

 <https://doi.org/10.47456/simbitica.v11i2.43064>

A orquestra comunitária e a educação para a memória

The community orchestra and the cultural heritage education

La orquesta comunitaria y la educación para la memoria

Sebastião Gonçalves Feitosa

Universidade da Região de Joinville

Taiza Mara Rauen Moraes

Universidade da Região de Joinville

Resumo Este texto aborda as orquestras como bem cultural, focando especialmente o papel e significância das orquestras comunitárias no ensino coletivo de música. Tais grupos têm como foco a integração social e o fortalecimento identitário pela linguagem musical, a partir de fenômenos sociais desencadeados pela promoção de vivências culturais e educativas. A discussão é um recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento e abrange o estado de ativação desse patrimônio. O objetivo é articular aplicações de saberes do campo da educação patrimonial em processos e práticas de políticas públicas para a cultura e para a cidadania, cujas bases são as orquestras. Após uma breve introdução ao contexto, apresenta-se uma discussão preliminar e considerações sobre as informações coletadas até o momento.

Palavras-chave: educação patrimonial; orquestras comunitárias; identidade; memória.



Abstract This text addresses orchestras as a cultural asset, focusing especially on the role and significance of community orchestras in collective music teaching. Such groups focus on social integration and strengthening identity through musical language, based on social phenomena triggered by the promotion of cultural and educational experiences. The discussion is an excerpt from ongoing doctoral research and covers the state of activation of this heritage. The objective is to articulate applications of knowledge from the field of heritage education, in processes and practices of public policies for culture and citizenship whose bases are orchestras. After a brief introduction to the context, a preliminary discussion and considerations on the information collected so far are presented.

Keywords: heritage education; community orchestras; identity; memory.

Resumen Este texto aborda las orquestas como bien cultural, centrándose especialmente en el papel y la importancia de las orquestas comunitarias en la enseñanza musical colectiva. Dichos grupos se enfocan en la integración social y el fortalecimiento de la identidad a través del lenguaje musical, a partir de fenómenos sociales desencadenados por la promoción de experiencias culturales y educativas. La discusión es un extracto de una investigación doctoral en curso y cubre el estado de activación de este patrimonio. El objetivo es articular aplicaciones de conocimientos desde el campo de la educación patrimonial, en procesos y prácticas de políticas públicas para la cultura y la ciudadanía cuyas bases son las orquestas. Luego de una breve introducción al contexto, se presenta una discusión preliminar y consideraciones sobre la información recopilada hasta el momento.

Palabras clave: educación patrimonial; orquestas comunitarias; identidad; memoria.

Recebido em 28-11-2023

Modificado em 25-02-2024

Aceito para publicação em 09-03-2024

Introdução

Este artigo propõe reflexões sobre as orquestras, suas formas de existir e os papéis que assumem na contemporaneidade. Inquietações parciais de uma pesquisa de doutorado em andamento, na qual buscamos compreender as relações sociais que se estabelecem para viabilizar a existência das *orquestras comunitárias* no Brasil, atualmente.

Orquestras são grupos culturais formados por pessoas que encontram na atividade de tocar, sentidos diversos no âmbito pessoal, mas, com uma convergência: a música instrumental. Existem as orquestras profissionais, formadas por músicos com vários anos de estudos e que tocam pelo pagamento que recebem. Em processos musicais semelhantes, existem pessoas que tocam nas *orquestras escolas*, instituições usualmente comunitárias e, nesse caso, os participantes na atividade são voluntários.

O termo em uso *orquestra escola*, diferencia-se de *orquestra escolar*, tendo em vista que, neste segundo caso, a orquestra está ligada a uma instituição escolar, como uma disciplina ou atividade que faz parte do currículo e dos quais os alunos podem participar, ainda que optativamente. Uma *orquestra escola*, por outro lado, é um grupo cuja estrutura e metodologia de trabalho pedagógico direciona-se especificamente para a aprendizagem coletiva de música de orquestra, com foco na aprendizagem coletiva de como tocar os instrumentos e na realização do repertório. Ou seja, a instituição “escola” é a própria orquestra. Outra característica a ser destacada em relação às *orquestras escolas*, é que frequentemente, não há restrições ou separação do grupo por idades. Participam crianças, adolescentes, jovens e adultos tocando um repertório comum. As orquestras vinculadas a projetos sociais, integram um conjunto de atividades comunitárias.

O questionamento que nos move foi desencadeado pela hipótese de que, as pessoas que tocam em uma *orquestra comunitária* encontram no fazer musical e no convívio social da orquestra, seus próprios motivos para a participação no grupo. Essa motivação, por sua vez, é fundamental para a permanência dos grupos, isto é, trata-se de uma escolha pessoal. Por esse motivo, as *orquestras escolas e comunitárias*, em seus processos de construção social, tendem a se constituir em um “patrimônio sentido” para a comunidade que as mantém.

Destacamos que as orquestras abordadas se caracterizam como conjuntos musicais formados com diversas configurações, porém, especificamente incluem naipes das famílias instrumentais das cordas, das madeiras, dos metais, da família da percussão, podendo agregar outros instrumentos não tradicionais, dependendo da demanda da obra musical. Em sentido específico, nosso objeto de investigação são *orquestras de câmara*, que se caracterizam como versões reduzidas das *orquestras sinfônicas* e são o tipo de grupo mais frequentemente encontrado nos projetos comunitários. Ressalta-se que, diante dos instrumentos e instrumentistas disponíveis para atuar, na prática, variam muito em termos de tamanho e de formato.

Por que existem orquestras atualmente? Para que servem, e onde elas estão?

Para responder as questões, iniciamos com a proposição de que hoje, como no passado, as orquestras existem por uma necessidade humana de tocar em conjunto. Do ponto de vista do conjunto instrumental, se observarmos as orquestras dos últimos quinhentos anos, há uma certa estabilidade no formato dos grupos. Fenômeno que pode ser constatado por uma análise da instrumentação anotada nas partituras. O que se altera ao longo da história é o repertório tocado, que vem sendo ampliado pelo trabalho de cada geração de músicos. Muitas músicas compostas no passado foram esquecidas e perdidas com o tempo. Novas composições surgem todos os dias, arranjos e transcrições. Assim, podemos dizer que a orquestra existe como um equipamento cultural a ser utilizado pela comunidade que a criou e que a mantém.

A orquestra é um conjunto musical acústico que reúne a maior quantidade de timbres instrumentais possíveis de serem usados para tocar uma composição musical. A versatilidade sonora desses conjuntos permite executar múltiplos estilos de música. Como as cores em uma pintura, os diferentes timbres dos instrumentos proporcionam uma grande variedade de impressões e sensações aos ouvintes.

Por causa da complexidade técnica e artística que existe em uma orquestra, é comum encontrarmos os termos *música erudita* e *música clássica*, empregados em associação ao trabalho realizado por esses grupos musicais. Na prática, a orquestra é um conjunto erudito, porém não se limita a tocar um único gênero de música ou músicas provenientes de um único período histórico. Do ponto de vista técnico e logístico dos músicos, a orquestra é *um instrumento* formado por vários instrumentos, o qual é tocado por um grupo que pode ser regido ou não por um maestro. O *Dicionário de Música Zahar*, apresenta as seguintes definições de música clássica:

[...] música clássica 1. Música “séria”, por oposição à música popular, música folclórica, música ligeira ou de *jazz*. 2. Qualquer música em que a atração estética resida principalmente na clareza, no equilíbrio, na austeridade e na objetividade da estrutura formal, em lugar da subjetividade, do emocionalismo exagerado ou falta de limites na linguagem musical. Nesse sentido, música clássica implica antítese da música romântica*. *Comparar com neoclássicismo*. 3. Música do período c. 1750-c. 1830, em especial de Haydn, Mozart e Beethoven (Zahar-Horta, 1985:250. Itálicos e aspas no original).

As definições números 2 e 3, se referem à música do período clássico e, usualmente, a compositores europeus como os mencionados. Trata-se, portanto, de ~~um dos~~ gêneros de música possíveis de serem interpretados pela orquestra, mas, não o único. A definição número 1, por outro lado, trata de um campo no qual surgem algumas batalhas teóricas fundadas na ideia do que é *erudito*, um termo que desqualifica o termo *popular*, como sendo algo simplório e de menor valor cultural. Entretanto, uma outra forma de analisar o termo “música séria”, é relacionando-o à música tocada em momentos solenes. Ocasões em que se deseja expressar, por meio da música, sentimento de tristeza ou de alegria,

mas, de modo solene. Trata-se, portanto, de um tipo de música que, quando tocada, em ocasiões solenes, convida as pessoas a assumir uma postura de respeito e atenção ao momento focado.

As apresentações de orquestras são chamadas *concertos*, assim, a música tocada pelo grupo, seja ela tradicional, arranjos para música popular, composições modernas, trilhas musicais de filmes ou hinos tradicionais, pode ser compreendida como “de concerto”. Pensando nesse sentido, em nosso trabalho adotamos a expressão *música de concerto* correspondendo à música executada pela orquestra. A *música do concerto*, realizado de modo mais ou menos solene, mas, como consequência do empenho e trabalho do grupo.

Do nosso ponto de vista, é possível estabelecer uma relação flexível e dinâmica sobre os gêneros musicais, que, não necessariamente precisam ser executados exclusivamente por um instrumento ou grupo instrumental. Nesse sentido, tomamos como argumento-uma prática corrente entre os músicos de fazer transcrições e arranjos de peças tradicionais, modificando a instrumentação original. No caso das orquestras de câmara comunitárias, isso normalmente é feito buscando contemplar os músicos e instrumentos que estão disponíveis para tocar no grupo.

Em termos práticos, nossa experiência de participação em *orquestras escolas* em Brasília e em Joinville/SC, e acompanhando o trabalho de algumas orquestras em diferentes lugares do Brasil, nos permite compreender que, no cotidiano desse tipo de grupo, o repertório, na maior parte das vezes é definido por um conjunto de aspectos: a) o nível técnico dos músicos – se os músicos sabem ler música, têm um bom nível em termos de habilidades motoras para tocar e são engajados no projeto, podem executar repertórios mais difíceis e/ou programas mais longos; b) os instrumentos efetivamente disponíveis – nos grupos comunitários observa-se frequentemente a falta de instrumentos ou de instrumentistas para completar os naipes. Fatores que podem gerar uma grande dificuldade para conseguir selecionar músicas cujos arranjos não necessitem de adaptação e c) a finalidade do trabalho – este aspecto, deve ser considerado quando o grupo em questão é uma orquestra comunitária, pois a relação afetiva dos músicos com o que vai ser tocado, onde, quando e por que, move a proposta. Não sendo um grupo profissional, a orquestra comunitária tem como principal mola propulsora, a motivação dos músicos para realizar o trabalho. O repertório é um elemento motivador, pois tocar, provoca prazer, gera motivação e energia positiva para o grupo, ou, por outro lado, se o trabalho de escolha e preparação das músicas for conduzido de modo inapropriado, pode causar desmotivação e frustração.

Diante desse quadro, podemos acrescentar que a disponibilidade de um compositor ou arranjador que possa escrever para cada instrumento, interfere diretamente no que, e em como a orquestra vai tocar. A opção por obras tradicionais, principalmente europeias e norte americanas, normalmente se dá em virtude do repertório escrito disponível nos métodos tradicionais de ensino dos instrumentos. Além disso, essas músicas são de domínio público e os arranjos, ainda que demandem alguma adaptação, já estão prontos. Grande parte do repertório orquestral é relacionado às estações festivas ou solenes, como as festas de fim de ano, as festas religiosas, os eventos cívicos, as feiras e festivais, entre outros.

As apresentações das orquestras escolas renovam as energias para mantê-las ativas. Isso ocorre por duas vias: uma via interna à orquestra, se caracteriza quando os musicistas, vivenciam todas as emoções que emanam da experiência de tocar o concerto e que envolve a atmosfera de expectativa e cumplicidade do grupo antes da entrada no palco, o gozo estético vivenciado durante a escuta da música na apresentação, a energia positiva recebida no momento dos aplausos... e poderíamos citar ainda outros fatores como emoções que motivam os musicistas a permanecer no grupo, a continuar estudando e se aprimorando tecnicamente.

A segunda via, diz respeito aos sentimentos, emoções e motivações que a orquestra, por meio do concerto, gera no público. Um repertório bem escolhido e bem interpretado, mesmo que formado por peças simples, tem potencial para estimular sentimentos, memórias, sensações e emoções em toda a plateia, independentemente da idade, nível cultural ou gênero das pessoas.

Assim, cada concerto se converte em um registro de memórias, em um reavivamento de experiências vividas durante os ensaios e encontros do grupo que atingiu seu objetivo primeiro: tocar e se apresentar para o público. Por outro lado, cada vez que a comunidade se reúne e forma uma plateia para assistir à apresentação dos músicos, busca-se um contato estético e social renovador daquilo que, para aquele grupo humano, é percebido como cultura. Nesse contexto, a comunicação entre orquestra e plateia se estabelece por uma percepção coletiva do momento. Há elementos nesse encontro que se articulam em uma linguagem cultural comum, isto é, a música tocada (ainda que seja inédita) e todos os elementos do ritual do concerto, renovam memórias e “imagens”, signos que permitem que todos se percebam como uma comunidade.

Assmann (2016:118) argumenta que “memória cultural é uma forma de memória coletiva, no sentido de que é compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, cultural”. A realização e a fruição musical se estabelecem por relações expressivas e impressivas, assim, o músico sonoriza aquilo que reúne na convivência coletiva. Nessa iconografia, a música assume e reflete funções de identidade para os povos. O músico, desde tempos muito antigos, assume o papel de guardião de saberes e memórias identitárias do seu povo. Aspecto impulsionador da hipótese sobre porque tais orquestras existem e para que elas servem: são instituições fundadas e mantidas pelo desejo comunitário.

Os objetivos de cada grupo, isto é, para que existem, são definições de autoria do próprio grupo, do mesmo modo que os seus códigos e convenções de conduta, seus valores morais, as preferências estéticas, estilísticas e tudo o mais que considerem necessário para uma boa interação e produtividade. Além disso, é o próprio grupo que articula condições para sua existência e realização dos seus propósitos. Tocar em uma orquestra demanda vários saberes, tanto práticos, quanto teóricos. A integração nos ensaios e nas apresentações demandam dedicação por parte dos músicos ou recursos financeiros para aquisição e manutenção do instrumento, bem como para comprar roupas adequadas para as apresentações, tempo livre para estudos de música, entre uma série de outros fatores. Em decorrência dos fatores listados, participar de uma orquestra como musicista, em muitos sentidos, requer privilégio social.

Dos resultados encontrados em nosso estudo, tanto as informações teóricas de autores levantados no estado da arte (Bonfim, 2017; Cardoso, 2020; Silveira, 2020), quanto narrativas de entrevistados, observações e levantamentos de campo, indicam que, atualmente, um número considerável das orquestras não profissionais no Brasil são grupos comunitários, vinculados ou não às instituições do poder público. Frequentemente são ligadas a instituições religiosas ou a associações culturais criadas, às vezes, por iniciativa da própria comunidade onde se situam. A partir da mobilização voluntária das pessoas, é possível ensaiar, são organizadas as apresentações para as quais a orquestra se prepara e são resolvidas questões ligadas ao custeio dos projetos.

Partindo da ideia da orquestra como um grupo cultural com características próprias, podemos refletir sobre articulações possíveis desses grupos, como estratégias para a educação social e comunitária. Tanto em relação à música tradicional, como herança do passado, quanto à realização *in vivo*, da música orquestral, como produção do presente e legado para o futuro. Esses encontros são possíveis, porque os músicos voluntariamente sentem-se motivados a dar existência à orquestra. Escolha, que não é apenas dos músicos, mas, da comunidade que mantém a orquestra, que sustenta a sua existência e lhe confere o sentido de patrimônio.

No cenário urbano no qual se inserem as *orquestras profissionais*, estão as outras orquestras de cada cidade, portanto, o que muda são as condições que cada grupo dispõe para realizar os seus projetos musicais. Assim, o palco onde se apresenta uma orquestra profissional, com venda de ingressos, pode em outro momento ser usado para uma apresentação pública de uma orquestra estudantil e, não raro, há os casos de músicos que tocam em mais de uma orquestra.

Uma *orquestra escola*, em seu trabalho cotidiano, atua educativamente não somente no âmbito musical, porém, em aspectos transversais das comunidades onde se insere. Dentre os processos educativos que se entrelaçam, podemos apontar a educação patrimonial, uma vez que o fazer musical da orquestra perpassa a difusão de vários elementos constituintes do patrimônio cultural da humanidade. Nesse aspecto, a plateia participa diretamente da vivência educativa, na qual a orquestra e o concerto promovidos por pessoas da comunidade, tornam-se expressões da cultura dessa comunidade.

Essa concepção de educação musical tem se disseminado com as orquestras vinculadas aos projetos sociais. Nesse contexto, os grupos, além de prover formação musical, funcionam como núcleos para integração social e cultural de crianças, adolescentes, jovens e suas famílias. Em muitos lugares, as orquestras são um elemento motivacional, atraindo as pessoas para participação nos grupos e, ao mesmo tempo, oferecendo acesso a bibliotecas, salas de estudos, palestras e outras atividades promovidas nos locais onde a orquestra se reúne. Esse é o caso, do *Projeto Música nas Escolas*, sediado em Barra Mansa - RJ.

O Projeto Música nas Escolas, presente em todas as escolas municipais de Barra Mansa, mantém hoje 22,5 mil crianças e jovens estudando música. Desses, 19.800 são alunos da rede pública municipal e o restante se divide entre pessoas das comunidades e alunos da rede pública estadual. - O atendimento inclui ainda os CEAPs, CAP e CRAS, onde o projeto oferece aulas de musicalização, como atividade complementar aos tratamentos (...). Este é um trabalho muito especial, que tem um sucesso grande junto ao público-alvo (Brandt, 2020:24).

Projetos sociais focados nesse modelo, articulados por iniciativas de organizações não governamentais - ONGs, de organizações da sociedade civil com interesse público – OSCIPs, ou outros tipos de instituições comunitárias criadas pela sociedade, são responsáveis pela existência de orquestras que estão em atividade em várias localidades do Brasil. Tais projetos têm competência para salvaguardar o patrimônio cultural constituído pelas orquestras brasileiras, o qual, como apontado por Bonfim (2017), por vezes tem sido negligenciado pelas instituições públicas de apoio e incentivo à cultura. Segundo a autora,

[...] a falta de sistemas oficiais de cadastramento de orquestras não significa apenas a ausência de mecanismos de pesquisa para a elaboração de trabalhos acadêmicos a respeito, mas também a inexistência de um sistema de controle referente ao número, saúde e projeções das orquestras atuantes nos vários âmbitos sócio geográficos brasileiros, o que torna os programas culturais e educacionais e as ações dos vários sistemas de governo relacionadas às orquestras bastante ineficientes sob vários aspectos, desde a formação de compositores, regentes e instrumentistas e a publicação de obras até a destinação de verbas ou instrumentos (Bonfim, 2017:28).

Salientamos que tal ingerência expressa estratégias de controle (Foucault, 1999), como discutiremos mais adiante. Embora na legislação cultural brasileira existam vários mecanismos para subsidiar e apoiar as orquestras escolas, como projetos culturais e/ou sociais, na realidade do cotidiano, nos deparamos com a falta de capacitação dos gestores e membros dos grupos para realizar o trabalho de captação e gestão financeira de recursos disponibilizados por editais públicos.

Os dirigentes das instituições e dos grupos, necessitam estar capacitados em termos de uma gestão político-administrativa dos projetos, levando em consideração que não se trata apenas de um trabalho musical, mas, que, em muitos casos constituem-se também como extensões de políticas de inclusão social. Além disso,

[...] é importante que se entenda que, quando falamos de Organização Social, estamos nos referindo a uma figura jurídica cuja origem vem do programa de reforma do Estado, iniciado em 1995. É uma qualificação concedida pelo Estado a entidades privadas sem fins lucrativos, com atuação em áreas como ensino, pesquisa, desenvolvimento tecnológico, preservação do meio ambiente, cultura e saúde, entre outras, com quem o Estado pode estabelecer parcerias. Busca-se, com isto, maior grau de eficácia na execução de programas e políticas públicas, além de maiores e melhores resultados para a sociedade (Silveira, 2020:28).

Ressalta-se que diante de situações de ingerência governamental ao longo de várias décadas (Minczuk, 2014; Lopes, 2016; Bomfim, 2017), as políticas públicas

brasileiras fomentadas em parceria com instituições do terceiro setor viabilizam e flexibilizam para as comunidades, executar projetos de seu interesse e que correspondem aos anseios e necessidades específicos de cada grupo comunitário. Considerando as especificidades regionais, os problemas e limitações, a abertura para participação social na gestão de programas e projetos comunitários a cargo do terceiro setor, representa uma conquista decorrente de muitos debates e embates sociais, assegurada pela Constituição Federal de 1988.

No Brasil, historicamente, o financiamento da maior parte da produção e da difusão cultural esteve sempre vinculada à ação do Estado (primeiro setor), seja por recursos orçamentários destinados às instituições culturais públicas, seja por subvenções a instituições culturais privadas, patrocínios diretos, sobretudo das grandes empresas estatais, isenções fiscais, fundos estaduais ou municipais de cultura e editais específicos para os setores artísticos, entre outros (Silveira, 2020:29).

Diante dessa realidade, é fundamental assegurar que os projetos possam promover, além da formação artística dos músicos e pessoal de apoio, uma qualificação dos coordenadores e administradores das orquestras, no âmbito das políticas públicas. Uma gestão capaz de articular ações técnicas, políticas e econômicas viabiliza a permanência dos projetos e dos grupos.

É necessário pensar em orquestras como bens sociais destinados a promover a educação e a cultura das pessoas; neste sentido, os recursos financeiros necessários para custear o serviço educativo e cultural que prestam são muito superiores aos que se consegue pela arrecadação em receita, como contrapartida aos serviços prestados. Neste sentido, a vantagem marcante do modelo de Organizações Sociais é justamente permitir que se busque, na iniciativa privada, recursos adicionais aos recursos do Estado – sem, entretanto, partir da premissa de que tais recursos vão substituir aqueles aportados pelo Estado (Silveira, 2020:36).

Na avaliação das orquestras os recursos necessários para a manutenção do grupo são aspectos a serem considerados. No entanto, existem dispositivos legais para que esse grupo, se estiver organizado, possa pleitear recursos tanto por meio de editais públicos, quanto junto às empresas e organizações privadas. Silveira destaca que esses recursos são complementares, isto é, os recursos advindos de financiamentos privados não substituem os públicos, bem como o recebimento de recursos públicos não inviabiliza articulações para obtenção de fundos complementares junto ao setor privado.

A hipótese acionada como fundamental para a permanência das *orquestras escolas comunitárias* é o desejo dos músicos e da comunidade onde o grupo está efetivamente inserido, de manter o grupo como um bem cultural *daquela comunidade*. Quando usamos aqui o termo comunidade, referimo-nos ao campo social em que a orquestra está inserida, portanto, o desejo comunitário de manter a orquestra, pode traduzir-se em ações de empresários locais, de outras instituições sociais como escolas, associações, teatros, igrejas que acolham o projeto da orquestra por meio da cessão de espaços para ensaios, para reuniões, para apresentações ou outros eventos promovidos pela orquestra.

Esses projetos ocasionam grandes impactos nas comunidades onde são implementados e, embora os integrantes de orquestras comunitárias não necessariamente optem por seguir carreiras profissionais de músicos, essa se torna uma opção, além disso. Cardoso (2020) relata que:

[...] o “Dossiê Cidadania Sinfônica”, que analisou “o novo mercado de trabalho aberto pelos projetos sociais que ensinam instrumentos sinfônicos” (...) mapeou os principais projetos sociais atuantes no Brasil naquele período (2012), ressaltando que crescem “em número e importância as iniciativas de integração social por meio do ensino de instrumentos de orquestra para crianças e jovens”. Com base em dados levantados em 92 projetos, distribuídos por 20 estados de cinco regiões do país, o dossiê concluiu que tais projetos “estabeleceram novas frentes de trabalho no ensino de música, abriram diferentes possibilidades de profissionalização de jovens músicos e começaram a gerar forte impacto econômico”, especialmente nas comunidades onde estavam inseridos (Cardoso, 2020:18).

Se considerarmos os elementos necessários para os processos de educação musical e produção artística que se realizam a partir de uma orquestra escola, torna-se perceptível o porquê desse impacto econômico, e de que modo o mercado de trabalho local vai, aos poucos, sendo beneficiado pela presença da orquestra. De modo direto, as atividades educativas e culturais desenvolvidas pelas orquestras promovem circulação de dinheiro no pequeno comércio local, notadamente em seguimentos como o de instrumentos e acessórios musicais, papelaria, livros, roupas e alimentação. As atividades culturais e artísticas, integram o conjunto dos atrativos da vida urbana. Assim, a tendência é que, quanto mais opções de lazer cultural disponíveis, mais atrativos turísticos para aquela localidade. Uma orquestra escola forma uma expressiva quantidade de músicos para atuar em diferentes contextos das cidades.

Dentre as principais funções sociais das *orquestras escolas* podemos citar: a) promover a educação musical e iniciar a formação musical de crianças e jovens. No futuro, os que assim desejarem, poderão seguir carreira como musicistas profissionais ou semiprofissionais; b) promover encontros culturais nas comunidades onde estão inseridas. O marco mais tradicional é a execução de concertos, que se tornam momentos de celebração da comunidade, integrando os musicistas, as famílias e amigos, unificados pela música. A oportunidade de participar de um concerto realizado ao vivo, é uma experiência promotora de memórias coletivas da orquestra como um espaço produtor e disseminador da cultura musical.

Os grupos de estudantes, quando bem conduzidos e organizados, à medida que o tempo passa e o trabalho se consolida, tendem a alcançar níveis artísticos progressivamente mais elevados. Devido à metodologia de trabalho em conjunto, que possibilita convivência e prática de conjunto regular, os músicos aprimoram as suas qualidades como instrumentistas e se tornam mais seguros quanto à tensão gerada pela ansiedade de estar no palco. Ampliam-se os saberes musicais, culturais e estéticos que resultam em apresentações compartilhadas socialmente com níveis artísticos mais elevados. No entanto, observamos em campo, que há um fator social que impede que tais grupos alcancem níveis de excelência: a rotatividade dos músicos. Para muitos jovens que

iniciaram sua participação nos projetos quando ainda eram menores de idade, o momento de término do ensino médio, com as perspectivas de inserção no mercado de trabalho, ou em um curso superior (mesmo que de música), por vezes provoca mudanças de rotina que não permitem que a pessoa continue tocando na orquestra. Por outro lado, há um movimento dinâmico, na mesma medida que saem músicos, entram novos estudantes no grupo.

Nesse panorama, podemos dizer que a orquestra comunitária ultrapassa o seu papel de grupo musical, transformando-se em um bem cultural da comunidade onde existe por estabelecer relações interpessoais e intercâmbios culturais.

O desenvolvimento genético e cultural do homem o fez estabelecer relações interpessoais cada vez mais profundas cujas influências se converteram nas mais fundamentais de toda a sua vida. Para o homem é tão importante seu próximo que não pode conhecer-se a si mesmo enquanto não conheça os demais. Não é capaz de compreender suas relações exceto na medida em que se derivam do grupo. Quer dizer, que não pode chegar a ser humano sem o grupo. (Montagu, 1962:28) (...) A atividade musical é uma fonte de coesão social, de aproximação. Em uma sociedade, dificilmente se estimará suficientemente o valor, que tem a adaptação de um indivíduo a um grupo. (Dobzhansky, 1962:217). A música em geral outorga um sentimento de pertencimento (Gaston, [1968]1982:44. Tradução livre).

Esse sentimento de pertencimento se apresenta de diferentes maneiras para cada pessoa que vivencia a audição do concerto e tende a se fundir em um sentimento coletivo. A *orquestra comunitária*, articulada social e culturalmente pode ser compreendida como uma *instância de memórias*, pois reúne um grupo de pessoas especializadas na Arte da Música, cada qual com seu instrumento, todos com o propósito de executar obras musicais historicamente situadas. Em uma relação simbiótica, os músicos dão sentido à orquestra, que dá sentido ao trabalho dos músicos. Os músicos ativam suas memórias musicais como fenômeno cultural.

A sociedade demanda o cultivo da música e a orquestra existe para atender a essa demanda. Então, poderíamos dizer que o concerto é a colheita daquilo que foi cultivado pela orquestra. Assim se estabelece a primeira relação patrimonial da orquestra com a educação: a razão de ser da orquestra e a sua missão como portadora de uma sonoridade musical que não pode ser produzida por nenhum outro grupo, ou músico isoladamente. Integração coletiva que evoca no músico participante um sentimento de autovalorização e de pertencimento a um grupo que tem uma identidade própria e tem um papel social.

Por outro lado, a existência da orquestra como grupo cultural que se apresenta no bairro, na cidade ou representando o bairro ou a cidade em outro lugar, evoca na comunidade que a mantém, sentimentos de cultura de grupo, de identidade social e de representatividade perante outros grupos. Apesar de imaterial, o concerto produz uma materialidade no fenômeno musical. Essa materialidade se torna visível pela presença da orquestra organizada no palco, com os músicos segurando seus instrumentos, as partituras diante deles e vestidos a caráter, o que pode ser por exemplo uma calça *jeans* e uma camiseta com o nome da orquestra. Tem-se a unidade de um time, uma equipe que vai realizar algo que foi programado, ensaiado.

As relações culturais e de memória que as pessoas estabelecem a partir dos diferentes objetos usados pelos músicos em seu fazer cotidiano, denotam que a relevância social desses objetos ultrapassa a sua função pragmática. Os instrumentos, livros, partituras e acessórios musicais empregados pelos músicos tanto para aprender a tocar, quanto para a execução musical propriamente dita, fazendo parte do cotidiano das casas onde essas pessoas residem, ampliam seus significados, como objetos de memórias, tendo em vista as relações que, mesmo os não músicos estabelecem com eles. Bosi, afirma que:

Quanto mais voltados ao uso cotidiano mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam. São estes os objetos que Violette Morin chama de objetos biográficos, pois envelhecem com o possuidor e se incorporam à sua vida: o relógio da família, o álbum de fotografias, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa-múndi do viajante... Cada um desses objetos representa uma experiência vivida uma aventura afetiva do morador (Bosi, 2003:26).

Poderíamos acrescentar a essa lista, o violino do irmão, o piano da tia... os instrumentos e objetos musicais de pessoas da família que, com o tempo, se tornam parte de um acervo biográfico daquela família. Por vezes esses instrumentos acabam circulando de casa em casa, mais pelo seu valor afetivo do que pelo seu uso musical propriamente dito. Objetos que marcam a personalidade e a cultura da casa e são testemunhos da história da música na família, chaves para memórias de fatos e pessoas.

Nessa perspectiva, destacamos a orquestra como patrimônio, ou seja, um lugar que funciona como repositório vivo de um conjunto de saberes e conhecimentos de vários períodos históricos da humanidade. O conjunto orquestral é um legado para os compositores, para os músicos e para a plateia. Saber ser e saber fazer orquestra são saberes vivos, transmitidos de modo prático, no âmbito das vivências do grupo orquestra.

Nesse contexto, pensar as contribuições do patrimônio para educação, do ponto de vista da música orquestral, demanda refletir sobre uma série de processos tradicionais em música. Considerando o conjunto de elementos agregados, isto é, o repertório (as obras musicais), o saber nos campos da composição, interpretação e regência, o saber técnico da execução instrumental, os instrumentos e as técnicas de manutenção, as partituras (como objetos materiais) e ainda as formas de transmissão de todos esses saberes, são passíveis de serem objeto de interesse no âmbito patrimonial e, ao mesmo tempo, no campo da educação.

A partir da experiência e do contato direto com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho da Educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural (Horta, Grunberg & Monteiro, 1999:6).

Uma abordagem da educação com o patrimônio, demanda a valorização dos acervos e dos saberes musicais do passado, mas, também o reconhecimento da orquestra como um

recurso, um patrimônio ativado, utilizável para educação, pelo seu poder de motivar a produção de eventos de promoção social e comunitária, para interpretação de obras novas, sintonizadas com o pensamento estético contemporâneo, matizadas pela criatividade dos autores atuais. Este pode ser um ponto de convergência de uma educação social com o patrimônio, mas, também um desafio em relação às orquestras: ressignificar o seu papel social, desvinculando a sua imagem da ideia que seja um grupo elitizado, cujo objetivo principal seja tocar sinfonias e músicas europeias antigas.

A ressignificação orquestral é dirigida para o papel musical da orquestra, historicamente mutante. Atualmente não faz mais sentido pensar em compor sinfonias, óperas ou concertos segundo as regras da composição consolidadas nos séculos passados, porém, não significa que as obras clássicas não sejam apreciáveis. O desafio que se apresenta é não supervalorizar o passado como um patrimônio a ser imposto às gerações atuais, todavia, sem negligenciar a necessidade de apresentar as obras do passado, como um patrimônio disponível para ser acessado e apreciado pelas novas gerações. O papel social das obras antigas se modificou, mas o seu valor artístico e expressivo não diminuiu por isso.

No campo da música, a educação patrimonial é influenciada pelo ensino dos instrumentos, pois, é na formação que começam a ser definidos os programas de concertos e, conseqüentemente, o que será disponibilizado do patrimônio musical, para consumo pelo público. O ensino dos instrumentos de orquestra focado em programas de concertos da época de Bach, Schumann, Mozart, entre outros grandes mestres europeus, tem seu valor patrimonial e sua importância do ponto de vista da formação cultural e do aprendizado técnico, entretanto, faz-se necessário considerar também toda a produção atual de música de concerto e o cenário musical da contemporaneidade. Na época de Mozart (1756-1791), por exemplo, para “animar” uma festa, os instrumentos mais populares disponíveis eram o violino, a viola, o cravo e o violoncelo, não havia amplificadores de som para os instrumentos e os estilos de danças tinham outros padrões.

A estética sonora se modificou, e em decorrência, a função social da música clássica que mantém o seu aspecto de música para ser ouvida em concertos, nos quais o público vai para assistir e ouvir os músicos tocar ao vivo. As apresentações de música orquestral têm os seus ritos sociais e cênicos, os quais estabelecem as conexões de memórias que permitem a comunicação entre a orquestra, como grupo e com a plateia.

A diferença entre a música tradicional de orquestra e a própria orquestra como patrimônio, é que, grosso modo, a música tradicional tida como patrimônio, frequentemente tem um caráter de passado histórico, de um tipo de saber fazer, que serviu de base para o desenvolvimento de outras formas e gêneros musicais e que perdura até os dias atuais. A orquestra, por outro lado, além de possibilitar o resgate desse passado, agrega sua aplicabilidade como grupo conectado ao presente. Em campo temos recolhido exemplos de programas de concerto cuja temática são trilhas de filmes de cinema, arranjos de músicas de jogos eletrônicos ou de bandas “da moda” como *Cold Play*, *Queen*, *Abba*, entre outras. Isso demonstra, como mencionamos anteriormente, a versatilidade da orquestra como conjunto musical. Essa forma de agrupamento social se

constitui como patrimônio, por sua singularidade no sentido de musicalmente transcender o tempo, o espaço e mesmo as culturas.

Uma proposta de educação voltada para o sentido patrimonial da orquestra, abrange a valorização da herança musical e, como nos lembra Bezerra (2020:63), visa “promover a sensibilização sobre a importância desse patrimônio, e de sua preservação, na formação dos sujeitos e de sua própria história”. É desejável que tal proposta inclua perspectivas de futuro, sintonizando o fazer do presente, com a construção do que deixaremos como legado para as próximas gerações. Em outras palavras, não se trata apenas de preservar o passado e evidenciar o seu valor, trata-se de viver o presente, desfrutando do que temos como patrimônio musical e, ao mesmo tempo, construir novas bases para o futuro.

Em relação à *orquestra escola*, a inserção da educação patrimonial nas práticas de trabalho do grupo, considera a promoção da própria orquestra. Nesse sentido promove a educação musical tanto dos músicos, quanto das plateias. A conceituação teórica do valor de um bem patrimonial é algo que pode ser apresentado por meios pedagógicos, de qualquer tipo que se possa lançar mão com uma turma de educandos. Assim, cabe aos musicistas mostrar seu valor social propiciando educação musical às plateias.

Uma estratégia que percebemos como positiva, em nossa vivência de campo, são as parcerias com instituições escolares e acadêmicas. Um caminho possível para implementar ações interinstitucionais é alinhar o calendário e o repertório proposto a projetos das instituições, como festas de encerramento letivo, congressos e semanas acadêmicas, entre outros eventos possíveis. Reuniões coletivas que oportunizam levar para as comunidades ao redor da sala de ensaios da orquestra, apresentações do que está sendo produzido pelo grupo. Além disso, os eventos garantem público para a apresentação musical, que por outro lado, torna o evento mais atraente para o público em geral. Nessa perspectiva, a orquestra amplia suas possibilidades educativas, pois inclui em suas vivências, o contato com o público, em concertos agendados e preparados. Ao mesmo tempo, amplia a sua significação na comunidade, pois socializa os resultados do processo educativo, no caso, o concerto como evento social e a música como obra de arte apresentada.

No âmbito cultural e artístico, considerando o que temos afirmado sobre a orquestras como um legado para os compositores do futuro, uma orquestra escola pode ser uma valiosa alternativa para iniciar a formação de meninas e meninos compositores. Abrir espaços em festivais e saraus para apresentar composições autorais de musicistas e da própria orquestra, estimula o exercício da composição e a circulação da música orquestral. Os trabalhos das crianças podem incorporar pequenos blocos, ampliando os programas de concertos didáticos. Além disso, é interessante organizar o repertório, mesclando o tradicional e o contemporâneo, tocando o clássico e o popular, dando mais visibilidade à música brasileira de todos os tempos, dando mais espaço para as mulheres compositoras e regentes, valorizando nossa diversidade étnica e cultural.

Esse viés educativo da orquestra como um patrimônio cultural, é fundamental para que a comunidade tome posse desse patrimônio, não apenas como um valor simbólico,

isto é, pelo seu valor afetivo de patrimônio sentido. Faz-se necessário compreender e articular também as possibilidades para o seu uso como bem cultural, algo que agrega possibilidades de geração de valores econômicos para as comunidades que as mantêm. Afinal, uma orquestra é um grupo capaz de promover e realizar espetáculos artísticos, de gerar bens de consumo como gravações de áudio, vídeos e outros produtos comercializáveis, que podem agregar valor às estratégias de desenvolvimento e renda. Como mencionamos acima, uma apresentação cultural agrega valor a um evento institucional, por exemplo. Assim, podem ser firmadas parcerias e negociados patrocínios, com apresentações como contrapartida.

Por definição, um determinado bem cultural é um patrimônio ativado, quando, além da sua inscrição no rol do tombamento, ele também é reconhecido pela comunidade como parte significativa do seu cotidiano. Isto é, mais do que um “rótulo” patrimonial, existe uma relação cultural que o torna parte significativa da vida diária da comunidade onde ele está inserido, motivando ações e práticas que denotam a sua integração no imaginário coletivo daquele povo, seja pela sua simbologia identitária, ou por sua importância no sentido de uma prática social ligada à subsistência econômica. Desse modo, a ativação de um patrimônio requer uma visão e um posicionamento no sentido de sua validação como bem, instituição ou prática de interesse social. Esse é um ponto que requer muita atenção, pois:

[...] ativar um patrimônio, significa escolher determinados referentes e expô-los de uma ou outra forma. Isso equivale a articular um discurso que dependerá dos referenciais escolhidos, dos significados que eles destaquem, da importância relativa que se lhes outorgue, de sua inter-relação e do contexto. Assim, nenhuma ativação patrimonial é neutra (Prats, 1997:32. Tradução livre).

Prats aponta as disputas que se estabelecem, então, sobre aquilo que é nomeado ou reconhecido como patrimônio. Resultado dessas disputas, grupos comunitários dedicados a ações sociais, estejam eles consolidados ou em fase de constituição, frequentemente estão sujeitos a algum tipo de cooptação, seja para um desvio de função, ou para ter a sua imagem usada de modo a gerar benefícios para outro grupo ou instituição. No caso das orquestras escolas, é necessário considerar esses possíveis vieses perversos.

Usar a música, em oficinas de políticas sociais de educação para as crianças e os adolescentes pobres, em periferias urbanas, por exemplo, é visto como uma maneira de gerir riscos e perigos para evitar o crime, a violência, para educar para a paz e animar os que podem sair da docilidade e se revoltar pela frustração das promessas não cumpridas das Repúblicas democráticas e do Estado supostamente de Direito Igualitário em oportunidades voltadas para a realização de supostos empreendedorismos (Alvarenga, Oliveira & Lemos, 2019:76).

Por meio da apropriação de discursos e de sentidos, instala-se subversivamente um modelo de controle de práticas e de processos que, na verdade, visa impor condições de sujeição pacífica e subserviente às pessoas dominadas. Foucault (1999), descreve tais estratégias como um conjunto coordenado de ações voltadas à implementação de práticas de controle e docilização dos corpos e das mentes.

Em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações (...). Não se trata de cuidar do corpo, em massa, grosso modo, como se fosse uma unidade indissociável, mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível da mecânica – movimentos, gestos atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. O objeto, em seguida, do controle: não, ou não mais, os elementos significativos do comportamento ou a linguagem do corpo, mas a economia, a eficácia dos movimentos, sua organização interna; a coação se faz mais sobre as forças que sobre os sinais; a única cerimônia que realmente importa é a do exercício. A modalidade enfim: implica numa coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas” (Foucault, 1999:118).

O contexto do ambiente e do trabalho de uma orquestra não foge aos processos disciplinares. O acesso aos instrumentos, métodos didáticos e principalmente ao repertório, é alvo de cuidadoso controle. Os processos de aprendizagem dos instrumentos, das músicas e a organização dos ensaios são retratos autênticos das palavras de Foucault.

Pensando sobre as *orquestras escolas* inseridas nos projetos sociais, do ponto de vista dos músicos são grupos que permitem toda sorte de integração artística, práticas de conjunto, espaços de aprendizagens, de lazer e de trocas inerentes à realização do fazer musical, no entanto do ponto de vista das ações voltadas para políticas públicas podem ser uma estratégia e um espaço para intervenções e programas visando assegurar a efetivação de direitos sociais, sejam estes voltados para a educação, para a cultura, ou para a inclusão social entre outros. Sob a perspectiva da educação patrimonial, essas orquestras podem ser um mecanismo eficiente para articulação de ações que tornem significativos diversos saberes voltados para a própria noção de cultura, de identidade, de valores relativos à transmissão da educação, em sentido amplo, e para atuação no campo político.

Em qualquer versão de identidade se estabelece pelo menos uma relação dialética entre a realidade, as ideias e os valores, e os interesses de quem os propugnam e compartilham. As diversas ativações de determinados referenciais patrimoniais, são representações simbólicas dessas versões de identidade. Por sua natureza, tais referenciais dizem respeito principalmente às identidades políticas básicas, isto é, locais, regionais ou nacionais. Os símbolos patrimoniais, como qualquer sistema simbólico, mantêm uma correlação entre ideias e valores. Os valores parecem emanar diretamente das ideias as quais aparecem como plenamente coerentes com esses valores. Dado que os valores se correspondem também com determinados interesses, podem existir simultânea ou sucessivamente uma diversidade de versões da mesma realidade. Assim, as ativações patrimoniais são estratégias políticas” (Prats, 1997:31-32. Tradução livre).

Considerar e compreender que existem diversas versões de identidade implica assumir que existem também múltiplos referenciais de representações e validação dessas

noções de identidade e de pertencimento. Esses referências, necessariamente perpassam e se imbricam no emaranhado das construções semióticas que formam o tecido da expressão cultural de cada povo. Mais ainda, produzem as relações dialéticas entre os diversos sentidos de identidades transculturais. A ativação patrimonial, resulta, portanto, na delimitação de espaços possíveis para ação social e integração ambiental, daí a sua conotação de lugar de construção de estratégias políticas.

A orquestra é um equipamento cultural da sociedade e, desse modo, dentre as suas funções ou “utilidades” sociais, podemos citar a realização musical, a preservação e a difusão do patrimônio constituído pelas composições, além da transmissão de saberes musicais. Podemos, então, pensar em vários sentidos, todos eles legítimos e relevantes de serem considerados. Em um dinâmica flutuante, ela existe como uma instância de memória e está onde é demandada. Ainda que os ensaios sejam realizados sempre no mesmo local, não é o local que faz a existência da orquestra. É o encontro dos músicos.

Considerações finais

As reflexões sobre as *orquestras escolas e comunitárias*, suas formas de existir e os papéis que assumem no início do século XXI indiciam um fenômeno vivo, em movimento. As orquestras que visitamos até o momento agregam as funções concomitantes de serem tanto grupo instrumental, quanto escola, ou seja, espaço de produção musical e artística, mas, também para realização de experimentações e aprendizagens. Neste duplo papel social, cria-se a potencialidade de promover a construção de novas relações com o fazer musical. A associação da ideia de que a orquestra é um bem cultural a serviço da comunidade, permite que ela coopere para o fortalecimento identitário das comunidades onde estão inseridas.

Em síntese, as reflexões sobre os papéis socioculturais das orquestras, sinalizam que são grupos formados por pessoas que encontram na atividade de tocar, um tipo de satisfação pessoal, mas, essa sensação, converge para um sentimento coletivo de realização.

Tratando especificamente de grupos situados em diferentes regiões e realidades brasileiras, um dos aspectos que buscamos apresentar neste artigo, foi a ação das orquestras vinculadas a projetos sociais, como espaço estratégico para promoção de vivências culturais e educativas. Essas orquestras têm potencial de formar uma base, para o desenvolvimento de ações de políticas públicas para cultura, para saúde e para a cidadania. Finalizando, trazemos ainda uma reflexão de Bezerra (2020:65), de que “a educação patrimonial não deve ser reduzida à finalidade de preservação do patrimônio, e tampouco a uma metodologia. Afinal, educação patrimonial é educação”. Ao que acrescentamos que Educação é promoção de dignidade e vida.

Referências



- Alvarenga, Eric C.; Oliveria, Paulo de T. R.; Lemos, Flavia C. S. (2019). “Trabalho em orquestras sinfônicas e governamentalidade”. *ECOS - Estudos Contemporâneos da Subjetividade*, v. 10, n. 1, pp. 74-87 [Consult. 01-03-2024]. Disponível em <http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/1887>
- Assmann, Jan. (2016). “Memória comunicativa e memória cultural”. *História Oral*, v. 19, n. 1, p. 115-127 [Consult. 01-03-2024]. Disponível em <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642>
- Bezerra, Marcia. (2020). “Patrimônio e Educação Patrimonial”, in Carvalho, A. e Meneguello, C. *Dicionário Temático de patrimônio: debates contemporâneos*. Campinas, Unicamp, 2020.
- Bomfim, Camila C. (2017). *A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016*. [manuscrito] Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.
- Bosi, Ecléa. (2003). *tempo vivo da Memória. Ensaio de psicologia Social*. 2. ed. São Paulo, Editorial.
- Brandt, Maurette. (2020). “A música das escolas ganha o mundo”. *Revista Sinos: projetos sociais e orquestras brasileiras ontem e hoje: desafios e perspectivas*. Ano I nº 1. Rio de Janeiro, Escola de música da UFRJ.
- Cardoso, André. (2020). “Orquestras no mundo contemporâneo: sustentabilidade e papel social”. *Revista Sinos: o periódico da orquestra brasileira*, ano 1, n. 1, pp. 11-21 [Consult. 01-03-2024] Disponível em https://musica.ufrj.br/images/pdf/Revista_Sinos_completo-1.pdf
- Foucault, Michel. (1987). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes.
- Gaston, E. Thayer y otros. (1982). *Tratado de musicoterapia*. Ediciones Paídos, Barcelona-Buenos Aires, Reimpresso em 1982.
- Horta, Maria de L. P.; Grunberg, Evelina; Monteiro, Adriane Q. (1999). *Guia básico de Educação Patrimonial*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial.
- Lopes, Marcelo de O. (2016). *Alocação de Riscos e Equilíbrio Econômico-Financeiro em Contratos de Gestão: o caso da Fundação Osesp*. [manuscrito] Fundação Getulio Vargas - Escola de Direito de São Paulo.
- Minczuk, Arcadio. (2014). *O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas de Brasil*. Tese (Doutorado em História da Ciência) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo.
- Prats, Llorenç. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona, Ariel.
- Silveira, Diomar. (2020). “As organizações sociais na gestão Da cultura: o caso da orquestra Filarmônica de minas gerais”. *Revista Sinos: projetos sociais e orquestras brasileiras ontem e hoje: desafios e perspectivas*, ano 1, n. 1.
- Horta, Luiz P. (1985). *Dicionário de música*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.

Sebastião Gonçalves Feitosa

 <https://orcid.org/0000-0002-7643-8952>
 <http://lattes.cnpq.br/5353083440621824>

Bacharel em Composição e Regência e Mestre em Educação pela Universidade de Brasília, Brasil. Doutorando em Patrimônio Cultural e Sociedade na Universidade da Região de Joinville, Brasil. E-mail: sebgofe@gmail.com

Taiza Mara Rauen Moraes

 <https://orcid.org/0000-0002-6389-1133>
 <http://lattes.cnpq.br/5574002164226642>

Graduada em Letras pela Universidade do Contestado, Santa Catarina, Brasil. Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. Professora no Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville. E-mail: moraes.taiza@gmail.com