação e Antropologia e Comunicação, além de ser coordenador do Observatório da Diversidade Cultural.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.