

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA STRICTO SENSU

CAMILA CARRASCOZA BOMFIM

**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**

**São Paulo
2017**

CAMILA CARRASCOZA BOMFIM

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

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira

São Paulo
2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da UNESP

B713m Bomfim, Camila Carrascoza, 1967-

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 / Camila Carrascoza Bomfim. - São Paulo, 2017.

423 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Orquestras sinfônicas e filarmônicas - São Paulo, Região Metropolitana de (SP). 2. Políticas públicas. 3. Musica e sociedade. I. Nogueira, Marcos Fernandes Pupo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CAMILA CARRASCOZA BOMFIM

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

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Música do Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho” como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo
Nogueira

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira – IA/UNESP – Orientador

Prof. Dr. Gildo Magalhães dos Santos Filho – USP

Prof. Dr. Oscar Alejandro Fabian D’Ambrosio – PPG Artes/UNESP

Prof. Dr. Lutero Rodrigues – IA/UNESP

Profa. Dra. Julia Zanlorenzi Tygel – Faculdade de Música Souza Lima

Para meus alunos, que no decorrer dos anos me
ensinaram a refletir sobre o futuro.

E para a Clara.

Agradeço,

Aos músicos, maestros, diretores artísticos, instituições e demais representantes das diversas orquestras contatadas pelo Brasil, pois sem essa colaboração não seria possível construir este trabalho. São eles: **Acre:** Damien Keller (Rio Branco); **Alagoas:** Marcos dos Santos Moreira e Nilson Souza (Maceió); **Amazonas:** Débora Batista (Manaus); **Bahia:** Renata D’Urso Hebling (Salvador); **Mato Grosso do Sul:** Gilberto Stefan, Niágara Cruz e Victor Diniz; **Minas Gerais:** Abel Moraes (São João Del Rei), maestro Agenor Ribeiro Netto (Poços de Caldas), Bárbara Laredo, Marcelo Moraes (Belo Horizonte), Luís Otávio Santos e Marcus Medeiros (Juiz de Fora); **Pará:** Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Belém); **Paraíba:** Ayrton Benck e Léo Meira (João Pessoa); **Paraná:** Aldo Villani (Curitiba), Irina Ratcheva e João Carlos Rolim de Souza (Londrina), Sabrina L. Schultz (Maringá); **Pernambuco:** Ana Altino (Recife); **Rio de Janeiro:** Carlos Eduardo Moreno (Petrópolis), CSN (Volta Redonda), Sociedade Musical Beneficente Campesina Friburguense (Nova Friburgo), Conservatório Brasileiro de Música Guilherme Bernstein, Marluce Ferreira, Patrícia Michelini, Roberto Gnattali, Valéria Peixoto, Vanessa Rocha, Paulo e Ricardo Santoro (Rio de Janeiro), Luís Maurício Carneiro (Campos dos Goytacazes); **Rio Grande do Sul:** Luiz Borges (Pelotas), Márcia Pegoraro Mangioni (Carlos Barbosa); **Rio Grande do Norte:** Camila Meireles (Natal); **Santa Catarina:** Patrícia Sirydakís Macedo (Joinville); **São Paulo:** Claudia Feres (Jundiaí), Aldino Nuñez, Betina Stegman, Ezequias Pereira, Irineu Franco Perpétuo (por ter me apresentado o *Anuário VivaMúsica!*), Karen Feldman, Kleber Buzo, Lídia Bazarian, Mônica Lucas, Luís Antônio Ramoska, Paulo Rydlewski, Sílvio Gianetti (São Paulo), Marcelo Antunes Martins (Indaiatuba), Maria Cecília (Campinas), Daniel Volpin e Geraldo Olivieri (São Caetano do Sul), Rodrigo Müller (Limeira), Sueldo Francisco e Tânia Araújo (Osasco); **Sergipe:** Filarmônica Nossa Senhora da Conceição (Itabaiana), Guilherme Mannis (Aracajú). E outras tantas pessoas que anonimamente me informaram sobre o funcionamento das diversas orquestras pelo Brasil;

Ao Marco Prado, que me alertou pela primeira vez sobre a responsabilidade de formar alunos para um mercado de trabalho complexo e cada vez mais reduzido;

Ao Marcos Pupo Nogueira, por aceitar essa incumbência num momento complexo;

A Heloísa Fischer, pela contribuição inestimável, com textos e conversas;

Aos amigos que me apoiaram, e todos que contribuíram para que eu seguisse em frente. Em especial, Adriano de Castro Meyer, Ana Isabel Rebello, Cintia Zanco, Dione Moraes, Fabiana Biscaro, Fernando Lacerda Duarte, Gabriela Machado, Gláucia Figueiredo, Laura Sokolowicz, Lourdes Batista de Carvalho, Mônica Vermes, Natália Visoná, Ronaldo Rebello Alvarenga, Suzana Kato, Wal Evangelista – não tenho palavras para agradecer!

Ao meu pai, Léo Bomfim Junior, pelas inúmeras conversas, e Paulo Castagna, por tudo.

*Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa.*

*Ricardo Reis (Fernando Pessoa),
Tenho mais almas do que uma*

Os indivíduos vivem e atuam em um mundo de instituições. Nossas oportunidades e perspectivas dependem crucialmente das instituições que existem e do modo como elas funcionam. Não só as instituições contribuem para nossas liberdades, como também seus papéis podem ser sensivelmente avaliados à luz de suas contribuições para nossa liberdade.

*Amartya Sen,
Desenvolvimento como liberdade*

BOMFIM, Camila Carrascoza. *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*

Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2017.

RESUMO

Esta pesquisa foi estruturada a partir da percepção do processo de encolhimento do número de orquestras profissionais subsidiadas por organismos estatais nos últimos anos, desde 2000. O esvaziamento dos ideais civilizatórios que orientaram a criação de sinfônicas em meados do século XX e a perda de identificação de boa parte da sociedade com determinadas práticas culturais vinculadas às elites são as hipóteses levantadas para justificar esse cenário de retração da música de concerto no Brasil e, de modo específico, na Região Metropolitana de São Paulo, espaço privilegiado que congrega vários dos principais organismos culturais do país. O objetivo específico deste trabalho é comprovar a tendência de retração do quadro de orquestras profissionais ativas na região no período compreendido entre 2000 e 2016, investigando suas possíveis causas e significados. O estudo, elaborado com base no mapeamento das orquestras ativas ou extintas nesses 16 anos e na análise de estatísticas geográficas e socioeconômicas, bem como no histórico de formação das vias culturais na cidade de São Paulo, resultou na confirmação das hipóteses apontadas, relativas à perda da função social desses grupos e ao progressivo abandono, por parte do Estado, de um modelo de educação e civilidade estabelecido ainda na primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Orquestra profissional subsidiada por organismos públicos; Região Metropolitana de São Paulo; Políticas públicas; Música e sociedade.

Área de conhecimento: Música – Código da tabela CAPES: 8.03.03.00-5.

ABSTRACT

This research builds upon the observation of the shrinking process of the number of professional orchestras subsidized by state bodies in the last years, since 2000. The decline of the civilizational ideals that led to the creation of symphonies in the middle of the XX century and the loss of appreciation of considerable part of the society in cultural practices turned to the elite are the hypotheses raised to justify this scenario of concert music retraction in Brazil and, specifically, in the Metropolitan Region of São Paulo, a privileged space that concentrates several of the main cultural organizations of the parents. This work's intention is to prove the tendency of retraction of the professional orchestras in São Paulo in the period between 2000 and 2016, analyzing all possible reasons and explanations. This work, based on the picture of active or extinct orchestras in those 16 years and the geographical analysis and socioeconomic statistics, as well as the history of culture in the city of São Paulo, resulted in the confirmation of the hypotheses related to the loss of the social function of these groups and the progressive disbandment by the State of an educational model and civility established in the first half of the twentieth century.

Keywords: Professional orchestra subsidized by public bodies; Metropolitan Region of Sao Paulo; Public policies; Music and society

RESUMEN

La investigación se estructura a partir de la percepción de un proceso de reducción, desde el año 2000, del número de orquestas profesionales subvencionadas por organismos estatales. Se parte de la hipótesis que el borrado de los ideales civilizatorios que orientaron la creación de orquestas sinfónicas a mediados del siglo XX y la pérdida de identificación de buena parte de la sociedad con determinadas prácticas culturales vinculadas a las elites justifican ese escenario de retracción de la música de concierto en Brasil y, de forma específica, en la región metropolitana de San Pablo, espacio privilegiado que congrega varios de los principales organismos culturales del país. El objetivo específico del trabajo es comprobar la tendencia de reducción del cuadro de orquestas profesionales activas en la región, en el período comprendido entre 2000 y 2016, investigándose las posibles causas y significados. El estudio, elaborado con base en un mapeo de las orquestas activas o extinguidas en esos 16 años y en el análisis de estadísticas geográficas y socioeconómicas, así como en el histórico de formación de las vías culturales en la ciudad de San Pablo, confirmó las hipótesis iniciales, relativas a la pérdida de la función social de esos grupos y el progresivo abandono, por parte del Estado, de un modelo de educación y civilidad establecido en la primera mitad del siglo XX

Palabras clave: Orquesta profesional subvencionado por organismos públicos; La Región Metropolitana de São Paulo; Políticas públicas; Música y sociedad.

Lista de siglas e abreviaturas

DSS	Determinantes Sociais da Saúde
EMPLASA	Empresa Paulista de Planejamentos Metropolitanos
ESP	Estado de São Paulo
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
MinC	Ministério da Cultura
MSP	Município de São Paulo
Munic	Pesquisa de Informações Básicas Municipais
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
RMSP	Região Metropolitana de São Paulo
SEADE	Sistema Estadual de Análise de Dados
SIDRA	Sistema IBGE de Recuperação Automática
OESP	Jornal O Estado de São Paulo
(Orquestra) CJ ^N	Orquestra de câmara jovem não subsidiada por organismo público
(Orquestra) CJ ^P	Orquestra de câmara jovem subsidiada por organismo público
(Orquestra) CP ^N	Orquestra de câmara profissional não subsidiada por organismo público
(Orquestra) CP ^P	Orquestra de câmara profissional subsidiada por organismo público
(Orquestra) SJ ^N	Orquestra Sinfônica jovem não subsidiada por organismo público
(Orquestra) SJ ^P	Orquestra Sinfônica jovem subsidiada por organismo público
(Orquestra) SP ^N	Orquestra Sinfônica profissional não subsidiada por organismo público
(Orquestra) SP ^P	Orquestra Sinfônica profissional subsidiada por organismo público

Lista de Tabelas

Tab. 1: Comparação entre a população do MSP e RMSP, nos censos de 1950 a 2010	44
Tab. 2: População do MSP, da RMSP, do ESP e do Brasil, de 1872 a 2010	48
Tab. 3: Subprefeituras de São Paulo	80
Tab. 4: Porcentagem de habitantes Município/Estado de São Paulo	80
Tab. 5: Densidade demográfica e grau de urbanização no MSP, RMSP e ESP	81
Tab. 6: Participação do PIB do MSP nos PIBs da RMSP, do estado e do país em 2010	82
Tab. 7: Valores de IDH	83
Tab. 8: IDH do MSP em 1991, 2000 e 2010	83
Tab. 9: Ranking do IDHM do MSP em 1991, 2000 e 2010	83
Tab. 10: Comparação entre estimativas da população do MSP e RMSP entre 2000 e 2010	87
Tab. 11: Comparação entre as estimativas da população do ESP entre 2000 e 2010	88
Tab. 12: Macrópole: relações de população, PIB e área	89
Tab. 13: Equipamentos culturais voltados para a música na RMSP e RMRJ	91
Tab. 14: Número de teatros, lojas de instrumentos musicais, professores de música, fabricantes e afinadores de pianos no MSP	113
Tab. 15: Número de músicos contratados da Capela Imperial/Rio de Janeiro entre 1844 e 1889	116
Tab. 16: Profissionais e instituições privadas/ <i>Almanaque Laemmert</i> (1844-1889)	118
Tab. 17: Bandas de música por estado x populações, de acordo com a FUNARTE	182
Tab. 18: Equipamentos culturais e meios de comunicação nos municípios de todo o Brasil	187
Tab. 19: Percentual de municípios com equipamentos culturais e meios de comunicação	190
Tab. 20: Percentual de municípios com grupos artísticos em 2006, 2012 e 2014	191
Tab. 21: Municípios com existência de banda de música e orquestra	194
Tab. 22: Municípios com existência de grupos artísticos por modalidade	195

Tab. 23: Municípios com existência de grupos artísticos por modalidade	196
Tab. 24: Municípios com existência de grupos artísticos por modalidade	197
Tab. 25: Municípios com existência de grupos artísticos por modalidade	198
Tab. 26: Percentual dos municípios brasileiros com grupos musicais genéricos	199
Tab. 27: Municípios com existência de grupos artísticos por modalidade	200
Tab. 28: Municípios com existência de grupos artísticos por modalidade	200
Tab. 29: Pessoal ocupado na área da cultura com graduação e pós-graduação	206
Tab. 30: Pessoal ocupado na área da cultura com graduação e pós-graduação	207
Tab. 31: Municípios com existência de escola, oficina ou curso em atividades culturais	208
Tab. 32: Municípios com existência de escola, oficina ou curso em atividades culturais	209
Tab. 33: Municípios com existência de escola, oficina ou curso em atividades culturais	210
Tab. 34: Municípios com existência de escola, oficina ou curso em atividades culturais	211
Tab. 35: Percentual de municípios com escola, oficina ou curso em atividades culturais	212
Tab. 36: Quantidade de orquestras do Brasil, relacionadas nos <i>Anuários VivaMúsica!</i>	218
Tab. 37: Número absoluto de orquestras no Brasil	219
Tab. 38: Número de municípios com orquestras na Região Norte	220
Tab. 39: Número de municípios com orquestras na Região Nordeste	220
Tab. 40: Número de municípios com orquestras na Região Centro-Oeste	221
Tab. 41: Número de municípios com orquestras na Região Sudeste	221
Tab. 42: Número de municípios com orquestras na Região Sul	221
Tab. 43: Número de municípios com orquestras nas regiões brasileiras	222
Tab. 44: Proporção de orquestras não convencionais no Brasil por 100 milhões de habitantes	223
Tab. 45: Proporção de orquestras de câmara no Brasil por 100 milhões de habitantes	223
Tab. 46: Proporção de orquestras sinfônicas no Brasil por 100 milhões de habitantes	224
Tab. 47: Número absoluto de orquestras no Brasil, por categoria	226
Tab. 48: Número absoluto de orquestras no Brasil, por categoria	226
Tab. 49: Quantidade de orquestras da Região Norte/ <i>Anuários VivaMúsica!</i>	232
Tab. 50: Número absoluto de orquestras na Região Norte, por categoria	233
Tab. 51: Número absoluto de orquestras na Região Norte, por categoria	233
Tab. 52: Quantidade de orquestras da Região Nordeste/ <i>Anuários VivaMúsica!</i>	235
Tab. 53: Número absoluto de orquestras na Região Nordeste, por categoria	235
Tab. 54: Número absoluto de orquestras na Região Nordeste, por categoria	235
Tab. 55: Quantidade de orquestras da Região Centro-Oeste/ <i>Anuários VivaMúsica!</i>	237
Tab. 56: Número absoluto de orquestras na Região Centro-Oeste, por categoria	238
Tab. 57: Número absoluto de orquestras na Região Centro-Oeste, por categoria	238
Tab. 58: Quantidade de orquestras da Região Sudeste/ <i>Anuários VivaMúsica!</i>	239
Tab. 59: Número absoluto de orquestras na Região Sudeste, por categoria	240
Tab. 60: Número absoluto de orquestras na Região Sudeste, por categoria	240
Tab. 61: Quantidade de orquestras na Região Sul/ <i>Anuários VivaMúsica!</i>	243
Tab. 62: Número absoluto de orquestras na Região Sul, por categoria	243
Tab. 63: Número absoluto de orquestras na Região Sul, por categoria	244
Tab. 64: Quantidade de orquestras do Estado de São Paulo	247
Tab. 65: Número absoluto de orquestras no Estado de São Paulo	248
Tab. 66: Número absoluto de orquestras no Estado de São Paulo, por categoria	248
Tab. 67: Quantidade de orquestras do Município de São Paulo, na Região Sudeste	250
Tab. 68: Número absoluto de orquestras no Município de São Paulo	250
Tab. 69: Número absoluto de orquestras no Município de São Paulo	250
Tab. 70: Quantidade de orquestras do Município do Rio de Janeiro	252

Tab. 71: Número absoluto de orquestras no Município do Rio de Janeiro	253
Tab. 72: Número absoluto de orquestras no Município do Rio de Janeiro	253
Tab. 73: Quantidade de orquestras na Região Metropolitana de São Paulo	254
Tab. 74: Número absoluto de orquestras na Região Metropolitana de São Paulo	254
Tab. 75: Número absoluto de orquestras na Região Metropolitana de São Paulo	255
Tab. 76: Projeções da população do MSP, RMSP, ESP e Brasil	263
Tab. 77: Taxas de crescimento: orquestras e crescimento-populacional/MSP e RMSP	263
Tab. 78: Renda per capita nos censos demográficos de 2000 e 2010	266
Tab. 79: Taxas de PIB em reais correntes/MSP e RMSP	266
Tab. 80: Meta 22 - histórico e ponto de meta	272
Tab. 81: Meta 28 - histórico e ponto de meta	274
Tab. 82: Unidades de “clássicos” vendidas no mercado brasileiro de gravações musicais	311
Tab. 83: Número de diferentes títulos de CDs	313

Lista de Quadros

Quadro 1: Datas de início e término das atividades das orquestras SP ^P na RMSP	19 e 263
Quadro 2: Orquestras jovens do Estado de São Paulo	73
Quadro 3: Municípios da Região Metropolitana de São Paulo	85
Quadro 4: Municípios da Região Metropolitana do Rio de Janeiro	90
Quadro 5: Associações recreativas paulistanas com atividades musicais, entre 1873 e 1897	112
Quadro 6: Funções de cinco associações recreativas paulistanas com atividades musicais	112
Quadro 7: Associações do Rio de Janeiro relacionadas à música/Ayres de Andrade	120
Quadro 8: Sociedades de recreação do Rio de Janeiro/ <i>Almanaque Laemmert</i> (1844-1889)	120
Quadro 9: Nove associações de recreação do Rio de Janeiro/ <i>Almanaque Laemmert</i> (1844-1889)	122
Quadro 10: Sociedades de concertos brasileiras referidas por José Rodrigues Barbosa	126
Quadro 11: Orquestras de teatros paulistanos/ <i>A Província de S. Paulo e O Estado de S. Paulo</i>	134
Quadro 12: Sociedades de concertos criadas na cidade de São Paulo entre 1912 e 1939	136
Quadro 13: Orquestras de sociedades de concertos da cidade de São Paulo entre 1915 e 1989	140
Quadro 14: Leis de criação de corpos estáveis, orquestras e programas da Pref. de São Paulo	152
Quadro 15: Leis de criação de corpos estáveis, escolas e programas do Estado de São Paulo	163
Quadro 16: Orquestras de rádios paulistanas em atividade, <i>O Estado de S. Paulo</i> , 1925 a 1953	172
Quadro 17: Orquestras brasileiras em 1977, Enciclopédia da música brasileira	181
Quadro 18: Categorias utilizadas para classificação e análise	214
Quadro 19: Variação do número absoluto de orquestras nos estados e regiões brasileiras	246
Quadro 20: Total de orquestras da Região Metropolitana de São Paulo/ <i>Anuários VivaMúsica!</i>	256
Quadro 21: Orquestras profissionais ativas em 2000, 2010 e 2016	260
Quadro 22: Estrutura do Sistema Nacional de Cultura	271
Quadro 23: Eixos e metas do Plano Municipal de Cultura	280
Quadro 24: Relação de orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos	295
Quadro 25: Projetos de popularização de música clássica/ <i>Anuário VivaMúsica!</i>	297
Quadro 26: Conferências MultiOrquestras realizadas no Brasil entre 2014 e 2016	302
Quadro 27: Orquestras fundadas a partir do final da década de 1980	305

Lista de Figuras

Fig. 1: MAPPA de Todas as Estações das Estradas de Ferro	49
Fig. 2: Planta das Estradas de Ferro das Províncias Rio de Janeiro, S. Paulo e Minas-Geraes	50
Fig. 3: Viação Ferrea nas Províncias Rio de Janeiro, S. Paulo e Minas Geraes	50
Fig. 4: Palácio das Indústrias	53

Fig. 5: Detalhe do artigo sobre a inauguração do Theatro Municipal de São Paulo	54
Fig. 6: Crítica de Félix Otero publicada na coluna <i>Palcos e Circos</i>	59
Fig. 7: Coluna <i>Artes e Artistas</i>	60
Fig. 8: Área urbanizada da cidade de São Paulo no período de 1930 a 1949	63
Fig. 9: Esquema teórico para São Paulo no Plano de Avenidas	64
Fig. 10: Concerto “oferecido à juventude de São Paulo”/IV Centenário de São Paulo	66
Fig. 11: Fragmento do sumário do <i>Suplemento Literário</i>	67
Fig. 12: “Música Dodecafônica”, artigo de Roberto Schnorremberg	68
Fig. 13: “Serialismo”, artigo de Júlio Medaglia	69
Fig. 14: Artigo sobre o I Encontro de Orquestras Jovens em Tatuí	75
Fig. 15: Artigo sobre o III Encontro de Orquestras Jovens em Tatuí	75
Fig. 16: Artigo sobre as dificuldades de existência de algumas orquestras no Brasil	76
Fig. 17: Dificuldades OSESP por ocasião da formulação de seu regulamento	76
Fig. 18: Artigo sobre jovens músicos que se preparam para o mercado de trabalho	77
Fig. 19: Subprefeituras de São Paulo	85
Fig. 20: Região Metropolitana de São Paulo	88
Fig. 21: Macrometrópole paulista	89
Fig. 22: <i>Sinfonia n. 67 em Fá Maior</i> , de Joseph Haydn (1779)	104
Fig. 23: Anúncio de página inteira da apresentação da comédia <i>Halifax</i> , de Alexandre Dumas	105
Fig. 24: Publicação de tradução do conto <i>Estrelas do meio dia</i> , de Jean-Baptiste Alphonse Karr	106
Fig. 25: Seção “Lojas de Instrumentos de Música” no <i>Almanaque Laemmert</i>	115
Fig. 26: Artigo sobre Mozart no <i>Almanaque Histórico-Literário do Estado de S. Paulo</i>	130
Fig. 27: Anúncio da ópera <i>Fausto</i> e anúncio de fuga da escrava Balbina	132
Fig. 28: Anúncio. Cabaret Rato Azul	133
Fig. 29: Mapa de assentos do Teatro São José e do Ginásio Paulista em 1881	134
Fig. 30: Sobre a Sociedade de Concertos Clássicos de São Paulo, 1915, na revista <i>A Cigarra</i>	139
Fig. 31: Anúncio de concerto sinfônico, promovido pela Sociedade de Concertos Sinfônicos	141
Fig. 32: Diretoria da Sociedade de Concertos Sinfônicos na década de 1920	142
Fig. 33: Solicitação de subvenção estatal da Sociedade Sinfônica de São Paulo	147
Fig. 34: Anúncio de concerto da Orquestra do Departamento de Cultura de São Paulo em 1936	155
Fig. 35: Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo em 1941	157
Fig. 36: Orquestra e Coral Lírico do Theatro Municipal de São Paulo em 1949	158
Fig. 37: Sala de espera do Cinema Pathé, Rio de Janeiro	166
Fig. 38: <i>O Favorito</i> (fox-trot), de Robert Stolz	167
Fig. 39: Dois anúncios de rádio-transmissões da Orquestra da Rádio Cruzeiro do Sul em 1945	174
Fig. 40: Anúncio de transmissão simultânea do espetáculo <i>Sonho de Valsa</i> , de Oscar Strauss	175
Fig. 41: Políticas públicas e políticas governamentais	269
Fig. 42: Categorias de atores – políticas públicas	270
Fig. 43: Porcentagem de municípios brasileiros com grupos em atividade	273
Fig. 44: Porcentagem de pessoas que frequentam eventos	274
Fig. 45: Projeções e estimativas da população do Brasil e das unidades da Federação	275
Fig. 46: Metas do Plano Municipal de Cultura a serem cumpridas a curto, médio e longo prazo	281
Fig. 47: Anúncio da Mercedes-Benz	304
Fig. 48: Anúncio da Chevrolet	304

Lista de Gráficos

Gráfico 1: Orquestras SP ^P X Outras orquestras/2008	257
Gráfico 2: Orquestras SP ^P X Outras orquestras/2009	257

Grafico 3: Orquestras SP ^P X Outras orquestras/2010	258
Grafico 4: Orquestras SP ^P X Outras orquestras/2011	258
Grafico 5: Orquestras SP ^P X Outras orquestras/2012	258
Grafico 6: Orquestras SP ^P X Outras orquestras/2000	260
Grafico 7: Período de atividades das orquestras SP ^P na RMSP a partir de 1949	261
Grafico 8: Número absoluto de orquestras SP ^P na RMSP a partir de 1949	262

Lista de Cartogramas

Cartograma 1: Municípios com escolas de samba em 2006/ <i>Perfil dos municípios brasileiros</i>	202
Cartograma 2: Municípios com orquestras em 2006/ <i>Perfil dos municípios brasileiros</i>	203
Cartograma 3: Municípios com grupos de dança em 2006/ <i>Perfil dos municípios brasileiros</i>	203
Cartograma 4: Municípios com bandas em 2006/ <i>Perfil dos municípios brasileiros</i>	204
Cartograma 5: Municípios com grupos musicais em 2006/ <i>Perfil dos municípios brasileiros</i>	204
Cartograma 6: Municípios com escola, oficinas ou cursos em atividades culturais em 2006/ <i>Perfil dos municípios brasileiros</i>	205

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
<u>1. SÃO PAULO: ESPAÇO DE CENTRALIDADE CULTURAL E PRODUÇÃO DE MÚSICA DE CONCERTO</u>	42
1.1 AS TRANSFORMAÇÕES NA PAISAGEM URBANA E NA CULTURA PAULISTANA NO INÍCIO DO SÉCULO XX	46
1.1.1 OS NOVOS HÁBITOS MUSICAIS E CULTURAIS	55
1.2. MAPEAMENTO DE SÃO PAULO E A DIMENSIONALIDADE DA METRÓPOLE COMO LOCAL PRIVILEGIADO DE PRODUÇÃO CULTURAL	79
1.2.1 MUNICÍPIO E SUBPREFEITURAS	79
1.2.2 REGIÃO METROPOLITANA	85
1.2.3 PRODUÇÃO E CONSUMO DE MÚSICA ORQUESTRAL EM SÃO PAULO	90
<u>2. BASES POLÍTICAS E IDEOLÓGICAS DA ESTATIZAÇÃO DE ORQUESTRAS NA CIDADE DE SÃO PAULO</u>	93
2.1 PROCESSOS SOCIAIS E A MÚSICA ORQUESTRAL	93
2.2 O ESTABELECIMENTO DA PRÁTICA ORQUESTRAL NA CIDADE DE SÃO PAULO (1765-1875)	100
2.3 INÍCIO DA PRÁTICA ORQUESTRAL NAS ASSOCIAÇÕES MUSICAIS PAULISTANAS (1875-1897)	110
2.4 ORQUESTRAS DE SOCIEDADES PAULISTANAS DE CONCERTOS (1915-1940)	131
2.5 INCLUSÃO DA ORQUESTRA ENTRE OS CORPOS ESTÁVEIS (1939-1949)	152
2.6 SURGIMENTO DE ORQUESTRAS SINFÔNICAS NO DECLÍNIO DAS ORQUESTRAS DE MERCADO (1910-1970)	164
<u>3. ORQUESTRAS DA REGIÃO METROPOLITANA DE SÃO PAULO</u>	180
3.1 FONTES GERAIS DE INFORMAÇÃO SOBRE ORQUESTRAS BRASILEIRAS	180
3.2 AS ORQUESTRAS NO <i>PERFIL DOS MUNICÍPIOS BRASILEIROS (MUNIC)</i>	185
3.3 AS ORQUESTRAS BRASILEIRAS NO <i>ANUÁRIO VIVAMÚSICA!</i>	213
3.3.1 ORQUESTRAS, CATEGORIAS E PARTICULARIDADES	213
3.3.2 ORQUESTRAS BRASILEIRAS DE 1998 A 2012	218
3.3.3 ORQUESTRAS DA REGIÃO METROPOLITANA DE SÃO PAULO	254
<u>4. O DECLÍNIO DO NÚMERO DE ORQUESTRAS PROFISSIONAIS SUBSIDIADAS POR ORGANISMOS PÚBLICOS NA REGIÃO METROPOLITANA DE SÃO PAULO</u>	268
4.1 POLÍTICAS PÚBLICAS E PLANOS NACIONAIS DE CULTURA	268

4.1.1 O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA E O PLANO NACIONAL DE CULTURA	271
4.1.2 O SISTEMA ESTADUAL DE CULTURA E O PLANO ESTADUAL DE CULTURA	276
4.1.3 O SISTEMA MUNICIPAL DE CULTURA E O PLANO MUNICIPAL DE CULTURA	279
4.1.4 FUNDOS DE CULTURA	282
4.2 MODELOS DE GESTÃO CULTURAL	284
4.2.1 O NEW DEAL E AS POLÍTICAS CULTURAIS DO ESTADO NOVO	285
4.3 AS ORGANIZAÇÕES SOCIAIS DE CULTURA	293
4.4 POSSÍVEIS RAZÕES DO DECLÍNIO	296
4.4.1 O BAIXO ENRAIZAMENTO NA COMUNIDADE E A MANUTENÇÃO DOS VALORES DA ALTA CULTURA	296
4.4.2 A DISSOLUÇÃO DOS VALORES CULTURAIS QUE FUNDAMENTARAM A ESTATIZAÇÃO DAS ORQUESTRAS PROFISSIONAIS	301
4.4.3 A PRIORIZAÇÃO DA CRIAÇÃO E MANUTENÇÃO DE ORQUESTRAS JOVENS E A PRIORIZAÇÃO DAS ORQUESTRAS PROFISSIONAIS DE ALTO IMPACTO	306
4.4.4 A INDÚSTRIA FONOGRAFICA E O ADVENTO DAS ERAS DIGITAL E MIDIÁTICA	310
CONCLUSÃO	316
<hr/>	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	321
<hr/>	
APÊNDICE A	362

INTRODUÇÃO

A existência da carreira de músico de orquestra pressupõe necessariamente a relação entre estruturas formais que sustentem esse grupo e indivíduos especializados em tocar instrumentos musicais: se por um lado é preciso que haja instrumentistas para que as orquestras existam, por outro é preciso que as orquestras permaneçam para que esses instrumentistas possam tocar. Por mais óbvia que essa afirmação possa parecer, é refletindo sobre ela que, na qualidade de professora de música e responsável pela formação de inúmeros alunos que se especializam em busca de uma vaga como instrumentista de orquestra, venho observando com preocupação uma retração no mercado de trabalho da música orquestral na Região Metropolitana de São Paulo, ao mesmo tempo em que percebo um progressivo crescimento no número de estudantes de música nessa mesma região, provavelmente em decorrência do aumento de projetos sociais que utilizam a música como ferramenta de sociabilização e inclusão social, além dos diversos cursos de graduação em música oferecidos não só pelas universidades públicas, mas também por diversas faculdades particulares. Ao refletir sobre essa situação, concluí que a grande questão que me incomoda é a possibilidade ou não de esses alunos se profissionalizarem – tanto os que se formam em projetos sociais e os que estudam em escolas de música profissionalizantes ou similares (como a EMESP-Escola de Música do Estado de São Paulo “Tom Jobim”, na qual sou professora) quanto os que se formam em cursos de graduação em música.

Apesar dessas colocações, construir uma crítica à existência de tais projetos e escolas não é o interesse dessa pesquisa, mas sim verificar se esses alunos, depois de formados, encontrarão lugar no mercado de trabalho de música sinfônica. O intuito de esclarecer o real panorama referente à situação do mercado de trabalho das orquestras sinfônicas profissionais na Região Metropolitana de São Paulo foi o ponto de partida para o desenvolvimento do projeto de doutorado.

Inicialmente, foi feito um mapeamento das orquestras profissionais na Região Metropolitana de São Paulo, com foco naquelas subsidiadas por organismos públicos, que estão ou estiveram em atividade nos últimos dezesseis anos (de 2000 a 2016¹), tendo em conta aspectos como salário, contrato e regime de trabalho. Chegou-se, assim, ao número

¹ A princípio a pesquisa abrangeria os anos de 2000 a 2010. Porém, observou-se a partir de 2014 uma movimentação intensa nessa atividade, o que fez com que a pesquisa se estendesse até 2016.

de doze orquestras que se encaixaram no perfil de orquestras profissionais em atividades regulares:

1. Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo;
2. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo;
3. Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo;
4. Orquestra de Câmara da Universidade Estadual Paulista;
5. Camerata Aberta;
6. Sinfonia Cultura;
7. Orquestra do Theatro São Pedro;
8. Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo;
9. Banda Sinfônica do Estado de São Paulo;
10. Orquestra Sinfônica de Santo André;
11. Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo;
12. Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul.

Considerando esses organismos, a pesquisa inicial demonstrou que o número absoluto de orquestras sofreu uma retração entre os anos de 2000 e 2016, como pode ser observado no quadro 1.

Orquestras	Início das atividades	Término das atividades	Situação (2016)
Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	1949	-	Ativa
Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	1954	-	Ativa
Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo	1975	-	Ativa
Orquestra de Câmara da Universidade Estadual Paulista	1993	09/2006	Inativa
Camerata Aberta	2010	05/2015	Inativa
Sinfonia Cultura	1998	01/2005	Inativa
Orquestra do Theatro São Pedro	2010	-	Ativa
Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo	1990	-	Ativa
Banda Sinfônica do Estado de São Paulo	1989	-	Ativa ²
Orquestra Sinfônica de Santo André	1992	-	Ativa
Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo	2000	05/2009	Inativa
Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul	1991	04/2014	Inativa ³

Quadro 1. Datas de início e término das atividades das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo.

A partir do número absoluto de doze orquestras, o encerramento das atividades de cinco delas resulta em 41,67% de encolhimento no total de orquestras profissionais computadas na Região Metropolitana de São Paulo desde 1949. Uma vez constatado esse encolhimento, o trabalho partiu dos seguintes problemas:

² No encerramento desta pesquisa, em fevereiro de 2017, a Banda Sinfônica do Estado foi extinta como orquestra profissional subsidiada por organismo público, seus músicos foram demitidos e as notícias divulgadas indicavam que futuras apresentações se dariam da mesma forma como vem ocorrendo com a Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul (nota 3).

³ A Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul até abril de 2014 trabalhava através de contratos em regime de CLT. Desde então, desfeitos os contratos desfez os contratos com os músicos, não possui mais uma agenda de ensaios e concertos regulares e contrata seus instrumentistas para alguns concertos anuais, pagando-os por trabalho realizado.

1. O número de orquestras profissionais mantidas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo, computado no período de 2000 a 2016, indica uma tendência ao encolhimento. Será que o mesmo se dá ao computarem-se os números relativos, vinculados ao crescimento populacional, ao produto interno bruto (PIB) e ao índice de desenvolvimento humano (IDH) calculados no período?
2. Por que esse fato ocorre, ainda mais em uma região com características e índices econômicos que sugerem ser esse um espaço favorável para a existência e o desenvolvimento de diversos organismos orquestrais?

As hipóteses para que esse fenômeno tenha acontecido são:

1. O número de orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos em São Paulo teria encolhido entre o final do século XX e início do século XXI devido à diminuição ou perda de sua função social, ou seja, das relações identitárias com grande parcela da sociedade. A frequência aos concertos orquestrais teria sido rejeitada por parte considerável da população por estar associada a uma prática das elites;
2. O número dessas orquestras em São Paulo teria diminuído devido ao esgotamento do significado político que orientou sua criação a partir da década de 1950, particularmente em relação aos seguintes aspectos:
 - O abandono, por parte do Estado, de um modelo de educação e civilização, particularmente estabelecido na primeira metade do século XX, que deveria contribuir para uma formação estética da população;
 - A dotação financeira desses organismos por parte do Estado;
 - A busca, na área cultural, de uma equiparação entre São Paulo e as grandes capitais europeias modernas, especialmente em relação à reprodução de música sinfônica;
 - A concorrência da música orquestral com novas práticas musicais e sociais e hábitos de consumo que simbolizam status;

Compreendendo que um estudo sobre orquestras sinfônicas profissionais gera reflexões importantes acerca do mercado de trabalho de música sinfônica, o objetivo geral do presente estudo é contribuir para o conhecimento a respeito do desenvolvimento, da estabilidade e da sustentabilidade das orquestras sinfônicas profissionais da Região Metropolitana de São Paulo no período entre os anos de 2000 e 2016, que permita a projeção de suas tendências para um futuro próximo e sua utilização, por parte dos

sistemas de governo, cursos de música e estudantes da área, como fundamento para ações e formas de divulgação que visem ao benefício dos estudantes e profissionais que se dedicam a esse tipo de organismo musical.

O objetivo específico desta tese é comprovar a hipótese de tendência de redução, particularmente em direção aos resultados relativos encontrados, e não só os absolutos, a partir do início do século XXI, do número das orquestras sinfônicas profissionais ativas nessa mesma região, assim como levantar possíveis causas e significados dessa redução.

Este trabalho evidencia que é extremamente necessário refletir sobre uma adequação entre o número de vagas para instrumentistas nas orquestras sinfônicas profissionais ativas da Região Metropolitana de São Paulo e o número de instrumentistas de orquestra anualmente formados nos cursos que incluem esse tipo de ensino (universidades, conservatórios e cursos livres), e procura disponibilizar, aos estudantes dessa modalidade profissional, dados que demonstrem a realidade atual e também a projeção de um futuro próximo a respeito do número de vagas de trabalho nessas mesmas orquestras, para que eles possam orientar de forma adequada suas opções profissionais na área de música.

Para compreender o funcionamento das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo, foi fundamental investigar as atividades dessas, além de estabelecer comparações entre orquestras ativas e não ativas no decorrer do período abarcado por esta tese, o fluxo relativo aos anos de existência e muitas outras ações, partindo da dimensão nacional para a regional, estadual e municipal, para então analisar a região metropolitana, foco deste trabalho. Visando a obtenção do máximo possível de dados, também foram consultados os registros disponíveis sobre cada uma dessas orquestras e todo material encontrado, desde programas de concerto até vídeos na internet. Esse material foi fundamental para a realização de diversas análises.

O projeto inicial previa um mapeamento das orquestras da Região Metropolitana de São Paulo que permitisse estabelecer qual o número de vagas de trabalho de que elas dispunham, ano a ano, para analisar as flutuações no decorrer dos meses, anos e décadas. Esse mapeamento abrangeria o intervalo entre a data de fundação da orquestra e, quando fosse o caso, a data de sua extinção (desde que dentro do período abarcado pela pesquisa). No entanto, esse trabalho não foi realizado em parte porque algumas dessas orquestras negaram acesso aos documentos necessários para a construção desse panorama (uma vez que esta pesquisa envolveria a leitura de contratos, além de programas de concerto, editais e outros documentos que pudessem conter informações sobre o número de vagas), e em

parte pelo despreparo das pessoas responsáveis por essas informações, até mesmo quando se trata de saber se esse material existiu ou ainda existe. Ficou claro, a partir desse caso específico, que a situação que envolve as diferentes trajetórias das orquestras é quase que completamente ignorada, salvo daquelas que mantêm preservados e organizados documentos que permitem que se resgatem aspectos da sua história. Com relação às orquestras extintas a falta de informação é constante, e se não fosse pelo auxílio de músicos e maestros, e por algumas poucas notícias na mídia, seria quase como se elas não tivessem existido.

A pesquisa sobre as orquestras profissionais da Região Metropolitana de São Paulo foi constituída de leitura de artigos de jornais, revistas e outros periódicos que auxiliaram na compreensão dessa situação. Foram consultados:

- arquivo on-line do jornal *O Estado de S. Paulo*;
- arquivo Público do Estado de São Paulo;
- revista *Concerto, Guia Mensal de Música Clássica*, de 1996 a 2016;
- *Anuário VivaMúsica!*, de 1998 a 2013.

Para a pesquisa nos arquivos on-line do jornal *O Estado de S. Paulo* e no Arquivo Público do Estado de São Paulo, foram utilizadas como ferramenta de busca as expressões “banda”, “companhia”, “lira”, “lyra” e “lira musical”, “música”, “música sinfônica”, “orquestra/orquestra”, “orquestra rádio/orquestra radio/orquestra radio/orquestra rádio”, “orquestra symphonica/orquestra sinfônica” (adicionando também os nomes de cada uma dessas orquestras, como “Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo”), “orquestra teatro/orquestra teatro”, “orquestra amadora”, “orquestra cassino”, “orquestra filarmônica”, “orquestra jovem”, “orquestra profissional”, “sociedade de concertos”, “sociedade sinfônica”, “teatros São Paulo”, não só reunindo artigos, notícias e críticas sobre música orquestral na Região Metropolitana de São Paulo, mas também avaliando o número de vezes que essas expressões surgem no decorrer dos anos, com o objetivo de vislumbrar o quanto esses tópicos geraram interesse nos devidos períodos. Assim, acredita-se que foi compilado material suficiente para a análise.

A revista *Concerto*, publicação mensal que em setembro de 2016 completou 21 anos de atividades ininterruptas, atualmente é a única revista especializada em música clássica, com difusão em papel e online, em circulação. Mantém seções e colunas nas quais são tratados diversos assuntos pertinentes ao segmento da música de concerto. Algumas delas: *Carta ao Leitor*, *Cartas*, *Contraponto*, *Atrás da Pauta*, *Em Conversa*, *Notas Soltas*, *Brasil Musical*, *Música Viva*, *Capa*, *Roteiro Musical* (seção na qual são

divulgadas as programações referentes aos diversos eventos da área, em São Paulo, no Rio de Janeiro e em outros lugares do Brasil), além de textos escolhidos e traduzidos da revista *Gramofone*, especializada em música clássica, publicada no Reino Unido desde 1923. As maiores contribuições para esta tese vieram da seção de cartas, na qual os leitores expressam suas opiniões sobre concertos, lançamentos e assuntos diversos referentes ao meio musical, e também da coluna *Atrás da Pauta*, escrita por Júlio Medaglia, na qual são tratados assuntos diversos sobre questões pertinentes à música clássica, notadamente com um cunho político. Ainda, em diversas entrevistas e depoimentos foi possível colher dados que auxiliaram a compreensão do pensamento musical paulistano sobre a música de concerto.

O *Anuário VivaMúsica!* foi um periódico que teve origem na revista *VivaMúsica!*, publicação mensal editada de 1994 a 1998. O primeiro exemplar do *Anuário* foi lançado no ano de 1999, e o último no ano de 2013, totalizando quatorze anos de publicação ininterrupta. Nos anuários foram publicados diversos textos críticos que abordam questões envolvendo a música clássica, elaborados segundo temas propostos a cada ano pela jornalista Heloísa Fischer, constituindo material fundamental para análise e enriquecendo muito esta pesquisa.

Denominado primeiramente *Guia VivaMúsica!*⁴, o *Anuário* teve como proposta inicial organizar um guia de serviços vinculados à prática da música de concerto no Brasil, cuja proposta foi “compilar o maior número de contatos no meio clássico brasileiro e propor questões sobre o negócio, estimulando a reflexão e, principalmente, a ação dos que fazem girar a cadeia produtiva dos concertos por aqui” (ANUÁRIO VIVAMÚSICA!, 2011, p. 7), reunindo em um mesmo exemplar contatos variados e informações gerais que abarcaram desde os responsáveis pelos espaços físicos dedicados a acervos documentais, teatros, agências culturais etc., até os gestores dos diversos organismos musicais, como orquestras sinfônicas, grupos de câmara e companhias de música em geral.

No decorrer desses quatorze anos o *Anuário VivaMúsica!* enumerou cerca de 250 orquestras, categorizadas em orquestras de câmara, orquestras estudantis-juvenis e orquestras sinfônicas, realizando um trabalho fundamental e permitindo que, pela primeira vez, fosse possível contemplar um panorama da presença desses organismos no Brasil, já que se trata da única publicação do gênero que teve como foco específico a música de concerto.

⁴ A publicação foi denominada *Guia VivaMúsica!* nos anos de 1999 e 2001, somente *VivaMúsica!* nos anos de 2002 e 2003 e *Anuário VivaMúsica!* em 2000 e a partir de 2004.

A partir dos dados presentes no *Anuário VivaMúsica!* foi organizado o conjunto de tabelas que expressam os períodos de existência das diversas orquestras brasileiras, tornando possível vislumbrar o panorama nacional sobre orquestras profissionais, estudantis, sinfônicas, de câmara e subsidiadas ou não subsidiadas por organismos públicos. Como já dito, a elaboração dessas tabelas foi fundamental para visualizar os movimentos de crescimento e diminuição dos diferentes tipos de orquestras nacionais no período que vai de 1998 a 2013, e comparar esses dados com aqueles referentes às orquestras elencadas na Região Metropolitana de São Paulo no mesmo período.

Fundamental também foi a pesquisa de material que pudesse indicar trajetórias das orquestras sinfônicas no país no decorrer dos séculos XX e XXI. Para tanto foram consultados a *Enciclopédia da música brasileira*, publicada em 1977, o *Catálogo geral de música brasileira para orquestra*, de 1988, e o *Perfil dos municípios brasileiros*, publicação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), editado nos anos de 1999, 2001, 2002, 2004, 2005, 2006, 2008, 2009, 2011, 2012, 2013 e 2014, acompanhados do suplemento *Cultura*, em 2006 e 2014.

A *Enciclopédia* se trata da primeira publicação que efetivamente apresentou uma relação de orquestras do país, organizando dados importantes sobre sua fundação, situação jurídica e número de instrumentistas fixos, perfazendo um conjunto de informações fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa. Já o *Catálogo* é a mais antiga publicação brasileira relacionada à existência e ao desenvolvimento de orquestras no Brasil. Organizada com base em partituras e material de orquestra impressos ou disponíveis para uso, a obra não apresenta uma relação de orquestras, mas composições de autores brasileiros (incluindo naturalizados), e permite que sejam observadas as oscilações relativas ao mercado de música de concerto brasileira original para orquestra sinfônica.

O *Perfil dos municípios brasileiros* tem como objetivo coletar dados referentes à gestão e às atividades culturais em todos os municípios do país, e representa o primeiro levantamento oficial elaborado com dados quantitativos referentes à divulgação de orquestras no Brasil, entre vários outros equipamentos culturais. Organizado a partir dos resultados obtidos através do *Munic - Pesquisa de Informações Básicas Municipais*, que promoveu extensa coleta de dados em todos os municípios brasileiros o *Perfil*, através do *Munic*, apresentou os resultados do mapeamento dos municípios brasileiros, quantificando em cada estado, os que possuem recursos, equipamentos e estrutura relacionados à cultura, bem como o número de municípios que responderam

afirmativamente a cada uma das perguntas. Para alguns outros fatores foram levantadas informações mais específicas, sendo importantes, para esta tese, o número de pessoas empregadas em cada área cultural e o número de orquestras.

Essas informações, ao serem comparadas e analisadas junto aos dados nacionais relativos ao PIB, aos dados demográficos e ao Índice de desenvolvimento humano, possibilitaram compreender diversos aspectos do desenvolvimento cultural brasileiro. Ao confrontar esses dados com aqueles referentes à Região Metropolitana de São Paulo foi possível construir um panorama consistente sobre a condição das orquestras sinfônicas dessa região. Tais dados foram buscados no portal do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), no SIDRA (Sistema IBGE de Recuperação Automática), no portal da Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados (SEADE), no portal Determinantes Sociais da Saúde (DSS), no portal do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), e na página do *Atlas do Desenvolvimento Humano*, plataforma de consulta na qual foram observados os dados relativos aos índices de desenvolvimento humano e desigualdade interna dos municípios, estados e regiões metropolitanas do país.

Para o levantamento de trabalhos já realizados sobre o assunto, foram inicialmente consultadas as bibliografias da música brasileira impressas no século XX, com destaque para a *Bibliografia musical brasileira (1820-1950)* de Luís Heitor Corrêa de Azevedo, Cleofe Person de Matos e Mercedes de Moura Reis (1952), a “*Bibliografia*” da *Enciclopédia da música brasileira* (1977, v. 2, p. 1.161-1.190), a *Bibliografia de música brasileira* (1978) organizada por Antonio Fernando C. Barone e Luís Augusto Milanesi (disponível para consulta apenas na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP) e a *Bibliografia da música brasileira 1977-1984* (1988), organizada por Irati Antonio, Rita de Cássia Rodrigues e Heloísa Helena Bauab.

Paralelamente, foram consultadas as demais obras de referência sobre a música no Brasil relacionadas em Castagna (2003), com destaque para as duas edições da *Enciclopédia da música brasileira* (1977 e 1998), as duas edições do dicionário musical de Pedro Sinzig (1947 e 1959) e os diversos livros de história da música brasileira lançados até o presente, publicados por Guilherme Theodoro Pereira de Mello (1908), José Rodrigues Barbosa (1922), Vincenzo Cernichiaro (1926), Renato Almeida (1926, 1942, 1948 e c.1948), Mário de Andrade (1941 e 1980), Maria Luiza de Queirós Amâncio dos Santos (1942), Francisco Acquarone (c.1948), Luís Heitor Correia de Azevedo (1950

e 1956), Eurico Nogueira França (1957), Ayres de Andrade (1967), Vasco Mariz (1981) e David P. Appleby (1983).

Além das obras de referência acima citadas, também foram realizados levantamentos em anais de eventos e revistas brasileiras de música das últimas décadas, bem como a pesquisa direta em acervos públicos da cidade de São Paulo, como a Discoteca Oneyda Alvarenga, do Centro Cultural São Paulo, a Biblioteca Municipal Mário de Andrade e as bibliotecas do Instituto de Artes da UNESP e da Escola de Comunicações e Artes da USP, em busca de informações sobre o desenvolvimento da atividade orquestral no Brasil, especialmente na Região Metropolitana de São Paulo.

No que se refere às bases de dados on-line, um dos principais trabalhos referentes à música no Brasil é a *Bibliografia musical brasileira*, cuja coordenação havia sido iniciada por Mercedes de Moura Reis Pequeno na Academia Brasileira de Música, e que inclui os trabalhos mencionados nas bibliografias anteriores, mas também aqueles publicados após 1984, último ano de coleta de dados representado na *Bibliografia da música brasileira 1977-1984* (1988). Porém, a publicação está desativada há mais de cinco anos, dificultando o levantamento de trabalhos referentes ao assunto desta tese. Atualmente está disponível para consulta a *Bibliografia da música brasileira on-line*, de Sandor Buys e Alexandre Dias, ainda com uma pequena quantidade de obras referenciadas, mas que não exibe, entretanto, resultados relacionados ao campo de estudo.

As bases de dados on-line mais amplas consultadas foram o *Répertoire International de Littérature Musicale (RILM - Abstracts of music literature)*, que relaciona trabalhos publicados de 1967 até o presente, bem como o *Répertoire international de la presse musicale (RIPM - Retrospective Index to Music Periodicals)*, que relaciona trabalhos publicados entre 1800 e 1950, este sem resultados significativos para a presente pesquisa. Com palavras-chave relacionadas às orquestras no Brasil, foram encontrados alguns importantes trabalhos vinculados ao assunto, abaixo referidos. A pesquisa na internet foi completada pelo acesso direto aos índices dos periódicos musicais brasileiros on-line, aos índices dos anais on-line de eventos brasileiros relacionados à pesquisa em música e aos índices de dissertações e teses das áreas de música, história e educação dos cursos brasileiros de pós-graduação, incluindo o Banco de Teses e Dissertações da CAPES.

A contraposição entre a literatura brasileira disponível sobre bandas de música e sobre orquestras revela um aspecto importante. Ainda são muito raras as monografias e livros publicados sobre a história, o desenvolvimento e as relações estabelecidas pela

sociedade com os organismos orquestrais no país, em comparação aos trabalhos do gênero sobre as bandas de música brasileiras, como os de Binder (2004 e 2006) e Jesus (2008). Porém, estudos sobre orquestras têm sido mais frequentes, incluindo aqueles que se debruçam sobre as questões relativas a projetos sociais que envolvem orquestras jovens, uma vez que esses projetos vêm se tornando foco de inúmeras políticas públicas que trazem como bandeira desenvolvimento pessoal, inclusão social e oportunidade de profissionalização das camadas mais pobres da sociedade, como é o caso de Araújo (2016).

Os trabalhos de Haddad (2009 e 2011), Haddad e Ferraz Júnior (2013), Toni (1995) e Minczuk (2014) tratam de orquestras específicas, sua história e diversos aspectos que envolvem orquestra e sociedade, enquanto a dissertação de Carvalho (2005) traz uma perspectiva dos modelos de orquestras universitárias. As pesquisas de Pichoneri (2005) e Coli (2003) tratam sobre os processos que envolvem a formação profissional dos músicos, a primeira, relativa aos músicos da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, busca compreender as condições e possibilidades de inserção no mercado de trabalho, enquanto a segunda, apesar de se tratar de pesquisa sobre o mercado de trabalho vinculado ao universo do canto lírico, traz importantes reflexões sobre a dimensão social de trabalhos relativos a música. Da mesma forma, o trabalho de Fonseca, apesar de não abarcar diretamente questões acerca das orquestras sinfônicas, traz informações importantes sobre a vida musical da cidade entre o final do século XIX e o início do século XX, uma vez que procura compreender os processos de construção da música urbana paulistana pelo viés do teatro musicado. Também foram consultados trabalhos relativos à educação musical e orquestras, como o de autoria de Chueke e que constroem reflexões sobre a música clássica na sociedade, como o de Lerat.

Apesar dessas pesquisas é importante constatar que, dentre os catálogos relacionados à música no Brasil (CASTAGNA, 2003) e os demais recuperados nas bases de dados on-line, nunca foram publicados, no século XX, catálogos ou cadastros de orquestras brasileiras, com a exceção de trabalhos que abordam a situação das orquestras sinfônicas no Brasil, em diversos momentos e de duas maneiras distintas. Um deles é o *Projeto Orquestras Brasileiras* (2001) publicado pela Academia Brasileira de Música, que teve como objetivo cadastrar as orquestras brasileiras em funcionamento e apresentar dados quantitativos diversos e posterior análise desses resultados. Porém, as primeiras relações referentes ao assunto foram impressas no *Anuário VivaMúsica!*, que se concretizaram na forma de uma lista extraoficial extremamente bem elaborada, de

orquestras e contatos, atualizada de 1998 a 2013, além dos inúmeros textos analíticos referentes à situação das orquestras e assuntos afins, como já citado anteriormente.

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.

A maior parte das discografias publicadas sobre a música no Brasil se referem à música popular ou a compositores específicos. Os trabalhos mais abrangentes a respeito são a *Discografia brasileira em 78 rpm* (1982, 5 v.), publicada pela Funarte, a discografia de música erudita organizada por Sérgio Nepomuceno Alvim Correia e publicada na *Enciclopédia da música brasileira* (1977, v. 2, p. 833-881) e a escrita, mas nunca publicada, *Discografia de música erudita brasileira* (1978), organizada por Regina Keiko Obata e disponível para consulta apenas na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP.

A Região Metropolitana de São Paulo é o maior aglomerado urbano do país, e é reconhecida mundialmente como um dos mais importantes polos culturais, políticos e econômicos do Brasil, características que se configuraram a partir de sua história, proporção geográfica, economia, diversidade cultural e humana e sua complexa rede de relações. Essas características contribuem para que a cidade seja um grande centro produtor de cultura e um espaço privilegiado que abriga alguns dos mais significativos organismos culturais do País.

É especialmente no contexto da interação entre a música e o espaço urbano que este trabalho se desenvolve, e foi do intercâmbio das áreas de geografia e música que se retiraram as bases para a compreensão de como as práticas musicais e o espaço se inter-relacionam, uma vez que essa mutualidade desvenda diversos mecanismos materiais e simbólicos presentes no ambiente. Em seus vários aspectos, a música é “capaz de transmitir ‘imagens’ de um lugar, podendo servir como fonte primária para entender o caráter e a identidade dos lugares” (CASTRO, 2009, p. 13). Assim, essa interação pode, por exemplo, expressar o status econômico de um determinado lugar, representado tanto fisicamente (uma vez que determinadas práticas musicais acontecem em espaços que vão

desde salas de concerto ou teatros de ópera até galpões de fábrica e salas comunais de igrejas) como simbolicamente (através do repertório musical executado e ouvido por grupos sociais que habitam determinados lugares). Nesse sentido, a presença de diversos organismos orquestrais ativos na cidade de São Paulo, muitos deles mantidos por entidades públicas de cultura e com salas próprias de ensaio, indica que a produção e o consumo da música orquestral foram incorporados aos hábitos do paulistano e ocupam um lugar significativo na sociedade local. Com base nos trabalhos de Milton Santos (2003, 2005, 2006 e 2008), Gilberto Velho (2010), Maria Encarnação Spósito (2000), Sandra Jatahy Pesavento (2002) e outros, foram utilizados conceitos advindos da geografia para mapear a região em busca de dados concretos, permitindo assim construir uma visão mais ampla dessa centralidade e um entendimento abrangente sobre a metrópole como um centro econômico, social e cultural. Para fazer parte do conjunto de ferramentas dessa análise de dados, são abordados inicialmente três conceitos: *cidade*, *território* e *espaço social*. O conceito de cidade⁵ refere-se, basicamente, ao produto de um processo complexo de divisão de trabalho e de colocação do homem na sociedade. É também uma construção histórica:

Entendemos que o espaço é história e, nesta perspectiva, a cidade de hoje é o resultado cumulativo de todas as outras cidades de antes, transformadas, destruídas, reconstruídas, enfim produzidas pelas transformações sociais ocorridas através dos tempos, engendradas pelas relações que promovem estas transformações. (SPÓSITO, 2000, p. 11).

Apesar de nesta tese não se trabalhar especificamente com a cidade de São Paulo, mas sim com a Região Metropolitana de São Paulo, o conceito de cidade como sendo fruto de um processo histórico do qual nada é excluído é fundamental para compreender a constituição dessa grande região.

Já território⁶ está vinculado ao espaço físico, representando uma área fixa e delimitada. Porém, essa delimitação não é imutável, podendo ser alterada no decorrer da história. O território antecede o espaço: “a utilização do território pelo povo cria o espaço” (SANTOS, 1978, p. 189). A concepção de espaço social definido pelo sociólogo Henri Lefebvre vai muito além da ideia de território ou espaço geográfico: é o “espaço social, vivido, em estreita correlação com a prática social não deve ser visto como espaço

⁵ As condições básicas para a existência de uma cidade são o sedentarismo, a domesticação de animais e plantas, além da divisão de trabalho (entre faixas etárias, gêneros etc.), excedente de produção e hierarquização e poder.

⁶ Existem inúmeras definições para território, e seu conceito não é consenso nem mesmo em geografia. Neste trabalho optou-se pela definição acima.

absoluto, vazio e puro, lugar por excelência dos números e das proporções” (LEFEBVRE, 1976, p. 29).

De acordo com Milton Santos (2005, p. 34), a importância do espaço pode ser expressa pela ideia de que “o espaço é a matéria trabalhada por excelência. Nenhum dos objetos sociais tem uma tamanha imposição sobre o homem, nenhum está tão presente no cotidiano dos indivíduos”. O autor também dimensiona o espaço como objeto cultural a partir de sua atribuição como “um conjunto de relações realizadas através de funções e formas que se apresentam como testemunho de uma história escrita por processos do passado e do presente” (SANTOS, 2008b, p. 150-153). Resultante dos processos sociais vinculados à vida e ao trabalho, é o campo de forças que interagem e criam o cotidiano em questão.

Duas grandes forças agem nesse contexto: as *verticalidades* e as *horizontalidades*. As verticalidades são forças vinculadas a interesses globalizantes e podem ser entendidas como reguladoras a serviço da hegemonia. Por não se vincularem ao seu entorno, o território é seu meio, é onde essas forças verticais se impõem, constituindo cotidianos “obedientes e disciplinados”. Mas, pela mesma desvinculação, também são fatores de desagregação e alienação, como afirma Milton Santos:

As verticalidades são, pois, portadoras de uma ordem implacável, cuja convocação incessante a segui-la representa um convite ao estranhamento. Assim, quanto mais “modernizados” e penetrados por essa lógica, mais os espaços respectivos se tornam alienados. (SANTOS, 2003, p. 53).

Já as horizontalidades se dão no contexto do cotidiano gerado localmente, do conhecimento e reconhecimento, sendo forças vinculadas ao conforto e à tranquilidade, sendo, ao mesmo tempo, aquelas que geram a revolta e a inquietação. Santos explica que “a partir do espaço geográfico cria-se uma solidariedade orgânica, o conjunto sendo formado pela existência comum dos agentes exercendo-se sobre um território comum” (SANTOS, 2003, p. 53). São as horizontalidades que garantem a união e a concordância do território e do espaço.

Além da geografia, também foram buscados conceitos da área de urbanização, procurando esclarecer fenômenos observados nas etapas de formação e desenvolvimento dos grandes centros urbanos. Basicamente são utilizados quatro conceitos: *metropolização*, *conurbação*, *gentrificação* e *cosmopolitismo*.

A noção de metrópole é remota e está ligada à importância que certas cidades assumiam já na Antiguidade. O termo vem do grego *metrópolis*, que significa cidade-mãe, mas seu sentido torna-se bastante complexo quando observamos os processos de

metropolização, ou formação das metrópoles, tais como os conhecemos hoje. Uma metrópole se caracteriza, fundamentalmente, pela constituição de diversos centros de poder vinculados à economia, à política e aos diferentes aspectos socioculturais da sociedade que nela habita:

A metropolização está ligada ao processo de urbanização, capaz de gerar dinâmicas territoriais de concentração e difusão dos artefatos econômicos, políticos, sociais e culturais em determinados aglomerados metropolitanos. Nesse sentido, a metrópole é considerada a partir de características desses aglomerados que lhes permitem constituírem-se como centros do poder econômico, social e político. Portanto, são unidades capazes de polarizar o território nas escalas nacional, regional e local. Entre essas características, ressalta-se a organização funcional dos espaços; a concentração/distribuição de população, produto e rendimentos; os fluxos de mercadorias, população e serviços; as condições de infraestrutura urbana; os processos de ocupação territorial; as articulações de poder, entre outras. O processo de metropolização passa por tais características e as transformações na natureza e na configuração espacial das cidades levam a níveis distintos de integração dos territórios a essa dinâmica. (NÍVEIS DE INTEGRAÇÃO DOS MUNICÍPIOS BRASILEIROS, 2012, p. 2).

Em termos históricos, no Brasil – e especialmente em São Paulo – a metropolização está relacionada à urbanização acelerada e a uma industrialização baseada no modelo fordista. Caracterizado pela produção em larga escala e pela expansão dos mercados, o fordismo teve origem em economias internacionais dominantes no início do século XX e, mais tarde, estendeu-se a países periféricos, desconsiderando seus aspectos econômicos, sociais e de infraestrutura:

A experiência de metropolização no Brasil está historicamente associada aos processos de industrialização e urbanização aceleradas. Em maior ou menor grau, suas características básicas são a grande concentração populacional, a multifuncionalidade e a presença de relações econômicas diferenciadas nos âmbitos nacional e internacional. Nos países periféricos, as metrópoles formadas nesse processo, na etapa da industrialização fordista (ao longo de parte do século XX), têm como característica organizarem-se de acordo com o modelo fordista de organização socioespacial centro/periferia (VILLAÇA, 1998; CALDEIRA, 1997). Estes espaços concentram capitais, investimentos, crescimento, modernização e, ao mesmo tempo, pobreza e precariedade. E, em geral, a fase inicial de crescimento da metrópole ocorre por meio da conurbação de municípios a partir da expansão física do município-sede, caracterizando-se pela monocentralidade. (DAVANZO et al., 2010, p. 89).

Nos processos de conurbação, a malha urbana das cidades se expande, geralmente por meio de eixos viários, reduzindo as zonas rurais e unindo-se a outros núcleos urbanos. O termo foi usado pela primeira vez no início do século XX na Europa, pelo escocês Patrick Gueddes, para designar a formação de aglomerações urbanas oriundas da industrialização. De acordo com Villaça, o fenômeno já podia ser observado no século XIX:

Desde meados do século XIX algumas importantes cidades da Europa, como Londres ou Paris, começaram a crescer além de seus limites político-administrativos, ou a absorver núcleos urbanos já existentes além desses limites. Logo em seguida, isso começou a ocorrer nos Estados Unidos e por volta da década de 1920, também no Brasil. Algumas vezes a absorção ocorria simultaneamente com a conurbação; outras não. De qualquer maneira, ambos os processos nem sempre são fáceis de identificar no tempo e no espaço. [...] Iniciou-se então uma contradição entre a cidade como organismo físico e socioeconômico e a cidade do ponto de vista político-administrativo. Encarado desse ponto de vista, o processo de conurbação ocorre quando uma cidade passa a absorver núcleos urbanos localizados à sua volta, pertençam eles ou não a outros municípios. (VILLAÇA, 2001, p. 50-51).

Outro fenômeno urbanístico que ajuda a compreender aspectos da formação da sociedade metropolitana é o da gentrificação. O termo é usado para designar processos excludentes de reestruturação ou “revitalização” de áreas centrais das cidades, forçando a saída de antigos moradores e atraindo para a região novos ocupantes, com perfil mais elitizado. A palavra é um aportuguesamento do termo inglês *gentrification* (derivação de *gentry*, cujo significado se aproxima da ideia de fidalguia, nobreza, alta burguesia).

O termo *gentrification* foi usado pela primeira vez por Ruth Glass [socióloga], no início dos anos sessenta (Glass, 1963-64), para descrever o processo mediante o qual famílias de classe média haviam povoado antigos bairros desvalorizados do centro de Londres, ao invés de se instalarem nos subúrbios residenciais, segundo o modelo até então dominante para essas classes sociais. Por essa noção, a autora compreendia, ao mesmo tempo, a transformação da composição social dos residentes de certos bairros centrais, por meio da substituição de camadas populares por camadas médias assalariadas; e um processo de natureza diferente: o de investimento, reabilitação e apropriação, por estas camadas sociais, de um estoque de moradias e de bairros operários ou populares. (BIDOU-ZACHARIANSEN, 2006, p. 22).

Ainda sobre a origem da palavra gentrificação, o geógrafo Neil Smith (2006, p. 60) ressalta que: “foi quase poética a forma como Glass contou a novidade desse novo processo através do qual a nova *gentry* urbana, isto é, as famílias de classe média, tinham transformado os bairros operários”.

De acordo com a socióloga Catherine Bidou-Zachariansen (2006, p. 52-53), ainda que promovam a diversidade socioeconômica de áreas centrais, em oposição a propostas de setorização das cidades, projetos de revitalização acabam, de modo geral, favorecendo apenas alguns segmentos da sociedade, como as classes médias mais privilegiadas, e fomentando atividades ligadas ao turismo, à cultura e ao consumo de luxo:

Se os condomínios fechados, última “criação” da cidade moderna, acalmam uma parte das reivindicações de seus habitantes por segurança, eles não respondem às aspirações por convivência, diversidade e bom relacionamento de grande parte deles. É a esse tipo de aspiração que pretendem responder tanto os investidores como os poderes públicos locais que programam a gentrificação (embora não utilizem essa terminologia) dos centros e pericentros, para que sejam reestruturadas as ligações urbanas no seio das cidades extremamente expandidas. (BIDOU-ZACHARIANSEN, 2006, p. 53).

Com relação ao cosmopolitismo, Costa observa que diferentes concepções do termo anteriores ao período pós-colonialista – incluindo o cosmopolitismo moderno fundado no humanismo renascentista, que considerava a civilização europeia como a mais desenvolvida – tinham em comum certo viés etnocêntrico. Hoje esse pensamento é superado em favor das “experiências daqueles que vivem *entre* as demarcações adscritivas – nacionais, de gênero, étnicas, etc.” (COSTA, 2006, p. 16-17).

Importante notar que, no senso comum, cosmopolitismo remete à ideia de metrópole como um lugar “avançado”, no qual o cotidiano estaria supostamente desvinculado de um “provincianismo”, estabelecendo para a metrópole um conjunto de valores que seria “superior” ao encontrado nas cidades menores:

Já faz parte do senso comum identificar metrópole com cosmopolitismo. Isso tem consequências para análises científicas e, também, para políticas públicas em vários níveis. O cosmopolitismo se oporia ao localismo e a um, quase pejorativo, provincianismo. A *cosmopolis* pode ser uma indicação de um mundo sem fronteiras, de características universalistas. Poder-se-ia, talvez, falar em um *ethos cosmopolita* com implicações diretas para a própria antropologia como disciplina e área de conhecimento. Há, assim, sugestões para a investigação de estilos de vida e visões de mundo em vários períodos da história. Sabemos, por exemplo, que cidades da Antiguidade como Roma, Constantinopla, Alexandria, entre outras, apresentavam características socioculturais em que heterogeneidade e cosmopolitismo se associavam. Assim, historicamente, a circulação, o trânsito, a troca, a interação, contribuem para a cosmopolitização. Por outro lado, o cosmopolitismo, no que toca à sociedade moderno-contemporânea, pelo menos desde o Romantismo, associa-se, sobretudo, a valores e perspectivas individualistas. (VELHO, 2010, p. 15-16).

Esses aspectos complexos da organização urbana foram fundamentais para a formação de um arcabouço teórico que auxiliou, no decorrer do trabalho, na compreensão das relações constituídas entre as diferentes classes sociais na sociedade. Buscando aprofundar esses aspectos, optou-se pela utilização da expressão *apartheid*⁷ cultural (em conjunto com as expressões *apartheid* social, *apartheid* econômico e *apartheid* educacional). O termo se refere à situação de exclusão de grande parte da população brasileira em relação aos hábitos culturais vinculados às elites econômicas.

A cultura tem sido tratada em nosso país como um artigo de segunda classe, dispensável, componente menor do rol das políticas sociais. Não é vista como prioridade estratégica dos governos, como componente essencial da qualidade de vida e do desenvolvimento humano. [...] nossa compreensão é suficientemente larga para limitarmos os processos culturais ao mundo dos pobres do país, no entanto, é o tempo de definição de prioridades e inclusão no cenário do desenvolvimento humano daqueles que vivem o *apartheid* cultural.

⁷ A palavra *apartheid* significa “separação” em africânder. A língua, constituída no período que se seguiu à colonização sul-africana, se formou a partir da junção das línguas neerlandesa, alemã e francesa com as línguas locais da região colonizada e se refere à política racial e ao regime de segregação que vigorou na África do Sul entre 1948 e 1994.

Assim, grandes eventos de caráter público ou grandes produções de qualidade cultural podem e devem ser apoiadas pelo Estado. (FARIAS, 2003, p. 5-6).

Para minimizar os efeitos desse *apartheid*, o autor afirma que “Fortalecer os movimentos socioculturais, suas entidades e organizações e formas mistas de articulações como os conselhos e fóruns nacionais torna-se crucial para a cultura democrática no país” (FARIAS, 2003, p. 30). Essas relações estão transversalmente perpassadas pelas práticas relativas ao consumo, principalmente no que se refere ao consumo cultural. Para compreender como tais relações se estabelecem utilizam-se neste trabalho diversos conceitos, entre eles os de *memória individual* e *memória coletiva*, descritos pelo sociólogo Maurice Halbwachs (1990). Memórias coletivas são constituídas por grupos específicos ou pelo grupo da sociedade civil dominada, “que resume a imagem de uma sociedade majoritária” (POLLAK, 1989, p. 8). Essas memórias interagem entre si, tanto no âmbito social quanto no privado, e contribuem para a formação de um consenso social.

Para a análise também foram utilizados os conceitos de Lopes (2005) referentes à arte como elemento que integra a construção de uma sociedade ética. Segundo esse autor, ética é aquilo que “teoriza o comportamento moral dos homens em sociedade” (LOPES, 2005, p. 35). Esse mesmo pensamento é observado em diversas correntes filosóficas que atribuem valores formativos à arte – e, no caso, à música, como visto em Schopenhauer (1844). As diversas atribuições vinculadas à arte têm, em muitos aspectos, uma possível origem iluminista:

A suposição que está na base dessa crença no valor educativo da arte, de sua necessidade, é atribuída no suposto de que a cultura estética é inerente à concepção de educação como formação espiritual e cultural, gerada no horizonte das proposições iluministas. Pois o espírito das luzes funda-se, como se sabe, no desejo de esclarecimento – cujas fontes são a razão e a experiência, na busca de realização da razão no indivíduo e na história, tendo como finalidade a emancipação, autonomia, liberdade e felicidade. (FAVARETTO, 2012, p. 46-48).

Por outro lado, muitas vezes a reflexão sobre manifestações artísticas na sociedade leva a impasses a respeito da valoração de umas em detrimento de outras. Um exemplo está na observação de que existe uma convergência – não só na Universidade, mas em diversos setores da sociedade – em polarizar manifestações artísticas como “alta cultura” e “baixa cultura”. Essa divisão radical, desenvolvida pela Escola de Frankfurt nas décadas de 1920 e 1930 (REALE; ANTISERI, 2006, p. 489), tem sido problematizada, revista e ampliada por pesquisadores da área de cultura, particularmente por Jesús Martín-Barbero, que entende a cultura como um elemento complexo construído pelos grupos humanos nas práticas cotidianas. O trabalho de Martín-Barbero é focado nas sociedades latino-

americanas e em suas realidades particulares nas quais não cabem, segundo o autor, verdades absolutas – uma vez que são sociedades que vivenciam processos de transformação constantes. Nesse contexto, toda a concepção de cultura e manifestações culturais consideradas superiores à outras se origina muito mais de um processo social e econômico do que propriamente cultural.

Esse pensamento se conecta às concepções do sociólogo Pierre Bourdieu sobre cultura, como pode ser observado na análise da socióloga Maria Amália de Almeida Cunha sobre a questão:

Convém ressaltar que os sistemas simbólicos dominantes ou legítimos numa dada configuração social são aqueles construídos e operados pelos grupos que conseguiram se colocar em posição dominante. A cultura torna-se, então, dominante porque é a cultura dos grupos dominantes, e não porque carrega em si algum elemento que a torne superior [ALMEIDA, 2007, p. 47]. Desta forma, para Bourdieu, não há nenhum elemento objetivo que diga que uma cultura é superior às outras, mas sim os valores tácitos atribuídos por certos grupos em posição dominante numa dada configuração social é que fazem dela a cultura legítima. (CUNHA, 2007, p. 505).

Para orientar a análise das relações estabelecidas entre a sociedade paulistana e a música orquestral, foram adotados neste trabalho os seguintes conceitos, relativos ao estudo das diferenças sociais: *campo*, *capital cultural* e *capital simbólico*. Tais conceitos foram concebidos no decorrer da década de 1970, por Bourdieu, bem como a definição de campo, criada, de acordo com o autor (1997, p. 19), como alternativa a um antagonismo observado nas interpretações das produções culturais, em especial no domínio das artes, mas também na filosofia, na ciência e na história, entre outros. Conforme o autor, esse antagonismo se expressa de um lado por teóricos defensores do que Bourdieu aponta como “fetichismo do texto autonomizado que floresceu na França com a semiologia e que floresce hoje em todos os lugares do mundo com o que se chama de pós-modernismo”. Esses autores defendem que a leitura dos textos é suficiente e que “nada mais há para ser conhecido”. Do outro estão aqueles, geralmente filiados ao marxismo, que relacionam o texto e o contexto “e propõem-se a interpretar as obras colocando-as em relação com o mundo social e o mundo econômico”:

Digo que para compreender uma produção cultural (literatura, ciência etc.) não basta referir-se ao conteúdo textual dessa produção, tampouco referir-se ao contexto social contentando-se em estabelecer uma relação direta entre o texto e o contexto. O que chamo de “erro de curto-circuito”, erro que consiste em relacionar uma obra musical ou um poema simbolista com as greves de Fourmies ou as manifestações de Anzim, como fazem certos historiadores da arte ou da literatura. Minha hipótese consiste em supor que, entre esses dois polos, muito distanciados, entre os quais se supõe, um pouco imprudentemente, que a ligação possa se fazer, existe um universo intermediário que chamo o *campo literário, artístico, jurídico* ou *científico*, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que

produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas. A noção de campo está aí para designar esse espaço relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias. (BOURDIEU, 1997, p. 20).

A definição de capital cultural de Bourdieu, inicialmente, está relacionada com escolarização. Porém, muito além da escolarização em si, o capital cultural se expressa no cotidiano de cada indivíduo ou grupo – seja numa sala de aula de uma escola regular, ou de uma escola de música, seja numa sala de concerto – e atua, tanto quanto o capital econômico, como um divisor de classes:

Para esse sociólogo, a educação escolar, uma das formas do capital cultural, é um recurso tão útil quanto o capital econômico na determinação e reprodução das posições sociais. Principalmente nas pesquisas conduzidas em conjunto com Passeron (1964, 1970), Bourdieu desvenda a seletividade educacional que elimina e marginaliza os alunos oriundos das classes populares, enquanto privilegia os alunos mais dotados de capital econômico, cultural e social, contribuindo assim para a reprodução, de geração em geração, dos capitais acumulados. Essa teoria contraria a convicção, até então amplamente aceita, de que existe igualdade de chances no sistema educacional. (BONAMINO; ALVES; FRANCO; CAZELLI, 2010, p. 488).

Há três formas de capital cultural apontadas por Bourdieu: capital cultural no estado *incorporado*, definido pelo autor como “um trabalho do sujeito sobre si mesmo”, que é gerado a partir do tempo de que o próprio sujeito dispõe, ou seja, seu tempo livre; capital cultural no estado *objetivado*, que depende do capital econômico para ser transmitido materialmente e do capital incorporado para ser transmitido simbolicamente; e capital cultural no estado *institucionalizado*, que se vincula aos diplomas e certificados.

O capital cultural no estado incorporado está sob a forma de disposições duráveis do organismo; no estado objetivado, sob a forma de bens culturais – quadros, livros [...] que constituem indícios ou a realização de teorias ou de críticas dessas teorias; no estado institucionalizado, forma de objetivação que é preciso colocar à parte porque, como se observa em relação ao certificado escolar, ele confere ao capital cultural de que é supostamente a garantia, propriedades inteiramente originais. (BOURDIEU, 2003, p. 74).

O capital simbólico, para Bourdieu, é invisível, e atravessa os âmbitos político, econômico e social, exercido com a cumplicidade das classes sociais envolvidas, sejam elas as que dominam, sejam as que são dominadas. É um poder diferenciador de espaços, aquele que estabelece limites entre os grupos sociais como um axioma.

De acordo com os conceitos de Pierre Bourdieu, as manifestações artísticas conhecidas como eruditas, apesar do senso comum que as afirma como representantes da “grande arte” – aquela que supostamente reuniria valores universais inquestionáveis – estão sujeitas ao campo ao qual pertencem e às regras internas estabelecidas por esse campo:

Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo de produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são ao mesmo tempo clientes privilegiados e concorrentes. Pelo poder de que dispõe para definir as normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, o campo de produção erudita funciona como uma arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural (consagração propriamente cultural). Nesse sentido, há uma tendência cada vez maior da crítica, em se distanciar do público e fornecer uma interpretação “criativa” para o uso dos “criadores”. Por meio de suas interpretações de expert e de suas leituras “inspiradas” a crítica garante a inteligibilidade de obras fadadas a permanecerem inteligíveis para os não integrados ao campo dos produtores. Constituindo-se, assim, “sociedades de admiração mútua”, uma relação de solidariedade entre o artista e o crítico. (SANTOS, 2003, p. 2).

Nesta pesquisa, toda forma de arte é entendida como uma manifestação viva que se desenvolve dentro de um determinado grupo social e, principalmente, que nele se modifica conforme padrões próprios estabelecidos coletivamente. Sendo assim, é compreensível que a música orquestral não seja necessariamente reconhecida por comunidades que não a vivenciem, ou não a acessem em seu cotidiano. Com base na teoria de Luhmann, Duarte (2011) afirma que comunidades – ou grupos sociais – são sistemas complexos, autopoieticos e operacionalmente fechados. Isso significa que, para resguardar sua identidade, esses sistemas selecionam as informações transmitidas pelo meio que os cerca e se tornam mais complexos à medida que absorvem tais informações. Assim, duas operações opostas podem ocorrer desse contato:

[...] a abertura cognitiva e o fechamento normativo. Por meio da primeira o sistema absorve as informações do seu entorno e se recria de modo a aceitar tais informações e, quiçá, tornar-se mais parecido como meio. O fechamento normativo é, por sua vez, o descarte de possibilidades que possam influenciar a identidade do próprio sistema. (DUARTE, 2011, p. 961).

Porém, qualquer expressão artística desconhecida, seja ou não considerada “alta cultura”, pode ser apropriada por toda e qualquer camada social, já que faz parte da sociedade. Essa apropriação pode se dar de forma muito similar a um processo antropofágico, no qual o indivíduo absorve um elemento novo, que dele se torna parte integrante. Pode também ocorrer por meio de um processo de *intitulação*, conceito desenvolvido pelo economista Amartya Sen (2010) para designar algo que pode ser adquirido (caso tenha como ser acessado) e oferecido pela e para a sociedade. De acordo com Sen, “o papel instrumental da liberdade concerne ao modo como diferentes tipos de direitos, oportunidades e intitulações (*entitlements*) contribuem para a expansão da liberdade humana em geral e, assim, para a promoção do desenvolvimento” (SEN, 2010,

p. 57). Outro conceito fundamental utilizado para demonstrar a importância do intitlamento é o de *empoderamento (empowerment)*, descrito por Lopes:

Processo de aquisição de controle e compreensão acerca dos direitos por meio do qual é possível assumir a condição de agente. Trata-se do método de aumentar a capacidade de indivíduos ou grupos para tomar decisões e transformar aquelas escolhas em ações ou consequências desejadas. (LOPES, 2005, p. 178).

Os conceitos de intitlamento e empoderamento colaboram para demonstrar que a construção de relações democráticas entre a sociedade e os organismos orquestrais pode contribuir para a manutenção e o crescimento tanto das orquestras e dos espaços de concerto quanto das organizações destinadas ao ensino de música orquestral. Porém, para que processos de intitlamento e empoderamento possam ocorrer da forma mais ampla possível, é necessário que os bens culturais em questão tenham seu acesso facilitado por meio de ações que comprometam toda a sociedade. No entanto, deve-se estar atento ao risco de tais ações se tornarem opressoras pois, retomando os conceitos de Bourdieu (1989, 1997), que aponta o que ocorre com a metodologia de ensino da escola tradicional, que transforma as desigualdades sociais em desigualdade escolares, é importante afirmar que esse mesmo processo pode acontecer na educação não escolar e em todas as instâncias nas quais estão envolvidos processos de aprendizagem.

Todas as questões referentes tanto aos aspectos urbanos quanto aos econômicos, sociais e culturais são observadas pela ótica do conceito de desenvolvimento humano, também proposto por Amartya Sen, no final da década de 1990. O Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento define que:

O conceito de desenvolvimento humano nasceu definido como um processo de ampliação das escolhas das pessoas para que elas tenham capacidades e oportunidades para serem aquilo que desejam ser. Diferentemente da perspectiva do crescimento econômico, que vê o bem-estar de uma sociedade apenas pelos recursos ou pela renda que ela pode gerar, a abordagem de desenvolvimento humano procura olhar diretamente para as pessoas, suas oportunidades e capacidades. A renda é importante, mas como um dos meios do desenvolvimento e não como seu fim. É uma mudança de perspectiva: com o desenvolvimento humano, o foco é transferido do crescimento econômico, ou da renda, para o ser humano. O conceito de Desenvolvimento Humano também parte do pressuposto de que para aferir o avanço na qualidade de vida de uma população é preciso ir além do viés puramente econômico e considerar outras características sociais, culturais e políticas que influenciam a qualidade da vida humana. (PNUD, 2010).

Com relação à fundamentação teórica, Bakhtin (1987), quando formulou conceitos como *polifonia*, *dialogismo* e *heteroglossia*, buscou descrever a coexistência de diferentes vozes em um enunciado. Essa simultaneidade, ao contrário de gerar uma unidade, estimula a criação de um “sujeito híbrido, atravessado pela história e ideologia

de seu tempo, ao mesmo tempo produtor e produto de intertextualidades, constituído pelo outro e dele constituinte” (SOUZA, 2001, p. 111).

Sobre essa questão encontramos também em Canclini (1990) elementos que permitem compreender esse sujeito híbrido, multicultural, que vivencia diversas realidades ao mesmo tempo. Contrapondo-nos ao discurso de que muitas vezes a cultura pode ser transformada em objeto, como se fosse um “lugar” que pudesse ser visitado quando necessário e algo desvinculado da vida cotidiana das pessoas, observamos que a cultura é o lugar primordial em que ocorrem os processos de observação, crítica e autocrítica da sociedade. Entre outros, esta pesquisa se vale do conceito de política cultural, definida como:

Um conjunto de intervenções realizadas pelos estados, instituições civis e grupos comunitários organizados, com o objetivo de direcionar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para uma determinada ordem ou transformação social. (CANCLINI, 2001, p. 65⁸).

A pesquisa vislumbra o objeto, no caso as relações entre orquestras sinfônicas e sociedade, como parte de um sistema complexo. Para melhor compreensão, é fundamental a obra de Edgar Morin:

O pensamento complexo também é animado por uma tensão permanente entre a aspiração a um saber não fragmentado, não compartimentado, não redutor, e o reconhecimento do inacabado e da incompletude de qualquer conhecimento. (MORIN, 2005, p. 7).

Para entender as questões de poder e dominação é essencial a contribuição dos conceitos de disciplina e controle da atividade desenvolvidos por Michel Foucault. A disciplina é vista pelo autor como um processo organizacional, que permite o domínio dos mínimos detalhes de uma determinada situação. Para ele, esses conceitos estão na raiz do pensamento do século XX, como pode ser percebido quando o autor comenta sobre um “novo mundo”, surgido a partir da industrialização, que ele chama de “mundo dos detalhes”:

Uma observação minuciosa do detalhe, e ao mesmo tempo um enfoque político dessas pequenas coisas, para controle e utilização dos homens, sobem através da Era Clássica, levando consigo todo um conjunto de técnicas, todo um corpo de processos e de saber, de descrições, de receitas e dados. E, desses esmiuçamentos, sem dúvida, nasceu o homem do humanismo moderno. (FOUCAULT, 2011, p. 136).

⁸ *El conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social.*

Foucault (2011) afirma que a ideia de um tempo exclusivamente dedicado ao trabalho e, principalmente, ao trabalho pago, começa a ser delineada a partir da constituição de um controle sobre a atividade, notadamente vinculada ao processo de industrialização – a partir da necessidade de utilizar as populações rurais na indústria. Assim, disciplina e trabalho mesurado são, no decorrer do século XIX, vinculados cada vez mais a concepções de eficiência e ordem, valores que no século XX não terão nenhum questionamento. Para o autor, tempo de trabalho passa a ser aquele que está sob controle ininterrupto, afastado de tudo que “possa perturbar e distrair”. O tempo de trabalho é aquele “integralmente útil”, uma vez que para essa sociedade “o tempo medido e pago deve ser também um tempo sem impureza nem defeito, um tempo de boa qualidade, e durante todo o seu transcurso o corpo deve ficar aplicado a seu exercício” (FOUCAULT, 2011, p. 145).

Os conceitos expostos nessa introdução perfazem um conjunto de ferramentas necessárias para as análises posteriores desta pesquisa, e a multiplicidade de bibliografia, originária de diferentes áreas do estudo acadêmico, se fez necessária para que os diversos aspectos referentes às questões apresentadas fossem apropriadamente abarcados.

O primeiro capítulo traz uma reflexão sobre a construção da ideia de cultura musical na Região Metropolitana de São Paulo e das diversas relações constituídas entre e cultura na metrópole e o espaço urbano, trabalhadas pelo viés das concepções de ascensão social e de elitização, fortemente vinculadas à Belle Époque. Nesse capítulo são abordados os principais conceitos e dados que constituem e esclarecem os motivos que fazem de São Paulo um espaço que centraliza economicamente a produção de cultura em sua região e um ambiente privilegiado para a criação e manutenção de organismos orquestrais. Algumas análises são feitas nesse capítulo com o intuito de construir um arcabouço suficiente de informações para que a tese seja desenvolvida.

O segundo capítulo é dedicado a esclarecer como foram construídas as bases ideológicas da estatização das orquestras sinfônicas na cidade de São Paulo, demonstrando que essas bases se deram sobre os conceitos expressos no primeiro capítulo.

Já no terceiro capítulo são enfocadas as questões relativas às orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo e diferenças em relação às outras regiões do país. Nesse capítulo são apresentados os resultados referentes à coleta de dados e as análises feitas, em conformidade com o exposto nesta introdução.

O quarto capítulo traz reflexões pertinentes à diminuição do número de orquestras na Região Metropolitana de São Paulo, analisando as possíveis causas para tal fato.

Finalmente, é importante esclarecer que todas as citações presentes neste trabalho foram corrigidas de acordo com as regras de ortografia atual, e todas as traduções foram feitas pela autora, salvo indicação.

1. SÃO PAULO: ESPAÇO DE CENTRALIDADE CULTURAL E PRODUÇÃO DE MÚSICA DE CONCERTO

A cidade de São Paulo e a região metropolitana que a circunda compõem um grande complexo de uma grande metrópole, com características que se configuraram a partir de sua história, proporção geográfica e economia, além da grande diversidade cultural e humana, formando uma rede complexa de relações. É uma cidade na qual coexistem diversas tradições, que contribuíram para que aqui fosse estabelecido um território privilegiado, onde conviveram e convivem linguagens culturais distintas e no qual a troca de experiências relacionadas às atividades artísticas é profusa, promovendo contato entre diferentes classes sociais, gêneros e religiões, entre outros aspectos.

A despeito dessas características, observamos que a construção de vias de consumo cultural foi legitimada a partir de um ideal de modernização e elitização, baseado na adoção de fórmulas europeias, expressas principalmente na reestruturação urbana pela qual passou a cidade nas décadas iniciais do século XX.

Uma vez que é no contexto da interação entre a música e o espaço urbano que este trabalho se desenvolve, inicialmente é preciso esclarecer, por meio de coleta de dados, quais suas características econômicas e sociais, e principalmente como ocorreu seu crescimento populacional, econômico e urbano e como se constituiu esse espaço, para compreender como esses aspectos contribuíram para estabelecer o vínculo entre as práticas de consumo dessa sociedade e a música sinfônica, bem como as funções sociais representadas no ato de ouvir, presenciar e consumir a música produzida por grupos orquestrais. Sobre esses vínculos, Mónica Vermes (2014) esclarece que é importante compreender que escolhas feitas numa esfera convencionalmente “não musical” contribuem na delimitação de categorias e valores dentro de uma cena musical, e na escolha de determinados projetos e repertórios em detrimento de outros”. Essa afirmação se fundamenta no conceito de *rede cultural* (*web of culture*) cuja hipótese é a de que “as obras de arte musical são codificações ou reflexos inscritos das ações criativas humanas e, portanto, devem ser entendidas a partir de uma interpretação [...] do contexto cultural” (TOMLINSON apud VERMES, 2014).

A obtenção de índices das regiões brasileiras ao longo do tempo não é uma tarefa simples, ainda mais com relação aos dados demográficos, pois existiram diversos critérios de coleta e processamento das informações relativas aos vários censos até agora realizados, com a publicação de resultados nem sempre coincidentes. Paralelamente, os sistemas brasileiros on-line de recuperação de dados demográficos, que oferecem a

vantagem de exibir informações atualizadas e corrigidas, possuem a desvantagem de nem sempre serem suficientemente claros e organizados para possibilitar um acesso rápido aos resultados, como é o caso do portal do IBGE, cuja estrutura é confusa e conflitante. Diante dessa complexidade, foi necessário realizar um levantamento destinado a obter informações que fossem, simultaneamente, oficiais e confiáveis, para fundamentar os cálculos estatísticos referentes à distribuição, ao longo do tempo e do espaço, das orquestras apresentadas neste e nos próximos capítulos.

O IBGE, por meio do SIDRA, gera listas de população com informações de todos os censos realizados no país desde 1872, incluindo unidades da federação, províncias (até 1888), estados e capitais. A partir da consulta dos resultados de cada censo, no SIDRA, foi possível elaborar a Tabela 3, com dados populacionais oficiais do Município de São Paulo, Província/Estado de São Paulo e Brasil, de 1872 a 2010. O sistema esclarece, no entanto, que foram utilizados diferentes critérios para a realização dos distintos censos brasileiros, informando, por período:

- de 1872 a 1950 - população presente;
- de 1960 a 1980 - população recenseada;
- de 1991 a 2010 - população residente;
- em 2000 - dados da sinopse preliminar;
- em 2010 - dados da sinopse.

Os dados populacionais do IBGE, disponibilizados pelo SIDRA, se referem unicamente aos censos de 2000 e 2010, cujo resultado é, respectivamente, de 17.834.664 e 19.683.975 pessoas na Região Metropolitana de São Paulo. Dados populacionais do censo de 1950 foram calculados a partir da somatória dos dados dos municípios que constituem essa região, e disponibilizados no sistema Infocidade da Prefeitura de São Paulo. Com base nos dados do SIDRA e do Infocidade, foram elaboradas diversas tabelas, usadas como ponto de partida para análise e cálculos diversos.

É importante considerar que, embora haja divergências, a variação entre as informações disponibilizadas pelas diversas agências, como observamos na Tabela 2, é suficientemente pequena para não afetar significativamente as análises apresentadas. Em relação ao município de São Paulo, a diferença entre os dados do Infocidade e do SIDRA varia de 0 a 4,11% e, no caso do censo de 2000, a diferença dos resultados referentes à Região Metropolitana de São Paulo do Infocidade e do SIDRA são da ordem de 0,25%.

Censo	MSP (Infocidade)	MSP (SIDRA)	RMSP (Infocidade)	RMSP (SIDRA)
1950	2.151.313	2.198.096	2.622.786	-
1960	3.667.899	3.825.351	4.739.406	-
1970	5.924.615	5.978.977	8.139.730	-
1980	8.493.226	8.587.665	12.588.725	-
1991	9.646.185	9.626.894	15.444.941	-
2000	10.434.252	10.405.867	17.878.703	17.834.664
2010	11.253.503	11.253.503	19.683.975	19.683.975

Tabela 1. Comparação entre a população do Município de São Paulo e da Região Metropolitana de São Paulo, nos censos de 1950 a 2010. **MSP (Infocidade)** - população do Município de São Paulo disponibilizada na Tabela “População Recenseada - Região Metropolitana de São Paulo e Municípios”, da página Infocidade, do Portal da Prefeitura de São Paulo (SÃO PAULO); **MSP (SIDRA)** - dados do Município de São Paulo gerados pelo SIDRA e disponibilizados na Tabela 1287 - “População dos municípios das capitais e percentual da população dos municípios das capitais em relação aos das unidades da Federação nos censos demográficos”; **RMSP (Infocidade)** - população da Região Metropolitana de São Paulo disponibilizada na Tabela “População Recenseada - Região Metropolitana de São Paulo e Municípios”, da página Infocidade, do Portal da Prefeitura de São Paulo (SÃO PAULO); **RMSP (SIDRA)** - dados da população da Região Metropolitana de São Paulo gerados pelo SIDRA e disponibilizados na Tabela 1286 “População e distribuição da população pelas grandes regiões e unidades da Federação nos censos demográficos”. Dados de 2000 e 2010 do Infocidade em acordo com os dados do IBGE, no documento “Estimativas da população dos municípios brasileiros com data de referência em 1º de julho de 2011”.

A obtenção de estimativas populacionais em datas intermediárias dos anos-base dos censos populacionais, por sua vez, é ainda mais complexa, pois depende de cálculos e projeções para cada período específico, cujo resultado varia conforme o método utilizado. Atualmente, existem cinco fontes distintas de estimativas demográficas confiáveis para a região estudada:

- 1) A Gerência de Estudos e Análises da Dinâmica Demográfica, da Coordenação de População e Indicadores Sociais, da Diretoria de Pesquisas do IBGE, que disponibiliza listas de estimativa populacional por unidade da Federação (estado) e por mês, no portal do IBGE, revisadas em 2008;
- 2) A lista da população anual residente em cada município brasileiro (com data de referência de 1º de julho de 2015), enviada anualmente ao TCU (Tribunal de Contas da União), por determinação da Lei nº 8.443, de 16 de julho de 1992, artigo 102, e disponibilizada no portal do IBGE;
- 3) O SIDRA, que disponibiliza dados populacionais do Município de São Paulo, Região Metropolitana de São Paulo, Estado de São Paulo e Brasil;
- 4) A Fundação SEADE, vinculada à Secretaria de Planejamento e Gestão do Estado de São Paulo, a qual apresenta os dados mais completos referentes aos âmbitos político-geográficos do Estado de São Paulo, desde 1980;

5) O Portal do DSS, que apresenta estimativas anuais da população de regiões metropolitanas brasileiras.

Embora se apresentem de forma fragmentada, os dados demográficos em questão mostram claramente o expressivo crescimento populacional registrado a partir do final do século XIX em São Paulo. Alçada a capital da Província de São Paulo ainda em 1815 e enriquecida pela economia cafeeira em franco desenvolvimento no território paulista, principal reduto urbano da ascendente oligarquia agrícola, a cidade passou a concentrar investimentos em infraestrutura, viu florescer seu setor industrial e atraiu um contingente cada vez maior de pessoas para trabalhar nas fábricas e em sua rede de comércios e serviços.

A cidade de São Paulo adentrou o século XX empreendendo imensas transformações em seu espaço urbano e em seus hábitos cotidianos, almejando a modernidade vislumbrada na Europa por uma elite em busca de diferenciação social. Os processos que alicerçaram a construção de uma ideia de cultura por essa sociedade estão intimamente vinculados à Belle Époque e ao momento de prosperidade econômica, urbana e cultural que se propagou, especialmente na França, entre os últimos anos do século XIX e a Primeira Guerra Mundial, iniciada em 1914. As intervenções urbanas parisienses ocorridas nesse período criaram largas avenidas (*boulevards* ou *bulevares*), e modificaram completamente a concepção do modo de viver na capital francesa:

Quando Haussmann deu início aos trabalhos nos *bulevares*, ninguém entendeu porque ele os queria tão espaçosos: de trinta a cem metros de largura. Só depois que o trabalho estava concluído é que as pessoas começaram a ver que essas estradas, imensamente amplas, meticulosamente retas, estendendo-se por quilômetros, seriam vias expressas ideais para o tráfego pesado. [...] pela primeira vez corredores e condutores podiam, no coração da cidade, lançar seus animais em plena velocidade. (BERMAN, 1986, p. 153).

O modelo de modernidade da cidade de Paris inspirou uma série de transformações na sociedade paulistana, desde a concepção de novos traçados para suas ruas até a adoção de novos hábitos culturais e sociais, reformulando e estabelecendo um cotidiano no século XX muito diferente daquele vivenciado no século XIX. Tais fórmulas se consolidaram na constituição de orquestras sinfônicas profissionais nos moldes europeus, especificamente no que se refere ao ambiente de produção e consumo de música clássica.

1.1 AS TRANSFORMAÇÕES NA PAISAGEM URBANA E NA CULTURA PAULISTANA NO INÍCIO DO SÉCULO XX

A cidade de São Paulo do começo do século XIX se desenvolvia de forma espontânea e o traçado de suas vias, estabelecido de modo intuitivo pelo movimento de pessoas e animais, fazia surgir espaços insalubres, gerando inúmeros episódios epidêmicos. Até chegar à modernidade, impulsionada pela emergente economia cafeeira da virada do século XIX para o XX, a cidade manteve características predominantemente rurais, de acordo com Assunção:

Nos primeiros anos dos Oitocentos, a cidade possuía ainda feições claras de um arraial de sertanistas, que funcionara como entreposto comercial. As casas, as ruas, as práticas religiosas e culturais são evidências de uma cidade pequena e isolada no planalto. O centro da cidade destacava-se do entorno marcado pelos campos e pela pouca ocupação. A cidade com casas baixas e alguns sobrados era cortada por ruas estreitas e becos que ganhavam dinâmica com o movimento dos transeuntes – entre eles escravos que vendiam os mais diversos produtos –, dos carros de boi e dos animais de sela. Apesar das ruas mal traçadas e esburacadas, das construções irregulares marcadas por características singelas e de um sistema de abastecimento e escoamento de água deficiente, algumas melhorias despontavam na vida da cidade de São Paulo. (ASSUNÇÃO, 2009, p. 19).

As características típicas de uma metrópole cosmopolita foram estabelecidas, inicialmente, a partir do processo de modernização de São Paulo, que ocorreu na transição do século XIX para o XX, impulsionado pela posse de Antônio da Silva Prado, em 7 de janeiro de 1899. Prado foi o primeiro a ocupar a cadeira de prefeito na história da cidade, permanecendo no cargo por doze anos, e no decorrer de sua gestão inúmeras reformas urbanas foram realizadas, com o intuito de “adequar a acanhada urbe oitocentista, em muitos aspectos ainda recoberta pelo mofo colonial, aos tempos de riqueza trazida pelo ‘ouro verde’⁹” (TOLEDO, 2015, p. 24).

São Paulo, nesse momento, teve como força motriz a busca de equiparação cultural com diversas cidades europeias então consideradas modernas, especialmente Paris, em particular no que diz respeito ao aparato cultural/musical:

[...] Paris passa, a partir do século passado [século XIX], a constituir-se na cidade emblema do conceito de metrópole, a tal ponto que a enunciação mágica de seu nome faz com que se evoque todo o processo mais amplo que comporta e configura a “grande cidade”. Para usar uma expressão da linguagem, torna-se uma parte (Paris) para expressar o todo (a modernidade em termos urbanos). (PESAVENTO, 2002, p. 24).

⁹ “Ouro verde” é a expressão que o autor usa para se referir ao café.

Ainda na passagem do século XIX para o XX, a cidade iniciou também um processo de competição cultural com o Rio de Janeiro – vitrine da modernidade brasileira que, até meados do período, seria um exemplo a ser ultrapassado, culturalmente, por uma São Paulo cada vez mais abastada. Enquanto a modernização paulistana ocorria, em decorrência das muitas mudanças advindas de uma nova condição financeira e social, a construção do que viria a ser o Rio de Janeiro moderno já havia acontecido muitos anos antes, e em muitos sentidos, a partir da mudança da família real para o Brasil, em 1808, haja vista a presença de artistas atraídos para a cidade em decorrência desse processo, além daqueles formados pelas instituições artísticas imperiais. A então capital do Brasil constituiria, ao longo de aproximadamente cem anos, o ambiente propício para que o modernismo brasileiro fosse ali se configurando, quase ao mesmo tempo em que ocorria nas diversas capitais europeias, uma vez que as reformas realizadas em Paris, na segunda metade do século XIX, se deram apenas cerca de cinquenta anos antes da instituída pelo prefeito Pereira Passos na primeira década do século XX, ocorrendo o mesmo em relação à cidade de Barcelona, cujo processo de modernização urbanística teve início em 1849, e à cidade de Viena, que também iniciou a reurbanização na última metade do século XIX, com a construção da Ringstrasse¹⁰.

Apesar de o Rio de Janeiro ser mais urbano e ricamente aparatado de organismos culturais, como teatros e clubes de música, a São Paulo que o prefeito Antônio da Silva Prado geriu era uma cidade em franca expansão, com 239.820 habitantes, de acordo com o censo ocorrido em 1900, o que significava um crescimento de 269,32% com relação ao censo anterior, de 1890, cujo número era de 64.934 habitantes, como pode ser observado na Tabela 2, que apresenta dados demográficos referentes à Região Metropolitana de São Paulo desde 1872 (data dos primeiros dados encontrados) até 2010 (data do último censo realizado pelo IBGE).

Censo	Município de São Paulo (SIDRA)	Região Metropolitana de São Paulo (Infocidade)	Província/Estado de São Paulo (SIDRA)	Brasil (SIDRA)
1872	31.385	-	837.354	9.930.478
1890	64.934	-	1.384.753	14.333.915
1900	239.820	-	2.282.279	17.438.434
1920	579.033	-	4.592.188	30.635.605
1940	1.326.261	-	7.180.316	41.236.315
1950	2.198.096	2.622.786	9.134.423	51.944.397
1960	3.825.351	4.739.406	12.974.699	70.992.343
1970	5.978.977	8.139.730	17.958.693	94.508.583

¹⁰ O projeto de modernização de Barcelona, concebido pelo engenheiro Ildefons Cerdà, foi nomeado de Plan Cerdà. O Ringstrasse de Viena é o anel viário que circula o centro histórico de Viena.

Censo	Município de São Paulo (SIDRA)	Região Metropolitana de São Paulo (Infocidade)	Província/Estado de São Paulo (SIDRA)	Brasil (SIDRA)
1980	8.587.665	12.588.725	25.375.199	121.150.573
1991	9.626.894	15.444.941	31.546.473	146.917.459
2000	10.405.867	17.878.703	36.969.476	169.590.693
2010	11.253.503	19.683.975	41.262.199	190.755.799

Tabela 2. População do Município de São Paulo, da Região Metropolitana de São Paulo, do Estado de São Paulo (ou Província, antes de 1889) e do Brasil, de 1872 a 2010. Dados do Município de São Paulo gerados pelo SIDRA e disponibilizados na Tabela 1287 - “População dos municípios das capitais e percentual da população dos municípios das capitais em relação aos das unidades da federação nos censos demográficos”; dados da Região Metropolitana de São Paulo disponibilizados na Tabela “População recenseada - Região Metropolitana de São Paulo e municípios”, da página Infocidade, do Portal da Prefeitura de São Paulo (SÃO PAULO); dados do Estado de São Paulo e do Brasil gerados pelo SIDRA e disponibilizados na Tabela 1309 - “População residente, por sexo, situação e localização da área”.

Uma boa parte do crescimento populacional observado no Município de São Paulo entre as décadas de 1890 (64.934 habitantes) e 1920 (579.033 habitantes), configurando um aumento de 791,72%, foi impulsionada pela imigração de trabalhadores europeus que para cá vieram com o objetivo de ocupar os lugares vagos nas lavouras, após a abolição da escravidão no Brasil. Muitos abandonavam o trabalho nas fazendas e retornavam à cidade e outros nem chegavam a sair de São Paulo, uma vez que exerciam ofícios que não o de lavrador em seus países de origem, tais como de carpinteiro, artesão, alfaiate etc., e conseguiam trabalhos com melhor remuneração na urbe em crescimento. Além dessa imigração oficial, a existência de outra espontânea, estimulada por uma industrialização inicial da cidade, colaborou para o crescimento e supriu a necessidade de mão de obra operária, imprescindível para as fábricas que estavam se estabelecendo na cidade (TOLEDO, 2015).

O desenvolvimento das estradas de ferro foi também um importante fator de transformação, pois possibilitou um rápido crescimento econômico que, acompanhado de um espírito modernizador, impulsionou a construção civil nos primeiros anos do século XX. A primeira delas foi a São Paulo Railway (inaugurada em 1867), seguida por outras como a Companhia Paulista de Estradas de Ferro (inaugurada em 1872), a Companhia Estrada de Ferro Sorocabana (inaugurada em 1875), a Companhia Mogiana (inaugurada em 1875) e a Companhia São Paulo e Rio de Janeiro (década de 1870), que aumentaram substancialmente o intercâmbio entre a cidade de São Paulo e outras regiões brasileiras, diminuindo drasticamente o tempo e aumentando o conforto e a eficiência das viagens (REIS, 2010, p. 67-102).

Como aponta Mota (2004, p. 14), o “fenômeno das estradas de ferro foi sem dúvida o mais importante, do ponto de vista da irradiação de um certo padrão de vida urbana, de capitalização e de articulação do resto da Província com São Paulo e com os principais centros mundiais”, e os mapas da rede ferroviária, a partir de 1880, atestam a vertiginosa expansão das linhas nesse período e a conseqüente diminuição do tempo das viagens, como o “MAPPA de Todas as Estações das Estradas de Ferro”, de 1880 (Figura 1), a “Planta das Estradas de Ferro das Provincias Rio de Janeiro, S. Paulo e Minas-Geraes”, de 1885 (Figura 2), e a “Viação Ferrea nas Provincias Rio de Janeiro, S. Paulo e Minas Geraes”, de 1890 (Figura 3).



Figura 1. MAPPA de Todas as Estações das Estradas de Ferro (MAPPA, 1880).



Figura 2. Planta das Estradas de Ferro das Províncias Rio de Janeiro, S. Paulo e Minas-Geraes (SPELTZ, 1885).



Figura 3. Viacão Ferrea nas Províncias Rio de Janeiro, S. Paulo e Minas Geraes (GIERT e LAVAGNINO, 1890).

Assim como as linhas de trem trouxeram novos traçados permitindo uma expansão para fora da cidade, ampliando progressivamente os limites urbanos de São Paulo, a aspiração de que a cidade empreendesse o mesmo movimento internamente era

premente. A ideia era que as áreas centrais fossem cortadas por bulevares, que ligariam regiões distantes da cidade de forma inédita, e que diversas construções modernas fossem erguidas no lugar do antigo casario e dos cortiços. De acordo com as teses higienistas da época, assim como em Paris, as edificações construídas na cidade oitocentista “depositavam as razões das crescentes epidemias no ar contaminado que não circulava” (BERMAN, 1989, p. 149). A cidade se ajustava a uma nova configuração que não levava em conta características socioculturais locais ou mesmo sua própria geologia:

Na gestão de Antônio Prado, de 1898 [sic] a 1911, diversas obras paisagísticas foram realizadas, entre elas a correção das margens do Rio Tamanduateí, com a canalização de aproximadamente trezentos metros de seu leito, na várzea do Carmo, e a canalização e cobertura do córrego Anhangabaú (AVELIMA, 1988). A ideia vislumbrada à época era a de conceber para a cidade uma Avenida Central, de inspiração *haussmaniana* – a despeito da complexidade de sua aplicação em São Paulo, dada a morfologia de seu solo. A cidade havia crescido de forma contundente nos últimos 35 anos: desde a implantação da ferrovia, em 1865, até 1900 a população cresceu dez vezes, passando de 25 mil para 250 mil habitantes. Porém todas as propostas de remodelação não ultrapassavam em muito a área central. (TRAVASSOS, 2015, p. 3).

A economia em expansão possibilitou o surgimento de inúmeros teatros e casas de espetáculos, nos quais a população assistia tanto ópera quanto espetáculos de variedades. Tais espaços eram frequentados não só pela elite cafeeira, mas também por um público mais amplo, interessado em apresentações populares. De acordo com Toledo, o teatro Politeama, localizado na Ladeira do Acu¹¹ e inaugurado em 1892, “tinha dupla personalidade. Nas noites de ópera recebia os grandes da elite, acompanhados das dignas esposas. Mas também havia noites de café-concerto, em que as maiores atrações eram as cantoras e as dançarinas insinuantes” (TOLEDO, 2015, p. 145).

Em poucos anos a cidade avançou em termos tecnológicos, com grandes avenidas e bairros modernos nos quais eram difundidos novos hábitos culturais, de socialização e de higiene:

Corria o ano de 1904 e a cidade de São Paulo, antes provinciana e acanhada, começava a ostentar os símbolos do progresso. Lâmpadas da Light iluminavam ruas e avenidas recém-abertas, onde bondes, agora movidos a eletricidade, não tardariam a disputar espaço com os primeiros automóveis. Vivia-se a *Belle Époque*, com suas conquistas tecnológicas e harmonia política propícia ao florescimento de uma sociabilidade urbana elegante e culta entre as elites regionais. (CAMARGOS, 2001, p. 15).

Entre as obras realizadas no decorrer do período estão o Palácio das Indústrias, inaugurado em 1923, e o Theatro Municipal de São Paulo, em 1911, ambos projetos

¹¹ Também grafada como “Acú”, se tratava de trecho da Avenida São João que levava à ponte do Acu, sobre o ribeirão Anhangabaú.

executados com a participação do escritório do arquiteto Ramos de Azevedo (1851-1928). As obras se tornaram ícones da cidade, e suas fachadas em estilo “eclético” ou *beaux-arts* (que reúne influências arquitetônicas renascentistas, barrocas etc.) remetem claramente a obras arquitetônicas parisienses, como o Grand Palais e o Palais Garnier, uma das sedes da Ópera de Paris. Esta última foi inaugurada em 1875, e se trata de um grande e luxuoso palácio de estilo eclético que, de acordo com o historiador Timothy Blanning, foi constituído como um espaço no qual o público estava interessado em ver e ser visto, sendo que a escadaria central ocupava um papel relevante nessa experiência:

[...] as pessoas não tinham dúvida de que a escadaria predominava no prédio. Foi proposital. Garnier escreveu que a chegada e a partida dos espectadores era uma parte central da experiência operística, de modo que “escadarias imensas e convenientemente localizadas” eram parte essencial de uma casa de ópera moderna. O poeta Théophile Gautier observou que a escadaria do Garnier em si já constituía um teatro, comparando-a a uma pintura de Veronese em que as pessoas são ao mesmo tempo espectadoras e espetáculo. (BLANNING, 2011, p. 167).

É interessante notar que o Palácio das Indústrias¹² (Figura 4) foi construído como espaço dedicado a exposições vinculadas à tecnologia e à crescente indústria paulistana, possivelmente um reflexo das Exposições Universais, inauguradas em Londres no ano de 1851, que tinham, naquele momento, o objetivo de expor para a população os avanços tecnológicos que ocorriam no âmbito industrial e, principalmente, demonstrar e afirmar um modo de viver e pensar de acordo com o que era considerado representante da civilização europeia e do homem civilizado. Cabe esclarecer que os franceses construíram noções muito particulares sobre o significado da palavra civilização, e Norbert Elias (2011, p. 23-26) explica que, de forma geral, o termo “expressa a consciência que o ocidente tem de si mesmo” e também resume “tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior às sociedades mais antigas ou sociedades contemporâneas ‘mais primitivas’”. De acordo com Elias, o homem civilizado seria, na visão dos franceses, aquele reconhecido por compartilhar do “orgulho pela importância de suas nações para o progresso do ocidente e da humanidade”, principalmente no que se refere aos aspectos políticos, econômicos e sociais.

¹² No decorrer dos anos o palácio teve inúmeras outras funções e, durante algumas décadas, foi renomeado Palácio 9 de Julho e abrigou a Assembléia Legislativa.



Figura 4. Palácio das Indústrias (The Photographer - Own work, Wikimedia Commons)¹³.

Quanto ao Theatro Municipal de São Paulo, sua inauguração causou uma movimentação nunca antes vista na cidade: “Vinte mil pessoas. Esse foi o cálculo feito na época para a aglomeração que se formou em frente ao Theatro Municipal quando de sua inauguração, no dia 12 de setembro de 1911. Os 1.580 lugares do teatro foram insuficientes para o povo...” (CONCERTO, 1996, p. 7). Construído nos moldes do já citado Palais Garnier, a concretização do Theatro Municipal significou a realização de um desejo das classes mais abastadas da cidade:

O Theatro Municipal surgiu para a cidade de São Paulo como um grande símbolo das aspirações cosmopolitas do início do século 20. Cada vez mais refinada e com mais recursos provenientes do ciclo do café, a alta sociedade paulistana espelhava-se em valores europeus e desejava uma casa de espetáculos à altura de suas posses para receber grandes artistas da música lírica e do teatro. Com incentivos fiscais e investimentos dos próprios barões do café, o arquiteto Ramos de Azevedo e os italianos Cláudio Rossi e Domiziano Rossi iniciaram a construção em 1903 e, em 12 de setembro de 1911, o Theatro Municipal foi aberto diante a uma multidão de 20 mil pessoas que acompanhavam a chegada dos ilustres convidados.

A luxuosa construção, fortemente influenciada pela Ópera de Paris, foi considerada ousada para a época, com traços renascentistas e barrocos na fachada e, em seu interior, muitos adornos e obras de arte: bustos, bronzes, medalhões, afrescos, cristais, colunas neoclássicas, vitrais, mosaicos e

¹³ CC BY-SA 4.0, em <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>.

mármore. São Paulo integrava-se, finalmente, ao roteiro internacional dos grandes espetáculos. (ACERVO Theatro Municipal de São Paulo, s/d).



Figura 5. Detalhe do artigo de página inteira sobre a inauguração do Theatro Municipal de São Paulo (O THEATRO, OESP, 1911, p. 3).

O IBGE não disponibiliza dados populacionais relativos ao ano de 1911, porém o artigo acima descreve que São Paulo, na ocasião, era uma cidade com “quatrocentas mil almas”. A presença de “uma multidão de 20 mil pessoas que acompanhavam a chegada dos ilustres convidados”, como descrito no acervo on-line do Theatro Municipal, frente ao valor expresso no jornal relativo ao número de habitantes na época, corresponde a 5% da população municipal, o que dimensiona a importância dessa inauguração para os cidadãos de São Paulo.

Em conformidade com as aspirações paulistanas, no início do século XX foram criados, de acordo com Binder, os primeiros organismos institucionalizados na cidade:

Nas primeiras décadas do século XX São Paulo passou por um processo de institucionalização da música em várias esferas. Neste período foram criados o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (CDMSP), em 1906; o Theatro Municipal de São Paulo (TMSP), em 1911; a Sociedade de Cultura Artística (SdCA), em 1912; o Pensionato Artístico do governo do Estado, em 1912; o Centro Musical São Paulo, em 1913, e a Orquestra de Concertos de São Paulo, em 1920. (BINDER, 2013, p. 53).

Como indica a citação acima, em 1912 foi criado o Pensionato Artístico¹⁴, programa governamental de incentivo ao desenvolvimento da produção artística no Estado. Através do Decreto 2.234, o programa durou até 1931 e, ao longo de seus 19 anos, enviou à Europa, especialmente Paris e Roma, artistas plásticos como Anita Malfatti e Victor Brecheret, além de músicos como Francisco Mignone e Mozart Camargo Guarnieri. Os contemplados recebiam uma pensão durante cinco anos, renovável por mais dois anos e, como contrapartida, remetiam seus trabalhos, e todo material de divulgação que estivesse vinculado à sua estada no estrangeiro, ao Brasil, garantindo assim o aproveitamento do incentivo e promovendo as ações culturais do governo do estado. A iniciativa deixava muito claro o interesse da Secretaria de Cultura estadual em tornar visível uma produção artística em sintonia com a arte produzida na Europa. Essa, no entanto, não era a única razão que embasava a criação do Pensionato Artístico, uma vez que “o governo de São Paulo, que até o início do século XX não contava com instituições de ensino superior em música e artes plásticas”, criou o programa “para não ficar atrás do Rio de Janeiro em termos culturais e artísticos” (CAMARGOS, 2003, p. 138). Diversos trabalhos produzidos pelo incentivo do Pensionato Artístico e enviados ao Brasil, na época, se encontram no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, tais como a obra “Tropical”, pintada por Tarsila do Amaral em 1929.

1.1.1 Os novos hábitos musicais e culturais

Com relação à música e aos hábitos musicais construídos dentro da visão modernista, após a Proclamação da República em 1889, percebem-se inúmeros indícios de uma possível desvalorização do gênero operístico, uma vez que esse era o gênero de música preferido da família real e do império¹⁵. A principal suposição para essa desvalorização é que ela teria ocorrido em favor de um gênero musical que pudesse ser relacionado ao regime republicano, como afirma o historiador Avelino Romeiro Pereira:

Na década de 1880, antecedendo a queda do regime monárquico no Brasil, um grupo de músicos articulou-se em torno do esforço para influir no ambiente musical do Rio de Janeiro, tendo como referência o repertório camerístico e

¹⁴ O Pensionato Artístico já existia informalmente desde a última década do século XIX, bancando os estudos de artistas paulistas na Europa. Porém, com o decreto criado pelo então deputado estadual e mecenas das artes Freitas Valle, foi formalizado um projeto com regras e diretrizes.

¹⁵ Dom Pedro II era um aficionado por ópera: “em 1857 o senhor Ernesto Ferreira França (1828-1888), então funcionário comissionado do Brasil na Europa, dirigiu-se a [Richard] Wagner em Zurique, com o intuito de encaminhar-lhe um convite do Imperador Pedro II para vir ao Rio de Janeiro apresentar obras de sua autoria (LACOMBE, 1944). Em correspondência a Liszt, Wagner relata que pensou em fazer uma tradução para o italiano de Tristão e Isolda e dedicá-la ao imperador brasileiro (WESTERNHAGEN, 1968, p. 225-226)” (MESQUITA, 2015, p. 29).

sinfônico, de estilos clássico e romântico, de origem ou influência germânica. Marcavam, assim, uma diferença em relação às práticas musicais públicas mais habituais na Corte, associadas aos gêneros dramáticos “sérios” (a ópera italiana) ou “ligeiros” (operetas, burletas, zarzuelas, mágicas, revistas, etc.). Esse esforço era representado como uma “elevação intelectual” do país, que o dotasse de um perfil afinado com matrizes culturais consideradas “civilizadas” e “modernas”. Levando em conta os desdobramentos desse projeto, que adentra pela década de 1890, e a militância política e cultural de alguns de seus expoentes, destaco suas vinculações com a própria ideia de República e o regime republicano que se instala no país. (PEREIRA, 2013, p. 1).

Tais concepções se fortaleceram e se cristalizaram no decorrer do século XX, estavam em conformidade com os ideais burgueses de transformação, negação do passado e modernização, e afirmavam a superioridade de uma prática cultural em detrimento da outra. Como observa Binder, essas ideias representaram a opinião vigente durante grande parte do século XX, e foram repetidas inúmeras vezes e reafirmadas não só como senso comum, mas também no ambiente acadêmico e teórico-musical, como é possível notar na maneira como o compositor e musicólogo Bruno Kiefer se manifesta sobre questões relativas à composição na cidade do Rio de Janeiro, e se refere à possível troca de um “melodismo fácil das óperas italianas” pela “música alemã” como um processo de educação da burguesia carioca:

[...] o ápice da vida musical do romantismo carioca é a “composição. Esta última, naturalmente, em condições artesanais e estéticas avançadas” (1997: 66). Além disso “nem toda composição é criação” nem o “sucesso de uma obra pode ser critério neste sentido”; “tendências criadoras” existem quando há “seriedade, domínio técnico e formal” (idem, 75). Para Kiefer estas qualidades desenvolveram-se à medida que a burguesia carioca se educava e “o melodismo fácil das óperas italianas” era substituído pela música alemã (idem, 72). Ele não só ecoa opiniões já em voga no século XIX como também as subscreve. Veja-se por exemplo sua opinião sobre a produção erudita de Henrique Alves de Mesquita (1830-1906): suas óperas e aberturas “a julgar pelo que se encontra gravado [...] pode ser perfeitamente esquecida pela história” (idem, 104). (BINDER, 2013, p. 51-52).

A respeito da constituição da República, de acordo com Mônica Vermes, o Instituto Nacional de Música teve uma participação ativa no intento civilizatório do novo regime, que via a educação como forma de aprimoramento humano. A instituição, fortemente republicana, foi criada em 1890, em substituição ao Conservatório de Música do Império:

As atividades musicais desenvolvidas no Instituto Nacional de Música, e ao seu redor, estavam relacionadas a dois tipos de iniciativa: uma “profissional” e outra “estética”. Ao primeiro grupo associamos os esforços relativos à formação de profissionais de música (e também de público) como via de transformação do meio musical vigente. Ao segundo grupo estão associados os esforços no sentido de impor um repertório musical vinculado à música

instrumental da Europa Central, também como via de transformação do meio musical vigente¹⁶. (VERMES, 2011, p. 1).

O novo instituto passou a ser dirigido por um de seus idealizadores, o músico Leopoldo Miguéz, empossado no cargo “por seu prestígio como compositor, suas convicções positivistas e seus vínculos políticos”, segundo Pereira (2013, p. 6). Sobre sua liderança à frente da instituição, o autor afirma:

[...] o novo diretor adotou um modelo fortemente centralizador que lhe permitia interferir não só na nomeação do corpo docente, mas também na confecção dos programas de estudo, na definição das bancas de exames, no redesenho da biblioteca e do arquivo musical, na adoção de padrões de comportamento e moralidade docente e discente, seguindo diretrizes estéticas e pedagógicas de origem germânicas, que apresentava como formas “modernas”. Assim, entre janeiro de 1890, quando foi nomeado, e 1902, ano de sua morte, fez imprimir as marcas que levariam aliados e adversários a alcinharem sua administração de “Ditadura Miguéz”, caracterizando o microcosmos a partir do modelo de ditadura republicana proposto pelos positivistas, como uma ação interventora ancorada no mesmo lema de “ordem e progresso” que passaria a ostentar a Bandeira Nacional. (PEREIRA, 2013, p. 6).

Com um expressivo conjunto de associações recreativas e instituições privadas relacionadas à atividade musical¹⁷ (muitas das quais em funcionamento desde o período imperial, e reavivadas pelos republicanos a partir das ideias civilizatórias europeias), o Rio de Janeiro adentraria o século XX exercendo forte centralidade cultural e artística com relação a São Paulo e ao restante do país:

Imitados pelos outros estados para quem serviam de modelo, os cariocas contavam com instituições como a Academia Brasileira de Letras, a Escola Nacional de Música, a Biblioteca Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico, o Gabinete Português de Leitura, o Theatro Municipal e a Escola Nacional de Belas-Artes, que, sob o amparo direto do governo, absorviam as verbas disponíveis, mantendo a hegemonia no campo cultural. Já São Paulo, apesar de se haver tornado um dos principais centros comerciais e industriais do país desde 1910, exibia uma pujança recente e uma vida social menos intensa. (CAMARGOS, 2015, p. 45).

Os processos históricos que perpassam as questões musicais em São Paulo e por meio dos quais elas se desenvolvem no decorrer do século XX serão tratados detalhadamente no capítulo 2 desta tese. Entretanto, cabe dizer que, conjuntamente com a tradição e produção de um expressivo repertório de música sacra, no início daquele século, o universo musical paulistano passa a incorporar os traços das manifestações

¹⁶ *Las actividades musicales desarrolladas en, y alrededor del Instituto Nacional de Música estaban relacionadas a dos tipos de iniciativa: una “profesional” y otra “estética”. Al primer grupo asociamos los esfuerzos relativos a la formación de profesionales de la música (y también del público) como vía de transformación del medio musical vigente. Al segundo grupo le corresponden los esfuerzos en el sentido de imponer un repertorio musical vinculado a la música instrumental de Europa Central, también vía de transformación del medio musical vigente.*

¹⁷ Tais instituições são pormenorizadamente tratadas no capítulo 2.

musicais já engendradas na cultura urbana da cidade. De acordo com José Geraldo Vinci de Moraes:

A cidade de São Paulo apresentava, desde o início do século, um cenário musical bastante fragmentado e de múltiplas características, acompanhando o ritmo geral de suas transformações sociais e culturais. Marcada pelas transições e pelas fusões entre as tradições musicais das festas populares religiosas/profanas rurais, a cultura negra africana e a dos imigrantes (principalmente italianos), a música popular em São Paulo começou a ser produzida e divulgada por uma extensa e crescente estrutura de difusão, que revelava e apontava para um certo cosmopolitismo. (MORAES, 2000, p. 1).

Muitas ações foram feitas no sentido de tornar São Paulo uma cidade moderna, em conformidade com as grandes capitais europeias e, principalmente, com o Rio de Janeiro. A inauguração de clubes de escuta musical, promotores de música clássica, como o Clube Haydn, fundado em São Paulo em 1883 (em paralelo com o surgimento do Clube Beethoven, inaugurado um ano antes no Rio de Janeiro), além da presença de orquestras e companhias musicais estrangeiras, foram transformando hábitos e tornando-se ferramentas de modernização e civilidade para a sociedade paulistana, que buscava o reconhecimento como aristocrática. A cidade também contava com a existência de um núcleo Belle Époque, a Villa Kyrial, propriedade de José de Freitas Valle, um dos fundadores da Pinacoteca do Estado de São Paulo e “patrono das artes”. Localizada na Rua Domingos de Moraes, na Vila Mariana, a Vila Kyrial foi um dos mais importantes salões de São Paulo – “‘salão’ no sentido de espaço que acolhe periódicas reuniões socioculturais sob os auspícios de um anfitrião”, no qual eram reunidos os expoentes da poesia, literatura, música e artes em geral. De acordo com Toledo, na Villa Kyrial “era tudo muito francês [...] Freitas Valle escrevia em francês, pensava em francês, comia em francês” (TOLEDO, 2015, p. 151-153).

Assim como no Rio de Janeiro, a ópera em São Paulo também passou por processos de desqualificação, em oposição aos gêneros musicais representantes da “alta cultura”. De acordo com Cavalheiro Filho:

O gênero operístico nunca recebeu [do jornal *O Estado de S. Paulo*] o mesmo tratamento dado a outras manifestações musicais. Por ocasião da primeira temporada lírica realizada no recém-inaugurado Theatro Municipal, o crítico musical d’*O Estado* deixava clara sua opinião sobre o repertório de óperas italianas mais populares, que eram a maioria naquela temporada (CAVALHEIRO FILHO, 1996, p. 34).

Cavalheiro Filho se refere a Félix de Otero, um dos primeiros críticos musicais da cidade, que assinava como F. a coluna *Palco e Circos*, e o artigo mencionado é o seguinte:

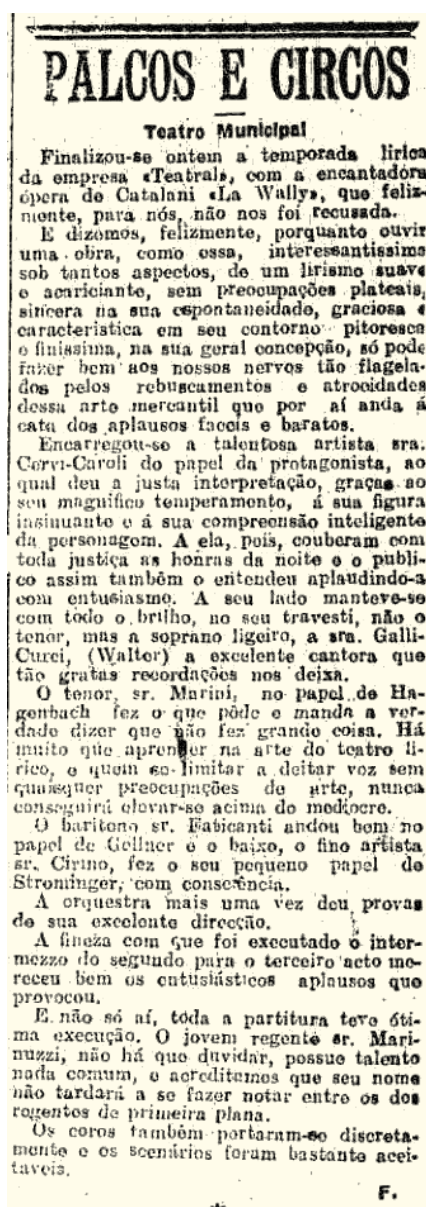


Figura 6. Crítica de Félix de Otero publicada na coluna *Palcos e Circos* (OTERO, 1912, p 2).

A existência de artigos e críticas sobre música sinaliza a importância da discussão sobre o tema para os leitores do jornal naquele momento, bem como a existência de duas colunas especializadas em artes – *Artes e Artistas* e *Palcos e Circos*, publicadas n’*O Estado de S. Paulo*. *Artes e Artistas*, redigida pelo secretário do jornal, Nestor Rangel Pestana, se diferenciava da *Palcos e Circos* nos seguintes termos:

“Tradicionalmente o jornal contou com duas seções para tratar das artes e dos espetáculos, cujos títulos se mantiveram até o início dos anos 50 [1950]: *Artes e Artistas* e *Palcos e Circos*, à semelhança do *Correio Paulistano*, que possuía as seções *Teatros e Salões* e *Registro de Arte*. O que distinguia a distribuição de matérias n’*O Estado* era a reunião de música e das artes plásticas, ao lado de manifestações literárias, na seção *Artes e Artistas*, ficando *Palcos e Circos* com os espetáculos teatrais, óperas, operetas, zarzuelas e espetáculos circenses. (CAVALHEIRO FILHO, 1996, p. 34).

A coluna *Artes e Artistas* foi mantida até a década 1950 com o mesmo nome, e durante esse tempo traduziu o espírito educador e civilizatório da elite paulistana, funcionando como um “sinal visível do progresso artístico” (CAVALHEIRO FILHO, 1996, p. 35). Na Figura 7, observa-se como o jornal acentua a dimensão internacional da carreira da pianista Guiomar Novaes, o quanto isso seria extraordinário, e como esse fato avalizava a sua importância no ambiente musical sul-americano e brasileiro:

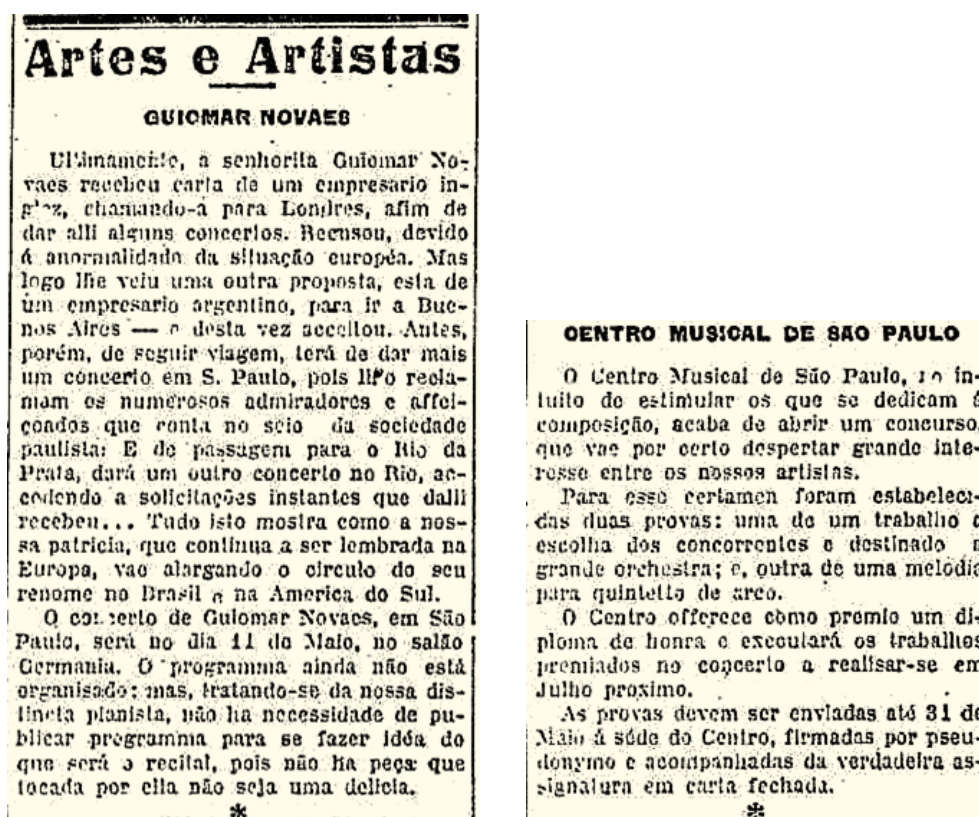


Figura 7. Coluna *Artes e Artistas*. À esquerda, parte superior da coluna, e à direita, parte inferior (ARTES E ARTISTAS, OESP, 1915, p. 6).

Na mesma coluna também está publicado, na parte inferior (Figura 7), um anúncio de concursos de composição, promovido pelo Centro Musical de São Paulo, entidade criada em 1913 pelo compositor e maestro italiano Savino De Benedictis (1883-1971). No anúncio, fica claro que a premiação se refere especificamente à música instrumental:

O Centro Musical de São Paulo, no intuito de estimular os que se dedicam à composição, acaba de abrir um concurso, que vai por certo despertar grande interesse entre os nossos artistas. Para esse certame foram estabelecidas duas provas: uma de trabalho a escolha dos concorrentes destinado à grande orchestra; e, outra de uma melodia para quinteto de arco [...] (OESP, 1915, p. 6).

Essas concepções ocasionaram a criação de novos espaços para produção e ensino de música, possibilitando o surgimento de um ambiente musical paulistano de elite, mas,

por outro lado, essa tentativa de equiparação com as sociedades modernas europeias e a adoção de fórmulas estrangeiras legitimou a construção de vias de consumo cultural nada ou muito pouco relacionadas com as camadas mais populares da sociedade. Nesse sentido, a constituição de diversos organismos orquestrais nos moldes europeus a partir da ideia de modernização propagada na Belle Époque (e que, no decorrer dos anos, foram transformados em aparatos públicos) foi uma das ferramentas musicais que validaram e reafirmaram a superioridade almejada pela burguesia.

A efervescente intelectualidade que brotava da elite cafeeira, favorecida por iniciativas como a criação do Pensionato Artístico e pelo mecenato, alimentava-se dos mesmos ideais civilizatórios dos cariocas e também do crescente espírito de liderança que tomava conta da sociedade paulistana. O lema *non ducor duco* – estampado no brasão da cidade junto a símbolos como os ramos de café, que representavam a força da economia local – assegurava o projeto centralizador de São Paulo. O brasão fora criado em 1911 por José Wash Rodrigues, artista bolsista do Pensionato Artístico, e por Guilherme de Almeida, poeta e um dos fundadores da revista *Klaxon*, importante meio de difusão do movimento modernista.

Destituídos de favorecimentos e das verbas federais, concentrados na sede da República, e sem contar com instituições públicas que lhes dessem respaldos, os artistas e escritores dependiam da boa vontade da oligarquia local – da qual, aliás, muitos dele faziam parte. O caráter homogêneo da intelectualidade da Pauliceia, quase toda vinculada à burguesia, facilitou a constituição do movimento modernista. De mais a mais, para a classe dominante, a Semana [de Arte Moderna de 1922] representava uma oportunidade imperdível de reforçar a potência do Estado cuja saga de heroísmo, oriunda dos bandeirantes desbravadores, permeava o imaginário e o discurso do período. O brasão da cidade de São Paulo, encomendado pelo prefeito Washington Luís a Wash Rodrigues em 1911, já simbolizava o voluntarismo paulista no desenho do braço armado empunhando o estandarte dos bandeirantes – a bandeira da Ordem de Cristo – sob o lema *non ducor duco*, o emblemático “não sou conduzido, conduzo”. (CAMARGOS, 2015, p. 51).

Boaventura (2013, p. 24) afirma que, de fato, a Semana de Arte Moderna de 1922 “contribuiu para deslocar o centro dos acontecimentos culturais da então capital do país para São Paulo”. Ligado aos veículos de imprensa, o grupo modernista já vinha manifestando claramente suas pretensões no campo cultural e suas expectativas em torno da Semana:

Numa demonstração de prestígio alardeada de modo arrogante, convictos de serem os guias de “um movimento tão sério que é capaz de educar o Brasil e curá-lo do analfabetismo letrado”, sentenciava Oswald, e concluía o exultante Menotti: “mais uma vez se justifica o lema do brasão da cidade dos bandeirantes: *Non ducor, duco!*”. A aposta nesta empreitada foi alta e consciente. Planejava-se de antemão “uma semana histórica na vida literária do país”, ou melhor, “tudo está preparado para que essa Semana marque uma época definitiva na história do pensamento brasileiro”; anunciava ainda

Menotti: “Surgirá [...] uma estética original e nossa” (“Da Estética. Seremos plagiários?” *Correio Paulistano*, 10 abr. 1920), “antes de 1921 – livros definitivos afirmarão toda a força e todo o esplendor da nossa grande arte”, “S. Paulo será, em breve, o líder intelectual da nossa pátria” (“Cérebro Paulista”. *Correio Paulistano*, 23 fev. 1920). E, na véspera do evento, alardeava: “será um acontecimento histórico para a vida mental do país”. (BOAVENTURA, 2013).

Se por um lado existia em São Paulo uma movimentação poderosa para modernizar e elitizar a cidade e afirmar o “esplendor da grande arte” paulistana, por outro, os intérpretes da música popular ocupavam, como afirma Vinci de Moraes, cada vez mais espaços no mercado de entretenimento:

Os bons instrumentistas gerados nos encontros informais nas ruas e residências ocuparam paulatinamente os inúmeros espaços pagos de entretenimento, que se multiplicavam por São Paulo. Se nas décadas anteriores eles se reuniam nas salas de cinema, teatros, circos, a partir dos anos 30 se deslocam para atividades mais profissionais, nas gravadoras, orquestras de rádio e nos grupos que acompanhariam os intérpretes mais famosos, conjuntos mais tarde conhecidos como “regionais”. Assim, gradativamente esse ambiente cultural popular e informal produziu, na década de 1930, músicos profissionais da mais alta qualidade, que se constituíram em autênticos intermediários entre o universo da cultura da elite e da popular urbana [...]. (MORAES, 2000, p. 11-12).

Outro fator determinante para a evolução de uma diversidade musical popular e urbana foi o cenário político que foi sendo montado a partir de 1930, no qual a música desempenhou um papel muito importante para o projeto nacionalista do governo de Getúlio Vargas (Haussen, 2001). Corroborando tal afirmação, Egg mostra como essa música caiu nas graças de uma parcela da intelectualidade alinhada ao ideal nacionalista:

Com a subida de Vargas ao poder em 1930, o ideal nacionalista tornou-se programa oficial, e várias reformas passaram a ser implantadas visando modificar uma tradição musical que tinha se formado em torno da música popular europeia. O gosto do público de elite era formado pelas óperas francesas e italianas e pelo sinfonismo francês e alemão. Para tal tipo de repertório eram voltados os programas das salas de concerto, as escolas e conservatórios de música, os professores particulares, a crítica musical e até mesmo os compositores brasileiros. Contra essa vinculação à música europeia se voltaram os modernistas na década de 1920, dentro de um programa amplo de busca de independência cultural. Dentre os modernistas, Mário de Andrade dedicou especial atenção à música [...] (EGG, 2006, p. 2).

Assim, entre as décadas de 1930 e 1940, já contando com mais de um milhão de habitantes, a cidade de São Paulo havia alcançado a almejada centralidade na cultura do país, bem como na economia e na política, tendo se tornado terreno de pluralidade e enfrentamentos ideológicos:

Cabe um destaque à capital paulista como um centro de resistência ao integralismo, que tinha, também na cidade, seu líder Plínio Salgado. São Paulo era só agitação e ponto nevrálgico dos acontecimentos políticos. A cidade era dividida entre a elitista Higienópolis e os proletários do Brás e do Cambuci, sofreu uma intervenção com o governo de Getúlio Vargas e foi palco da

Revolução Constitucionalista, em 1932. É na capital paulista que teremos um dos centros dos embates políticos e culturais do país (BARBOSA, 2010, p. 85).

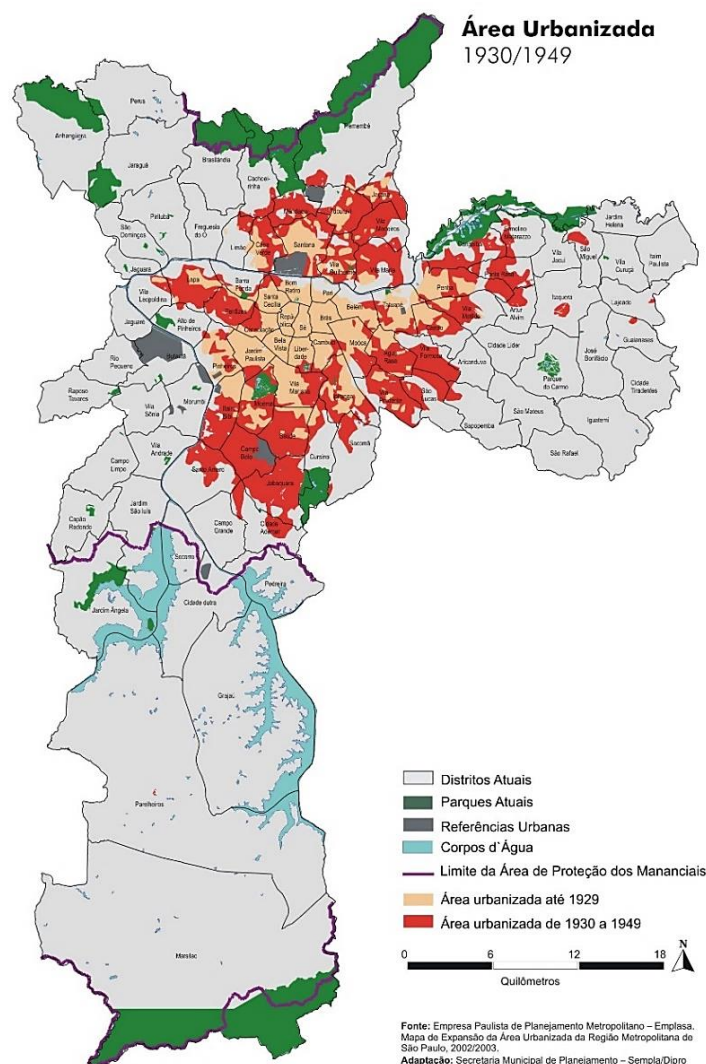


Figura 8. Área urbanizada da cidade de São Paulo no período de 1930 a 1949 (EMPLASA, 2015).

Nesse período em que a cidade vivenciou o golpe de estado, a revolução constitucionalista e o Estado Novo, sua área urbana praticamente dobrou de tamanho, como pode ser observado na Figura 8. Porém, em detrimento de um espaço urbano cada vez mais adensado, estratificado e polifônico, o pensamento vigente na cidade de São Paulo permanecia atado aos princípios da elite europeia, bem ao gosto da alta sociedade local, expresso em progressivas ações de gentrificação. Durante a gestão do engenheiro e urbanista Francisco Prestes Maia (1896-1965), nomeado prefeito pelo interventor Adhemar de Barros, entre 1938 a 1945, o município levou adiante o *Estudo de um Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo*, publicado pela editora Melhoramentos no início da década de 1930, de autoria do próprio Maia, então funcionário da Secretaria de Obras e Viação da Prefeitura de São Paulo, em parceria com o também engenheiro João Florence

de Ulhôa Cintra (1887-1944). Composto por avenidas radiais e perimetrais, além do traçado circuncêntrico, o plano daria à cidade de São Paulo o almejado “ar parisiense”.

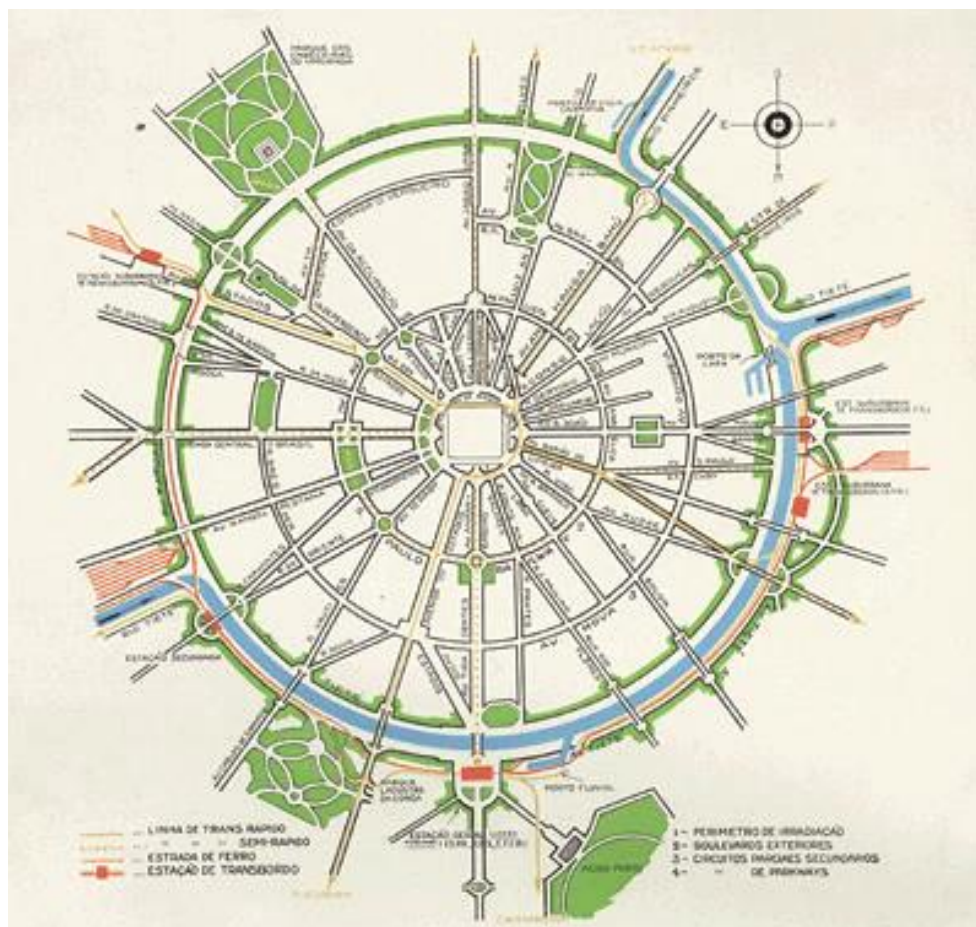


Figura 9. Esquema teórico para São Paulo no Plano de Avenidas (MAIA; CINTRA, 1930).

Algumas das principais avenidas de São Paulo são fruto desse trabalho, como a Nove de Julho e a Vinte e Três de Maio, que formam o “Sistema Y”, constituído para orientar o desenvolvimento urbano da cidade. Embora o projeto não tenha sido implantado em sua totalidade, o Plano de Avenidas, como ficou conhecido, influenciou o desenvolvimento urbano do município até as vésperas do século XXI.

Assim como o sonho urbanístico, a música de concerto também se desenvolvia, entre as décadas de 1930 e 1940, como signo de uma sociedade educadora e civilizadora, nos moldes europeus. Nesse momento da história paulistana, é possível vislumbrar um alinhamento dessa sociedade com movimentos internacionais de estímulo ao aprendizado e à apreciação da música orquestral, como no caso da fundação da Juventude Musical Brasileira, em 1952. Fundadas em Bruxelas em 1940, as Juventudes Musicais (Jeunesses Musicales) foram associações civis sem fins lucrativos que tinham a finalidade principal de provocar nos jovens o interesse pelas artes em geral, porém em particular pela música.

O fundador foi o musicólogo belga Marcel Cuvelier (MENON, 2005, p. 22), inspirado por diversos movimentos mundiais que estabeleceram práticas civilizatórias e disciplinatórias, como o movimento escotista, criado por Robert Baden-Powell em 1907, na Inglaterra. De acordo com Menon, as Juventudes Musicais “ganharam o apoio e incentivo da UNESCO, entidade que também surgiu no ano de 1945, juntamente com a criação da Federação Internacional das Jeunesses Musicales” (MENON, 2008, p. 13). A versão brasileira do projeto de Cuvelier foi idealizada e estabelecida no país pelo maestro Eleazar de Carvalho:

No Brasil, a exemplo de mais de vinte países, foi introduzida em 1952, quando para cá veio o seu fundador, o insígne musicólogo belga Marcel Cuvelier, daí resultando a Juventude Musical Brasileira, da qual é cofundador o notável Maestro Eleazar de Carvalho. A nova instituição foi logo filiada à Federation Internationale des Jeunesses Musicales (Bruxelas), recebeu o alto patrocínio do Ministério da Educação e Cultura e foi reconhecida de Utilidade Pública pelo Decreto Federal nº 35.333, de 7 de abril de 1954. (GARDOLINSKY¹⁸ apud MENON, 2005, p. 25).

A Juventude Musical Brasileira foi organizada em dez localidades, chamadas de “regiões”: 1ª Região, Ceará; 2ª Região, Pernambuco; 3ª Região, Bahia; 4ª Região, Rio de Janeiro; 5ª Região, Minas Gerais; 6ª Região, Distrito Federal; 7ª Região, São Paulo; 8ª Região, Paraná e Santa Catarina; 9ª Região, Porto Alegre; 10ª Região, Goiás. Com o objetivo de debater assuntos de interesse das regiões e assuntos comuns, foram realizados congressos nacionais, conduzidos por uma diretoria executiva formada por adultos e uma comissão composta por delegados de estado, jovens eleitos pelos associados da entidade (MENON, 2008). Pelos aspectos relativos à disciplina e civilidade, que são a base para o escotismo – a organização modelo das Juventudes Musicais –, é possível concluir que em grande parte o projeto foi idealizado nos moldes desenvolvidos no século XIX, nos quais o ideal e a valorização da música, presentes na educação musical, contribuiriam para que as novas gerações se desenvolvessem com concepções mais “civilizadas” de mundo. Em São Paulo, foram inúmeros os eventos que, através do estímulo da participação da juventude em apresentações de música clássica na cidade, afirmaram esses valores (Figura 10, flecha do lado direito).

¹⁸ A publicação de Gardolinsky data de 1956.

em prosseguimento
à série

A
COMISSÃO DO IV CENTENÁRIO
oferece **GRATUITAMENTE** a você
este majestoso
CONCERTO SINFÔNICO!

Amanhã, às 10 hs., no Teatro Cultura Artística
"ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL"
Sob a regência do Maestro Nino Stinco

1a. PARTE
HAYDN..... Sinfonia n. 88
BEETHOVEN..... As Criações de Prometeu

2a. PARTE
CAMARGO GUARNIERI
Variações para orquestra e piano sobre um tema
nordestino (Cangaceiro). Solista: Lídia Simões.
RESPIGHI..... I Pini di Roma

Ouçã
a **RÁDIO 9 DE JULHO** 540 kc

COMISSÃO DO IV CENTENÁRIO DA CIDADE DE SÃO PAULO
Rua 24 de Maio, 250 - São Paulo - Brasil

Este concerto é oferecido à juventude de São Paulo. Você, estudante da escola secundária, do curso colegial ou superior, é nosso convidado especial. Não deixe de assistir este soberbo espetáculo musical que lhe oferecemos!

Os concertos subseqüentes serão realizados nas seguintes datas, no Teatro Cultura Artística: 17 e 18 de outubro, ambos a cargo da Orquestra Sinfônica Municipal; dias 28 e 30 de outubro, 17 e 20 de novembro, também no TCA, a cargo da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Figura 10. Anúncio de concerto “oferecido à juventude de São Paulo”, por ocasião das comemorações do IV Centenário de São Paulo (ANUNCIO, OESP, 1954).

Outro exemplo está na realização do I Congresso da Juventude Musical Brasileira em São Paulo, no ano da comemoração do IV Centenário da cidade, em 1954 (MENON, 2008). Interessante notar que a Coca-Cola, estabelecida na capital paulista desde 1943, patrocinou¹⁹ as atividades da 7ª Região da Juventude Musical Brasileira, como se observa no texto da *Gazeta do Povo de Curitiba*, publicado em 21 de março de 1954:

Firmas comerciais vão patrocinar as atividades da JMB [Juventude Musical Brasileira]. Em Curitiba merece especial destaque a Companhia Antártica Paulista, que foi a primeira firma comercial a dar amparo à JMB, comprometendo-se a patrocinar um concerto por ano para a juventude. Em São Paulo todas as atividades da JMB são patrocinadas pela Coca-Cola, que gastou no ano passado mais de mil contos com a JMB. (GAZETA DO POVO apud MENON, 2008, p. 96).

¹⁹ Não foi possível detectar por quanto tempo a Coca-Cola patrocinou as atividades da Juventude Musical Brasileira.

Eleazar de Carvalho, cofundador da Juventude Musical Brasileira, se empenhou em levar a música clássica para os jovens através dos Concertos para a Juventude²⁰, executados pela Orquestra Sinfônica Brasileira, da qual era maestro na época. Afora atender ao público carioca, “a OSB [Orquestra Sinfônica Brasileira] começou a se deslocar, a partir de 1953, para outros Estados brasileiros a fim de realizar os concertos, os quais eram seguidos de explicações didáticas” (MENON, 2008, p. 41).

As décadas de 1950 e 1960 foram, apesar da situação política e econômica instável, décadas de consolidação das práticas culturais vinculadas à “alta cultura”, notadamente impulsionadas pela mídia impressa, enquanto as emissoras de televisão iniciavam progressivamente suas transmissões, como foi o caso da TV Tupy, em setembro de 1950. A chegada da televisão foi um potente fator de expansão da cultura popular e de diversos gêneros artísticos, que, aliado aos programas das rádios paulistas mais populares, se diferenciava imensamente de publicações como o *Suplemento Literário*, veiculado aos sábados no jornal *O Estado de S. Paulo*, de outubro de 1956 a dezembro de 1966. O *Suplemento* se originou de projeto concebido pelo sociólogo e crítico literário Antônio Candido de Mello e Souza e reuniu colaboradores de renome, como a artista plástica Renina Katz (1925), o maestro Roberto Schnorrenberg (1929-1983), o poeta Paulo Bomfim (1926) e o jornalista Sábado Magaldi (1927-2016), conforme se observa em um trecho do sumário da edição de 30 de março de 1957.

Osman Lins: NOTAS SOBRE UM LIVRO DE ENSAIOS
Leão Ivo: O MUNDO E' DOS VISIONARIOS
Adolfo Casais Monteiro: A FORMAÇÃO DO ESCRITOR PAG. 4
Sábado Magaldi: O SOFRIMENTO TRAGICO
P. E. Sales Gomes: JUVENTUDE E REBELDIA

Figura 11. Fragmento do sumário do *Suplemento Literário* (SUMÁRIO, OESP, 1957, p. 41).

Os ensaios sobre música publicados no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* eram de extrema especificidade musical e demandavam do leitor um

²⁰ Os Concertos para a Juventude foram também transmitidos em parceria com a TV Globo, e exibidos semanalmente pela emissora aos domingos de manhã, no período de 1965 a 1984. Na página da internet Memória Globo, são expostos os objetivos do programa: “*Concertos Para a Juventude* tinha como objetivo romper as barreiras entre a música erudita e o grande público, e consistia na exibição de pequenos concertos didáticos ao vivo. Posteriormente, passou a apresentar obras completas dos grandes mestres da música clássica. Foram produzidos programas especiais que buscavam preservar a cultura do país, apresentando grupos folclóricos ou regionais e incentivando pequenas bandas de música do interior do Brasil” Programas didáticos semelhantes são ainda executados pela OSB, sendo transmitidos em rádios e TVs educativas.

conhecimento prévio, e muitas vezes profundo, sobre o assunto, o que em parte demonstrava a estratégia editorial de atrair um público da mais alta elite, o único com acesso a uma sólida formação erudita, conferindo assim a máxima notoriedade e, por extensão, credibilidade ao jornal. É o que indicam os textos de Roberto Schnorremberg, que seguiam uma linha de forte especialização (Figura 12).

A pesar de sua relativa maturidade — as primeiras experiências na técnica dos doze sons datam de 1923 e 1924 — o fato que uma grande parte dos mais representativos compositores hodiernos a empregam ou a empregaram, parcial ou totalmente, a técnica dodecafonica suscita ainda debates acirrados, e é objeto de virulentas objeções por parte de numerosos músicos e críticos. Submergido no oceano confuso dos ataques e contra-ataques, o amador interessado tem geralmente dificuldade em conseguir conhecer o fundamento dessa técnica e em julgar objetivamente o valor musical das obras que se utilizam dela.

Suponha-se, inicialmente, uma escala cromática, isto é, aquela que se obtém tocando, na ordem, todas as teclas de um piano, de um som qualquer até a sua própria repetição. Escrevendo essa escala teremos uma sucessão de doze sons diferentes (Ex. 1). Esses doze sons podem ser ordenados diversamente. A figura assim obtida denomina-se série de doze sons ou série dodecafonica (Ex. 2).

Uma série pode ser empregada em quatro formas principais: o original (O) que é a que desejamos; o retrogrado (R), obtido lendo-se o original de trás para diante; a inversão (I), obtida invertendo-se os intervalos do original; e o retrogrado da inversão (RI), obtido lendo-se a inversão de trás para diante (Ex. 2).

Cada uma das formas principais pode ser empregada sob doze formas subsidiárias diferentes, ao se transportar cada uma das formas principais: um, dois, três, etc. sem tons para cima ou para baixo. Há, portanto, um total de quarenta e oito formas de uma série dodecafonica à disposição do compositor. (1). (Ex. 3).

A técnica de composição com séries de doze sons consiste no "emprego constante e exclusivo

MUSICA

Musica dodecafonica

R. SCHNORREMBERG

O que pode ser discutido é, em primeiro lugar, até que ponto a técnica dodecafonica influi sobre o resultado musical; em segundo, se a técnica dodecafonica é necessária, isto é, se o resultado musical de seu emprego pode ser obtido com meios mais simples; e, finalmente, qual o valor estético da música dodecafonica. Em outras palavras, pode-se discutir, e já se tem discutido muito, a respeito da questão: o dodecafonismo é uma técnica ou uma linguagem?

(1) — É evidente que tal explicação exige a aceitação do temperamento igual, isto é, as notas já sustentadas e sol bemol, por exemplo, são consideradas idênticas. Negando-se o temperamento igual, que é o método de afinação dos instrumentos de teclado, suscitam-se algumas dificuldades que não alteram, porém, os princípios básicos da técnica dodecafonica. Da mesma maneira dois sons distantes de uma ou mais oitavas são considerados idênticos.

(2) — A. Schoenberg: "Style and Idea". Por repetição dentro da série deve-se entender repetição de sons iguais separados por outros. Assim, no exemplo 4, a repetição do A natural entre os quartos e quinto compassos é permitida.

(3) — Josef Rufer: "Composition with Twelve Notes".

(4) — A. Schoenberg: "Carta a Josef Rufer (1931)".

(5) — A. Schoenberg: "Style and Idea".

(6) — A. Schoenberg: "Carta a Josef Rufer (1929)". O caso da série das variações para orquestra op. 31 é uma modificação desse princípio. Aqui (Ex. 4) não há nos últimos sons de 1 transposição à terça menor inferior que reproduzem em outra sequência os primeiros seis sons de 0.

das formas de uma série de doze notas. Isso significa, é claro, que nenhum som pode ser repetido dentro da série e que esta emprega todos os doze sons da escala cromática". (2).

"As doze notas de uma forma da série podem aparecer seja: a) somente horizontalmente, isto é, como melodia; ou b) somente verticalmente, combinadas em um ou mais acordes; ou c) podem ser divididas, individualmente ou em grupo entre as várias vezes do contexto musical". (3). (Ex. 4).

Como se vê, a técnica dodecafonica é, quanto aos seus princípios, muito simples e de fácil apreensão. Muitos refinamentos, porém, dos quais só poderemos citar alguns, podem ser acrescentados.

Assim a série básica pode ter propriedades especiais, por exemplo, ser simétrica, por outro aspecto (Ex. 5). No exemplo citado (de Juan Carlos Paz), a segunda metade da série é uma transposição do retrogrado da primeira metade, isto é, a partir do sétimo som, reproduzimos os intervalos da primeira metade da série, de trás para diante.

Em outros casos, a série é escolhida especialmente para tornar mais fácil a obtenção de efeitos especiais. Um exemplo já clássico é a série do concerto para violinos de Alban Berg que contém acordes perfeitos maiores, acordes perfeitos menores e uma escala hexatona. (Ex. 6 a, b, c.) que facilita a enquadração do coral ("Es ist Genus") de Bach, no último movimento da obra.

var a série de tal maneira que os primeiros seis sons da forma invertida da série transposta uma quinta abaixo dê os seis últimos sons da série original" (6).

Para outros compositores, entretanto, a série não resume o caráter temático, mas é uma organização sonora arbitrária, escolhida de antemão, antes do início do trabalho composicional.

Os adversários da música dodecafonica investem sempre contra o que afirmam ser o caráter mecânico ou matemático da teoria. Tal ataque não tem razão de ser. As convenções da técnica dodecafonica não são nem mais nem menos mecânicas do que as da música tonal. O que acontece é que os longos séculos de música tonal ocultaram o que a base teórica dessa música tem de arbitrário, generalizando-se a ilusão de que as convenções da música tonal representam uma lei natural.

Os ataques feitos à existência da técnica dodecafonica são um contra-senso, pois que a prática nos últimos quarenta anos já demonstrou que os seus postulados básicos são tão simples e consistentes quanto aqueles que regem a música tonal.

Figura 12. Artigo "Música Dodecafonica" (SCHNORREMBERG, OESP, 1960 p. 13).

Esse nível de especialização também pode ser observado nos textos de Júlio Medaglia, publicados no mesmo Suplemento:

A desintegração do sistema tonal de composição e de todos os conceitos e processos "clássicos" ou "absolutos" de fazer música introduziu a estética musical do século XX num mar de divergências, sem pontos de apoio e sem possibilidades de qualquer tomada de atitude ou posição "objetiva", fosse ela prática ou teórica. A subjetividade e o mais variado empirismo orientaram a criação musical a partir da virada do século. Esse estado de coisas sugeriu, como era natural, uma rica polêmica, feita de obras e argumentos, cujos termos se cumpriram dos elementos experimentais atuais, assim como das tentativas, conscientes e inconscientes, no sentido de logicizar, nas bases do até então, aquela controvérsia atmosférica renovadora. Isto se justifica, porém, plenamente. O fabuloso mundo da tonalidade, que corresponde em música ao figurativismo na pintura e ao verso na poesia, recebera em poucos anos um imperativo xéque-mate — da mesma forma que a figura pela obra dos dodecafonistas e o verso, de maneira radical, pelo "Lance de Dados" de Mallarmé —, ainda que o longo e estavel reinado do "dó maior" já deixasse raízes nos modos da antiga Grécia.

Aqueles tão divergentes, às vezes antagonistas e aparentemente irreconciliáveis caminhos da criação e da experimentação musical situavam-se, porém — e essa afirmativa só agora se torna possível —, nas mais exatas posições de exploração das possibilidades técnicas, que então se abriam à imaginação artística, pois, ao mesmo tempo que eles se entrecruzavam, se autocomplementavam. O que houve, em última análise, foi uma espécie de subdivisão em setores da pesquisa do material sonoro, nos quais os compositores, em grupo ou individualmente, se concentravam. Analisemos alguns exemplos mais representativos em separado para melhor compreensão do fenômeno. Vejamos o caso Arnold Schoenberg/Anton Webern. Ambos os compositores emanaram da tradição musical pós-berlioz-liszt-wagneriana; como tal, suas primeiras criações possuíam grandes dimensões e eram moldadas para grandes conjuntos, da mesma forma que o faziam Bruckner, Mahler e Richard Strauss, os chamados "Spätromantiker" ("românticos tardios"). Um experimentalismo mais rigoroso e consequente, porém, não tardou a conduzi-los a uma linguagem camerística e a obras menores, passando a orientar, assim, no sentido do detalhe, suas preocupações renovadoras.

Anton Webern, ainda mais radical em termos de vanguarda que Arnold Schoenberg, chegou mesmo a uma hiperconcentração em sua escrita — o total de sua obra não perfaz 2,40 hs. de duração! — a fim de atingir mais controlada e concretamente seus objetivos revolucionários. Como se fora uma réplica qualitativa do "Aprendiz de Felicidade", depois de seu contato com Arnold Schoenberg, que foi seu mestre, Webern encorrou-se em uma pequena aldeia austríaca, que nem sequer consta dos mapas comuns, e, ao invés de proliferar indefinidamente o "engano" dodecafonico, partiu para a mais concisa e abstrata escrita musical. Rompendo, desde as primeiras obras, com o lastro clássico-romântico presente nas obras do início do século, Webern concentrou-se na elaboração de um contraponto geometricamente construído, que poderíamos

MÚSICA

O serialismo

JÚLIO MEDAGLIA

qualificar de "puro" ou "absoluto", onde as relações entre as figuras musicais não se ligavam a qualquer princípio acústico pré-estabelecido. Disse resultou sua mais importante contribuição às possibilidades composicionais que se organizavam nesse início de século. A partir dele e com ele desintegraram-se os conceitos contrastantes de construção musical, como consonância-dissonância, harmonia-contraponto, começo-fim, tensão-afrouxamento (dominante-tonica), elementos básicos da estrutura clássica. Realizando uma espécie de "limpeza" da escala cromática, ou esvaziamento de seus conteúdos tradicionais, Webern ignorou por completo as relações que até aquela época lhe vinham imprimindo, passando a considerar os 12 sons da escala em igualdade de condições — daí verdadeiramente dodecafonismo — ao contrário da consideração hierárquica tonal, sugerida pelas relações da série harmônica. Em outro campo não menos importante da criação musical, situavam-se os compositores impressionistas. Menos preocupados com essa extrema concentração e economia de elementos, foram mestres das grandes formas e sobretudo da combinação colorística. Levados, na maioria das vezes, por preocupações descritivas, solicitaram dos instrumentos clássicos as mais inusitadas possibilidades técnicas, timbrísticas e combinatorias.

Olivier Messiaen, entre os compositores nascidos neste século, seria o mais autêntico representante e continuador da tradição impressionista. Suas obras, seja para instrumentos solistas, piano principalmente, conjuntos camerísticos ou sinfônicos, revelam com bastante clareza e mais refinado tratamento da cor sonora, assim como sua intenção quase-descritiva ou de representação místico-mística através de elementos musicais. Levado por preocupações dessa natureza, fizera inúmeras incursões pelo Oriente, do onde extrairia, sobretudo do ritual e da simbologia hindu, um rico material para sua criação musical. Se, para os impressionistas do fim do século, "grandes linhas" e "formas maiores" não significam redundância ou dispersão, também para a pesquisa atual tornou-se básico o estudo aprofundado dessas formas; assim Messiaen, em seu caminho, permanece sempre o mais equilibrado e rigoroso técnico. Sua compilação, seja de cantos de passaros, ritmos ou melismas do misticismismo oriental, sempre foi racional, estática e comparativa. Este aspecto confere à sua obra considerável fator de solidez e estabilidade construtiva ao invés de torná-la mera sucessão de efeitos colorísticos, o que a faz digna da mais séria consideração. Para a mais jovem geração de compositores, porém, a decisiva contribuição de Messiaen reside em seu trabalho denominado "Modos de Valores e Intensidades". Como resultado de sua visão rigorosamente técnica dos problemas musicais, Messiaen estabeleceu toda uma conceitualização racional de manipulação das durações e intensidades sonoras. A denominação "modo" corresponde àquela usada na Idade Média e na Grécia para identificar determinadas relações fixas

de notas e grupos rítmicos já existentes, os quais serviam de base à composição musical da época. No caso atual, proposto por Messiaen, esses grupos ou "modos" seriam criados artificialmente pelo compositor. Mas, voltando mais especificamente ao problema rítmico, será preciso observar que essa liberdade total no seu tratamento não se baseia apenas na experiência pessoal do autor das "Visões do Amém". Isto só se tornou possível e necessário após um período de transição no qual a rígida quadratura clássica passava por um processo de desintegração. Nesse período, como já dissemos no início deste trabalho, não foram atitudes "racionalis" ou "objetivas" que exerceram mudanças substanciais, mas sim o mais empírico e irracional experimentalismo. Naquela exata momento histórico, compositores como Stravinsky e Bartok foram os responsáveis pelas mais consecuentes contribuições, no sentido da reformulação do aspecto rítmico. Nos dias atuais, Stravinsky se dá ao direito de trabalhar durante um ano e meio na elaboração de uma peça de cinco minutos de duração e controlar o efeito real de cada semicolcheia escrita. Há cinquenta anos atrás, porém, ele superpunha uma dezena de diferentes ritmos, que, podendo aparecer em separado certa simplicidade, perfaziam em conjunto o mais espetacular caos rítmico-contrapuntístico, onde o ouvinte (e não raro os próprios músicos...) permanecia sem o menor ponto de apoio.

Foi no decorrer dessa linha de atuação que a arquitetura rítmica acabou se desvelando de seus conteúdos tradicionais e se cristalizando em função da nova linguagem, até o momento em que é dado ao compositor plena liberdade de discernimento. Bartok que possuía uma capacidade de síntese maior, desenvolvida através de sua prática na pesquisa científica de diversos tipos de folclore, chegou a soluções idênticas, em matéria de tratamento rítmico, àquelas que mais tarde Messiaen codificaria a partir de critérios modais. Bartok demonstrava quase sempre — e de maneira mais sutil em suas obras para piano e conjuntos de câmara — as mesmas preocupações com relação à organização rítmica em relação às alturas. Evitava a repetição de uma mesma célula; construía os desenhos rítmicos não permitindo conscientemente a simetria ou a redundância; invertia e espelhava figuras rítmicas; transportava os blocos rítmico-melódicos em diferentes regiões da escala, quaisquer que fossem as novas relações criadas ou os efeitos dissonantes ou consonantes delas resultantes; construía verdadeiros "modos" rítmicos, que entrelaçava em forma de "cannon" ou contraponteava com outros blocos rítmicos, e assim por diante.

Como se pode observar, essa tendência sempre maior no sentido de construir artificialmente células básicas das diversas dimensões do som, sobre as quais se desenvolve a arquitetura composicional, tornou-se o procedimento mais natural, no momento em que as relações harmônicas, rítmicas, dinâmicas e timbrísticas de um sis-

tema que era dado "a priori" deixaram de existir. Como era também natural, esse procedimento havia de se manifestar em primeiro lugar com relação às alturas. A própria história nos deixou exemplos semelhantes. Quando se afirmaram definitivamente os cânones tonais, época em que os instrumentos foram aperfeiçoados nesse sentido, sendo subdividida a escala em 12 partes exatamente iguais — o que levou Bach a compor 48 prelúdios e fugas sobre as 12 tonalidades maiores e menores, que passaram a contar com idênticas relações — a manipulação das alturas foi a principal preocupação dos compositores. O ritmo não recebera nenhum tratamento especial, além do que já vinha obtendo; a dinâmica artificial era inexistente (assim, por exemplo, se uma frase era executada pela primeira vez em "forte", sua repetição ocorria geralmente em "piano"; dinâmica genérica, portanto, não detalhística). De outro lado, se a "Arte da Fuga" ou qualquer fuga do "Cravo Bem Temperado" fosse executada pela mais heterogênea formação instrumental, como flauta doce, xilofone, viola e trombone, por exemplo, em nada se alteraria a estrutura da obra, pois não havia, de parte do compositor, combinação timbrística intencional, uma vez que a clareza do contraponto, ou o entrelaçamento das alturas, era o aspecto preponderante da obra (a intencionalidade combinatoria em matéria de timbres, esclareça-se, começara a manifestar-se a partir de Mozart e Haydn).

No início deste século o fenômeno se repetira. Arnold Schoenberg, que, como dissemos, surgia do wagnerianismo, onde o problema da condução das vozes, até nas mais rebucadas harmonias, sempre fora rigorosamente tratado, seria o elemento indicado para conduzir a renovação do contraponto e estabelecer novas possibilidades de relação de alturas. Anton Webern, porém, foi o músico que levou essa pesquisa às últimas consequências (em grande parte de suas obras, também, a substituição de um instrumento não altera substancialmente a estrutura). Tendo atingido o dodecafonismo um certo amadurecimento, apareceram naturalmente experiências corretas no sentido de organizar em blocos, "modos" ou "séries", os outros elementos da composição musical — os ritmos e as intensidades — da

Coube, porém, à novíssima geração de compositores, da qual Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Luigi Nono se tornaram os mais destacados representantes, a possibilidade de tratar com plena liberdade de ação, dentro dos mais rigorosos propósitos construídos e racionais, todas as dimensões do som musical no sistema serial. Como resultado das experiências que esses compositores realizaram na década de 50, chegou-se ao que poderíamos denominar, com toda a propriedade, de "pan-serialismo". Assim, da mesma forma que as alturas, trabalhou-se no sentido de subdividir igualmente em 12 partes a dinâmica e os valores rítmicos (estes já contavam mesmo tradicionalmente com 12 subdivisões proporcionais possíveis, a saber: semibreve, mínima-pontuada, mínima, semínima-pontuada, semi-

nima, colcheia-pontuada, colcheia, semi-colcheia-pontuada, semi-colcheia, fusa-pontuada, fusa e semi-fusa). Em suas obras "Estruturas para 2 Pianos", "Terceira Sonata para Piano" e em "Kreuzspiel" e "Zeitmasse", Boulez e Stockhausen, respectivamente, nos mostram o mais perfeito domínio e maturidade na manipulação dessa técnica pan-serial de composição. O acontecimento que tivemos oportunidade de presenciar no outono de 1961 em Donaueschingen, por ocasião do festival de música de vanguarda que anualmente se realiza naquela pequena cidade da Floresta Negra, veio reafirmar categoricamente esta nossa opinião. Nessa oportunidade, ouvimos a "première" mundial do segundo volume das "Estruturas para 2 Pianos" de Pierre Boulez, com Yvonne Loriod e o compositor ao piano, ficando manifestas a mais invulgar liberdade e habilidade no tratamento do material sonoro dentro da mais rigorosa linguagem composicional de vanguarda. O aspecto que mais se impunha ao observador era o rendimento total obtido das possibilidades do instrumento, que soava como se fosse executada uma peça de Liszt ou Chopin, vazada dentro da mais refinada escrita serial.

Como se conclui, após a dissolução dos cânones da grande linguagem comum da tonalidade, a escrita serial foi a forma de expressão musical que se impôs universalmente de maneira mais convincente. Seus cultores, acelerando a nova linguagem comum, conferem-lhe os mais diversos tratamentos. Espalham-se por todo o mundo, e os compositores reconhecidos atualmente como os mais importantes em plano internacional são, na quase totalidade, adeptos do serialismo. Poderíamos citar os franceses Pierre Boulez, Olivier Messiaen e Jean Claude-Eloy; os italianos Luigi Nono, Luciano Berio e Luigi Dallapiccola; os alemães Karlheinz Stockhausen e Wolfgang Fortner; os americanos Earle Brown e Gunther Schuller; os húngaros Mátyás Seiber e György Ligeti; os checos Zbyněk Sevcík e Marek Kopelent; os poloneses Kazimierz Serocki e Krzysztof Penderecki; os suíços Heinz Holliger e Rolf Liebermann; os austríacos Hans Jelinek e Friedrich Cerha; os espanhóis Luiz de Pablo e Cristóbal Halffter; o português Jorge Peixinho; o israelense Roman Haubenstock-Ramati; os argentinos Mauricio Kagel e Francisco Kropff; os gregos Nikos Skalkottas e Yannis Xenakis; o belga Henri Pousseur; o sueco Bo Nilsson; o japonês Toshio Matsuami; o exemplo brasileiro é Damião Cozzella, a quem Boulez dispensa grande consideração. Isto para não lembrar os mais antigos cultores do serialismo, que estão na base de sua formulação, como Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg e o mais recente, o sempre jovem Igor Stravinsky.

Embora a linguagem serial tenha conhecido os mais diversos tipos de tratamento e tenha também dado aos seus compositores presença marcante na polêmica musical do mundo contemporâneo, por um conjunto de razões peculiares de nosso século ela adentra muito lentamente o repertório das grandes orquestras e dos mais destacados solistas, seja aqui no Brasil, seja nos mais importantes centros de atividade musical. Um fato, porém, é negável. Todo aquele que nos dias atuais envolver para o campo da pesquisa musical, terá que, obrigatoriamente, tomar conhecimento de suas características, seja para sua prática, seja para sua negação.

Importante notar que a escrita de Júlio Medaglia no *Suplemento* (Figura 13) é completamente diferente da forma como ele se expressa nos artigos que redige para a revista *Concerto*, veiculados na coluna *Atrás da Pauta* desde 1996, ano do lançamento do periódico. Nesses textos, Medaglia desenvolve uma linguagem bastante coloquial, como ocorre em diversas outras tentativas de popularização da música clássica, a exemplo do programa *Prelúdio*, exibido pela TV Cultura há dez anos. Esse contraste pode ser observado no seguinte texto, publicado pela revista em dezembro de 2016:

Nas décadas de 1940 e 1950, havia em São Paulo, na avenida São João, no número 1.285, perto da avenida Duque de Caxias, um imponente edifício [...] e lá funcionava a antiga Rádio Cultura [...]. Os programas da antiga Rádio Cultura, além dos musicais, contavam com a participação de destacados intelectuais da cidade. Todos os dias, com exceção das segundas-feiras, a programação noturna era ao vivo. Dos programas que mais chamavam minha atenção – e eu os assistia semanalmente em seu auditório, pois morava no centro –, um era com o violinista Tobias Troisi. Ele solava peças curtas com a orquestra, às vezes as famosas composições romântico-ciganas de Kreisler, assim como valsas tradicionais paulistas. Encantado com o feitiço daquele “Kreiler da Avenida São João”, fui estudar o instrumento. Outro programa que me seduzia chamava-se Desafio dos catedráticos, no qual intelectuais como Menotti del Picchia, Cid Franco ou Heraldo Barbury respondiam a perguntas de natureza cultural dos ouvintes. [...] Mas eu não perdia também, aos sábados à tarde, a *Peneira Rhodine*. Tratava-se de um programa de calouros que selecionava as melhores vozes e grandes instrumentistas da cidade. Cantava-se tudo. De “beijinho doce” a árias de óperas. Como sempre fui apaixonado por rádio e TV, trabalhando nesses veículos na Alemanha e aqui – aliás, meu programa diário na Cultura FM completa 30 anos ininterruptos em 2017 –, sempre imaginei fazer um programa com a vibração que havia nos auditórios do passado, mas com música clássica. No final de 2005, fizemos essa experiência na TV Cultura de São Paulo: o programa *Prelúdio*. (MEDAGLIA, 2016, p. 8).

A citação é duplamente interessante: além de evidenciar a diferença marcante entre as duas formas de escrita (separadas por cinquenta anos), explica as origens do programa televisivo *Prelúdio*²¹ e fornece um retrato da vida musical paulistana nos anos 1960. No artigo é possível vislumbrar a influência dos programas de rádio na vida cultural da cidade, a intrínseca presença da música no cenário urbano e a convivência que havia entre a música clássica e outras manifestações musicais.

Com relação à música popular, Cavalheiro Filho afirma que ela “aparecia cada vez mais, através de gravações e dos programas de rádio” (CAVALHEIRO FILHO, 1996, p. 128), mas era vista de forma extremamente negativa, chegando a ser muitas vezes apontada como uma ferramenta contra a educação, como pode ser observado no artigo

²¹ O programa é veiculado pela emissora de televisão Cultura, e tem o formato de um show de calouros, no qual jovens instrumentistas de música clássica se apresentam e concorrem a diversos prêmios.

d’*O Estado de S. Paulo* citado pelo pesquisador, publicado em 19 de fevereiro de 1952 na coluna *Artes e Artistas* intitulado “Deseducação pela música”.

No número de janeiro da revista “Música Sacra”, mons. Ascânio Brandão concluía, em vista do vulto da produção do gênero, que o povo brasileiro parece colocar na bola e no samba, ou no baião, as suas glórias e ideais. Meninas ginásianas há que desconhecem os nomes de Guimar Novaes e Bidu Sayão, mas se encantam com as sambistas glorificadas pela propaganda. Quanto ao conteúdo, sabemos todos em que consiste: coisas atrevidas, maliciosas e mesmo blasfemas, a ponto de ter sido proibida a venda e algumas de tais produções. Entretanto, tudo isso é ouvido, apreciado, dançado e comentado pelas crianças, pelos nossos alunos, pelos nossos filhos. O remédio é, evidentemente, a divulgação da música que eduque, que possa influir na modificação da mentalidade da juventude (DESEDUCAÇÃO PELA MÚSICA, OESP, 1952, p. 6).

O texto é um exemplo de afirmação da ideia da música clássica como agente civilizador, mas também, ao demonizar a música popular, invalida o espaço da cultura e de manifestações populares na sociedade paulistana. O artigo está de acordo com os conceitos de Theodor Adorno e os teóricos da Escola de Frankfurt, que contextualizam a cultura popular veiculada pelas rádios e gravadoras como mecanismos de contornar a realidade, impedindo a formação de um pensamento crítico e autônomo.

Regressivo é, contudo, também o papel que desempenha a atual música de massas na psicologia das suas vítimas. Esses ouvintes não somente são desviados do que é mais importante, mas confirmados na sua necessidade neurótica, independente de como as suas capacidades musicais se comportam em relação à cultura especificamente musical de etapas sociais anteriores. A sua adesão entusiasta às músicas de sucesso e aos bens da cultura depravados enquadra-se no mesmo quadro de sintoma dos rostos, de que já não se sabe se foi o filme que os tirou da realidade, ou a realidade do filme [...] Juntamente com o esporte e o cinema, a música de massas e o novo tipo de audição contribuem para tornar impossível o abandono da situação infantil geral. (ADORNO, 1996, p. 90).

Retomando a introdução deste trabalho, é possível contrapor as concepções de Adorno às de Jesús Martín-Barbero, uma vez que o antropólogo defende um “alargamento” do conceito de cultura, como sendo não apenas “o que a sociologia chama de cultura, que são aquelas atividades, aquelas práticas, aqueles produtos que pertencem às belas artes e às belas letras, a literatura”. Para ele, atividades vinculadas ao cotidiano, como “bordar” e “pintar”, as expressões da memória, a narração e a música inseridos na vida cotidiana são elementos de formação tão válidos quanto os vinculados ao que é reconhecido como “alta cultura” (MARTÍN-BARBERO; BARCELOS, 2000, p. 157).

Entre os anos de 1960 e 1970, assinalados pelas ditaduras militares que se espalharam pelo Brasil e América Latina, o próprio terreno da música clássica viu surgir o movimento Música Nova, uma vertente que buscava romper com o nacionalismo e o tradicionalismo “como forma de se opor ao ‘neocolonialismo’ e uma maneira de revisar

a história da dominação da América Latina pelos europeus” (SOARES, 2006, p 142). A autora explica a origem do termo Música Nova:

[...] termo ligado à arte de vanguarda no âmbito da música erudita, de origem europeia, após a Segunda Guerra Mundial, e de grande divulgação pelo mundo todo, devido principalmente aos Cursos de Verão de Darmstadt, cidade alemã que reunia compositores e alunos para disseminar as técnicas e tendências composicionais mais em voga. Compositores latino-americanos logo se sentiram atraídos por Darmstadt, trazendo na volta a seus países o que teriam assimilado de lá. (SOARES, 2006, p. 12).

Dois eventos ligados ao movimento tiveram destaque internacional: o Festival Música Nova, criado na cidade de Santos, em 1962, por Gilberto Mendes (1922-2016) e também pelos compositores Willy Corrêa de Oliveira, Olivier Toni, Rogério Duprat, Damiano Cozzella e Julio Medaglia, e o Curso Latinoamericano de Musica Contemporânea, que teve sua primeira edição no Uruguai em 1971 e foi realizado também em outros países latino-americanos até 1989.

Soares procura esclarecer que “entrando nos anos 50 o clima era de uma grande luta teórica no Brasil e o curioso é que o nacionalismo surgido dessa discussão mostrou que existiriam daí em diante nacionalistas pelas razões mais diferentes, estéticas, políticas ou ambas” (SOARES, 2006, p. 25). Em que pesem as divergências com a vertente nacionalista da música clássica, no Brasil, e as contradições nas diversas vertentes, a autora afirma que:

Pode-se dizer que o movimento Música Nova é, em certa medida, o continuador de, pelo menos, um forte princípio estético herdado tanto do Modernismo, da Semana de 22, de Mário de Andrade, quanto do Música Viva, de H. J. Koellreutter que foi o tema recorrente da ruptura com o passado, a busca da inovação, da atualização técnica, de se integrar ao mundo. (SOARES, 2006, p. 38).

O Música Nova, segundo a autora, soube refletir o momento político de modo inteligente, ainda que sutil, para um público pequeno, “mas de alto nível de discernimento” (SOARES, 2006, p. 17), e sem despertar a atenção dos órgãos de repressão, uma vez que “o aparelho de censura não fora preparado para analisar o material proveniente da música erudita” (p. 140). Interessante notar que as próprias concepções da autora com relação ao público do Música Nova sugerem uma pretensa compreensão mais acurada por parte do ouvinte e espectador de música clássica em relação à situação da época. Porém, a despeito da inegável importância política do movimento Musica Nova, cabe notar que foi fundamentalmente através das letras das canções de protesto que aconteceram, de forma mais explícita, as manifestações de oposição ao regime.

As décadas de 1970 e 1980 foram marcadas por novas ações com o intuito de aproximar a juventude do universo da música clássica. Apesar de a Orquestra Sinfônica da Escola de Música de Piracicaba existir desde 1955, somente em 1968 foi criada a primeira orquestra jovem subsidiada por organismo público, a Orquestra Jovem Municipal de São Paulo, seguida, na década seguinte, pela Orquestra Jovem do Estado de São Paulo, fundada em 1979. Entre o final dos anos 1970 e por toda a década de 1980 diversas orquestras jovens foram constituídas por todo o Estado.

Orquestra	Ano de criação	Cidade
1. Orquestra Sinfônica da Escola de Música de Piracicaba	1955	Piracicaba
2. Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo	1968	São Paulo
3. Orquestra Sinfônica Juvenil do Estado de São Paulo	1979	São Paulo
4. Orquestra Infante-Juvenil da Escola de Música de Jundiaí	1979	Jundiaí
5. Orquestra Sinfônica Juvenil do Litoral Paulista	1980	Santos
6. Orquestra de Câmara Jovem de Ribeirão Preto	1980	Rib. Preto
7. Camerata Nossa	1980	São Paulo
8. Kamerata	1982	São Paulo
9. Orquestra Sinfônica Juvenil de Campinas	1983	Campinas
10. Orquestra Sinfônica Jovem de Tatuí	1984	Tatuí

Quadro 2. Orquestras jovens do Estado de São Paulo (PROGRAMAS dos Encontros de Orquestras Jovens, 1984 a 1988).

O ápice do movimento aconteceu com a realização de cinco Encontros de Orquestras Jovens, no Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos²², em Tatuí (SP), entre os anos de 1984 e 1988, reunindo por volta de 250 estudantes por evento. Nesses encontros, além de se apresentarem com as orquestras das quais faziam parte, os jovens músicos tinham aulas com professores renomados e participavam de conjuntos sinfônicos e instrumentais formados no próprio festival, tendo a oportunidade de experimentar um cotidiano de prática orquestral diferente do vivenciado normalmente, além de conviver com outros maestros que não os que regiam suas orquestras.

Para dimensionar a importância do evento na época, cabe explicar que durante o I Encontro de Orquestras Jovens foi realizada, no dia 24 de junho, uma mesa redonda com os maestros participantes e representantes dos organismos públicos envolvidos, denominada “Orquestra Jovem Brasileira. Fato ou ilusão? Levantamento de uma problemática”. No programa consta que da mesa participaram:

EDINO KRIEGER
 Diretor do Instituto Nacional de Música FUNARTE
 ERNANI AGUIAR
 Diretor do Projeto Orquestras do Instituto Nacional de Música - FUNARTE
 PROF. HANS-JOACHIN KOELLREUTTER

²² A instituição também é denominada “Conservatório de Tatuí”.

Diretor Artístico-Pedagógico do Conservatório Dramático Musical “Dr. Carlos de Campos”

MAESTRO JÚLIO MEDAGLIA

Assistente Técnico Secretaria de Estado da Cultura

CLÁUDIA FERES

Regente da Orquestra Infanto-Juvenil da Escola de Música de Jundiaí

FLÁVIO FLORENCE

Regente da Orquestra Sinfônica Juvenil de Campinas

JAMIL MALUF

Regente da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo

JUAN SERRANO

Regente da Orquestra Sinfônica Juvenil do Estado de São Paulo

LUTERO RODRIGUES

Regente da Orquestra Sinfônica do Litoral Paulista

MARCOS FERNANDES PUPO NOGUEIRA

Regente da Orquestra de Câmara Jovem de Ribeirão Preto

IMPRENSA

ENIO SQUEFF

Crítico de Música da Folha de São Paulo

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL

JORGE DA CUNHA LIMA

Secretário de Estado da Cultura

JOÃO RODARTE

Diretor Técnico do Darc [Departamento de Atividades Regionais de Cultura]

Secretaria de Estado da Cultura

LUCIANO VIEIRA

Diretor Técnico do DACH [Departamento de Artes e Ciências Humanas]

Secretaria de Estado da Cultura

PROF. ANTÔNIO CARLOS NEVES CAMPOS

Diretor do Conservatório Dramático Musical “Dr. Carlos de Campos”

GIANFRANCESCO GUARNIERI

Secretário Municipal de Cultura de São Paulo

PROF. ELIEZER RIZZO DE OLIVEIRA

Secretário Municipal de Cultura de Campinas

PROF. OSVALDO JOSÉ FERNANDES

Secretário Municipal de Cultura de Jundiaí

ANTÔNIO ROBERO DIO

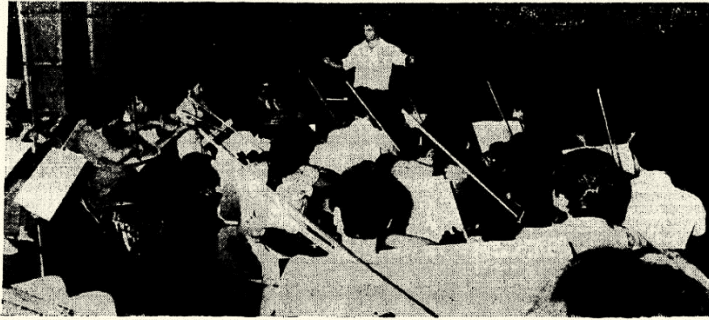
Secretário Municipal de Cultura de Piracicaba

PROF. DIVO MARINO

Secretário Municipal de Cultura de Ribeirão Preto

(PROGRAMA Encontro de Orquestras Jovens, 1984, p. 10).

Se, por um lado, a participação dos maestros das orquestras jovens era o esperado em um evento como esse, por outro a presença do secretário estadual de Cultura acompanhado de representantes do alto escalão da Secretaria de Cultura do Estado, bem como de secretários de cultura municipais e de diversos gestores do meio musical, além de publicações de artigos no decorrer dos diversos eventos ocorridos entre 1984 e 1988 (Figuras 14 e 15), demonstram a importância que os assuntos relativos às orquestras jovens tinham nesse momento.



Nove orquestras jovens brasileiras estão juntas, este final de semana, em Tatuí, para a primeira reunião de suas histórias, exatamente para discutir seus problemas. E estes não são poucos. O principal talvez seja a falta de apoio mais efetivo dos órgãos oficiais. E para terminar a semana, uma reunião com os componentes da Orquestra Jovem Búlgara.

Orquestras jovens. Fato ou ilusão?

ANA MARIA CICCACIO

Alguém está disposto a conhecer e encarar com seriedade o reverso da moeda? Se até agora as muitas orquestras jovens de São Paulo foram quase ignoradas em seus anseios embora quase sempre utilizadas como instrumentos para a promoção de políticos e partidos —, com a realização de seu primeiro encontro, em Tatuí, passam a exigir definições muito precisas das comunidades e autoridades às quais servem. A outra parte da moeda, portanto, exhibe também um caráter político, reclamando participação em seu destino. Assim, não é sem propósito que durante a mesa-redonda de hoje à tarde, logo depois de ouvirem os seus afinados colegas da Filarmônica Pioneiros da Bulgária, regentes e jovens de nove orquestras do Estado, mais os representantes de autoridades governamentais e críticos, procurem responder à seguinte questão: "Orquestra jovem brasileira. Fato ou ilusão?"

Para os músicos, não há muita dúvida quanto a uma parte da resposta: fato. As orquestras juvenis existem. Nove delas estão hoje em Tatuí: a Sinfônica Juvenil do Estado de São Paulo (regente Juan Serrano), a Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo (Jamil Maluf), a Sinfônica da Escola de Música de Piracicaba (Ernst Mahle), a Orquestra de Câmara Jovem de Ribeirão Preto (Marcos Pupo Nogueira), a Orquestra Infantil-Juvenil da Escola de Música de Jundiaí (Cláudia Perez), a Sinfônica Juvenil do Litoral Paulista (Lutero Rodrigues), a Orquestra de Câmara Jovem do Conservatório de Tatuí (Fábio Flores), a Orquestra Sinfônica Juvenil de Campinas (Flávio Florença) e a Orquestra de Cordas da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (Sérgio Figueiredo). Não são apenas nomes compridos, lembrando as cidades onde têm sede. São agrupamentos humanos que pretendem a profissionalização de seus jovens músicos. Mas serão ilusões, como eles mesmos observam, se não tiverem suas necessidades atendi-

das, se não puderem participar das decisões que os afetam diretamente, se forem, enfim, impossibilitados por problemas econômicos, políticos e de infra-estrutura material pedagógica, de cumprirem o seu papel. Diferente de outros tempos, ninguém se lamenta pelos campos pedindo ações paternalistas. Eles são conscientes — mas será que as comunidades e as autoridades governamentais também? — do que querem e podem fazer. Basta que ao ideal que alimentam se acrescente o aval concreto de poderem existir sem tantos problemas.

O Primeiro Encontro de Orquestras Jovens, que termina hoje, às 18 horas, com um concerto de encerramento com os conjuntos formados pelos músicos de todas as participantes, foi reivindicado por elas mesmas, como destacou Juan Serrano. É abraçado pela Secretaria de Estado da Cultura, sem nenhuma ingenuidade. De um lado, promovê-lo, transmiti-lo pela TV Cultura, traz divididos políticos, mas de outro, já não é possível seguir insensível aos problemas nem mesmo adiar definições. Mesmo porque isso não será mais aceito com a passividade anterior.

Embora haja problemas específicos, as orquestras jovens enfrentam alguns problemas comuns. Há carência de instrumentos musicais, de partituras, a ajuda de custo aos músicos, quando existe, nunca é suficiente para as despesas com deslocamentos para ensaios e aulas, compra de acessórios e materiais de reposição como, por exemplo, o encordamento de um violino, além de roupas para os concertos. Na maioria dos conjuntos inexistem as figuras do arquivista, do montador e do copista. Quando vinculadas às escolas, acabam sofrendo indiretamente os problemas pedagógicos, administrativos e de outras ordens que afetam as instituições de ensino. Os locais de ensaio raramente são adequados.

Quanto aos problemas específicos, há cidades que não têm escola de música, como Ribeirão Preto, on-

de apenas alguns professores tentam compensar as deficiências, enquanto os estudantes viajam para Campinas, Tatuí ou São Paulo para terem aulas, sendo insuficientes, então, os 30 mil cruzeiros que recebem por mês como bolsa de estudos da Secretaria de Estado da Cultura. Em Campinas, Flávio Florença busca formas de sobrevivência para a Sinfônica Juvenil, que não tem subvenção alguma. Ele mesmo trabalha sem remuneração. Em Piracicaba, a aplaudida orquestra regida por Ernst Mahle não tem nenhum apoio da comunidade, que continua a ignorar o seu trabalho, ao longo de mais de 30 anos.

Em São Paulo, Jamil Maluf ficará satisfeito se algum vereador se dispuser a apresentar algumas emendas de caráter administrativo e infra-estrutural para melhorar a lei que criou a Sinfônica Jovem em 1968. "Basta me procurar." Da mesma forma, Lutero Rodrigues se sentirá compensado por seu esforço junto à Orquestra do Litoral se seu contrato for efetivado pela Secretaria de Estado da Cultura. Como não são diferentes as expectativas de Juan Serrano, da Juvenil do Estado. Prometeram-lhe resolver os problemas.

Todos, no entanto, garantem que essas orquestras são um fato, mas Jamil Maluf adverte: "Eu condiciono minha participação nesse encontro à realização desta mesa redonda. Espero que possamos discutir honesta e abertamente os problemas das orquestras jovens. Eu felicito esse encontro, porque o Brasil tem uma tradição de cursos e festivais os mais diversos e dispendiosos, onde raramente se permitiu a discussão das questões do ensino musical. Foi muito dinheiro gasto para pouco caminho andado. Portanto, a discussão que deverá ocorrer em Tatuí vem com um atraso de muitos anos. Mas, finalmente, chegou. Talvez seja o princípio de uma nova era cultural que não conheça donos e proprietários."

Para Marcos Pupo Nogueira, o encontro acontece como amplificador de atividades existentes há mul-

to tempo. "A orquestra não é um fato em si mesmo, como não é a escola, o grupo coral. A orquestra é um meio que possibilita a manifestação da ideia musical. Mantê-la não significa manter uma tradição ou um organismo, simplesmente, mas a possibilidade maior de uma expressão da humanidade." É, mais enfático: "Não estamos pedindo por favor para fazer este trabalho. Ele existe porque é necessário, é uma contingência humana. Cuidar de que as pessoas que o fazem tenham assistência, apoio, significa garantir a manifestação musical. Então, se a Secretaria de Estado da Cultura sentiu a importância de patrocinar o encontro, compete agora a nós, músicos, fazer com que ele não reverta apenas em dividendo político para o patrocinador. Mas, sim, no fato prático de manutenção dessas orquestras."

Como Lutero Rodrigues, Jamil Maluf e Flávio Florença, enfim, todos eles, Nogueira enfatiza a orquestra jovem como oportunidade de profissionalização para o estudante, mas também como geradora de empregos para professores, copistas, arquivistas, montadores, leitores que não recuperam instrumentos danificados e construir novos. "Tudo isso é uma cadeia, que cria todo um aprofundamento do que melhor têm as pessoas, ou seja, a redescoberta real de sua integridade."

As orquestras — regentes e instrumentistas — não querem apenas ser apoiadas pelas autoridades, estaduais e municipais. Querem também influir nas decisões tomadas em gabinete e que lhes dizem respeito direto. "Se essas autoridades querem realmente marcar uma era, ter uma visão ampla da questão, e não apenas imediata, temos muito a conversar." Também discutem se é momento de criar mais orquestras ou se o melhor não seria apoiar as já existentes. "Não adianta só reconhecer legalmente", conclui Jamil Maluf, "muito menos criar. No Brasil se cria com muita facilidade, e é altamente lucrativo. Tem de criar e dar condições de existência."

Figura 14. Artigo sobre o I Encontro de Orquestras Jovens em Tatuí (CICCACIO, 1984, p. 30).

As orquestras jovens são fortalecidas em Tatuí

JOSÉ REIMER FERNANDES
Nosso Correspondente

A cidade de Tatuí, na região de Sorocaba, sedia desde o último domingo o III Encontro de Orquestras Jovens do Estado de São Paulo. Cerca de 350 instrumentistas, integrantes de diversas orquestras do Estado, na faixa etária de 18 anos, participam durante 15 dias desse importante evento musical, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura e pelo Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos", de Tatuí.

Dia 2 de fevereiro será realizado o concerto de encerramento do encontro, com a presença do secretário da Cultura, Jorge Cunha Lima. Esse movimento musical em Tatuí começou há três anos, com resultados altamente positivos segundo organizadores. Neste ano foi liberada verba no valor de Cr\$ 994.750.000 para receber os 350 instrumentistas.

Para Antonio Carlos Neves Cam-

pos, diretor técnico do Conservatório de Tatuí e coordenador administrativo do III Encontro, a realização desse evento musical promovido pela Secretaria da Cultura é altamente positivo: "Vem favorecer um trabalho iniciado em 1984, quando se realizou o primeiro encontro, cumprindo, assim, uma função indispensável ao desenvolvimento do músico erudito, que se ressentia da falta de um programa adequado de educação musical no País." "As falhas dos encontros anteriores estão sendo corrigidas", explica Neves. "E neste encontro o aproveitamento dos alunos está considerável, pois as orquestras estão divididas de acordo com o nível técnico." Algumas reivindicações para a continuidade desse importante evento musical foram atendidas pelo secretário da Cultura, Jorge Cunha Lima, conta o músico. Entretanto, ressalva: "As aulas individuais, solicitadas pelos alunos, ainda são impraticáveis, apesar de haver maior número de professores. Porém, deve-

mos ressaltar que este encontro reúne professores como Paulo Bosisio, John Boudler, entre outros, que participam também como solistas, o que antes não acontecia". Neves conclui afirmando que "o esquema de trabalho desenvolvido pelos funcionários do Conservatório, pelos merenderias da Prefeitura de Tatuí, pelos professores, e o total apoio da comunidade, fazem com que a cidade tenha durante estes 15 dias música de manhã, à tarde e à noite".

O Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos", única instituição musical mantida pelo governo do Estado é uma das escolas mais respeitadas do País, contando com uma equipe altamente especializada para realizar eventos de tamanha desenvoltura, o resultado não poderia ser outro: o III Encontro está sendo elogiado pelos participantes. Ana Rita de Godol, estudante de violino e integrante da Orquestra Sinfônica Jovem do Esta-

do de São Paulo, já participou de eventos semelhantes. Para ela, "o III Encontro, realizado em Tatuí, está sendo altamente promissor para contatos com professores e para adquirir informações musicais". Porém, o que lhe chama atenção é a organização. Ela afirma que a organização é perfeita e tudo está muito bem planejado. Diz que já participou do encontro de orquestras latino-americano, em La Plata, Argentina, e assim, reitera: "Posso avaliar que a organização de Tatuí é perfeita. Apesar da importância do encontro de orquestras argentino, sua organização deu-lhe muito a desejar". Mas esta não é uma opinião isolada a respeito do III Encontro, muitos pensam da mesma forma. Mateus Helio de Araújo, aluno de violino, 14 anos, também elogia o evento: "A organização do III Encontro é perfeita e está no mesmo nível de eventos musicais como os realizados em Campos do Jordão e Brasília, dos quais tive a oportunidade de participar".

Figura 15. Artigo sobre o III Encontro de Orquestras Jovens em Tatuí (FERNANDES, 1986, p. 28).

Ao mesmo tempo em que se percebia um movimento de expansão de orquestras jovens, surgiam alguns questionamentos quanto à permanência dos organismos orquestrais no Brasil, como mostram as Figuras 16 e 17.

DOMINGO, 23 DE DEZEMBRO DE 1979

Orquestra, a luta pela sobrevivência

Ao mesmo tempo em que se percebia um movimento de expansão de orquestras jovens, surgiam alguns questionamentos quanto à permanência dos organismos orquestrais no Brasil, como mostram as Figuras 16 e 17.

Federal concitaram que o melhor seria juntar as orquestras de câmara municipais com as verbas públicas municipais, e fim de evitar desperdícios e concentrar sob o mesmo organismo de maior porte que, em nenhum momento, também deixaria de realizar música de câmara.

Já em Salvador, se há orquestra com a restrição da Sinfônica da Universidade Federal da Bahia — praticamente desativada há seis anos — os problemas econômicos enfrentados pelo País se fazem sentir de maneira ainda mais aguda pelos músicos, que agora reivindicam apoio federal.

Participaram desta reportagem Ricardo Pires de Almeida (secretário especial a João Pessoa); Marlene Minini, da Secural de Salvador e Wilson Marini, da Secural de Campinas.

Nova sinfônica na Paraíba

Nada menos que três orquestras de câmara e seis corais tomaram parte na noite de sexta-feira no auditório da Igreja de São Francisco, em João Pessoa, de um concerto sinfônico coral de grande significado para o movimento musical paraibano. Sua importância, na verdade, transcende o motivo de sua realização, que foi prestar homenagem ao reitor da Universidade Federal da Paraíba, professor Lyraldo Cavalcanti de Albuquerque, cuja presença se encerra neste ano, e assumir um sentido mais amplo. Justamente porque, naquela noite, foi assinado um acordo entre o governo do Estado e a Universidade Federal da Paraíba criando a Orquestra Sinfônica da Paraíba.

A criação da Orquestra Sinfônica da Paraíba servirá para aglutinar em um só grupo os profissionais que exercem suas atividades num Estado recente de recursos e de músicos, que hoje se encontram dispersos entre a Orquestra de Câmara do Estado de

Embora possua uma tradição musical em todo o Norte e Nordeste do País, representada entre outros fatores pela pioneira Orquestra Sinfônica do Estado da Paraíba, que deu origem à atual Orquestra de Câmara, foi só a partir de 1977 que o movimento musical paraibano começou a se estruturar em bases mais sólidas e duradouras. Foi exatamente à época em que Ana Lúcia Altino Garcia e Carlos Veloso chegaram a Paraíba. Ela atua dirigindo a Divisão de Música e coordenando os cursos de extensão, a nível médio, na Universidade Federal da Paraíba. Ele atua regendo a Orquestra de Câmara do Estado da Paraíba, depois de permanecer como regente da Orquestra Sinfônica e do Madrigal da Universidade da Bahia.

Ana Lúcia, ex-violinista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, diz que a ideia inicial era formar na Universidade "um núcleo de formação de instrumentistas profissionais".

Futuro certo em Campinas

Desta vez parece ser definitivo. A Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas está a salvo de interferências de natureza política e também não será afetada por problemas financeiros. Pelo menos é o que se concluiu do relatório da comissão de especialistas e empresários que durante um mês estudou o funcionamento da orquestra e destacou, no final, que não há necessidade de demitir músicos. O documento, imitativo, foi entregue ontem ao vice-prefeito José Roberto Magalhães Tinôbra. Opinião unânime dos membros da comissão, que é presidida pelo ex-secretário da Educação do Estado, José Bonifácio Coutinho Hogueira — a OSMC não será extinta, apesar da campanha nesse sentido que vem sendo desenvolvida nos últimos dois anos pelo vereador socialista Heli Rosolen.

Com um total de 84 concertos, a OSMC realizou em 79 o maior número de apresentações desde que foi criada. Em 76, realizou-se 82 vezes, e em anos anteriores manteve a média de 60 exposições. Dos 326 concertos entre os anos de 75 e 79, 106 foram em teatros de Campinas, 80 no ar livre, 21 em igrejas, 30 em escolas, 15 em clubes e 14 em outros locais. A programação desse período, atou em 31 cidades de cinco Estados.

O balanço de atividades da orquestra este ano é extremamente positivo, segundo os dirigentes da Secretaria de Cultura do Município, que acompanham suas apresentações. Mencionam, por exemplo, a relação de solistas que atuaram com a OSMC: Antonio Lasso del Claro (violoncelista), Antonio Jerônimo de Menezes (violoncelista), Araceli Charon (pianista), Claudio Richerme (pianista), Dorival Machado Kerr (pianista), Fernando Lopes (pianista), Giancarlo Paveschi (violonista), Gilberto Tinôbra (pianista), Netan Schwartman (violonista), Roberto Pires (clarinetista) e Roberto Bidon (pianista). Ainda em titular, Benito Juarez, e por outros três maestros convidados, Sergio Magagnoli, Armando Belardi e Henrique Gregori.

A principal conclusão da comissão que analisou a sinfônica é de que ela deve contar com uma diretoria permanente, encarecida de providenciar recursos quanto a outras áreas, através de convênios com os governos estadual e federal e a iniciativa privada. Com isso seriam gerados recursos suficientes para manter as despesas da Prefeitura. Apesar disso, a orquestra gastou este ano quase 2 por cento do orçamento municipal, "valores que não dão qualquer conotação de desperdício".

"É um grande erro pensar que os recursos aplicados na orquestra poderiam ser melhor utilizados em outras áreas, na medida em que a manutenção da orquestra possa parecer, a muitos, um luxo que a atual situação financeira do município não permite", afirma o documento.

A diretoria permanente da orquestra seria composta por cinco pessoas, nomeadas pelo Secretário de Cultura, com mandatos que coincidem com o do prefeito, e sem remuneração. Seria uma espécie de "sociedade anônima de sinfônica", que cuidaria do suporte administrativo e assistencial na preparação e implantação de seu programa anual.

Figura 16. Artigo sobre as dificuldades de existência de algumas orquestras no Brasil (ORQUESTRA, OESP, 1979, p. 28).

Músicos, problemas e inseguranças

"A insegurança é tal que qualquer mobilização parece um risco. Por isso é difícil unir as pessoas em torno de interesses comuns." O desabafo de um dos instrumentistas da Orquestra Sinfônica Estadual, seguido de frases muito comuns nos corredores do Teatro Cultural Artístico, onde acontecem os ensaios — "É, mas não põe o meu nome que vou perder o emprego. Nem conta para ninguém que dei entrevista" — reflete um clima de pouca estabilidade e nenhuma confiança mútua.

Assim, apesar dos inúmeros problemas que os cercam — o fantasma da extinção da orquestra, fazendo suas aparições periódicas a cada mudança de governo no Palácio dos Bandeirantes, os desníveis salariais e outros vícios — nem sempre os músicos quiseram falar sobre eles. Arredios diante da imprensa, temerosos de represálias do maestro titular da orquestra e seu diretor artístico, Eleazar de Carvalho, ou do próprio órgão que garante sua manutenção, a Secretaria Estadual de Cultura, sem confiar nos seus órgãos de representação de classe — a Ordem dos Músicos ou o Sindicato — e também se omitindo em relação a eles, viveram durante toda esta última fase da sinfônica, de 1973 para cá, desde que o maestro Eleazar assumiu sua direção artística, remendo seus próprios problemas. Quando muito, comentando-os entre si, mas sem qualquer iniciativa mais eficaz, como, por exemplo, levá-los até o órgão público responsável pela existência da orquestra.

Curiosamente, porém, quem sugeriu a criação de uma comissão interna que

representasse os músicos foi Milton Andrade, diretor do Departamento de Artes e Ciências Humanas da Secretaria da Cultura, numa reunião com os instrumentistas em abril passado. E a comissão realmente foi votada pelos músicos, ficando assim constituída: Jean Noel Sacghard, Alcazar Têa Bueno Salinas, Norina Elzeir Rodrigues, José Maurício Guimarães e Balduur Liesenberg, tendo por suplentes Ayrton Pinto e Orlando Digenova. "Nos encontros, contudo, que quando a esmola é muita o santo sempre deve desconfiar" — concluíram recentemente alguns dos profissionais da Sinfônica Estadual. Isto porque as atribuições da comissão, no entanto, não incluíam as questões de ordem artística, viagens para concertos, concertos extras ou outros problemas, a não ser os salariais.

Outra decepção: logo no primeiro encontro da comissão com Milton Andrade, na Secretaria, a notícia era a de que ela só poderia exercer suas atividades desde que fosse legalizada. Como não hoje a Sinfônica não tem um regulamento interno, seria preciso elaborá-lo primeiro e nele incluir a comissão. Milton Andrade prometeu, no entanto, que resolveria o impasse.

Uma outra surpresa, na semana passada, confundiria os músicos de vez. O Diário Oficial de outubro publicava a resolução do secretário Cunha Bueno, da Cultura, de nomear uma comissão para elaborar esse regulamento. Resultado: os membros da comissão votada pela orquestra se sentiram automaticamente destituídos de suas funções. Na nova

comissão apenas quatro deles foram indicados pelo secretário: Ayrton Pinto, Orlando Digenova, Jean Joel Sacghard e José Maurício Guimarães. Alguns, inclusive tão confusos, até falavam em não aceitar a indicação. De qualquer forma, foram incumbidos da tarefa junto com o maestro Eleazar de Carvalho; Eduardo Lobo Botelho Guialazzi, procurador do Estado, professor Gilberto da Silva Alves, responsável pelo Centro de Recursos Humanos e Milton Andrade, diretor do Departamento de Artes e Ciências Humanas.

"Diante de tudo isso — dizem alguns dos instrumentistas da Sinfônica Estadual — só esperamos que o regulamento da orquestra, a ser elaborado por essa comissão, que inclui alguns dos nossos representantes, não exclua a nossa comissão interna, do contrário estaremos na mesma."

De acordo com o secretário Cunha Bueno, a comissão dos músicos não está extinta, "porque foi criada para que os problemas chegassem até nós". Ele observa, contudo, "que eles existem porque não há um regulamento e que este não poderia ser elaborado só por músicos, na medida em que é um documento legal, sendo indispensável a presença de juristas também". Quanto à questão dos desníveis salariais, devidos em grande parte à Lei nº 500, que só permite o aumento salarial após um ano da assinatura do contrato, as perspectivas não são animadoras: "É um problema que devemos atacar, mas a sua solução é mais complexa, porque há uma lei no caminho".

Figura 17. Dificuldades encontradas pela OESP com relação à sua continuidade, por ocasião da formulação de seu regulamento (MÚSICOS, OESP, 1979, p. 45).

Nos dez anos seguintes a ideia da música orquestral como um campo de trabalho cresceu de forma sólida, chegando a ter espaço no caderno de empregos de *O Estado de S. Paulo*.

O ESTADO DE S. PAULO
 CADERNO DE
Empregos

O Instituto Brasileiro de Estudos Graduated em Direito do Trabalho por sua presidente Sylvia Romano realizará...
 DIAS
 16-17 e 18/08
 SYLVIA ROMANO

Música é opção para os jovens

Nesta época, Campos do Jordão recebe instrumentistas e cantores que se preparam para o mercado de trabalho

MARISA TORRES

Este mês o auditório Cláudio Santoro, localizado em Campos do Jordão (SP), transforma-se numa grande fábrica de música. Ele atrai jovens instrumentistas dispostos a ampliar os conhecimentos, durante o 31º Festival de Inverno, para seguir carreira. Uma outra oportunidade de avançar na profissão de músico e o concurso aberto pela prefeitura de São Paulo (ver abaixo).

Uma orquestra sinfônica comporta aproximadamente 100 músicos. Cerca de 70% dela é formada por instrumentistas de cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos). O mercado de trabalho para este tipo de profissional, portanto, é sempre maior. Porém, as escolas de formação de instrumentistas não estão em sintonia — na opinião do maestro Ayrton Escobar — com as necessidades do mercado. “Formam mais pianistas do que instrumentistas de corda”, afirma. O maestro estima que existam dez grandes orquestras profissionais no País.

O forte movimento cultural para manutenção das orquestras abriu espaço para jovens talentos. Este fato, porém, provocou um efeito colateral. O espala da Orquestra Sinfônica do Paraná, Paulo Torres, afirma que o músico brasileiro está se profissionalizando prematuramente. Muitas vezes, antes de obter uma formação superior, o músico talentoso já trabalha numa orquestra profissional.

Este tipo de compromisso faz com que o músico disponha de pouco tempo para estudar. Resultado: comprometimento do resultado do trabalho das orquestras em nível internacional. “A orquestra sinfônica de Chicago (EUA), não aceita músicos sem diploma de mestrado”, compara Torres.

O problema da profissionalização fica ainda mais grave quando o músico começa a trabalhar em vários locais para reformar sua vida (ver abaixo). Em geral, o músico é remunerado por uma jornada diária de três horas de ensaio. Mas o seu período de trabalho vai muito além disso. Cada ensaio exige preparação de duas horas. Isso sem contar o tempo destinado ao estudo diário.

Campos — O programa de bolistas realizado anualmente durante o Festival de Inverno, em Campos do Jordão, vem justamente atender a necessidade de reciclagem. Lá, os jovens estudantes estão permanentemente em contato com a música e profissionais de renome. O maestro Escobar, por exemplo, comanda a orquestra de bolistas, formada por 88 músicos. “Oportunidade de concentração diferente da realidade do dia a dia, pois não se divide o tempo com outras atividades”, diz Escobar. Foram selecionados 180 bolistas, inclusive de canto. (ver as fotos) entre 80 inscritos para os cursos de aperfeiçoamento. “A atividade de uma orquestra é o estudo”, define Escobar. “Eu adoro trabalhar com jovens, pois isso significa construir”.

Este tipo de estágio é determinante para a carreira do músico de orquestra. Ele ingressa como músico, passa a chefe de grupos de instrumentistas e chega a espala (um segundo regente). O mercado de trabalho do músico não se limita às orquestras. Ele pode ainda tocar em conjuntos, em estúdios de gravação e dar aulas.

Unidos pelo som
 Jovens de diversas regiões do País, como Rodrigo, Silveira e Gláucia, estudam juntos nas férias

Figura 18. Artigo sobre jovens músicos que se preparam para o mercado de trabalho (MÚSICA, OESP, 1993, p. 85).

A década de 1990 se encerra com a inauguração da Sala São Paulo, sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, em julho de 1999. O espaço, a antiga estação Sorocabana transformada posteriormente na Estação Júlio Prestes e, finalmente, na Sala São Paulo, é uma construção iniciada em 1926 e finalizada em 1938, mas que permaneceu inacabada. O projeto arquitetônico, de autoria de Christiano Stockler das Neves, seguiu o estilo eclético, por ele chamado de “estilo Luiz XVI simplificado”. A restauração e a finalização do edifício se valeram de técnicas contemporâneas de engenharia e arquitetura, mas mantiveram as características *belle époque*, como que coroando o movimento empreendido em direção aos ideais de modernização do início do século XX:

Depois de muita expectativa, será inaugurada, no próximo dia 9 de julho, a sala de concertos da antiga Estação Júlio Prestes. [...] Construída com a utilização de tecnologia de última geração, a sala era o hall principal da estação de trem, que ainda se mantém ativa no local. O projeto de reforma foi uma iniciativa do governo do Estado através da Secretaria de Cultura. O restauro faz parte de um grande projeto de reurbanização dessa região de São Paulo, que inclui, entre outras obras a Pinacoteca de São Paulo, o Museu de Arte Sacra e o Theatro São Pedro, estes já restaurados, bem como a recuperação do antigo prédio do Deops. A acústica da nova Sala São Paulo promete poupar os espectadores de ruídos externos. [...]. Os responsáveis garantem que a Sala terá condições acústicas comparáveis às melhores salas do mundo. Com 1509 lugares — distribuídos em 830 assentos na plateia e 679 nos dois balcões —, o espaço também deve garantir conforto para os músicos: o palco tem 320 metros quadrados, dois elevadores, um para coro e outro para piano, nove salas de ensaio para os diferentes naipes, biblioteca de partituras e estúdios de gravação. (ANTIGA Estação Júlio Prestes vira Sala São Paulo de Concertos. 1999).

Castro chama a atenção para o processo de gentrificação envolvido em grandes iniciativas de reurbanização como a que fez surgir a Sala São Paulo, “um dos projetos urbanísticos mais emblemáticos da revitalização da área central das cidades brasileiras” (CASTRO, 2010, p. 9), ressaltando o fato de que, “Inúmeras vezes, as ações higienistas do começo do século XX, retornam aos centros em processo de renovação e iniciam-se pela atuação do poder público” (p. 11). Para a autora,

A Sala São Paulo, se destacou no complexo cultural por suas características, sem guardar qualquer relação de sociabilidade com o meio em que se insere, e passou a ancorar as feições da gentrificação na Luz, ao mesmo tempo em que desperta orgulho na sociedade paulistana. (CASTRO, 2010, p. 9).

Assim, uma das principais salas de concertos de São Paulo, e que leva o nome da cidade, simboliza ao mesmo tempo os ideais de “educação” e de “progresso” vinculados à uma tradição de escuta musical estabelecida dentro do pensamento modernista, decisivos para a construção de novos gostos e práticas não só musicais, mas de consumo e produção de artes em geral, que agiram como legitimadores dessa civilidade e também estabeleceram profundas diferenciações entre as classes.

Ocorre que, no século XX, a propagação da música orquestral foi concebida em muitos aspectos como um instrumento de modernização e ascensão social e, neste panorama, as sociedades de músicos amadores e as orquestras profissionais “se estabeleceram como vias de acesso à alta cultura europeia”. Ao afastar-se do repertório anterior, a partir de então considerado “atrasado”, era esperado que as práticas musicais se voltassem para a música de compositores europeus, “cujo lastro civilizador não poderia ser questionado” (BOMFIM; DUARTE, 2015, p. 71-72).

A diferenciação de costumes e modos de vida acarretada pela adoção de novas práticas culturais e de consumo tornou-se uma potente ferramenta de ascensão social. Para Marcos Câmara de Castro, o ato de desvalorizar a cultura local em detrimento de outra, considerada superior ou de elite, e que esse autor denominou “esnobismo cultural”, é “expresso principalmente nas escolhas culturais fora do contexto, ignorando as manifestações locais, ou incluindo-as no conjunto das estratégias de urgência em participar de um suposto universalismo cultural metropolitano” (CASTRO, 2014). O conjunto de fatores sociais, culturais e econômicos que se constituíram na primeira metade do século XX em São Paulo define, em boa parte, a sociedade paulistana atual, caracterizada de um lado por uma capacidade de gerar riquezas e bens e, de outro, pela desigualdade de acesso a esse mesmo patrimônio por uma parcela majoritária de seus habitantes.

1.2. MAPEAMENTO DE SÃO PAULO E A DIMENSIONALIDADE DA METRÓPOLE COMO LOCAL PRIVILEGIADO DE PRODUÇÃO CULTURAL

No presente, a interação entre cultura, espaço urbano e economia permite encontrar nessa cidade alguns dos mais importantes organismos culturais do País, espaços privilegiados que fazem com que a região seja um grande centro de fomento de atividades culturais. A compreensão dessa centralidade demanda a investigação de questões econômicas e sociais, expressas em dados estatísticos relativos ao índice populacional, ao PIB, à renda per capita, às dimensões econômicas e ao território da cidade em busca de elementos concretos que permitam a análise dessas condições, para então averiguarem-se os processos de investimento em orquestras realizados pelas administrações públicas, e também as relações constituídas entre a cidade e a cultura musical local. Como exposto na introdução, foram adotados conceitos de geografia e urbanização, entendendo que a cidade é um ponto de intersecção dessas forças. É nesse contexto que se configuram as relações que possibilitam a existência de diversos planos de cultura e se constrói a centralidade de produção cultural.

Foram delimitados espaços vinculados à cidade de São Paulo a partir do seguinte recorte:

- 1) do município e das regiões das subprefeituras que compõem a cidade;
- 2) da região metropolitana da qual ele faz parte, e que é a região objeto de análise.

1.2.1 Município e subprefeituras

A cidade de São Paulo é constituída por 32 subprefeituras e, de acordo com dados obtidos no Portal da Prefeitura de São Paulo, a área, a população e a densidade demográfica assim se distribuem:

Subprefeituras	Área (km²)	População (2010)	DD (hab/km²)
Aricanduva	21,50	267.702	12.451
Butantã	56,10	428.217	7.633
Campo Limpo	36,70	607.105	16.542
Capela do Socorro	134,20	594.930	4.433
Casa Verde	26,70	309.376	11.587
Cidade Ademar	30,70	410.998	13.388
Cidade Tiradentes	15,00	211.501	14.100
Ermelino Matarazzo	15,10	207.509	13.742
Freguesia do Ó	31,50	407.245	12.928
Guaianases	17,80	268.508	15.085
Ipiranga	37,50	463.804	12.368
Itaim Paulista	21,70	373.127	17.195
Itaquera	54,30	523.848	9.647
Jabaquara	14,10	223.780	15.871

Jaçanã	64,10	291.867	4.553
Lapa	40,10	305.526	7.619
M'Boi Mirim	62,10	563.305	9.071
Mooca	35,20	343.980	9.772
Parelheiros	353,50	139.441	394
Penha	42,80	474.659	11.090
Perus	57,20	164.046	2.553
Pinheiros	31,70	289.743	9.140
Pirituba	54,70	437.592	8.000
Santana	34,70	324.815	9.361
Santo Amaro	37,50	238.025	6.347
São Mateus	45,80	426.794	9.319
São Miguel	24,30	369.496	15.206
Sapopemba	13,50	284.524	21.076
Sé	26,20	431.106	16.454
Vila Maria/Vila Guilherme	26,40	297.713	11.277
Vila Mariana	26,50	344.632	13.005
Vila Prudente	19,80	246.589	12.454

Tabela 3. Subprefeituras de São Paulo, respectivas áreas, população e densidade demográfica (DD) em habitantes por km² no Município de São Paulo (SÃO PAULO, Portal da Prefeitura de São Paulo, 2016).

A dimensão e a relevância de uma cidade que apresenta tais índices são demonstradas também no percentual de habitantes do estado residentes em São Paulo, como se observa na Tabela 4 (dados relativos a 2010).

Instituição	População ESP	População MSP	Porcentagem da população municipal no ESP
IBGE	41.262.199	11.253.503	27,273%
SEADE	41.223.683	11.245.983	27,280%
Prefeitura São Paulo	-	11.271.503	-

Tabela 4. Porcentagem de habitantes Município/Estado de São Paulo. **ESP** - Estado de São Paulo; **MSP** – Município de São Paulo (IBGE, 2010; SEADE, 2011, p. 24; SÃO PAULO, 2016).

A Tabela 4 leva em consideração índices distintos, disponibilizados pelas três agências de pesquisa que trabalham com esses dados. Porém, apesar das pequenas diferenças nos valores encontrados em ambos os casos, é possível observar a grande densidade demográfica da região paulistana, que faz com que a arrecadação municipal apresente altos índices econômicos, o que demonstra seu nível de desenvolvimento urbano e sua hegemonia financeira com relação às outras cidades da região.

A densidade demográfica, ou seja, o número de habitantes por quilômetro quadrado de uma região, é uma ferramenta fundamental para compreender o desenvolvimento socioeconômico desse território. Já a taxa ou grau de urbanização diz respeito à porcentagem da população que habita a área urbana (e não a rural) em relação

à população total dessa área (IBGE, s/d). Por meio da Tabela 5, que apresenta dados sobre a densidade demográfica e o grau de urbanização do Município de São Paulo, Região Metropolitana de São Paulo e Estado de São Paulo, de 1980 a 2015 (de acordo com a Fundação SEADE), é possível acompanhar o desenvolvimento das áreas urbanizadas dessas localidades:

Ano	Município de São Paulo		Região Metropolitana de São Paulo		Estado de São Paulo	
	DD	GU	DD	GU	DD	GU
1980	5.564,98	98,16	1.579,83	96,78	100,53	88,64
1981	5.635,16	98,12	1.609,39	96,86	102,67	89,03
1982	5.705,01	98,06	1.639,45	96,93	104,84	89,41
1983	5.774,53	98,01	1.670,02	97,01	107,07	89,79
1984	5.843,62	97,96	1.701,13	97,12	109,34	90,18
1985	5.912,21	97,91	1.732,76	97,20	111,66	90,55
1986	5.980,28	97,86	1.764,95	97,31	114,03	90,94
1987	6.047,75	97,80	1.797,71	97,41	116,45	91,31
1988	6.114,57	97,75	1.831,06	97,54	118,92	91,70
1989	6.180,66	97,70	1.865,00	97,64	121,44	92,06
1990	6.245,97	97,64	1.899,56	97,74	124,02	92,43
1991	6.310,41	97,59	1.934,75	97,84	126,65	92,76
1992	6.362,76	97,19	1.966,41	97,59	129,05	92,84
1993	6.417,85	96,80	1.998,91	97,36	131,46	92,91
1994	6.477,09	96,41	2.032,80	97,13	133,92	92,98
1995	6.535,06	96,01	2.066,64	96,90	136,37	93,06
1996	6.592,56	95,62	2.100,58	96,67	-	-
1997	6.654,18	95,23	2.135,83	96,45	-	-
1998	6.719,45	94,83	2.172,96	96,23	-	-
1999	6.784,74	94,44	2.210,84	96,01	-	-
2000	6.846,01	94,05	2.247,36	95,75	-	-
2001	6.910,99	94,16	2.274,06	95,75	-	-
2002	6.968,98	94,60	2.298,43	96,01	-	-
2003	7.024,59	95,08	2.321,94	96,30	-	-
2004	7.079,69	95,58	2.345,19	96,60	-	-
2005	7.134,37	96,09	2.368,36	96,92	-	-
2006	7.186,45	96,65	2.390,74	97,27	-	-
2007	7.235,43	97,26	2.412,07	97,65	-	-
2008	7.284,19	97,87	2.433,17	98,05	-	-
2009	7.333,07	98,50	2.454,14	98,46	-	-
2010	7.393,32	99,10	2.474,89	98,86	-	-
2011	7.436,95	99,10	2.494,02	98,86	-	-
2012	7.480,85	99,10	2.513,34	98,87	-	-
2013	7.525,00	99,10	2.532,86	98,87	-	-
2014	7.569,41	99,10	2.552,57	98,88	-	-
2015	7.614,04	-	2.572,45	-	-	-

Tabela 5. Densidade demográfica (DD) em habitantes por km² e grau de urbanização (GU), em porcentagem de habitantes em áreas urbanas no Município de São Paulo (SEADE).

De acordo com os dados da tabela, houve um crescimento na densidade demográfica de 12,23% no município entre 1980 e 1990, de 9,6% entre 1990 e 2000 e de 7,99% entre 2000 e 2010. Como pode ser observado, a densidade demográfica da cidade

teve um crescimento intenso, de 32,85%, entre as décadas de 1980 e 2010, com um pequeno declínio nos dois decênios finais.

Já o PIB foi de R\$ 446.958.815,03 em São Paulo no ano de 2010 (SEADE, 2015). Na tabela 6, é possível observar qual é a porcentagem de participação desse montante na Região Metropolitana e no Estado de São Paulo:

PIB MSP	RMSPo	ESP
446.958.815,03	60,7%	34,52%

Tabela 6. Participação do PIB do Município de São Paulo nos PIBs da região metropolitana, do estado e do país em 2010. **MSP** – Município de São Paulo; **ESP** - Estado de São Paulo (a partir dos dados da Fundação SEADE).

Os valores encontrados demonstram que o Município de São Paulo tem uma situação econômica extremamente privilegiada com relação às outras cidades, em especial às da região metropolitana, uma vez que representa 60,7% do PIB dessa região. Em valores encontrados em outros índices, é possível vislumbrar a complexidade dessa situação. Um desses indicadores é o IDH, que amplia a ideia de que o desenvolvimento de uma região esteja unicamente vinculado às questões econômicas, assim como explica as diferenças sociais encontradas em regiões com PIB elevado. O economista Amartya Sen, um dos criadores do IDH, afirma que:

O desenvolvimento pode ser visto como um processo de expansão das liberdades reais que as pessoas desfrutam. O enfoque nas liberdades humanas contrasta com visões mais restritas de desenvolvimento, como as que identificam desenvolvimento com crescimento do Produto Nacional Bruto (PNB), aumento de rendas pessoais, industrialização, avanço tecnológico ou modernização social. O crescimento do PNB ou das rendas individuais obviamente pode ser muito importante como um *meio* de expandir as liberdades desfrutadas pelos membros da sociedade. Mas as liberdades dependem também de outros determinantes, como as disposições sociais e econômicas (por exemplo, os serviços de educação e saúde) e dos direitos civis (por exemplo, a liberdade de participar de discussões e averiguações públicas). [...] os cidadãos do Gabão, África do Sul, Namíbia ou Brasil podem ser muito mais ricos em termos de PNB *per capita* do que os de Sri Lanka, China ou do Estado de Kerala, na Índia, mas nesse segundo grupo de países as pessoas têm expectativas de vida substancialmente mais elevadas do que no primeiro. (SEN, 2010, p. 16-19).

O IDHM é medido com base em três indicadores do desenvolvimento humano: longevidade (baseada na expectativa de vida ao nascer), educação (baseada na expectativa de tempo dedicado aos estudos) e renda (a renda total do país, dividida pelo número de habitantes). Esse índice tem uma variação de 0 a 1 e, de acordo com o *Atlas de Desenvolvimento Humano no Brasil* (PNUD, 2013), as faixas de desenvolvimento humano são divididas de acordo com os seguintes índices:

IDH	Valores
Muito alto	0,800 - 1,000
Alto	0,700 - 0,799
Médio	0,600 - 0,699
Médio baixo	0,500 - 0,599
Muito baixo	0,000 - 0,499

Tabela 7. Valores de IDH (PNUD, 2013).

Até o presente, foram emitidos três relatórios de Desenvolvimento Humano para o Brasil, nos anos de 1991, 2000 e 2010. Como pode ser observado, quanto maior o valor (mais próximo de 1), maior o desenvolvimento humano. Ao aplicar o IDHM no Município de São Paulo, obteve-se os seguintes números:

Ano	1991	2000	2010
IDHM	0,626	0,733	0,805

Tabela 8. Índice de Desenvolvimento Humano do Município de São Paulo em 1991, 2000 e 2010 (PNUD, 2013).

Os dados encontrados foram computados com uma diferença de dez anos entre as pesquisas e apontam um crescimento visível nos valores absolutos, porém a posição que a cidade de São Paulo ocupa no ranking das capitais estaduais se modifica consideravelmente no período, como se observa na Tabela 9.

1991			2000			2010		
	Cidade	IDHM		Cidade	IDHM		Cidade	IDHM
1º	São Caetano do Sul	0.697	1º	São Caetano do Sul	0.820	1º	São Caetano do Sul	0.862
2º	Santos	0.689	2º	Águas de São Pedro	0.791	2º	Águas de São Pedro	0.854
3º	São Bernardo do Campo	0.642	3º	Santos	0.785	3º	Santos	0.840
4º	Ilha Solteira	0.635	4º	Ilha Solteira	0.752	4º	Jundiaí	0.822
5º	Águas de São Pedro	0.634	5º	Saltinho	0.751	5º	Valinhos	0.819
6º	Santo André	0.630	6º	Vinhedo	0.749	6º	Vinhedo	0.817
7º	São Paulo	0.626	7º	Pres. Prudente	0.746	7º	Santo André	0.815
7º	Ribeirão Preto	0.626	8º	São José do Rio Preto	0.745	7º	Araraquara	0.815
9º	Presidente Prudente	0.623	9º	Jundiaí	0.744	9º	Santana de Parnaíba	0.814
10º	São Carlos	0.620	9º	Araçatuba	0.744	10º	Ilha Solteira	0.812
11º	Campinas	0.618	11º	Araraquara	0.742	11º	Americana	0.811
12º	Rio Claro	0.611	12º	Valinhos	0.741	12º	São José dos Campos	0.807
13º	São José do Rio Preto	0.610	13º	São Bernardo do Campo	0.740	13º	Presidente Prudente	0.806
14º	Americana	0.609	14º	São José dos Campos	0.739	14º	São Paulo	0.805
15º	Bauru	0.607	15º	Santo André	0.738	14º	São Carlos	0.805

1991			2000			2010		
15º	Araraquara	0.607	16º	São Carlos	0.736	14º	São Bernardo do Campo	0.805
15º	São José dos Campos	0.607	16º	Bauru	0.736	14º	Assis	0.805
18º	Barra Bonita	0.603	18º	Campinas	0.735	14º	Campinas	0.805
19º	Jundiaí	0.602	18º	Americana	0.735	19º	Rio Claro	0.803
19º	Pirassununga	0.602	20º	Taubaté	0.734	20º	Bauru	0.801
21º	Marília	0.601	20º	Rio Claro	0.734	20º	Pirassununga	0.801
22º	Taubaté	0.600	22º	São Paulo	0.733	22º	Ribeirão Preto	0.800
23º	Guaratinguetá	0.598	22º	Ribeirão Preto	0.733	22º	Taubaté	0.800

Tabela 9. Ranking do IDHM dos Municípios do Estado de São Paulo (PNUD, 2013²³).

Embora São Paulo esteja entre as cidades paulistas de maior IDHM, e apesar de ter o PIB mais alto do estado, o fato de o município ter apresentado uma redução no IDHM dos anos de 2000 e 2010 indica que pelo menos um dos três eixos (longevidade, educação e renda) teve desempenho negativo, demonstrando uma queda de qualidade de vida nesses anos. Quando se compara a cidade com outras metrópoles do Brasil, o resultado é ainda mais significativo no que se refere ao IDH nacional, pois o Município de São Paulo ocupou, em 1991, a 15ª posição no país (IDH 0.626), em 2000, a 32ª posição (IDH 0.733) e, em 2010, a 28ª posição (IDH 0.805). Esses números indicam uma distribuição extremamente desequilibrada do PIB entre a população e imensas diferenças sociais, que geram desigualdade nas possibilidades e oportunidades de usufruto da cidade e de seu espaço urbano, social e cultural. Essas questões, remetendo novamente ao conceito de desenvolvimento humano, estão intimamente ligadas àquelas que envolvem o desenvolvimento econômico de uma determinada região, uma vez que a economia cresce não só com o aumento do capital, mas também com as condições nas quais as pessoas vivem e produzem:

O objetivo central do conceito de Desenvolvimento Humano é a incorporação da dimensão humana ao planejamento do desenvolvimento. O enfoque nas liberdades humanas contrasta com visões mais restritas de desenvolvimento, como as que identificam desenvolvimento com crescimento do Produto Interno Bruto (PIB), aumento das rendas pessoais, industrialização, avanço tecnológico ou modernização social. Obviamente esses fatores podem contribuir como um meio de expandir as liberdades individuais desde que tenhamos claro qual o fim que desejamos alcançar (PEDROSO, 2003, p. 11).

²³ O ranking do IDHM elaborado pelo PNUD – Atlas se refere aos anos de 1991, 2000 e 2010.



Figura 19. Subprefeituras de São Paulo (Portal da Prefeitura de São Paulo, 2016).

1.2.2 Região metropolitana

A Lei Complementar nº 1.139, de 16 de junho de 2011, define quais são os municípios que compõem a Região Metropolitana de São Paulo. Ao todo são 39 municípios, distribuídos em uma área de 1.509 quilômetros quadrados de extensão:

Municípios da Região Metropolitana de São Paulo			
Arujá	Ferraz de Vasconcelos	Mairiporã	Santana de Parnaíba
Barueri	Francisco Morato	Mauá	Santo André
Biritiba-Mirim	Franco da Rocha	Mogi das Cruzes	São Bernardo do Campo
Caieiras	Guararema	Osasco	São Caetano do Sul
Cajamar	Guarulhos	Pirapora do Bom Jesus	São Lourenço da Serra
Carapicuíba	Itapeçerica da Serra	Poá	São Paulo
Cotia	Itaquaquecetuba	Ribeirão Pires	Suzano
Diadema	Itapevi	Rio Grande da Serra	Taboão da Serra
Embu	Jandira	Salesópolis	Vargem Grande Paulista
Embu-Guaçu	Juquitiba	Santa Isabel	

Quadro 3. Municípios da Região Metropolitana de São Paulo (São Paulo, 2011).

A área denominada região metropolitana é resultante de um processo de urbanização que ultrapassa a cidade e avança em direção aos municípios do seu entorno. Essa expansão cria, assim, uma perspectiva regional, pois engloba as cidades e a região, possibilitando uma intensa circulação de mercadorias e cultura, entre outros bens. De acordo com Rigatti:

Regiões metropolitanas podem ser compreendidas como o produto das transformações sobre um território devidas a uma série de fenômenos simultâneos. Do ponto de vista econômico, uma região metropolitana significa a aglomeração de atividades sobre um território mais ou menos vasto onde são distribuídas, permitindo o surgimento de relações de complementaridade e de interdependência entre as partes componentes da região, como as que podem ser encontradas em sistemas urbanos complexos. (RIGATTI, 2013, p. 1).

A Região Metropolitana de São Paulo tem dimensão de 7.947,28 quilômetros quadrados, de acordo com a Empresa Paulista de Planejamentos Metropolitanos, e corresponde a “um pouco mais de 3% do território paulista” (EMPLASA, 2016). Observa-se que em 1962 a extensão da área urbanizada²⁴ era de 874 quilômetros quadrados, porém, em 2002, chegou aos 2.209 quilômetros quadrados, o que significa um crescimento de 152,74% em quarenta anos.

No que se refere à economia, a Região Metropolitana de São Paulo ocupa uma posição central em relação ao capital privado do Brasil, de acordo com a Fundação SEADE:

A RMSP destaca-se no cenário nacional e latino-americano como o principal e mais moderno polo industrial; o maior complexo científico-tecnológico do país, com presença de inúmeros institutos e centros de pesquisa e de várias universidades e faculdades, destacando-se a Universidade de São Paulo – USP; a mais complexa rede de serviços médico-hospitalares, que atraem pessoas de todo o território nacional e até de outros países, em busca dos serviços de saúde da mais variada gama de especialidades de alta qualidade, com destaque para o Hospital das Clínicas da Universidade de São Paulo e o Hospital do Câncer, ambos referência internacional em saúde; e a maior concentração de mão de obra especializada do país. A interação dessas especificidades faz dessa região o mais sofisticado e diversificado centro urbano do continente latino-americano. (SEADE, 2010, p. 3).

O PIB da Região Metropolitana de São Paulo foi de R\$ 736.254.281,94 no ano de 2010 (SEADE, 2015), sendo responsável por 56,86% da economia do Estado de São Paulo e 19,15 % da economia nacional. Já o IDH da Região Metropolitana, em 2010, foi computado em 0.794 (PNUD, 2013).

Como se observa, assim como no Município de São Paulo, esses valores indicam forte estratificação econômica e social na região metropolitana; porém, de acordo com o

²⁴ Área na qual houve implantação de estrutura física e social e de edificação contínua. O processo de urbanização é social, caracterizado por intensa divisão do trabalho.

Relatório de 2003 do PNUD, o IDH na região metropolitana é constantemente mais elevado que no município devido à alta no índice das cidades mais afastadas da cidade central (São Paulo):

Na Grande São Paulo a tendência foi semelhante. Enquanto a capital paulista e os municípios mais populosos, como Santo André, São Bernardo do Campo e Guarulhos, registraram crescimentos do IDHM abaixo ou muito próximos à média da região metropolitana (4,5%), as cidades menores e mais distantes do centro viram seu índice de desenvolvimento humano crescer duas ou três vezes mais, chegando a taxas de 13,2% em Guararema, 12,9% em Jiquitiba e 11,1% em Embu-Guaçu. (PNUD, 2003, p. 2).

Segundo a Fundação SEADE (Tabela 10) a população da Região Metropolitana de São Paulo chegou a 19.667.558 habitantes em 2010. Esse número, de acordo com a EMPLASA, “significa que aproximadamente um em cada 10 brasileiros mora na metrópole paulistana. Tal contingente é cerca de 66% superior ao da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, a segunda do País, com 11,8 milhões de pessoas” (EMPLASA, 2014). Vários dos sistemas acima mencionados possuem estimativas e projeções mensais, porém, quando a projeção é feita para um determinado ano, a data de referência para cálculo é 1º de julho, por ser esse o dia mais central do ano. Na Tabela 13 observa-se uma comparação entre as estimativas disponíveis da população do município de São Paulo e da Região Metropolitana de São Paulo em 1º de julho dos anos de 2000 a 2010, que nos permite avaliar a diferença entre os dados obtidos, a qual varia entre 0,1% e 0,5% para o Município de São Paulo (TCU e SEADE) e entre 0,4% e 3,5% e para a Região Metropolitana de São Paulo (SEADE e DSS).

Ano	MSP (TCU)	MSP (SEADE)	RMSP (DSS)	RMSP (SEADE)
2000	-	10.426.384	17.878.703	17.807.926
2001	10.499.133	10.525.367	18.303.220	18.095.851
2002	10.600.060	10.613.691	18.571.525	18.345.032
2003	10.677.019	10.698.381	18.851.854	18.600.384
2004	10.838.581	10.782.296	19.128.164	18.629.798
2005	10.927.985	10.865.573	19.403.480	18.813.789
2006	11.016.703	10.944.889	19.677.505	18.991.610
2007	-	11.019.484	19.949.258	19.161.048
2008	10.990.249	11.093.746	19.616.060	19.328.637
2009	11.037.593	11.168.194	19.777.084	19.495.269
2010	-	11.245.983	19.683.975	19.667.558

Tabela 10. Comparação entre as estimativas da população do Município de São Paulo e da Região Metropolitana de São Paulo em 1º de julho dos anos de 2000 a 2010. **MSP (TCU)** - estimativas da população do Município de São Paulo publicadas anualmente no *Diário Oficial da União* até 31 de agosto de cada ano, enviadas ao TCU - Tribunal de Contas da União e disponibilizadas no portal do IBGE; **RMSP (DSS)** - estimativas da população da Região Metropolitana de São Paulo, no DSS (2013); **MSP (SEADE)** - estimativas da população do município de São Paulo recuperadas na “Informação dos Municípios Paulistas” do Portal de Estatística do Estado de São Paulo (SEADE).

Para o Estado de São Paulo e o Brasil, as estimativas são ainda mais diferenciadas, como pode ser observado na Tabela 11, havendo uma variação de 1,1% a 1,5% entre os maiores e menores valores para a população do Estado de São Paulo (SEADE, TCU e IBGE).

Ano	ESP (SEADE)	ESP (TCU)	ESP (IBGE-1)	ESP (IBG-2)
2000	36.974.378	-	37.356.424	37.357.791
2001	37.457.393	37.630.106	37.860.483	37.862.374
2002	37.906.414	38.177.742	38.358.115	38.317.632
2003	38.340.975	38.709.320	38.844.101	38.754.467
2004	38.770.813	39.825.226	39.315.471	39.173.461
2005	39.201.179	40.442.795	39.769.582	39.575.152
2006	39.620.277	41.055.734	40.204.428	39.960.078
2007	40.021.813	39.827.690	40.618.637	40.328.778
2008	40.419.786	41.011.635	41.011.634	40.681.792
2009	40.815.076	41.384.039	41.384.039	41.019.655
2010	41.223.683	41.252.160	41.737.337	41.342.906

Tabela 11. Comparação entre as estimativas da população do Estado de São Paulo em 1º de julho dos anos de 2000 a 2010. **ESP (SEADE)** - estimativas da população do Estado de São Paulo recuperadas na “Informação dos Municípios Paulistas” do Portal de Estatística do Estado de São Paulo (SEADE); **ESP (TCU)** - estimativas da população do Estado de São Paulo publicadas anualmente no *Diário Oficial da União* até 31 de agosto de cada ano, enviadas ao Tribunal de Contas da União (TCU) e disponibilizadas no portal do IBGE, na Tabela “População residente enviada ao Tribunal de Contas da União - 2001-2014”; **ESP (IBGE-1)** e **ESP (IBGE-2)** - estimativas da população do Estado de São Paulo disponibilizadas pela Gerência de Estudos e Análises da Dinâmica Demográfica da Coordenação de População e Indicadores Sociais da Diretoria de Pesquisas do IBGE, em tabelas revistas em 2008.

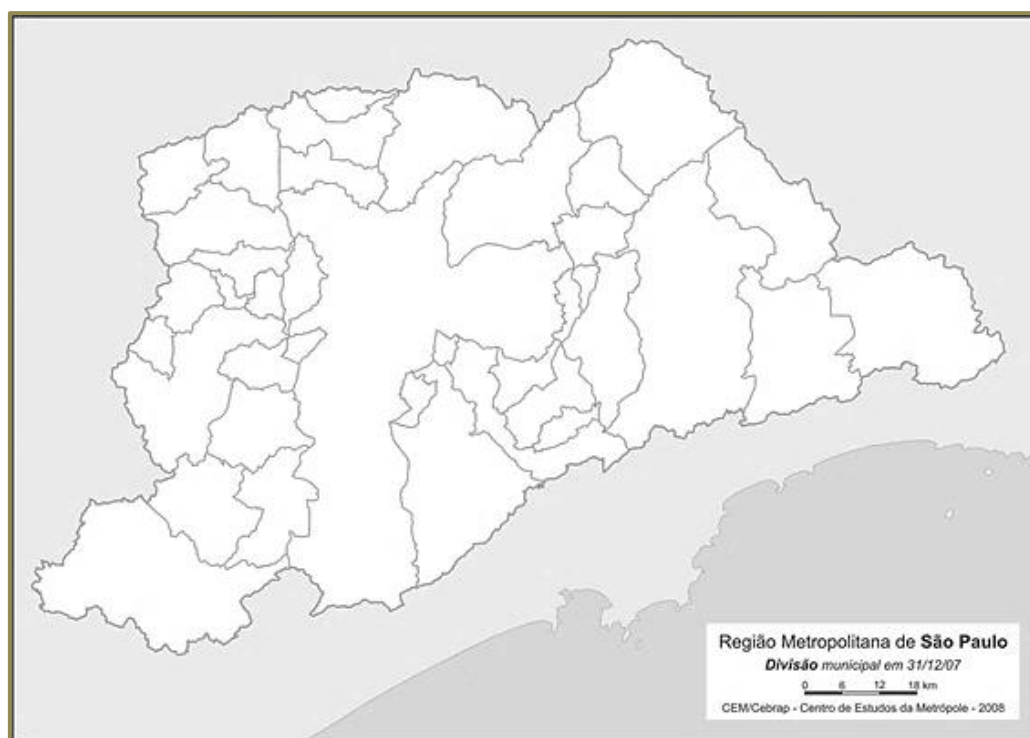


Figura 20. Região Metropolitana de São Paulo (CENTRO de Estudos da Metrópole, Mapoteca, 2007).

Ao observar esses fenômenos é possível vislumbrar a proporção do sistema de circulação de informações que reveste a maior região metropolitana do país (Figura 20). Conectada a esse sistema, propaga-se em rede uma gama de serviços de planejamento, publicidade, finanças e também aqueles ligados aos setores da cultura.

Com relação à macrometrópole paulista²⁵, observa-se que é formada por 174 municípios, com uma área de 53 mil quilômetros quadrados, que abrange quatro regiões metropolitanas (EMPLASA, 2012). A dimensão econômica de tão grande extensão territorial pode ser expressa nos números encontrados, relativos ao PIB, área e população total, como pode ser observado na Tabela 12.

Região	População total			PIB 2009			Área		
	Habitantes	% Estado SP	% Brasil	Milhões de reais	% Estado SP	% Brasil	Km2	% Estado SP	% Brasil
Macro-metrópole	30.517.375	74,00	16,00	897.297.542,07	83,00	27,70	53.000	21,00	0,61
Estado de São Paulo	41.262.199	100,00	21,63	1.084.353.489,63	100,00	33,47	248.210	100,0	2,92
Brasil	190.732.694	-	100,00	3.239.404.053,00	-	100,00	8.514.876	-	100,00

Tabela 12. Macrópole: relações de população, PIB e área (EMPLASA, 2012).

Optou-se por adicionar os dados relativos à macrometrópole (que tem a Região Metropolitana de São Paulo como seu principal centro econômico), uma vez que auxiliam a compreensão da capacidade econômica da região, mas fazem parte desse trabalho apenas com o objetivo ilustrativo, não integrando a análise.

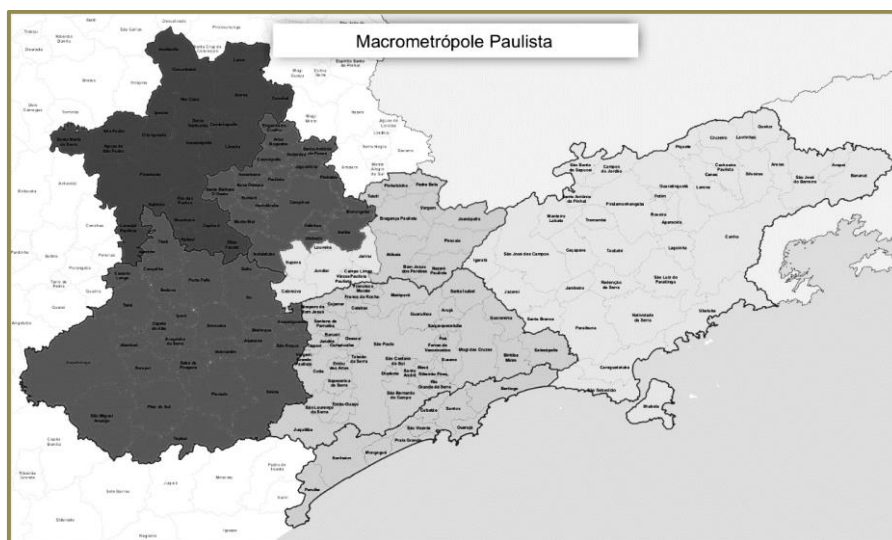


Figura 21. Macrometrópole paulista (EMPLASA, 2012).

²⁵ A definição de macrometrópole é utilizada para dar um caráter institucional aos conglomerados formados por diversas metrópoles, e facilitar o planejamento, financiamento e execução de projetos de integração nessas regiões.

1.2.3 Produção e consumo de música orquestral em São Paulo

As dimensões de São Paulo e seus índices de desenvolvimento econômico e social revelam um imenso aglomerado de áreas urbanizadas, pessoas, aparatos públicos e um conjunto de fatores que possibilitaram o desenvolvimento de diversos setores ligados à área de cultura, deixando claro que a concretização desse ambiente cultural foi possibilitada pelo vigor socioeconômico e urbano expresso nos índices apresentados até aqui, que permitiram, entre outras coisas, a existência de um número considerável de orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na cidade. No entanto, o que orientou a formação de um ambiente próprio ao consumo e fruição da música de orquestra, ainda que essencialmente direcionado a uma pequena parcela da população pertencente à elite financeira e intelectual, foi o conjunto de valores assimilados e cultivados por essa mesma elite e a busca de São Paulo por uma ascendência sobre o restante do país.

No início do capítulo discorreu-se sobre o estabelecimento de uma competição com a cidade do Rio de Janeiro como tendo sido um dos fatores que estimularam o desenvolvimento cultural de São Paulo, e sobre a necessidade da cidade de se afirmar entre os maiores centros urbanos produtores de cultura do Brasil. Porém, para vislumbrar as condições atuais dessa situação, é preciso comparar as duas regiões metropolitanas e, para tanto, também foram incluídos na listagem os equipamentos culturais encontrados na Região Metropolitana do Rio de Janeiro, composta por 21 municípios:

Municípios da Região Metropolitana do Rio de Janeiro		
Belford Roxo	Magé	Queimados
Cachoeiras de Macacu	Maricá	Rio Bonito
Duque de Caxias	Mesquita	Rio de Janeiro
Guapimirim	Nilópolis	Seropédica
Itaboraí	Niterói	São Gonçalo
Itaguaí	Nova Iguaçu	São João de Meriti
Japeri	Paracambi	Tanguá

Quadro 4. Municípios da Região Metropolitana do Rio de Janeiro (CEPERJ, 2014).

Na Tabela 13 são apresentados dados referentes ao número dos equipamentos culturais de ambas as regiões metropolitanas computados pelo *Anuário VivaMúsica!*, correspondentes aos anos de 2008 a 2012²⁶, com a finalidade de conferir maior compreensão à análise e exemplificar as condições encontradas nas duas regiões. Considerou-se que o recorte temporal de cinco anos consecutivos seria suficiente para

²⁶ O período de cinco anos foi considerado suficiente para a demonstração.

avaliar possíveis oscilações no número de equipamentos encontrados nas duas regiões metropolitanas.

Categorias	2008		2009		2010		2011		2012	
	São Paulo	Rio de Janeiro	São Paulo	Rio de Janeiro	São Paulo	Rio de Janeiro	São Paulo	Rio de Janeiro	São Paulo	Rio de Janeiro
Centro de documentação e acervos	21	24	21	22	21	22	24	23	28	20
Ensino básico de música	40	27	41	22	40	26	43	25	36	26
Ensino superior de música	13	6	15	5	15	6	13	5	13	5
Espaços para apresentação ²⁷	146	142	132	137	135	130	170	133	152	113
Gravadoras e selos	13	18	14	19	13	19	15	17	11	13
Órgãos estatais de cultura	5	9	5	10	3	8	4	9	3	8
Orquestras de câmara	8	3	8	3	8	3	9	4	8	3
Orquestras jovens	15	12	17	9	18	10	18	11	12	6
Orquestras sinfônicas ²⁸	13	6	12	6	12	6	16	6	16	7
Revistas acadêmicas de música	-	2	-	3	-	4	-	3	-	3
Sociedades musicais	7	14	4	14	5	15	5	17	5	12

Tabela 13. Equipamentos culturais voltados para a música na Região Metropolitana de São Paulo e na Região Metropolitana do Rio de Janeiro (*Anuário VivaMúsica!* 2009, 2010, 2011, 2012 e 2013).

Se, historicamente, São Paulo estabeleceu essa disputa e buscou uma equiparação com o Rio de Janeiro, notadamente no que diz respeito aos equipamentos culturais de interesse musical, na atualidade, observando do uma breve comparação entre a infraestrutura cultural da Região Metropolitana de São Paulo e da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, observa-se que a primeira apresenta índices maiores, apesar de algumas variações nos resultados de ano a ano. Percebe-se uma expressiva vantagem quantitativa da Região Metropolitana de São Paulo nos dois quesitos relacionados ao ensino musical e nos três relacionados ao número de orquestras. Na Região Metropolitana do Rio de

²⁷ Teatros, auditórios universitários, salas de concerto, cafés e igrejas.

²⁸ Os dados se referem a orquestras em atividade na época, não distinguindo orquestras profissionais de amadoras.

Janeiro, por seu turno, é notoriamente superior a quantidade de órgãos estatais de cultura e de sociedades musicais. Possivelmente essas diferenças ocorrem porque esses indicadores estão relacionados a instituições muito antigas, criadas desde o período em que a cidade do Rio de Janeiro passou a ser a sede da administração colonial, em 1763, da metrópole, em 1808, do Império, a partir de 1822, e da República, de 1989 até 1960. Muitas dessas instituições acabaram se tornando referências em suas áreas não só por serem muito tradicionais, mas também porque sua fundação remonta à constituição de uma ideia de cultura no Brasil e à sua consagração como símbolo de civilidade, modernidade e intelectualidade, em perspectiva com as mesmas matrizes europeias que deram origem a esse gênero musical, como visto no início deste capítulo. Já na categoria gravadoras e selos, o índice certamente é o mais elevado por influência das Organizações Globo, o maior conglomerado de mídia do Brasil, cuja sede situa-se no Rio de Janeiro. As diferenças entre as duas regiões são menores no que tange aos centros de documentação e acervos, aos espaços para apresentação e a gravadoras e selos. Já as revistas acadêmicas de música existem somente na Região Metropolitana do Rio de Janeiro, o que não modifica o fato de São Paulo ocupar uma posição de destaque com relação ao total de equipamentos culturais vinculados à música clássica.

As vias de concretização da Região Metropolitana de São Paulo como um grande centro produtor de cultura têm como base a pujança econômica e o desenvolvimento urbano, como demonstrado neste capítulo. Porém, os desdobramentos dessa condição supostamente incluiriam um processo de crescimento cultural contínuo e que ocupasse progressivamente toda a sua extensão, o que possibilitaria que os cidadãos tivessem acesso, cada vez mais, aos equipamentos culturais disponibilizados nas diferentes regiões da metrópole. Porém, as diferentes condições econômicas e urbanas fazem com que nem todos os estratos sociais tenham direito a usufruir esse desenvolvimento. Com relação aos aspectos que envolvem as orquestras e a música clássica, essa situação é ainda mais complexa, haja vista as condições nas quais essa música se consolidou na cidade.

2. BASES POLÍTICAS E IDEOLÓGICAS DA ESTATIZAÇÃO DE ORQUESTRAS NA CIDADE DE SÃO PAULO

Como demonstrado no capítulo anterior, a Região Metropolitana de São Paulo sedia inúmeros equipamentos culturais, como espaços de exposição, teatros, cinemas e salas de concerto, além de diversos corpos artísticos, como companhias de balé e teatro e orquestras sinfônicas. Desde sua fundação até a atualidade, São Paulo se tornou um grande centro produtor de cultura, e é fundamental para este trabalho compreender como esses organismos foram sendo constituídos ao longo do tempo em paralelo à construção de uma ideia de cultura, particularmente no que se refere à cultura musical, engendrada nas relações entre a população e a cidade, e diretamente ligada ao espaço social criado no decorrer de sua formação.

2.1 PROCESSOS SOCIAIS E A MÚSICA ORQUESTRAL

A institucionalização das orquestras sinfônicas como organismos públicos ocorreu ao longo dos processos e transformações da relação que a sociedade europeia estabeleceu com a música entre os séculos XVIII e XIX. É importante notar que isso se deu em um ambiente no qual os parâmetros sobre as funções da música eram bastante distantes do que são hoje em dia, uma vez que no século XVIII não existia necessariamente a ideia de uma obra musical composta para ser ouvida na posteridade e, de acordo com a filósofa Lydia Goehr, “raramente os músicos pensavam na sua música como uma obra fixa e completa, superando o tempo de suas próprias vidas” (GOEHR, 2007, p. 186)²⁹.

Grande parte das atividades artísticas que hoje são legitimadas como representantes da arte ocidental (como concertos privados e outros tipos de apresentação) aconteciam no século XVIII, na maioria das vezes, em ambientes aristocráticos, como palácios e salões nobres, sendo que as atividades essencialmente musicais, particularmente as que envolviam música instrumental, estavam vinculadas a funções específicas e acontecimentos sociais, muitas vezes múltiplos (envolvendo também teatro e dança), como eventos solenes, comemorativos e fúnebres, reproduzindo valores e práticas culturais vinculados à nobreza europeia.

²⁹ “Rarely did musicians think of their music as surviving past their lifetime in the form of completed and fixed works.” Tradução, no corpo do texto, de Ronaldo Rebello Alvarenga.

Porém, após a Revolução Francesa iniciou-se, por toda a Europa, um processo de abertura ao público de diversas coleções de arte particulares pertencentes à aristocracia, gerando um movimento de apropriação desses valores culturais pelas classes abastadas e formalizando uma aliança entre a nobreza e a burguesia instruída. Sobre essa aliança, Blanning (2011, p. 160-175) afirma que ela se deu por iniciativa das classes nobres por três fatores, basicamente:

1. Medo da revolução, uma vez que classes nobres se viram diretamente afetadas pelos diversos levantes, manifestações e execuções que ocorreram no desenrolar da Revolução Francesa, ações que deixaram bem clara a força dos opositores;
2. Autogratificação, pois, ao disponibilizar publicamente os objetos artísticos que considerava serem representantes da “grande arte” (fossem eles esculturas, pinturas ou música), a nobreza acreditava estar efetuando uma ação de generosidade ímpar;
3. Competição cultural, já que, a partir do momento em que se autogratificava com o compartilhamento de seu patrimônio artístico até então exclusivo, a aristocracia também se autoafirmava como detentora de um poder de consumo superior ao das outras classes sociais.

O medo da revolução certamente foi o fator predominante para o estabelecimento dessa aliança. Mas os outros dois fatores – autogratificação e competição cultural – são fundamentais para entender, no decorrer deste trabalho, como se desenvolveu a ideia de que as práticas artísticas adotadas pela nobreza eram mais “elevadas” e, conseqüentemente, mais válidas do que as praticadas pelas classes não nobres³⁰.

Se essa aliança era importante para a nobreza, pelos motivos anteriormente apresentados, muito mais o era para a burguesia, que precisava se legitimar perante a camada mais rica da sociedade. Porém é importante ponderar que, pela ótica de Pierre Bourdieu, a aparente “democratização” desse patrimônio artístico – ou, ainda, desse capital cultural, carregado de seu poder simbólico – evidencia não um equilíbrio entre essas duas classes sociais distintas, mas suas diferenças, estabelecendo verdadeiros exercícios de violência simbólica a pretexto de uma igualdade superficial. Essa distinção

³⁰ A criação de museus públicos provenientes dessas coleções também expressava a necessidade da sociedade de se espelhar em modelos, definindo a si própria como civilizada através do olhar do outro, uma vez que nesse momento estava ocorrendo o expansionismo e colonialismo do século XIX, e a sociedade europeia sentia necessidade de contrastar a sua civilização daquilo que ela identificava como barbárie, encontrada nos territórios colonizados, como as Américas, a África e a Ásia (nota da autora).

de capital cultural é expressa nas práticas sociais e em vários outros aspectos, como na maneira como as pessoas se expressam:

As desigualdades da capacidade linguística se revelam constantemente no mercado de interações cotidianas, quer dizer, numa conversa entre duas pessoas, em uma reunião pública, num seminário, em uma entrevista de trabalho ou no rádio e na televisão. A capacidade [de se comunicar] funciona de formas diferentes e existem monopólios para o mercado dos bens linguísticos assim como para os bens econômicos³¹. (BOURDIEU; WACQUANT, 1995, p. 105).

A valorização do mercado de bens linguísticos também acontece no âmbito musical, uma vez que as práticas sociais e cotidianas de escuta musical ocorrem de forma muito diferente nas diversas classes sociais, gerando tensões que estão no cerne do processo histórico que impulsionou a mudança nas práticas de escuta da burguesia.

É importante deixar claro que o processo de apropriação dos valores e práticas culturais da nobreza pela burguesia não ocorreu de forma homogênea no território europeu, e a ascensão burguesa não teve o mesmo impacto nos diferentes países e regiões do continente. Porém, essas transformações foram suficientemente consistentes a ponto de impactar os padrões de consumo cultural de toda uma classe social.

A partir do final do século XVIII, percebe-se por toda a Europa, mas principalmente na Inglaterra, um aumento de eventos públicos de música orquestral, aliado à necessidade de atribuir a esse gênero uma deferência cada vez maior, em oposição aos ambientes ligados à ópera, cada vez mais considerados inadequados e degradados. De acordo com Blanning, “um serviço importantíssimo prestado pelo concerto público foi dar respeitabilidade à música, pois o ambiente da ópera era de cantoras/prostitutas, o que dava má fama às casas de ópera” (BLANNING, 2011, p. 103).

A respeitabilidade crescente da música puramente instrumental ganharia contornos de *sacralização* ao longo do século XIX, sua audição se tornaria cada vez mais solene, mais formal e menos pessoal do que a audição de música cantada, e ouvir óperas e operetas se transformaria, aos poucos, em uma atividade “menos nobre”. Dentre os diversos fatores, alguns foram fundamentais para que essa progressiva sacralização ocorresse, e Blanning aponta, entre eles, o surgimento de festivais de música que se desenvolveram no decorrer do século XVIII, nos quais foram sendo incluídas cada vez mais obras “puramente orquestrais”, além da progressiva realização de concertos, no

³¹ “*Las desigualdades en la competencia lingüística se revelan constantemente en el mercado de las interacciones cotidianas, es decir, en la charla entre dos personas, en una reunión pública, un seminário, una entrevista de trabajo o en el radio y la televisión. La competencia funciona diferencialmente y hay monopolios tanto en el mercado de los bienes lingüísticos como en el de los bienes económicos*”.

século seguinte, em espaços considerados sagrados como igrejas, apesar de não se tratar de eventos religiosos. O autor explica que “Edward Dent lhes atribui [aos festivais] a responsabilidade pela ‘atitude semirreligiosa’ em relação à música que se desenvolveu ali com tamanho ardor no século XIX” (BLANNING, 2011, p. 105). Esse ardor será fundamental para a constituição da ideia de uma escuta desinteressada e da hierarquização dos gostos referente à música, que se desenvolverá com mais força na região do Império Austro-húngaro, mas também por toda a Europa. Porém a realização desses festivais foi muito mais um indício do que propriamente uma causa, uma vez que as inúmeras ações que ocorreram na transição do XVIII para o XIX estiveram ligadas à constituição prévia desse discurso.

As atividades musicais instrumentais passaram a ocupar, paulatinamente, espaços antes dedicados exclusivamente à ópera. Além disso, teatros e salas de concerto foram construídos no decorrer do século XIX para abrigar grupos que executassem esse gênero, uma vez que a música instrumental, para “passar de subordinada às outras atividades” (já que sua função era a de acompanhamento) e adquirir seu valor próprio como atividade artística autônoma, deveria ter o seu próprio espaço (BLANNING, 2011, p. 150). Grande parte dessas salas de concerto foi inaugurada a partir do final do século XIX – alguns exemplos são a Concertgebouw em Amsterdã (1888), a Royal Albert Hall em Londres (1871) e também o Carnegie Hall, em Nova York (1891). A importância dessas salas não deve ser vista apenas como reflexo de uma organização social, mas também como elemento ativo e transformador dessa sociedade. De acordo com Santos (2008, p. 161), “o espaço está muito longe de ser esse ‘quadro neutro, vazio’”, um cenário no qual a vida se desenvolve. O autor defende que o espaço é um “sistema de relações” ou ainda um “campo de forças”, agindo “fora dos indivíduos que a eles se sujeitam, quer o indivíduo o perceba ou não, e independente de sua decisão individual”.

A sacralização progressiva das salas de concerto pode também ser observada em textos da época, tanto nos literários como em artigos de periódicos. Um exemplo desse processo está expresso no romance *Evelina* que, apesar de escrito no século XVIII, retrata claramente a ideia de um espaço sacro, no trecho em que a heroína narra seu primeiro contato com esse tipo de ambiente:

(...) Em torno das oito horas fomos ao Panteon. Fiquei impressionadíssima com a beleza do prédio, que superava de longe tudo o que eu podia esperar ou imaginar. Mas parecia mais uma capela do que um local de diversão; e embora eu me encantasse com a imponência do salão, senti que não poderia estar tão alegre e despreocupada ali como em Ranelagh (um jardim recreativo), pois

algo nele inspira temor e solenidade, mais que júbilo e prazer. (BURNEY, 2014).

O espaço grandioso foi um elemento interventor para que ocorresse a sacralização dessas salas, mas também da música instrumental e, como não poderia deixar de ser, dos líderes dessa manifestação – nas figuras do maestro e do compositor. O maestro, além da óbvia liderança musical (que assumiu gradualmente uma característica sacra), passou a ocupar, a partir do século XIX, a função de agente civilizador. Conforme Lago Junior, essa ideia ainda é muito atual:

O maestro passa a ser o que ele próprio [Hans Von Bülow (1830-1894)] denominava de “novo apóstolo da cultura”. [...] Por outro lado, a visão de Bülow sobre a missão do regente levava-o à crença de que uma das tarefas principais do maestro era ter “uma orquestra a disciplinar e um público a educar”. [...] Jules Pasdeloup (1819-1887) foi o criador dos *Concerts Populaires*, apresentados no Cirque D’Hiver, com entrada paga e oferta de muitos lugares ao público [...] Pasdeloup dominou a cena musical de Paris, transformando-a com sua poderosa personalidade, popularizando a *grande musique*, educando o gosto dos superficiais e divulgando as obras sinfônicas dos franceses e dos compositores alemães contemporâneos. Edouard Colonne (1838-1910) [...] teve muito mais qualidades que defeitos: era um espírito empreendedor, vocacionado principalmente para a educação do gosto e a divulgação da arte musical na França. (LAGO JUNIOR, 2002, p. 72-76).

Porém, o grande sacerdote da música instrumental foi o compositor com sua obra, que veio a ser progressivamente canonizada. O processo de sacralização deu impulso a essa manifestação artística para que fosse considerada a mais importante entre todas as formas europeias de arte, e não são raros os textos escritos durante o século XIX que afirmam essa questão. Alguns exemplos mais significativos estão nas obras de Arthur Schopenhauer, em especial na *Metafísica do belo*, publicada em 1820, e em *O mundo como vontade e representação*:

De fato, a música é uma tão IMEDIATA objetivação e cópia de toda VONTADE, como o mundo mesmo o é, sim, como as Ideias o são, cuja aparição multifacetada constitui o mundo das coisas particulares. A música, portanto, de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja, cópia de Ideias, mas CÓPIA DA VONTADE MESMA, cuja objetividade também são as Ideias. Justamente por isso o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala de essência. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338-339)³².

A mesma ideia está presente na obra de Eduard Hanslick, na qual o autor teoriza sobre o conceito de música absoluta, paradigma estético do século XIX que determina que a arte é puramente representada pela música instrumental, pois ela não está vinculada a nenhum texto, função ou programa.

³² Foi utilizada para a consulta a tradução de Jair Barbosa de 2005 (ver bibliografia) para o texto publicado originalmente em 1844.

Contrapomos àquela emoção patológica a contemplação pura e consciente de uma obra musical. Esta, a contemplativa, é a única forma artística, verdadeira, da audição; perante ela, o afeto grosseiro do selvagem e o fanático do entusiasta da música formam uma só classe. À beleza corresponde um deleite, não o sofrimento, como apropriadamente indica o termo de “fruição artística” [...] Com espírito serenamente ledado, em fruição desapaixonada, mas íntima e entranhada, vemos diante de nós passar a obra de arte e celebramos no reconhecimento o que *Schelling* tão pulcramente chama “a sublime indiferença do belo”³³. Este deleitar-se com o espírito desperto é a maneira mais digna, mais afortunada, e não a mais fácil, de ouvir a música. (HANSLICK, 2011, p. 87)³⁴.

De acordo com a concepção da época, Hanslick declara que a grande diferença entre a música e as outras expressões artísticas é que, ao contrário destas, a musical não necessariamente tem um modelo na natureza, e na realidade só pode ser compreendida e desfrutada através dela mesma.

O surgimento do agente musical como empregador também foi outro fator que contribuiu para que esse processo acontecesse pois, se durante muito tempo os músicos se responsabilizaram por suas próprias carreiras e seu próprio sustento (e os que agiam como seus agentes musicais eram contratados por eles próprios), no século XIX essa responsabilidade foi se tornando uma função ocupada por pessoa que se encarregava dessas atividades, porém não mais como um empregado, e sim como gestor da carreira artística, e com o poder de estabelecer novos códigos relativos ao gosto e à qualidade de determinadas expressões musicais. O agente musical foi peça fundamental para o surgimento da imagem romântica do “artista ideal”, que é separado das funções cotidianas do homem em sociedade e que, por isso, acaba por adquirir uma imagem sobre-humana.

Para compreender esse movimento é preciso observar a economia crescente em torno de um mercado cultural cada vez mais estabelecido e vinculado à indústria do entretenimento³⁵ e ao crescimento do mercado editorial, que mantinha publicações regulares sobre música que geravam interesse e cultivavam um público de consumidores da música, determinando novos gostos e novas formas de consumo musical. De acordo com Cavalheiro Filho, o primeiro periódico europeu totalmente especializado em música foi o *Critica Musica*, publicado pelo teórico e músico hamburguês Johann Matherson e que circulou de 1722 a 1725. Porém, de acordo com o mesmo autor, foi no século XIX que o jornalismo musical se desenvolveu e se tornou prática corrente, “exercido por

³³ No texto, Hanslick se refere ao filósofo Friedrich Schelling e à obra *Über das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur*, publicada em 1807.

³⁴ Foi utilizada para a consulta a tradução de Artur Morão de 2011 (ver bibliografia) para o texto publicado originalmente em 1854.

³⁵ Sobre o surgimento da indústria cultural do entretenimento musical, vide Weber, 2011 (ver bibliografia).

profissionais em jornais diários” (p. 26). Uma dessas publicações foi a *Neue Leipziger für Musik*, fundada pelo compositor e crítico musical Robert Schumann, em 1834 (CAVALHEIRO FILHO, 1996, p. 22-26).

A audição de ópera também sofreu transformações e passou a ter novos significados. O Palais Garnier, que durante décadas sediou exclusivamente a Ópera de Paris³⁶, foi construído no contexto da grande reurbanização idealizada e executada na cidade pelo então prefeito Georges-Eugène Haussmann (de acordo com o gosto e práticas culturais aristocráticas), no período compreendido entre 1852 e 1870, tendo como base o projeto de Charles Garnier, escolhido através de concurso público em 1861.

A ideia expressa no espaço físico do Palais Garnier se opunha diretamente à concepção da casa de ópera idealizada e construída por Richard Wagner em Bayreuth³⁷, na Alemanha, em 1876. Entre as recomendações de construção, ditadas pelo próprio Wagner, constava a de que a casa não deveria ser ornamentada externamente, mas ser um local que privilegiasse a apresentação musical e possibilitasse a criação de um espaço místico com a função de levar o ouvinte ao êxtase absoluto. Nessa casa, a música deveria ser o único aspecto valorizado. Já no Palais Garnier, a construção privilegiava também o contato social, e sua arquitetura externa e interna permitia que fossem expressos publicamente os novos hábitos adquiridos pela burguesia ascendente, afirmando assim a aliança estabelecida com as classes nobres.

Ambos os modelos de teatro de ópera (o da Ópera de Paris e o de Bayreuth) abriram caminho para a consagração da música e do compositor, porém o modelo de Paris foi o que predominou na maioria das casas de ópera construídas no Brasil entre a metade final do século XIX e o início do século XX – como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, inaugurado em 1909, e o Theatro Municipal de São Paulo, em 1911.

No decorrer do século XIX, ao mesmo tempo em que o espaço onde ocorriam as apresentações de ópera ia se tornando cada vez mais “glamorizado”, a audição desse tipo de música se tornava cada vez mais popularizada. Para que isso ocorresse foi necessário que a ópera se valesse da utilização de uma temática popular e da inserção, nos seus libretos, de personagens com os quais as camadas populares da sociedade europeia pudessem facilmente se identificar, como pode ser observado nos heróis ao avesso da

³⁶ Os espetáculos da Ópera de Paris também acontecem na Opéra Bastille, casa inaugurada em 1989.

³⁷ Interessante notar que a constituição da obra wagneriana se deu de forma oposta à italiana, uma vez que Wagner procurou estabelecer, nas suas óperas, o mesmo universo de apreciação musical que Beethoven constituiu cerca de cinquenta anos antes.

ópera *Rigolletto* (1851) de Giuseppe Verdi (1813-1901), em *Guilherme Tell* (1833) de Gioachino Rossini (1792-1868) ou no trágico drama popular de *Carmen* (1875), de Georges Bizet (1838-1875). Os concertos de *music hall*, um gênero musical que se originou tanto na ópera quanto nas apresentações de música vocal que ocorriam em bares e clubes ingleses, destinadas a um público mais amplo, são também um exemplo da popularização da música vocal. Por se tratar de apresentações de caráter leve, tais concertos se tornaram tão reconhecidos que, no final do século XIX, até mesmo as classes mais abastadas passaram a frequentá-los. Aos poucos, os concertos de *music hall* também foram ganhando seus próprios espaços de apresentação e movimentando um crescente mercado em torno desse gênero³⁸. Já os concertos *promenade* eram espetáculos visuais que se valiam da exuberância dos jardins públicos e dos palácios industriais, onde eram realizados os concertos, e “se diferenciavam dos concertos orquestrais por serem tanto um espetáculo visual quanto musical. O objetivo dos organizadores era atrair o olhar dos ouvintes, tanto quanto seus ouvidos” (WEBER, 2013, p. 304)³⁹.

A adoção de práticas culturais da nobreza pela burguesia ascendente contribuiu para que as diferenças entre este grupo e as camadas populares da sociedade fossem cada vez mais acirradas. Enquanto a ópera se popularizava, a música instrumental, por outro lado, paulatinamente se tornava uma ferramenta de legitimação dos novos valores burgueses, a ponto de ser vista cada vez mais como um agente civilizador, entre os séculos XVIII e XIX.

2.2 O ESTABELECIMENTO DA PRÁTICA ORQUESTRAL NA CIDADE DE SÃO PAULO (1765-1875)

No Brasil e, principalmente em São Paulo, esses mesmos processos ocorreram aos poucos e posteriormente, uma vez que a as diferentes regiões só viriam a se modernizar, em momentos distintos, na passagem do século XIX para o XX.

Na maior parte do Brasil, os grupos musicais constituídos por instrumentos europeus (cordas e sopros), desde a metade do século XVIII até meados do século XIX, estavam principalmente relacionados à música sacra e, em menor proporção, à ópera e à música militar (bandas militares). Os principais conjuntos desse tipo atuaram em catedrais

³⁸ Para saber mais sobre o *music hall* vide Weber, 2013 (ver bibliografia).

³⁹ “*Los conciertos promenade se diferenciaban de los conciertos orquestales por su construcción como espectáculo visual tanto como musical. El objetivo de los organizadores era atraer la mirada de los oyentes tanto como sus oídos.*”

e em igrejas paroquiais ou de irmandades de vilas e cidades nas quais houvesse recursos suficientes para a contratação de músicos. Nos conjuntos brasileiros de música sacra, na segunda metade do século XVIII, não era corrente o termo “orquestra”, sendo mais frequente a designação “músicos”: no caso das catedrais, os instrumentistas que atuavam sob a direção dos mestres de capela eram geralmente chamados de “seus músicos” (CASTAGNA, 2000, p. 205-206).

André da Silva Gomes (1752-1844), no período em que atuou como mestre de capela da catedral de São Paulo (1774-1801), e mesmo nos anos seguintes, até seu exílio provisório na freguesia de Cotia, em 1823, compôs e dirigiu música sacra para coro com acompanhamento de cordas e sopros, tanto na Sé quanto em outras igrejas de São Paulo, embora a maior parte de sua produção tenha sido escrita para coro e órgão (DUPRAT, 1995). O antigo arquivo musical da Catedral de São Paulo, atualmente na Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, contém fontes musicais copiadas a partir de 1774, a maioria para coro e órgão, mas reúne várias obras com acompanhamento orquestral copiadas dessa data até o início do século XX (CASTAGNA, 1999).

Já a música para teatro vinha sendo mantida pelo senado da câmara de São Paulo desde a década de 1760, nas casas da ópera que existiam na Rua São Bento, depois em um dos cômodos do palácio do governo anexo à antiga igreja jesuíta, no Pátio do Colégio, e em seguida em uma das casas à direita dessa igreja, onde hoje ainda estão os antigos palácios da Secretaria da Justiça (BUDASZ, 2008, p. 47-53; POLASTRE, 2010). Essas casas da ópera funcionavam a partir de um modelo já existente em outras cidades brasileiras, que incluía um conjunto instrumental. Nesse período, a função do subsídio governamental da casa da ópera, cujos espetáculos eram gratuitos, estava relacionado à identificação e ao fortalecimento da lealdade dos cidadãos ao Estado, como se observa no alvará de 17 de julho de 1771, que estabelecia:

[...] teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola onde povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor de pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não são permitidos, mas necessários (GALANTE DE SOUZA, 1960, p. 109, apud POLASTRE, 2010, p. 129).

A musicóloga Claudia Polastre explica que “Casas da ópera” eram casas de espetáculos nas quais se realizavam peças teatrais, simultaneamente com exibições musicais”, e que “Em todas as principais cidades do Brasil colonial há referência sobre a Casa da Ópera. Um dos motivos para o surgimento e exploração dessas casas de

espetáculos foi o esforço da população em estabelecer locais nos quais não só se poderiam representar peças teatrais, mas também apresentar danças e músicas” (POLASTRE, 2010, p. 122). De acordo com a autora, nos primeiros anos de funcionamento da casa da ópera no governo de Dom Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (o quarto Morgado de Mateus), seus músicos executavam também, com frequência, música sacra em igrejas de São Paulo, inclusive na própria catedral, tendo em vista a carência de instrumentistas na cidade (2010, p. 129-130). Essa questão se confirma ao observarmos que o conjunto dos “músicos da ópera” que tocou em 1768 na festa de Nossa Senhora dos Prazeres, no largo do palácio do governo (atual Pátio do Colégio), que incluía trompas, flautas e oboés, foi referido como “orquestra da ópera” por Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, no seu diário de viagem de 1765 a 1768 (POLASTRE, 2008, p. 72). Esse é um dos primeiros registros encontrados da palavra “orquestra” na cidade.

A presença de música instrumental acompanhando óperas ou peças teatrais prosseguiu na casa da ópera do Pátio do Colégio (demolida em 1870) e estendeu-se a outros teatros construídos na cidade ao longo do século XIX, ainda que de forma restrita até meados da década de 1870. Foi nessas casas, teatros e em algumas igrejas que atuaram, desde a década de 1760, os conjuntos musicais paulistanos chamados de “orquestras”, cuja função principal era acompanhar ou abrir representações líricas ou teatrais. O apoio governamental foi deixando de existir na transição para o século XIX, e quase um século depois da fundação das casas da ópera paulistanas e da reorganização do coro da catedral por André da Silva Gomes, os conjuntos musicais que atuavam em São Paulo sob a designação de orquestras se ressentiam da falta de inovações como as que ocorreram na cidade durante a segunda metade do século XVIII, insatisfação apontada por um leitor em carta publicada no *Correio Paulistano*, em 1º de outubro de 1861:

“Os músicos, como algumas partes da província, andam cheios de remendos, de pó, e desgostosos. [...] Ainda ouvimos na igreja as mesmas peças do tempo de D. João e algumas de D. José II. Nem ao menos tiraram, daquelas eras, pedaços das músicas de Marcos Portugal, do padre Maurício, ou as composições de André da Silva [...]. Não escrevem nada novo; supõem que as coisas religiosas não se prestam à transformação. [...] Passando da Igreja ao teatro, aumenta a miséria. [...] Todas as noites de espetáculo, o Sr. Chagas o que nos apresenta de seu repertório? a única música progressista na capital é a militar.” (REZENDE, 1954, p. 254).

É importante observar que no Rio de Janeiro e em Minas Gerais a música orquestral já estava começando a ser praticada no final do século XVIII e teve um desenvolvimento muito mais acelerado, devido às melhores condições políticas e

econômicas das duas regiões, muito diferentes das condições que existiram em São Paulo. De acordo com o arquiteto e historiador Nireu Cavalcanti (2004, p. 184-186 e 415-418), o inventário *post-mortem* de 1799, do músico carioca Salvador José de Almeida Faria (que foi professor de José Maurício Nunes Garcia), comprova que, ao falecer, o músico possuía em seu acervo 52 sinfonias, as quais Lucas Robatto (2004) calculou que representam 22,4% desse arquivo. A prática de música orquestral no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, ainda que principalmente relacionada à música sacra e teatral, produziu uma quantidade de espetáculos orquestrais maior do que existia em qualquer outra cidade brasileira da época, em parte devido à existência da capela real, depois imperial, mas principalmente em função de uma atividade teatral bastante desenvolvida (CARDOSO, 2011), com temporadas líricas regulares a partir de 1821 (ANDRADE, 1967).

Minas Gerais não apresentou, no século XIX, um desenvolvimento tão grande da música orquestral como o Rio de Janeiro, mas possibilitou uma formação mais intensa de orquestras que São Paulo, desde o final do século XVIII, ainda que nessa região a música sacra tenha ocupado predominantemente as orquestras, e mesmo as bandas, até as últimas décadas do século XIX. O Museu da Música de Mariana (2007, p. 189), entre outros acervos, possui várias fontes de música orquestral copiadas em Minas Gerais entre fins do século XVIII e início do XIX, entre eles a *Sinfonia n. 67 em Fá Maior*, de Joseph Haydn (Figura 22), indício de que esse material estava sendo utilizado em apresentações orquestrais mineiras já nesse período.



Figura 22. *Sinfonia n. 67 em Fá Maior*, de Joseph Haydn (1779), copiada em Minas Gerais entre o fim do século XVIII e início do XIX, com o título *Sinfonia com violino, viola, oboé, corni e violoncelo*, *Del Sinhor Josep Haiden*. Manuscrito pertencente ao Museu da Música de Mariana (HAYDN, s.d.).

No entanto em São Paulo, até a metade do século XIX, os conjuntos de cordas e sopros estavam quase somente a serviço da música sacra e teatral, e mesmo assim seu número era restrito. O arquivo musical da Catedral de São Paulo, o acervo musical mais antigo da cidade, não teve música orquestral sem canto no século XIX, a julgar pelos inventários conhecidos desse período (GABRIEL DE ARAÚJO, 2006), e as fontes musicais que restaram e estão atualmente na Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo indicam a inexistência de obras desse tipo nesse acervo, além de uma atividade musical na catedral principalmente baseada em música coral com acompanhamento de órgão (CASTAGNA, 1999). Mesmo assim, a catedral manteve o uso eventual de orquestra no acompanhamento das obras sacras - provavelmente a partir de pagamentos circunstanciais ou mesmo da arregimentação de músicos voluntários, como pode ser observado no jornal *A Província de São Paulo* que, por exemplo, para as honras fúnebres do Papa Pio IX que ocorreram na Catedral de São Paulo, por ocasião de seu sepultamento em Roma, em 1878, informava: “as Matinas e a Missa serão cantadas a grande orquestra” (EXEQUIAS, 1878) - e, em muitas igrejas, orquestras prosseguiram acompanhando os coros sacros na primeira metade do século XX (A.J.P., 1954).

O repertório puramente orquestral mais tocado no Brasil, nas ainda raras apresentações instrumentais da primeira metade do século XIX, eram as ouverturas

(também grafadas como overturas), assim denominadas a partir do aportuguesamento da palavra francesa *ouverture* (ou seja, abertura), e que representavam composições para orquestras de cordas e sopros (às vezes com timbales) em um único movimento, com forma bastante variável (A-B-A e suas derivações, tema e variações, etc.), quase sempre destinadas à abertura de eventos, como peças teatrais, óperas e eventualmente cerimônias religiosas. Nos anúncios dos jornais paulistanos, são frequentes as peças teatrais iniciadas com overturas “pela orquestra” ou “pelos professores da orquestra”, além de inúmeras outras propagandas de eventos variados, os quais também eram precedidos de apresentações de overturas:

THEATRO
DE
S. PAULO.

COMPANHIA DRAMATICA
DIRETORES
MACEDOIE HENRIQUE.

Quarta-feira 14 de Julho.
16ª Recita de Assignatura.

Sobe á scena depois que os professores da orchestra executarem uma brilhante ouverture a comedia em um prologo e tres actos. escripta por A. Dumas

HALIFAX.

Terminará o espectáculo com a bella e muito applaudida comedia em um acto

O JUDAS
EM SABBADO DE ALLELUIA.

Principia ás horas do costume.

S. Paulo.—1858.—Typographia Imperial, de J. R. de Assvedo Marques.

Figura 23. Anúncio de página inteira da apresentação da comédia *Halifax*, de Alexandre Dumas, no Teatro de São Paulo em 1858, precedida por uma overtura orquestral (THEATRO, 1958, p. 5).

Geralmente compostas por autores italianos, portugueses ou brasileiros, as overtureiras da primeira metade do século XIX são encontradas em vários acervos musicais dos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, como o Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (NOGUEIRA, 2006), o Museu da Música de Mariana (INVENTÁRIO, 2007) e a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. A única composição orquestral conhecida de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832) é justamente uma overtureira (LOBO, 1987), enquanto José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) compôs duas overtureiras do início do século XIX, além de uma *Sinfonia Fúnebre* de 1790 (MATTOS, 1970).

Além de obras executadas pelos “professores da orquestra”, as overtureiras eram assunto da literatura europeia, cuja circulação em São Paulo as legitimava como gênero culto, ainda que já ocupando um lugar periférico no repertório orquestral europeu da segunda metade do século XIX. Em 1876, *A Província de São Paulo* publicou a tradução de Lúcio de Mendonça, de um conto de Jean-Baptiste Alphonse Karr (1808-1890), que recebeu o título “Estrelas ao meio dia”:

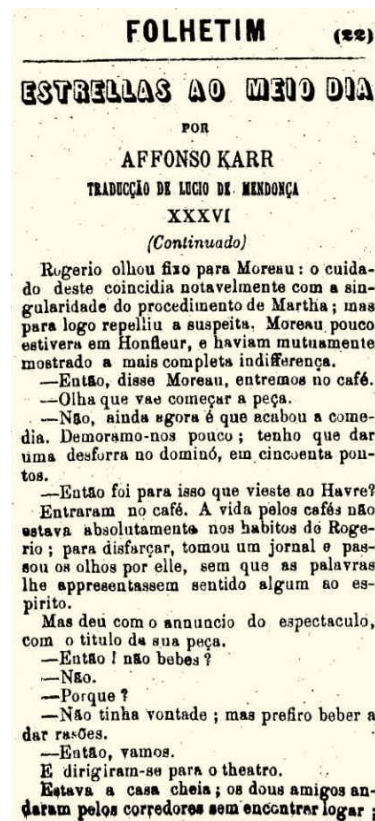


Figura 24. Publicação de tradução do conto “Estrelas do meio dia”, de Jean-Baptiste Alphonse Karr (*A PROVINCIA*, 1876, p. 1).

No texto, o autor deixa bem clara a forma como via (e considerava importante, para seus leitores) a execução musical: “Rogério já não respirava. A abertura estava sendo mal executada; demais, o gênero não se casava com o de sua peça. Levantou-se o pano. Houve grande tumulto de espectadores a gritarem: ‘Silêncio!’” (KARR, 1876).

É interessante esclarecer a origem da designação “professores da orquestra”, usada no Brasil ao longo dos séculos XIX e XX para denominar os músicos que integravam esses organismos. A palavra “professor”, nessa expressão, não está necessariamente relacionada ao ensino, mas sim à prática da música, sendo comum já na segunda metade do século XVIII, na forma “professor da arte da música” (MONTEIRO, 1995). Essa era uma categoria de profissional ou “professo”, que deveria se responsabilizar tanto pela prática musical (composição, cópia, execução, etc.) quanto pelo gerenciamento dos músicos a seu serviço e pelo ensino dos seus discípulos, que geralmente participavam dos seus conjuntos musicais. Nesse sentido, “professores da orquestra” era uma expressão já antiga e não muito utilizada em meados do século XIX, quando a produção musical no Brasil deixava para trás as oficinas do “professor da arte da música” do século anterior.

O grupo musical da Província de São Paulo mais interessado na música orquestral, nesse período, e que tinha por costume a execução de aberturas, apesar de principalmente dedicado à música sacra, era o dirigido por Manuel José Gomes em Campinas. Em meio às fontes musicais remanescentes do seu arquivo, estão um concerto para violoncelo e orquestra de Ignaz Pleyel e algumas aberturas orquestrais (NOGUEIRA, 1997). Manuel José Gomes, entretanto, não foi apenas um dos primeiros regentes a se dedicar à música orquestral na Província de São Paulo, uma vez que dois de seus filhos mantiveram um grande interesse pela música sinfônica durante suas vidas profissionais na cidade de São Paulo: Antônio Carlos Gomes, embora conhecido como autor de óperas, destacou-se pela escrita sinfônica de suas aberturas e pelo conhecimento da música orquestral europeia (NOGUEIRA, 2006), enquanto seu irmão, José Pedro de Santana Gomes, foi um dos primeiros regentes a apresentar música orquestral na cidade de São Paulo, onde dirigiu uma abertura para orquestra na abertura de um concerto em 1860 (GABRIEL DE ARAÚJO, 1991, p. 15).

Paralelamente, ainda não era comum na cidade, até a década de 1850, a ideia de *concerto* que se estabeleceu posteriormente, uma vez que as esporádicas apresentações orquestrais anteriores à década de 1860 eram quase sempre associadas a eventos poéticos, teatrais ou musicais variados e viabilizadas a partir da reunião de músicos profissionais e amadores, da mesma forma como aconteceu na Europa no período anterior à ascensão da

música instrumental como modelo de música culta. Para Vítor Gabriel de Araújo, “São Paulo não havia reunido até então condições que permitissem implementar a atividade musical em suas terras. Tais condições surgiriam na década seguinte e seriam fundamentais para o incremento da arte da música na capital paulista” (GABRIEL DE ARAÚJO, 1991, p. 18). Para esse autor, o surgimento da imprensa diária em São Paulo, com o *Correio Paulistano* a partir de 1854, o *Diário de São Paulo* a partir de 1865 e a *Província de São Paulo* a partir de 1875, o “estabelecimento de professores estrangeiros e de outras províncias do país”, “o estabelecimento das primeiras casas comerciais de instrumentos e partituras musicais” e o “estabelecimento das primeiras oficinas impressoras de música” (GABRIEL DE ARAÚJO, 1991, p. 20) representaram um salto da atividade musical na cidade, nas décadas de 1860 e 1870, que teve um reflexo direto em sua atividade orquestral. O autor ainda se refere desta maneira ao período que marcou o surgimento dos concertos em São Paulo:

Pode-se dizer que somente no decênio de 1860 é que surgem verdadeiramente os concertos em São Paulo. Ao lado das apresentações de trechos musicais no entreato das peças teatrais, sejam eles vocais ou instrumentais, e de organização de pequenas apresentações particulares, formas ambas herdadas da década anterior, vemos aparecer os primeiros concertos anunciados e postos em prática enquanto tais, isto é, um programa completo só de música, não mais atrelado aos números teatrais ou poéticos. (GABRIEL DE ARAÚJO, 1991, p. 64).

O “salto” apontado por Gabriel de Araújo não ocorreu por razões musicais intrínsecas, mas sim por mudanças sociais acarretadas pelos primeiros impactos da era industrial, especialmente a instalação das estradas de ferro⁴⁰. O deslocamento de músicos e orquestras para eventos específicos, que até então era restrito, por conta do alto preço das diligências a cavalo, mudou consideravelmente, proporcionando a São Paulo aspectos de uma vida cosmopolita que até então eram raros na cidade (GABRIEL DE ARAÚJO, 1991, p. 23).

Do final de 1874 ao final de 1875 a cidade de São Paulo presenciou a primeira temporada regular de óperas e concertos, e Gabriel de Araújo afirma que 1875 foi “o ano em que São Paulo virou música”. De acordo com o autor, foram representadas, nessa data, “12 óperas, 19 zarzuelas, seis operetas francesas e nove concertos variados, num total aproximado de 140 espetáculos, considerando-se as diversas repetições que muitos tiveram (cerca de um espetáculo a cada três dias) (GABRIEL DE ARAÚJO, 1991, p.

⁴⁰ Sobre estradas de ferro e desenvolvimento econômico, ver capítulo 1.

81)”. No mesmo ano, o jornal *A Província de São Paulo* enumerou os conjuntos musicais que estavam atuando regularmente na cidade:

Nunca esta boa cidade de S. Paulo se viu tão cheia de música.
 Quase que já é mais uma orquestra que uma cidade.
 Vão contando:
 A Companhia Lírica.
 A Companhia de Zarzuelas.
 A Banda de Música do Corpo de Permanentes.
 A Lira Paulistana.
 A Euterpe Comercial.
 A Coral Alemã.
 A Banda de Música dos Menores Artífices.
 A Banda de Música Italiana.
 O menino Dangremont⁴¹ que, seja dito de passagem, é um prodígio.
 Sem contar os pianos particulares, as sanfonas, os órgãos das igrejas, o cantochão, as ladainhas, os assobios dos moleques, os sinos, os passarinhos, os galos, os grilos, os sapos e as rãs, e os murmúrios da brisa e o concerto das esferas, do qual também participamos, e muitas outras coisas mais (A ÓPERA, 1875).

A despeito de tal situação, é importante notar que as orquestras paulistanas, que atuavam em teatros, subsistiam quase somente por meio da arrecadação de bilheteria, até pelo menos a década de 1870, quando não eram constituídas por amadores. Paralelamente, a arregimentação eventual dos músicos para tais orquestras tornava a realidade era um pouco mais complexa, especialmente para a nascente atividade orquestral em São Paulo. Um crítico, que assinou um artigo sob o pseudônimo de H. Berlioz (1875), declarava: “a nossa orquestra é um sofisma de harmonia” e “o classicismo, em matéria de música, ainda é, para os nossos músicos, uma verdadeira metafísica musical e, para a maior parte do público, um narcótico”. Continuando, foi contundente ao afirmar, testemunhando a grande presença de amadores nas nascentes orquestras e concertos clássicos paulistanos, que “felizmente, se não temos artistas ou se algum existe como ‘rara avis’, temos ainda alguns amadores para quem a música é verdadeiro culto, e para quem a arte não é um mito nem uma incógnita”. Berlioz foi, entretanto, mais incisivo ao comentar a participação da orquestra na abertura do concerto ao qual assistiu no Teatro Provisório, na noite de 2 de outubro de 1875, em uma crítica que testemunha a situação precária e a composição amadorística das primeiras orquestras atuantes na cidade de São Paulo:

Começou o concerto. Abriu-o a orquestra, executando a valsa *Sebastiana*, composição do Sr. Camilo Bourroul. Como sempre, tivemos a lamentar a falta de uma orquestra, porque o que o cartaz chamava de orquestra não o era. De

⁴¹ O autor refere-se a Eugênio Maurício Dangremont, violinista virtuose cujo desenhos foram impressos na *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 219, p. 1 e 8, 1880. Tendo realizado várias *tournées* pela Europa, passou o resto da vida no Uruguai e na Argentina, onde faleceu aos 27 anos de idade (CHERVO, 2002).

fato uma dúzia de músicos, sem disciplina, instrumentos sem proporção e quase todos de per si valendo pouco, não são elementos com que se constitua uma orquestra. A desproporção na instrumentação é manifesta. Os instrumentos de sopro apresentam arrogante maioria sobre a pobre minoria dos instrumentos de cordas. Há apenas três violinos e um contrabaixo, ao passo que há oito instrumentos de sopro. Além disso, falta entre os instrumentos de corda o violoncelo e a viola, que são imprescindíveis, e entre os de sopro o oboé, o saxofone e uma boa corneta-pistom. Com tal orquestra, os acompanhamentos são sempre os mesmos. Não há instrumentos intermediários. Os mesmos instrumentos que acompanham o solo de flauta acompanham o de clarinete, o de corneta-pistom, etc. O piano, que também figura na nossa orquestra, é mais um defeito dela. Ele vem preencher os claros e as fugas dos demais instrumentos e concorrer para o ensemble. O piano, porém, acompanhando juntamente com a orquestra, sobretudo aqui em que domina todo o resto da orquestra, produz mau efeito. O piano é instrumento principalmente concertante, pode servir para acompanhar quando só, ou para executar peças concertantes acompanhado pela orquestra, mas nunca acompanhar com a orquestra. A valsa *Sebastiana* teve pouco mais ou menos a execução que esperávamos. A orquestra, é bom que digamos em honra sua, procurou desempenhar bem a tarefa e conseguiu não desagradar totalmente aos menos exigentes, o que também resultou de ser música fácil, ligeira e bonita. Seu autor, o Sr. Camilo Bourroul, é um amador que revela talento e disposição para este gênero de composições. (BERLIOZ, 1875, p. 2).

2.3 INÍCIO DA PRÁTICA ORQUESTRAL NAS ASSOCIAÇÕES MUSICAIS PAULISTANAS (1875-1897)

Como explica o capítulo anterior, as transformações ocorridas na cidade na passagem do século XIX para o XX foram motivadas por ideais de modernização e cosmopolitização, e tiveram como modelo diversas capitais da Europa, em especial Paris. Essas mudanças não se deram apenas em São Paulo, mas em toda a América Latina:

A modernização urbanística tem como marco inaugural a grande reforma urbana implementada na cidade de Paris pelo barão Georges Eugène Haussmann, entre 1853 e 1869. A partir desse momento, Paris tornou-se um modelo urbano para muitas cidades de várias regiões do mundo. [...] Na América Latina, pelo menos até meados do século XX, mesmo após o surgimento de outros recursos e modelos de planejamento urbanísticos, o exemplo de Haussmann seguiu predominando sobre todas as novas concepções como ideal insubstituível (Romero, 1976, p.282-3). No Brasil, o primeiro grande exemplo de reforma urbanística surgiu na cidade do Rio de Janeiro, entre 1902 e 1906, quando o então prefeito Pereira Passos pôs em prática um plano geral de modernização urbana. Depois do Rio, vários centros urbanos de crescimento emergente, como São Paulo, Manaus, Belém, Curitiba, Porto Alegre e outros, passaram a adotar planos urbanísticos em sua modernização. (FOLLIS, 2004, p. 16).

Alguns anos antes de esse processo ocorrer em São Paulo, tentou-se fundar em 1875 a primeira “associação musical”, fruto de projeto de Elias Álvares Lobo e Tristão Mariano da Costa, aproveitando o rápido desenvolvimento musical da cidade. Tal associação teria a finalidade de discutir os métodos de ensino musical, engrandecer a classe musical, oferecer aulas regulares de música, apresentar reivindicações da classe ao

governo imperial, realizar reuniões anuais e oferecer saraus musicais (GABRIEL DE ARAÚJO, 1991, p.78-80). A “associação musical” de 1875 acabou não sendo instalada, mas nos anos seguintes, especialmente na década de 1880, surgiram, em meio às “associações recreativas” da cidade, outras instituições que incluíam atividades musicais ou apresentações musicais como meta principal ou parte de seus objetivos.

Os almanaques administrativos publicados nas décadas de 1870 a 1890, principalmente o *Almanach Administrativo, Comercial e Industrial da Provincia de São Paulo*, fundado e organizado por Jorge Seckler a partir de 1883 (com base em informações obtidas no ano de 1882), que lançou volumes anualmente até 1888 (com base em informações obtidas no ano de 1887), indicavam a existência, na cidade, de vários clubes e associações recreativas, entre eles a Sociedade e depois Clube Germânia (fundado em 1868), que possuía uma sala de espetáculos, o Clube Euterpe, o Real Clube Ginástico Português e o Clube Mozart, que possuíam bandas de música, além do Clube Haydn, que promoveu concertos solísticos, camerísticos e orquestrais (todos eles designados, na literatura do século XIX, pela ortografia inglesa *Club*). Essas associações não eram públicas, mas sim restritas aos seus associados, e eram mantidas por meio de subscrições ou anuidades, ainda que aceitassem público pagante em alguns de seus eventos.

O caráter dessas associações, nas últimas décadas do século XIX, era essencialmente o de congregação de camadas e círculos sociais específicos da elite paulistana, com a inclusão de atividades artísticas destinadas a facilitar a reunião de seus integrantes. O *Indicador de São Paulo* para o ano de 1878 informa que a Sociedade Germânia era uma “Sociedade alemã para recreio, canto e propagação de conhecimentos gerais e úteis, principalmente de conhecimentos industriais, por meio de discursos, jornais e uma biblioteca” (ALMANAQUE SECKLER, 1878, p. 142). Sobre o Clube Euterpe a mesma publicação afirma que “O fim desta sociedade é oferecer aos sócios reuniões, dança, música, leitura e conversação, jogos lícitos e festejos carnavalescos. Tem uma escola para instrução elementar de música e dança e uma excelente banda de música instrumental” (ALMANAQUE SECKLER, 1878, p. 144). As quinze associações recreativas paulistanas relacionadas à música e referidas nos almanaques administrativos de São Paulo publicados nas décadas de 1870 a 1890 (*Almanaque Paulista*, 1873, 1881; *Almanaque Seckler*, 1878, 1883-1888; *Almanaque O Estado de S. Paulo*, 1896; *Almanaque Seckler-Thorman*, 1897) estão organizadas na Quadro 5, enquanto as funções

e outras informações mencionadas em cinco dessas associações estão organizadas no Quadro 6:

Associações recreativas paulistanas com atividades musicais	Fundação	Anos de publicação nos <i>Almanques administrativos</i>
Recreio das Famílias		1873
(Clube) Euterpe Comercial (Sociedade de Música)		1873, 1878
Clube Germânia (em 1873 e 1878 Sociedade Germânia)	1868	1873, 1878, 1883-1888
Cassino Paulistano	[1876]	1873, 1884, 1885
Clube dos Girondinos (Sociedade Carnavalesca)		1881, 1883-1888
(Real) Clube Ginástico Português		1881, 1884-1887
Clube Mozart		1884-1885
Clube Musical 24 de Maio		1884-1887
Clube Haydn	[1883]	1884-1888
Clube dos Pindaíbas Carnavalescos		1886
Sociedade de Dança Concórdia Paulistana		1886, 1887
Societá Filodramática Pietro Cossa		1887
Sociedade de Canto Lira		1887-1888, 1897
Terpsícore Paulistana		1888
Grupo Dramático 29 de Junho		1888

Quadro 5. Associações recreativas paulistanas com atividades musicais, de acordo com os almanques administrativos paulistas impressos entre 1873 e 1897 (*Almanaque Paulista*, 1873, 1881; *Almanaque Seckler*, 1878, 1883-1888; *Almanaque O Estado de S. Paulo*, 1896; *Almanaque Seckler-Thorman*, 1897).

Associações recreativas paulistanas com atividades musicais	Funções e outras informações	Anos de publicação nos <i>Almanques administrativos</i>
Sociedade Germânia	“Sociedade alemã para recreio, canto e propagação de conhecimentos gerais e úteis, principalmente de conhecimentos industriais, por meio de jornais, discursos e uma biblioteca. Acha-se fundada desde 1868.”	1873, p. 111 1878, p. 142
Clube Euterpe Comercial	“O fim desta sociedade é oferecer aos sócios reuniões, dança, música, leitura e conversação, jogos lícitos e festejos carnavalescos. Tem uma escola para instrução elementar de música e dança e uma excelente banda de música instrumental.”	1878, p. 144
Clube Germânia	“Esta associação admite sócios de todas as nacionalidades, uma vez que estejam aptos do idioma alemão, no qual se trata os interesses do clube e da colônia em geral; possui uma boa biblioteca e grande número de jornais literários e científicos para a instrução e manutenção dos seus associados no conhecimento do progresso das artes, indústrias e mais ciências. Tem, além da biblioteca, 2 bilhares, 1 jogo duplo de bolas e outros, um vasto salão onde frequentes vezes dá bailes, e um bom e vasto jardim que bem como as demais localidades do clube está desde às 8	1886, p. 164

Associações recreativas paulistanas com atividades musicais	Funções e outras informações	Anos de publicação nos <i>Almanaques administrativos</i>
	horas da manhã até a meia-noite à disposição dos senhores sócios e suas famílias.”	
Real Clube Ginástico Português	“Tem uma biblioteca, grupo dramático infantil e banda de música, sendo o salão franqueado aos sócios das 7 horas até as 11 da noite nos dias úteis, e domingos e dias santificados das 4 às 10 da noite.”	1886, p. 163
Clube Musical 24 de Maio	“Este clube funciona no seu prédio, à Rua do Gasômetro, 51, está aberto das 6 às 10 horas da noite.”	1886, p. 160

Quadro 6. Funções e outras informações de cinco associações recreativas paulistanas com atividades musicais, de acordo com os almanaques administrativos paulistas impressos entre 1873-1897 (*Almanaque Paulista*, 1873, 1881; *Almanaque Seckler*, 1878, 1883-1888; *Almanaque O Estado de S. Paulo*, 1896; *Almanaque Seckler-Thorman*, 1897), e organizadas em ordem cronológica de referência.

Os almanaques administrativos desse período também nos ajudam a conhecer melhor a comunidade musical de São Paulo, do ponto de vista quantitativo. A maioria desses almanaques, principalmente o *Almanaque Seckler* (1878-1897), apresenta a quantidade de teatros, lojas de instrumentos e músicas, professores de música, fabricantes, reparadores e afinadores de piano, ainda que com algumas imprecisões e inconsistências. Somente o *Indicador de São Paulo para o Ano de 1878* (ALMANAQUE SECKLER, 1878, p. 144) indica um fabricante de órgãos e harmônios, e dois almanaques não possuem informações relacionadas à música na cidade de São Paulo, o *Almanaque Paulista*, de 1881 e o *Almanaque O Estado de S. Paulo*, de 1896. A análise do conjunto dos almanaques administrativos paulistas impressos entre 1873-1897, no entanto, revela em numerosa situação numérica dos profissionais e instituições da área de música atuantes na cidade de São Paulo, como pode ser observado na Tabela 14.

Almanaques paulistas	T	LIM	PM	FAP
<i>Almanak da Provincia de São Paulo para 1873 (Almanaque Paulista, 1873)</i>	-	-	11	2
<i>Indicador de São Paulo para o ano de 1878 (Almanaque Seckler, 1878)</i>	2	5	11	5
<i>Almanach paulista [1881] (Almanaque Paulista, 1881)</i>	-	-	-	-
<i>Novo Almanach de São Paulo para 1883 (Almanaque Seckler, 1883)</i>	2	2	13	3
<i>Almanach administrativo da Provincia de São Paulo para 1884 (Almanaque Seckler, 1884)</i>	2	3	19	5
<i>Almanach administrativo da Provincia de São Paulo para 1885 (Almanaque Seckler, 1885)</i>	2	4	19	6
<i>Almanach administrativo da Provincia de São Paulo para 1886 (Almanaque Seckler, 1886)</i>	2	5	20	5

Almanaques paulistas	T	LIM	PM	FAP
<i>Almanach administrativo da Provincia de São Paulo para 1887 (Almanaque Seckler, 1887)</i>	1	4	16	6
<i>Almanach administrativo da Provincia de São Paulo para 1888 (Almanaque Seckler, 1888)</i>	1	5	19	3
<i>Almanach para o anno de 1896 (Almanaque O Estado de S. Paulo, 1896)</i>	-	-	-	-
<i>Almanak administrativo, comercial e profissional do Estado de São Paulo para 1897 (Almanaque Seckler-Thorman, 1897)</i>	-	5	-	-

Tabela 14. Número de teatros (**T**), lojas de instrumentos musicais (**LIM**), professores de música (**PM**), fabricantes e afinadores de pianos (**FAP**) no Município de São Paulo (referido como cidade), de acordo com os almanaques administrativos paulistas impressos entre 1873 e 1897 (*Almanaque Paulista*, 1873, 1881; *Almanaque Seckler*, 1878, 1883-1888; *Almanaque O Estado de S. Paulo*, 1896; *Almanaque Seckler-Thorman*, 1897).

Embora o número de professores de música tenha quase duplicado da década de 1870 para a de 1880, o meio musical paulistano desse período ainda era bastante provinciano, se comparado ao de outras capitais brasileiras, e constituído de concertos principalmente baseados no canto lírico e na música instrumental solística ou camerística, com atuação ainda muito restrita e irregular de orquestras. Salvador (BA), por exemplo, possuía, em 1878, 39 professores de música, 4 professoras de piano e canto, 8 afinadores e reparadores de pianos, 70 músicos e 6 organistas (A BAHIA, 1877, p. 122), quantidades que representavam mais do que o dobro daquelas verificadas em São Paulo. Mesmo assim, nenhuma cidade brasileira apresentava os números verificados em cidades europeias, tendo sido Paris o caso extremo:

Em Paris há, atualmente, 32 teatros públicos de certa importância, 17 dos quais são líricos, em que empregam 504 músicos e 3.290 atores e atrizes, com um pessoal de 433 músicos e 509 atores e atrizes de 217 sociedades musicais, que contam 17.602 membros que completam a estatística das diversões da vida teatral e musical de Paris. (OS THEATROS de Paris, 1889, p. 180)

É possível observar, porém, numa comparação dos números apresentados pelos almanaques administrativos paulistanos impressos entre 1873 e 1897, e os do *Almanaque Laemmert* do Rio de Janeiro, uma diferença muito grande na situação das duas cidades, e relativizar ainda mais o crescimento verificado em São Paulo na década de 1880.

Inicialmente intitulado *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* e publicado por Eduardo e Henrique Laemmert⁴² em 1844, esse anuário foi impresso no Rio de Janeiro de 1844 a 1940 e hoje é mais conhecido como *Almanaque Laemmert*. Disponível on-line no Center for Research Libraries (1844-1889), no Acervo Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (1844-1889) e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (1844-1940), sua consulta atualmente é fácil e

⁴² De origem francesa, os irmãos foram pioneiros do mercado editorial do Rio de Janeiro.

gratuita, sendo indispensável para quaisquer estudos sobre a atividade musical no Rio de Janeiro nesse período. Para efeito comparativo, foram consultados somente os números do *Almanaque Laemmert* referentes ao Segundo Império (1844-1889). A forma de apresentação original das informações, no *Almanaque Laemmert* desse período, está exemplificada na Figura 25:

LOJAS DE INSTRUMENTOS DE MUSICA. 527



ARMAZEN
DE INSTRUMENTOS DE MUSICA
DE
SEVERINO & MAGALLAR
FORNECEDORES DA CASA IMPERIAL
ANTIGA CASA DE F. LURAGHI
116. RUA DO OUVIDOR, 116.
Instrumentos principaes.

<p>Clarinetas e Requintas de buxo e de ebano de 7 até 13 chaves.</p> <p>Flautas de buxo, ebano e grenadil de 1 até 9 chaves.</p> <p>Flautins de dito de 1 até 5 chaves.</p> <p>Flageolets de ebano e buxo.</p> <p>Fagotes.</p> <p>Oboés.</p> <p>Pifanos.</p> <p>Rabecças.</p> <p>Rabecças. (violoncellos) de cravelha e de machina.</p> <p>Contra-baixos</p> <p>Violetas.</p> <p>Violões.</p> <p>Clarins lisos e a pistão.</p> <p>Triangulos de aço.</p> <p>Saxophones, instrumento novo de latão, que se toca com boquiha de clarineta, e que é de muita vantagem para banda militar e orchestra.</p> <p>Accordeões de diferentes tamanhos.</p>		<p>Cornetas lisas e de chaves.</p> <p>Clavicórs.</p> <p>Ophicleides.</p> <p>Pistões.</p> <p>Ditos transpositores.</p> <p>Sax-horns.</p> <p>Trombones lisos e a pistão.</p> <p>Trompas lisas e a pistão.</p> <p>Arvores de campainhas simples e com armas.</p> <p>Caixas de guerra e de rufo, simples, e de parafuso com armas.</p> <p>Bombos simples de corda e de parafuso com armas</p> <p>Pratos de todos os tamanhos.</p> <p>Metronomos simples e de campainha.</p> <p>Castanholas de ebano e de marfim.</p> <p>Bombardões.</p> <p>Pandeiros.</p> <p>Ophicleides monstros.</p> <p>Este antigo e acreditado arma-</p>
--	---	--

Figura 25. Seção “Lojas de Instrumentos de Música” no *Almanaque Laemmert* (1855, p. 527).

Uma das grandes diferenças entre a atividade musical no Rio de Janeiro, em relação a quaisquer outras cidades brasileiras, foi a existência da Capela Imperial até a Proclamação da República, com músicos e outros profissionais contratados. Os dados obtidos no *Almanaque Laemmert* (1844-1889) e organizados na Tabela 15 exibem a

quantidade de pessoas atuantes no único grande organismo musical brasileiro mantido por subsídio governamental nesse período.

Ano	CpCt	MeCa	MuCa	MuIn	Orga	Orgo	Cop
1844	12	4	19	4	2	-	-
1845	12	2	19	4	2	-	-
1846	15	2	19	4	2	-	-
1847	13	2	19	30	2	1	-
1848	13	2	19	30	2	1	-
1849	12	2	18	33	2	1	-
1850	14	2	19	33	2	-	-
1851	13	2	15	31	2	-	-
1852	15	2	12	30	2	-	-
1853	15	2	10	29	1	-	-
1854	15	2	7	25	2	-	-
1855	12	2	7	25	2	-	-
1856	16	1	7	24	2	-	-
1857	16	1	7	23	1	-	-
1858	16	1	15	22	2	-	-
1859	17	1	13	23	2	-	-
1860	15	2	13	22	2	-	-
1861	15	1	12	18	2	-	-
1862	14	2+2	11	17	1	-	-
1863	10	2+2	10	17	0	-	-
1864	10	2+2	11	17	2	-	-
1865	8	2+2	11	15	2	-	-
1866	15	1	7	15	1	-	-
1867	12	2	7	13	2	-	-
1868	15	2	7	9	2	-	-
1869	15	2	7	9	2	-	-
1870	15	2	7	9	2	-	-
1871	14	2	7	9	2	-	-
1872	14	2	6	7	1	-	-
1873	14	2	6	6	2	-	-
1874	11	2	12	6	2	-	-
1875	10	2	11	5	1	-	-
1876	10	2	8	3	1	-	-
1877	9	2	6	2	2	-	-
1878	8	2	6	2	2	-	-
1879	8	2	6	1	2	-	-
1880	7	1+1	6	1	2	-	-
1881	7	2	5	1	2	-	-
1882	9	2	5	1	2	-	-
1883	7	2	12	25	2	-	-
1884	7	2	12	25	2	-	-
1885	5	2	6	13	2	-	-
1886	5	2	6	13	2	-	-
1887	2	2	6	13	2	-	-
1888	4	1	6	13	2	-	-
1889	4	1	11	12	2	-	1

Tabela 15. Número de músicos contratados da Capela Imperial do Rio de Janeiro entre 1844 e 1889. **CpCt** - capelães cantores; **MeCa** - mestres da capela (a partir de 1862 inclui os mestres de capela honorários, indicados por +); **MuCa** - músicos cantores; **MuIn** - músicos instrumentistas; **Orga** - organistas; **Orgo** - organeiros; **Cop** - copistas.

Os números referentes à Capela Imperial, no entanto, revelam uma tendência de decréscimo constante, com eventuais saltos corretivos em quase todas as categorias, mas principalmente em relação aos capelães cantores, músicos cantores e músicos instrumentistas. O número dos capelães cantores diminui de doze, em 1844, para oito em 1865 (mas chegando a quinze em vários anos), com um aumento significativo para quinze em 1866 e nova queda para quatro até 1889, chegando a apresentar dois em 1887. O número dos músicos cantores, por sua vez, cai de dezenove, em 1844, para sete, em 1857, sendo restituído para quinze em 1858 e caindo para seis em 1873, com novo salto para doze em 1874 e queda para cinco em 1882, mais um salto para doze em 1883 com nova queda para seis em 1885 e um salto final para onze em 1889. Finalmente os músicos instrumentistas foram os que sofreram as quedas e recomposições mais acentuadas, saltando de um patamar de quatro entre 1844 e 1846 para trinta em 1847 (com tendência de aumento até 1850) e enfrentando uma lenta queda para um em 1882, com novo salto para vinte e cinco em 1883 e queda final para doze em 1889.

A queda do número de músicos instrumentistas iniciada em 1850 teve como razão o Decreto nº 697, de 10 de setembro de 1850, que reformou a Capela Imperial e a Catedral do Bispado do Rio de Janeiro, e que evidenciava, já naquele período, o baixo interesse da administração imperial em manter um organismo orquestral de grande porte às custas do erário público:

Art. 9º - Os Músicos atuais continuarão a perceber seus ordenados, em quanto bem servirem; aqueles porem que forem demitidos ou falecerem não serão substituídos por outros. Para as solenidades em que for necessária a música, serão contratados especialmente os cantores e instrumentistas precisos (BRASIL, 1850).

A variação do número de músicos integrantes da Capela Imperial, entre 1844 e 1889, revela um tipo de curva conhecido como “dente de serra”, com longos decréscimos corrigidos por saltos abruptos, padrão que indica, nesse período, a falta de um constante interesse por parte do governo imperial na saúde ou pleno funcionamento da Capela Imperial (revelando, nos níveis mínimos, uma forma de abandono ou sucateamento), sendo os saltos abruptos decorrentes de pressões políticas contrárias, que em certas ocasiões tornaram-se mais fortes que o decréscimo habitual. O resultado geral, no entanto, leva a crer que, para essa fase, a Capela Imperial não foi tratada como organismo essencial a ser mantido (e menos ainda a ser desenvolvido), mas como uma instituição secundária e talvez problemática para o governo imperial, relegada a um lento processo de abandono, até sua extinção após a proclamação da República, em 1889.

No que se refere ao número de profissionais e instituições privadas relacionadas à atividade musical no Rio de Janeiro (Tabela 16), o panorama carioca apresentado no *Almanaque Laemmert* (1844-1889) revela proporções bem maiores que as de São Paulo, em alguns casos da ordem de dez ou mais vezes. Nos almanaques de 1888, por exemplo, observa-se um teatro em São Paulo para doze no Rio de Janeiro, ao lado de cinco lojas de instrumentos musicais em São Paulo para quarenta e duas no Rio, e de dezenove professores de música em São Paulo para oitenta e um no Rio. O número de teatros cariocas (alguns dos quais possuíam companhias musicais ou dramáticas) chegou a dezesseis em 1884 e sua situação foi descrita da seguinte maneira no *Almanaque Laemmert* de 1883:

Há 14 teatros no município neutro, 10 na corte e 4 nos subúrbios. Dos dez primeiros, são 2 de dimensões grandes, 2 de dimensões regulares, 5 campestres e um teatro-circo, que foi construído pelo engenheiro Francisco Justin para diversos fins, servindo não só de circo, como de sala de concerto, teatro, sala para baile, etc. Em quase todos os teatros há, durante o ano, companhias de artistas líricos ou dramáticos, formadas por artistas de primeira força. Os teatros campestres dão representações de vaudevilles, operetas e peças de gênero ligeiro. Em geral, os teatros são bem ventilados, as cadeiras largas e os camarotes espaçosos (ALMANAQUE LAEMMERT, 1883, p. 1.243).

Ano	T	LIM	LMI	PM	FPO	FIM	ARPO	IM	BM	CM	V	CO
1844	3	7	-	7	-	-	-	-	-	-	-	-
1845	3	10	-	12	-	-	-	-	-	-	3	-
1846	1	9	-	p.n.d.	4	-	-	-	-	-	4	-
1847	3	9	-	17	7	-	8	-	-	1	4	1
1848	2	10	-	24	6	-	12	-	-	-	5	1
1849	1	12	-	31	8	-	11	-	-	1	3	4
1850	2	11	-	43	8	-	16	-	-	1	4	4
1851	1	15	-	48	7	-	13	-	-	1	4	2
1852	2	15	-	57	8	-	15	3	-	1	4	3
1853	1	18	-	61	10	-	18	3	-	1	3	3
1854	1	19	-	78	8	-	21	3	-	1	5	4
1855	2	19	-	49	9	2	19	4	-	2	5	4
1856	3	17	-	55	8	2	19	3	-	2	7	3
1857	2	20	-	56	7	2	22	5	-	2	8	3
1858	2	22	-	56	8	2	22	4	-	2	6	3
1859	2	23	-	65	8	1	22	4	-	2	5	2
1860	4	22	-	73	10	1	24	6	-	1	6	2
1861	5	27	-	77	10	3	28	6	-	1	6	2
1862	5	28	-	79	9	4	23	6	-	1	6	2
1863	5	24	-	73	8	4	21	6	-	1	6	2
1864	5	28	-	73	11	4	20	6	-	1	6	2
1865	4	30	-	92	7	5	24	5	-	1	7	2
1866	5	30	-	87	8	5	22	5	-	1	7	1
1867	5	30	-	82	8	5	21	5	-	1	6	1
1868	5	28	-	87	7	4	22	5	-	1	7	1
1869	5	27	-	90	10	3	21	5	-	1	7	1
1870	6	22	-	80	8	3	19	4	-	1	7	1
1871	7	21	-	74	8	3	20	4	-	1	7	1
1872	8	27	-	86	10	3	21	4	-	1	8	1

Ano	T	LIM	LMI	PM	FPO	FIM	ARPO	IM	BM	CM	V	CO
1873	1	23	-	70	10	2	15	3	-	1	6	1
1874	1	26	-	77	11	4	15	3	-	1	6	1
1875	9	23	-	86	10	5	17	3	-	1	7	1
1876	8	22	-	89	9	4	18	3	-	1	7	1
1877	8	22	-	87	9	6	23	2	-	1	5	1
1878	9	28	-	83	10	7	21	2	-	1	7	2
1879	10	31	-	57	12	7	19	2	-	1	6	2
1880	11	28	-	69	10	7	19	2	-	1	7	1
1881	11	30	-	77	9	5	20	1	-	1	7	1
1882	11	45	-	101	-	-	-	2	-	1	7	1
1883	15	50	4	99	-	-	-	2	-	1	6	1
1884	16	45	6	94	-	-	-	2	1	1	6	1
1885	15	51	6	95	-	-	-	2	1	1	7	1
1886	15	47	7	99	-	-	-	2	1	1	7	1
1887	15	46	7	99	-	-	-	2	1	1	5	1
1888	12	42	6	81	-	-	-	2	1	1	5	-
1889	12	40	6	77	-	-	-	2	1	1	5	-

Tabela 16. Número de profissionais e instituições privadas relacionadas à atividade musical no *Almanaque Laemmert* (1844-1889). **T** - teatros (apenas os relacionados nominalmente); **LIM** - lojas de instrumentos musicais (de 1862 a 1881 inclui música impressa e, a partir de 1882, reúne fabricantes, negociantes, alugadores, afinadores e reparadores de pianos, órgãos, harmônios e realejos); **LMI** - lojas de música impressa; **PM** - professores de música (de 1844 a 1851 “professores de música”; de 1852 a 1858 “professores de música vocal e instrumental”; de 1859 a 1889 “professores de piano e canto” e “professores de música e de diversos instrumentos”, de 1883 a 1889 “professores de música, piano e diversos instrumentos”); **FPO** - fabricantes de pianos e órgãos (órgãos somente a partir de 1852; deixa de ser seção independente a partir de 1882); **FIM** - fabricantes de instrumentos musicais (diferentes de órgãos e pianos; deixa de ser seção independente a partir de 1882); **ARPO** - afinadores e reparadores de pianos e órgãos (a partir de 1853; deixa de ser seção independente a partir de 1882); **IM** - imprensas de música; **BM** - bandas de música; **CM** - conservatórios de música; **V** - violeiros (luthiers); **COP** - copistarias e copistas de música. Páginas não disponíveis nos exemplares digitalizados foram indicadas com a abreviação p.n.d.

Os jornais brasileiros do século XIX noticiavam com frequência a criação de sociedades de concertos na Europa, instituições de cuja existência estavam cientes, portanto, os leitores brasileiros. Em decorrência da expansão do meio musical, surgiram instituições similares, no Rio de Janeiro, já na década de 1830, cuja função era criar as condições necessárias para a realização de concertos privados.

Ayres de Andrade, que pesquisou a atividade musical no Rio de Janeiro durante o período de vida de Francisco Manuel da Silva (1795-1865), assinalou a existência de treze associações cariocas relacionadas à música entre 1815-1865, cujos nomes estão organizados na Tabela 24 (ANDRADE, 1967, p. 127-135, 167-179, 238-240), ressaltando que, entre elas, havia dois tipos: as que se dedicavam à música como atividade principal e “aquelas que faziam da música uma atividade secundária” (ANDRADE, 1967, v. 1, p. 237). Para Ayres de Andrade esta foi a importância das sociedades musicais no século XIX:

A história da música em concertos no Rio de Janeiro está intimamente ligada às sociedades musicais. Estas funcionavam como molas propulsoras do

desenvolvimento musical, mesmo quando não eram propriamente sociedades de concertos, mas apenas agremiações recreativas organizando esporadicamente reuniões musicais. (ANDRADE, 1967, p. 236)

Associações relacionadas à música referidas por Ayres de Andrade (1967)	Período de atuação	Observações
Assembleia Portuguesa	1815	Dessa sociedade é conhecido apenas o documento de fundação, datado de 15/09/1815
Acadêmicos Filarmônicos	1823-1825	Fundada em 05/08/1823, realizou dois concertos em 1823 e 21 concertos em 1825
Sociedade Beneficência Musical	1833-1834	Fundada em 18/11/1833, a partir de um desmembramento da Sociedade de Santa Cecília do Rio de Janeiro, participou da criação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro e mudou de nome em 1834, para Sociedade de Música
Sociedade Filarmônica	1834-1851, 1857	Apesar de desaparecida em 1851, tentou ser reativada em 1857, sem sucesso
Casa de Baile do Catete		Referida por Ayres de Andrade em 1839
Assembleia Estrangeira		Referida por Ayres de Andrade em 1839; provável reminiscência da Assembleia Portuguesa
Sociedade Euterpe		Referida por Ayres de Andrade em 1844
Sociedade Musical Filorfênica		Referida por Ayres de Andrade em 1844
Cassino Fluminense		Fundado em 1845
[Sociedade Musical] Campesina	[1851-1865]	Fundada em 1851
Sociedade Fileuterpe	[1851-1859]	Fundada em 1851
Sociedade Fraternidade Musical	[1853-1855]	Fundada em 1853
Congresso Fluminense		Fundada em 1856

Quadro 7. Associações do Rio de Janeiro relacionadas à música, de acordo com Ayres de Andrade (1967, v. 1, p. 127-135, 167-179, 238-240). Período de atuação entre colchetes completado com dados do *Almanaque Laemmert*.

O *Almanaque Laemmert* (1844-1889) relaciona 49 sociedades de recreação e divertimentos do Rio de Janeiro vinculadas à música, até 1889, das quais a maior parte caracterizou-se como sociedades de concertos (Quadro 8). Dessas 49 sociedades, 9 receberam, em algum dos números do *Almanaque Laemmert*, descrições referentes às suas funções, quantidade de associados ou atividades habituais, organizadas no Quadro 9.

Associações recreativas cariocas com atividades musicais	Fundação	Anos de publicação no <i>Almanaque Laemmert</i>
Sociedade de Baile Assembleia Fluminense	-	1846-1847
Sociedade Filarmônica	1835	1847-1852
Companhia (Lírica) Italiana	-	1849-1851
Sociedade de Música	1834	1849-1860
Cassino Filorfênico Dramático	-	1852
Sociedade de Baile Sílfide	-	1853-1856
Sociedade de Baile Harmonia dos Empregados Públicos	1852	1853
Sociedade Fileuterpe	-	1853-1859
Sociedade Fraternidade Musical	-	1854-1855
Sociedade Musical Campesina (a partir de 1861)	1851	1858-1865
Sociedade Musical de Orquestra Campesina		

Associações recreativas cariocas com atividades musicais	Fundação	Anos de publicação no <i>Almanaque Laemmert</i>
Sociedade de Dança Minerva	-	1858
Sociedade Musical de Beneficência (novo nome da Sociedade de Música, a partir de 1861)	1834	1861-1872, 1879-1881, 1883-1889
Sociedade (Imperial) de Música União dos Artistas	1856	1861-1863, 1872-1875, 1883-1886
Sociedade Particular Musical Monarquista Brasileira	-	1864
Sociedade dos Músicos Alemães (referida apenas na seção professores de música)	-	1865-1867, 1869-1870, 1873
Real Banda de Música Italiana (referida apenas na seção professores de música)	-	1871-1872
(Real) Clube Ginástico Português (edifício inaugurado em 1872)	-	1872-1880, 1883-1884, 1887-1889
Clube Mozart	1867	1873-1877, 1880-1884
Sociedade Particular de Música União e Constância (ou Sociedade Musical Particular União e Constância)	-	1874-1875, 1880
Sociedade Filarmônica Fluminense	-	1874-1880
Congresso Ginástico Português (instituição diferente do Clube Ginástico Português; nova sede em 1875)	1874	1875, 1877-1879, 1886-1889
Sociedade Particular de Música Honra e Glória	-	1875-1876
Sociedade Particular de Música Perfeita Amizade	-	1875-1877, 1880
Sociedade (Musical) Euterpe Comercial Tenente do Diabo	-	1875-1878, 1884-1889
Clube Musical e Beneficente Recreio dos Chapeleiros	-	1879-1882
Imperial Sociedade Particular de Música União dos Artistas	-	1880
Sociedade Filarmônica Niteroiense	-	1880
Clube Beethoven	fev.1882	1882-1889
Clube Musical de Santa Teresa	-	1883-1889
Clube União Independente Musical	-	1883-1885
(Imperial) Sociedade Musical (e de Socorros Mútuos) Recreio de Botafogo	-	1883-1889
Sociedade Particular de Música Recreio dos Artistas	-	1883-1889
Clube Carlos Gomes	-	1884-1886
Clube Ricardo Wagner	-	1884
Sociedade Musical Recreio de Santo Cristo	-	1884-1889
Sociedade Musical Recreio de São Cristóvão	-	1884-1886
Clube Musical Flor do Portão Vermelho	-	1886
Clube Schubert, Sociedade Musical Alemã	1882	1886-1889
Pequeno Grupo Musical	-	1886, 1888
Sociedade Musical Progresso do Engenho de Dentro	-	1886-1889
Club 14 Juillet, Societé Chorale Française	-	1887-1889
Clube de Botafogo (antigo Clube Ricardo Wagner)	-	1887
Clube Rossini	-	1887-1888
Frohsinn Deutscher Gesang-Verein (Sociedade Coral Alemã)	-	1887-1889
Sociedade Musical Dançante Flor do Presidente Barroso	-	1887
Academia de Música do Clube Beethoven	1886	1888-1889
Sociedade Quarteto do Rio de Janeiro	-	1888-1889
Sociedade de Concertos Clássicos	-	1889
Sociedade de Quarteto do Rio de Janeiro	-	1889

Quadro 8. Sociedades de recreação e divertimentos do Rio de Janeiro relacionadas à música, com indicação dos anos em que são mencionadas no *Almanaque Laemmert* (1844-1889), organizadas em ordem cronológica de referência. Datas de fundação e outras informações recolhidas no próprio *Almanaque Laemmert*, quando mencionadas.

Associações de recreação e divertimentos do Rio de Janeiro com atividades musicais	Funções	Referência no <i>Almanaque Laemmert</i>
Sociedade de Música	“Fundada em 1834, tem por fim promover a cultura da arte e exercer uma beneficência recíproca entre os artistas associados e, por morte destes, às suas famílias. O fundo da sociedade é formado pelas mensalidades e cotizações dos respectivos sócios. [...] Sua administração é semestralmente incumbida a uma diretoria de sete membros.”	1852, p. 312
Sociedade Fraternidade Musical	“Fundada em 1853, tem por fim promover a cultura da arte e exercer uma recíproca beneficência entre os artistas associados e, por morte destes, às suas famílias.”	1854, p. 327
Sociedade de Música União dos Artistas	“Dá seus ensaios às terças e sextas-feiras”; “68 sócios”	1861, p. 377
Sociedade Particular Musical Monarquista Brasileira	“Dá seus ensaios às segundas, quartas e sextas-feiras”	1864, p. 399
Clube Mozart	“Esta sociedade, fundada há 7 anos, conta atualmente cerca de 400 sócios, no número dos quais existem perto de cem amadores. Cultivadora da música, proporciona ela todas as distrações, franqueando os seus salões para partidas semanalmente, importante distração para as famílias. Anualmente são dados quatro a seis grandes concertos, quase sempre com assistência da Família Imperial. A joia de entrada é de 10\$000 e as mensalidades de 6\$000, achando-se o edifício franqueado aos sócios todos os dias das 6 às 12 horas da noite, para todos os divertimentos concebidos nos seus estatutos.”	1874, p. 432
Sociedade Musical Euterpe Comercial Tenente do Diabo	“A Sociedade Musical Euterpe Comercial (Tenente do Diabo) proporciona aos seus sócios, além do ensino da música, outros recreios, como sejam bailes, passeios e festejar o Carnaval; tem uma biblioteca, jornais diários e ilustrados, sala de bilhares, etc.” (1884, p. 1.203) “Esta sociedade proporciona aos seus sócios, além dos folguedos carnavalescos na época própria, todos os jogos permitidos pela lei e uma escolhida e variada biblioteca, com cerca de 2.000 obras em 4.000 volumes, inclusive um ilustrado, de propriedade da sociedade, de título <i>Diabo da meia noite</i> .”	1875, p. 527
Clube Beethoven	“Esta Sociedade dá mensalmente dois concertos clássicos de música de câmara e um ou dois concertos orquestrais anualmente. O grande concerto de 1882 realizou-se no dia 12 de outubro nos salões do Grande Cassino Fluminense. O clube está aberto todos os dias, das 10 horas da manhã até meia noite. Possui salas de bilhar, de leitura, biblioteca, etc., recebendo todos os jornais principais da Europa.”	1882, p. 1.229
Clube Musical de Santa Teresa	“Conta esta Sociedade 127 sócios, não tendo ainda seis meses de existência, seus alunos acham-se bastante adiantados no estudo da música, e esperamos que no princípio de 1883 já possamos sair incorporados em banda.”	1883, p. 1.231

Associações de recreação e divertimentos do Rio de Janeiro com atividades musicais	Funções	Referência no <i>Almanaque Laemmert</i>
Congresso Ginástico Português	“Esta sociedade proporciona aos seus sócios o ensino de música, ginástica e esgrima, bailes passeios, gabinete de leitura, jornais políticos e ilustrados, bilhares e outros jogos inocentes.”	1887, p. 1.522

Quadro 9. Funções e outras informações de nove associações de recreação e divertimentos do Rio de Janeiro com atividades musicais, apresentadas no *Almanaque Laemmert* (1844-1889), e organizadas em ordem cronológica de referência.

Não foram encontrados trabalhos sobre as atividades das sociedades de concerto e das demais sociedades de recreação e divertimentos do Rio de Janeiro relacionadas à música, porém as informações recolhidas e aqui organizadas permitem perceber que, em um período escravocrata e de intensa estratificação social, tais instituições foram predominantemente voltadas à elite, ainda que houvesse algumas destinadas a outros estratos sociais. Em uma referência ao Clube Beethoven, que dispunha de um quarteto de cordas, o *Almanaque Laemmert* (1884, p. 1.188) informava: “o corpo diplomático estrangeiro e nacional, assim como a oficialidade dos navios de guerra estrangeiros são convidados a frequentar o clube durante sua permanência nesta corte”. Mais adiante, o *Almanaque Laemmert* (1886, p. 1.524) informava sobre a agremiação: “tem atualmente 553 sócios (contribuintes, temporários, visitantes, honorários e prestantes)”. O caráter elitista da maior parte dessas associações é evidenciado pela própria literatura do período, como no texto de Fernandes Barros, escrito em Recife, porém publicado em São Paulo em 1877, que destaca o ambiente dos bailes animados por conjuntos musicais, aqui denominado “orquestras”:

Vagueiam nos salões mulheres fascinantes
 E arrastam pelo chão polido do assoalho
 Os raios de luar da seda, dos brilhantes,
 O que há de mais rico em frutos do trabalho.
 Salta da orquestra a valsa em notas irritantes,
 Poreja dos metais o incandescente orvalho,
 Batem dos corações nos peitos estuantes
 Pancadas de prazer com atritos de malho.
 Atraía-me um par, a carne mais gentil,
 A mais correta forma, a cor mais juvenil
 Que pode produzir a estufa social.
 Quando cingiu-lhe o busto a curva de meu braço...
 Não era a graça grega! O espartilho de aço
 Senti, como se fosse a folha de um punhal. (BARROS, 1877)

Por outro lado, entre o século XIX e início do século XX nem sempre a arte foi a motivação central das sociedades de concerto cariocas. O crítico Alfredo Camarate ironizou, em um texto de 1902, o maior interesse pelo convívio social do que pela fruição

da música, ao comparar o público da Sociedade de Concertos Clássicos do Rio de Janeiro à elite que frequentava a missa dominical das 13 horas na Igreja do Loreto, em Lisboa (Portugal):

E os elegantes de pé quedo, empoleirados em aparatosos charutos de palace; metidos num par de luvas de cinco tostões, tão esticadas na mão que falseavam as leis da física, mostrando que o conteúdo pode ser muito maior que o continente; ali ficavam até que o sacristão viesse fechar a portinha, por onde se havia espremido e esbeçado todo o elegante mulherio de Lisboa.

Pois bem, as salas dos Concertos Clássicos dados semanalmente no Rio à uma hora de todos os domingos lembravam-me sempre, pela sua duradoura e ostentosa solenidade, as famosas saídas da missa de uma hora, da Igreja do Loreto em Lisboa.

O salão do concerto ficava sempre literalmente cheio. Num estrado, sempre a princesa imperial, muitas vezes o Conde d'Eu, que aguentava denodadamente a música clássica... porque era surdo, e algumas vezes o imperador que, coitado, propenso ao sono em todos os outros espetáculos, dormiu a sono solto durante todo o concerto, dignamente desculpado pela inevitável ação letárgica que, sobre os não iluminados, exercem as obras primas dos grandes clássicos antigos.

Os concertos eram dirigidos por Arthur Napoleão, pianista que, até hoje, ainda não foi vitoriado por nenhuma celebridade do piano que tenha vindo ao Brasil, e por José White, o violinista mais completo e perfeito que, depois de Wolf, tem tocado entre nós.

O quarteto era composto dos melhores artistas que então possuía o Brasil; o piano, que era um verdadeiro monumento de limpidez e sonoridade, fora oferecido à sociedade ou pela Casa Pleyel ou pela Casa Bechstein.

Havia concertos extraordinários no esplêndido salão do Cassino Fluminense, em que José White ensaiava e dirigia, com a maior proficiência, uma orquestra notável pelo número e qualidade dos seus artistas.

A Sociedade de Concertos Clássicos durou muitos anos; deu centenas de concertos com verdadeiras enchentes à cunha; mas, quando a Sociedade acabou, não se podia ter gabado de haver trazido, ao apreço da música clássica antiga, seis ou sete neófitos sequer.

Uma senhora, que eu vira frequentar assiduamente os Concertos Clássicos, dizia-me uma noite na sua sala:

- Eu frequentava muito os concertos da princesa, primeiro por ela, segundo por que me diziam que era música muito boa e muito da moda e eu sempre gostei que minhas filhas em tudo andassem à moda. O Buschmann Guimarães, por exemplo, tem ordem de me mandar todas as novidades que publica. Quer ver a que chegou ontem? Ó Cotinha, toca aqui a Marocas, para o Sr. Camarate ouvir! (CAMARATE, 1902).

As sociedades de concertos passaram a ser, a partir dessa época, associações mantidas e, principalmente, frequentadas pelos seus próprios sócios contribuintes, a maior parte deles oriundos da elite local. Seus objetivos eram a apresentação de concertos solo, de câmara, líricos e orquestrais, principalmente constituídos de música instrumental (porém incluindo, esporadicamente, números vocais) e predominantemente baseados em repertório anterior à segunda metade do século XIX, embora incluísse algumas obras da fase posterior, tanto de autores internacionais (quase sempre europeus) quanto brasileiros. A contribuição dos associados sustentou essas sociedades até o início do século XX, mas ao discorrer sobre a Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro, fundada em

1912, José Rodrigues Barbosa observa que, “Pela sua perseverança, esta sociedade tem merecido subvenções e auxílios da União e do Governo Municipal” (1922). É fundamental notar, também, que Muricy se refere à essa instituição como propagadora da música sinfônica, além de deixar um valioso relato sobre a institucionalização de sua orquestra:

A ela se deve (e eu pessoalmente devo) a revelação do grande repertório sinfônico universal (lembrem-se de que, então, não era ainda de uso corrente o gramofone, como então se dizia, e as gravações eram precaríssimas e raras). Com imenso sacrifício, recebendo o gerente e os instrumentistas cinco mil reis por atuação (ensino e concerto), com o Municipal [do Rio de Janeiro] quase sempre vazio, a Sociedade só deixou de atuar quando a sua orquestra foi oficializada como Orquestra do Teatro Municipal. (MURICY, 1957, p. 77-78)

Apesar desse expressivo desenvolvimento, não houve entre os grupos que coordenaram a política e administração do Brasil, até pelo menos a Primeira República, uma negação ou oposição aos valores culturais europeus, especialmente aqueles que estabeleceram uma hierarquia social baseada em estratos culturais. Pelo contrário, em muitos casos houve a busca pela qualidade das manifestações artísticas de origem europeia, como atestam várias experiências bem-sucedidas nos campos da interpretação e ensino musical, composição e regência. Esse foi, por exemplo, o caso do Conservatório (Imperial) de Música (convertido em Instituto Nacional de Música em 1889):

onde se deve ensinar grátis todos os ramos da arte musical, foi instituído pela Sociedade de Música da Corte. [...] Por decreto de 21 de janeiro de 1847 deu o governo as bases de sua organização, confiando interinamente sua organização a uma comissão nomeada dentre os membros da Sociedade de Música (ALMANAQUE LAEMMERT, 1855, p. 307).

Por outro lado, o que nunca se verificou, nos âmbitos administrativos, na história brasileira até então, foi a criação de sistemas integrados e eficientes para oferecer os valores culturais oficiais a toda a população. Tais sistemas sempre se limitaram a grupos sociais e/ou geográficos específicos (de forma intencional, consciente ou não), sendo uma das características da administração cultural, educacional e mesmo religiosa brasileira, ao longo da história, o oferecimento de serviços e oportunidades culturais à âmbitos sociais e geográficos restritos. Essa foi a principal característica das associações, clubes e sociedades musicais que surgiram em várias cidades brasileiras na segunda metade do século XIX (muitas delas em pleno regime escravocrata). Tais associações se tornaram a base das orquestras da primeira metade do século XX que, por sua vez, iniciaram a reivindicação de subsídio público.

Foi nesse panorama que a elite paulistana principiou o estabelecimento de sociedades de concerto locais. José Rodrigues Barbosa, no texto “Um século de música

brasileira”, publicado n’*O Estado de S. Paulo*, de 9 a 19 de setembro de 1922, menciona 14 sociedades de concertos no Brasil (Quadro 10), das quais 13 no Rio de Janeiro e apenas uma em São Paulo (a Sociedade de Cultura Artística), tornando-se uma importante fonte de informação a respeito das sociedades de concertos do Rio de Janeiro na transição do século XIX para o XX.

Sociedades de concertos brasileiras referidas por José Rodrigues Barbosa (1922)	Período de atuação	Observações
Clube Beethoven (Rio de Janeiro)	04/02/1882 a 22/08/1889	Fundado por Roberto Kinsman Benjamin, apresentou 136 concertos quinzenais, 4 grandes concertos sinfônicos e 5 matinês orquestrais
Sociedade de Concertos Clássicos (Rio de Janeiro)		Sob os auspícios da Princesa Isabel e dirigido pelo violinista cubano José White
Centro Artístico (Rio de Janeiro)	12/10/1897 a 22/10/1899	Dirigido por Leopoldo Miguez
Concertos Populares (Rio de Janeiro)	14/06/1896 a 11/01/1903	Dirigido por Ferreira de Araújo e orquestra regida por Alberto Nepomuceno
Clube Sinfônico (Rio de Janeiro)	Inaugurado em 1895	30 concertos, regidos por Lima Coutinho
Clube dos Diários (Rio de Janeiro)		Orquestra regida por Alberto Nepomuceno
Sociedade de Quarteto (Rio de Janeiro)	Inaugurado em julho de 1896	74 concertos sinfônicos até 1922
Sociedade de Concertos Sinfônicos (Rio de Janeiro)		Orquestra regida por Francisco Braga
[Sociedade de] Cultura Artística (São Paulo)	Inaugurada em 26/09/1912	
Grêmio Arcângelo Corelli (Rio de Janeiro)	Inaugurado em 15/09/1918	“mantém uma escola de música e dá frequentemente concertos”
Trio Feminino Brasileiro (Rio de Janeiro)		
Trio Barroso-Milano-Gomes (Rio de Janeiro)	Extinto antes de 1922	
Trio Beethoven (Rio de Janeiro)	Extinto antes de 1922	
[Sociedade de] Cultura Musical (Rio de Janeiro)		Dirigido por João Otaviano Gonçalves, apresentou 12 concertos até 1922

Quadro 10. Sociedades de concertos brasileiras referidas por José Rodrigues Barbosa, no texto “Um século de música brasileira” (BARBOSA, 1922).

Da mesma forma, José Cândido de Andrade Muricy relacionou, em 1957, as sociedades de concertos surgidas na transição do século XIX para o XX. A única instituição paulista referida pelo autor foi o Clube Haydn, enquanto, naquelas estabelecidas no Rio de Janeiro, Muricy menciona o Clube Mozart, o Clube Beethoven, a Sociedade Arcângelo Corelli, o Centro Artístico, a Academia Brasileira de Música, a

Sociedade de Concertos Sinfônicos e a Associação dos Artistas Brasileiros. O musicólogo também se refere às “grandes sociedades atuais” do Rio de Janeiro, que sustentavam a atividade musical na cidade desde a década de 1930: Cultura Artística, Associação Brasileira de Concertos, Pró-Arte Brasil, Associação de Canto Coral e Orquestra Sinfônica Brasileira.

De fato, as sociedades de concerto paulistanas foram raras antes da fundação da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo em 1912. Dentre as quinze associações recreativas paulistanas com atividades musicais referidas nos almanaques administrativos paulistas impressos entre 1873-1897, apenas o Clube Haydn era definido como “Sociedade de Concertos Clássicos” (CLUB HAYDN, 1886). Inaugurada em 6 de maio de 1883, após a repercussão do Clube Beethoven do Rio de Janeiro, o Clube Haydn de São Paulo, dirigido pelos irmãos Alexandre e Luís Levy, “tinha por finalidade cultivar a música instrumental e vocal e promover concertos clássicos mensais, além de um grande concerto anual” (ENCICLOPÉDIA, 1998, p. 204) e, até 26 de fevereiro de 1887, realizou 35 concertos.

De acordo com Binder (2013), composições orquestrais de Beethoven, Haydn, Mendelssohn e Mozart foram apresentadas em versões sinfônicas no Clube Haydn, no 13º, 14º, 20º e 22º concertos (respectivamente em 25 de agosto e 29 de setembro de 1884, 31 de março de 1885 e 3 de julho de 1885), o que significou o primeiro grupo de concertos do gênero na cidade com alguma regularidade. O autor, que estudou a repercussão do primeiro concerto do Clube Haydn, no Real Clube Ginástico Português, constatou a dificuldade de difusão dessa nova forma de espetáculo junto à elite paulistana do período:

O concerto público e a “música clássica” são formas de fruição e valoração da música que possuem uma história. Em São Paulo tais formas foram introduzidas na década de 1860. Foi com a fundação do Clube Haydn, em 1883, que a “música clássica” ganhou a esfera pública, ou seja, quando se iniciou por meio de concertos regulares a difusão de um repertório canônico de grandes obras e grandes compositores do passado, portadores de valor e autoridade. Surgido com uma clara intensão elitista, o Clube terá um papel importante na delimitação de fronteiras entre gostos, repertórios e classes sociais. No entanto, mesmo entre os sócios, a defesa da “música clássica” não foi unânime e o processo de delimitação daqueles campos foi marcado por conflitos. Assim, o bocejo e o dueto registrados na nona reunião do Clube mostram a dificuldade de uma parte da elite paulistana em assimilar este novo repertório e o desejo de trazer para dentro desta nova forma de fruição musical - o concerto - um repertório de canções tradicionais (BINDER, 2013, p. 7).

Mesmo assim, a frequência de músicos voluntários ou amadores nas orquestras do século XIX era o fator que garantia as apresentações desses conjuntos em São Paulo, até o final do século XIX, como no concerto dirigido por Gomes Cardim no Teatro São

José em 1881, que contou com “cerca de 70 professores e amadores de São Paulo, Campinas, Santos e outros lugares próximos da capital” (GRANDE FESTIVAL, 1881). E essa sequer era uma prática circunstancial brasileira ou paulista naquele período. O jornal *A Província de São Paulo* noticiou, com frequência, apresentações, na Europa e no Rio de Janeiro, de orquestras arregimentadas para eventos especiais e que atingiam 110 ou 120 integrantes, sempre contando com grande número de amadores. O mesmo Gomes Cardim, que em 1887 dirigiu a orquestra da Companhia Lírica em São Paulo, esclarece ainda mais essa prática, ao informar que os “professores” de orquestra, em São Paulo, eram frequentemente “empregados em diversos outros misteres”:

O que exigi que viesse da Corte foi simplesmente um quarteto de corda, flauta e clarinete, para assim poder contar com um adjutório certo com o qual pudesse regularizar os ensaios, visto como, sendo os professores de São Paulo, na maior parte, empregados em diversos outros misteres, tal regularidade não poderia haver (GOMES CARDIM, 1887).

Paralelamente, embora o concerto orquestral e o repertório clássico já existissem na Europa há quase um século e sua recepção em algumas cidades brasileiras, especialmente o Rio de Janeiro, já estivesse ocorrendo há alguns anos, o início do seu estabelecimento em São Paulo, na década de 1880, foi o resultado de um longo processo, que enfrentou dificuldades materiais e muitas resistências ideológicas até o início do século XX, e que necessitou o engajamento, além dos músicos, também de escritores para a legitimação desse modelo musical, ainda novo aos ouvidos paulistanos. Um desses escritores foi Afonso Celso Junior, que destacou a criação da orquestra como o final de um processo ocorrido na prática musical “da raça branca”:

A música que, na sua compreensão completa é o apanágio da raça branca e que, só depois do século XVII seguiu sem hesitar o seu caminho, que resumiu-se, a princípio, na melodia, isto é, na expressão direta dos sentimentos, complicando-se a pouco e pouco com a adição da orquestra. (CELSO JUNIOR, 1879, p. 1).

Outro foi o compositor e mestre de capela ituano Tristão Mariano da Costa (1846-1908) que, em vários dos textos que publicou em jornais e almanaques da época, defendeu o valor dos compositores clássicos. Em 1878, esse autor afirmou os atributos da música de Mozart:

Na música profana, dentre muitos, destacaremos Mozart, esse meteoro lúcido que veio, admirando, encantar a Europa musical; novo Proteu, todas as formas lhe são familiares; esse grande pintor tem sob a palheta todas as cores e todas as tintas. Em suas admiráveis concepções tem a expressão de Rafael para o desenho, a energia de Poussin e o colorido de Rubens; foi e é o Miguel Ângelo da música (COSTA, 1878, p. 83).

Vinte anos depois, e mantendo a mesma tendência, Tristão Mariano da Costa destacou o interesse da música orquestral sem texto:

Quantas vezes, ao ouvirmos uma boa orquestra, nos parece nos sons do violino o gorjeio dos pássaros, o manso sussurrar das fontes, a branda viração do vergel, ou, transportando-nos para um mundo invisível aos olhos carnaís, nos descortina aos olhos da fé o espectro deslumbrante do arco-iris com suas cores cambiantes num céu de esperanças!?... (COSTA, 1898, p. 364).

Antônio Martins Fontes Junior somou-se a esses autores, publicando dois textos bastante significativos sobre o assunto no *Almanaque Histórico-Literario do Estado de S. Paulo* em 1897. Um deles, sobre Beethoven, foi essencialmente baseado no triunfo mítico do compositor sobre a natureza e sobre a sociedade, e na adoção de sua música como referência cultural europeia indissolúvel pelo tempo:

Beethoven domina o século XIX e imprime à música, desde o seu início, nessa arte, uma nova direção. Desenvolve possantemente a sinfonia, atingindo a culminância da perfeição. Os seus trios, sonatas para piano, são obras inimitáveis, como elevação e intensidade de acentuação, bem como pela largueza e beleza da forma.

As suas obras são extraordinárias, traduzem sentimentos verdadeiros, são a resultante de um trabalho perseverante, unido às mais altas faculdades.

Auscular os corações e as consciências, assimilar as aspirações, a cólera ou a ternura, todos os arroubos entusiásticos, todos os receios, traduzir as ideias, os sentimentos, apontar os impulsos e os desalentos, dar ao que é vago uma forma: eis a missão da arte.

E Beethoven possuía esse segredo, essa centelha que brilhará no firmamento artístico através dos séculos. (FONTES JUNIOR, 1896a, p. 280).

O outro texto de Martins Fontes Junior, no mesmo número do *Almanaque Histórico-Literario do Estado de S. Paulo*, ainda mais elucidativo do que o anterior, destacou a música de Mozart como universal, por representar o caráter não apenas austríaco, mas também italiano, alemão e francês, justamente as principais referências culturais da elite brasileira da época (Figura 26). Paralelamente, o escritor acentuou em Mozart o significado reformador, mas sem a perigosa conotação revolucionária, afirmando a maior universalidade de sua música que a de Beethoven e enfatizando a superioridade de suas óperas em relação às similares italianas, que dominavam as representações líricas brasileiras desde a primeira metade do século XIX:

Mozart é a encarnação do gênio da música. Mozart é universal, pertence a todos, tem a riqueza melódica, o sentimento dramático dos italianos, o saber, a idealidade poética, a delicadeza e castidade de inspiração dos alemães, a variedade rítmica, a aplicação e a verve cômica dos franceses.

Mozart baseia-se sobre a ópera italiana, porém, com um instinto genial que a nobilita e enaltece.

É mais dramático do que Gluck e, sem descurar as particularidades, esboça a situação em largos traços.

A ópera sai das suas mãos completa e orgânica. A todas essas qualidades junte-se uma sapiência de forma e um conhecimento vastíssimo da arte. Ninguém o pode exceder em exprimir os sentimentos, os afetos; ninguém o pode superar

na representação do amor em todas as fases, no amor ideal e fino, no amor sensual; ninguém soube como ele delinear melhor os caracteres femininos. [...] Mozart não foi um revolucionário na música, e sim um reformador, um genial eclético, que, sem procurar formas absolutamente novas, com as antigas e usadas, conseguiu dar nova vida à arte musical.[...] Os caracteres por ele delineados têm vida, agem e são essencialmente humanos. A sua música, por vezes, supre a mediocridade do texto, é universal e corresponde ao ideal de todas as nações, e ele trata-a com meios relativamente simples, sem necessidade de grande aparato, como aquele que, com o conhecimento perfeito da técnica, como compositor sinfônico, usou de todos os elementos da arte para fazer uma ópera perfeita em todas as suas partes.

Como sinfônico, Mozart aprofundou o sentimento da música instrumental, abstraindo-se de novas formas. [...] A ideia musical apresenta-se imperiosa, sem ser simplesmente a tradução de um pensamento estético ou de uma ideia poética, como quase sempre sucede a Beethoven. Posto que o gênio musical de Mozart seja maior do que o de Beethoven, para nós, na época moderna, muitas composições suas [de Beethoven] se vão tornando antigas; não podem refletir suficientemente todas as sensações, afetos ou paixões nossas; mas Mozart será sempre um dos maiores gênios musicais em todas as eras, correspondendo suas óperas ao ideal da arte e ao dos princípios, ambos imutáveis (FONTES JUNIOR, 1896b, p. 255-258).

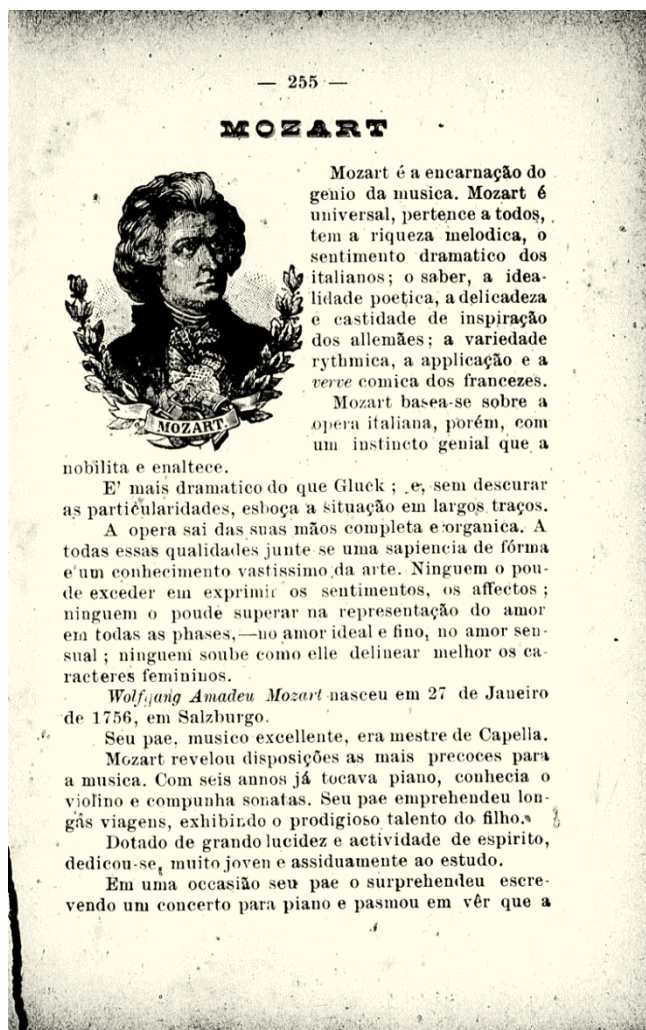


Figura 26. Primeira página do artigo de Antônio Martins Fontes Junior sobre Mozart no *Almanaque Histórico-Literario do Estado de S. Paulo* (FONTES JUNIOR, 1897).

2.4 ORQUESTRAS DE SOCIEDADES PAULISTANAS DE CONCERTOS (1915-1940)

A pesquisa da atividade orquestral em São Paulo (assim como em outras cidades brasileiras) é dificultada pelo frequente desaparecimento, fragmentação, perda, interdição e mesmo descarte dos seus arquivos (musicais e administrativos) durante sua atuação e após seu encerramento, incluindo as orquestras com subsídio estatal. Isso faz com que as fontes mais acessíveis para o estudo da atividade orquestral no país seja a imprensa diária. Para o presente levantamento foram consultados vários jornais e revistas publicados no Brasil e principalmente na cidade de São Paulo, porém foi tomado como base o jornal *O Estado de S. Paulo*, em função de sua longevidade e frequência de fatos importantes para esta pesquisa.

A quantidade de notícias e informações a respeito da atividade de orquestras nos jornais de São Paulo é muito grande e, até o presente, nunca foi sistematizada, o que tornou necessário seu exame para um levantamento das orquestras profissionais em atuação desde esse período. Os jornais paulistas apresentam informações sobre a atividade orquestral em São Paulo, mas também na Europa e, com menor frequência, em outros países americanos (com destaque para os Estados Unidos). Companhias líricas italianas e companhias espanholas de zarzuelas apresentaram-se em palcos paulistanos e trouxeram suas orquestras, porém São Paulo possuía, desde pelo menos 1875, uma companhia lírica e uma companhia de zarzuelas, cada uma com sua própria orquestra, as quais faziam várias apresentações por ano e abasteciam a demanda desse tipo de repertório na capital (GABRIEL DE ARAÚJO, 2000).

Nas últimas décadas do século XIX ainda eram raros os concertos totalmente orquestrais. Embora predominassem as récitas líricas, os concertos eram constituídos de canções acompanhadas e peças de instrumentação variada (solos, duetos, trios, quartetos, etc.) entremeadas por peças orquestrais. Anúncios de óperas e concertos apareciam com naturalidade ao lado de anúncios de fuga de escravos (Figura 27).

Orquestras líricas, bandas e organismos musicais permanentes com formação diversificada (às vezes para atuar como bandas em praças, orquestras em igrejas e sua somatória em teatros), atuaram junto a teatros, circos ou associações, como a “orquestra” do Circo Chiarini e a banda de música da Sociedade (ou Clube) Lira Paulistana, não referida nos almanaques administrativos paulistas impressos entre 1873 e 1897, porém citada em anúncios e notícias dos jornais paulistanos entre 1874 e 1876. Orquestras também eram referidas nos anúncios de cabarés da cidade:



Figura 28. Anúncio. Cabaret Rato Azul. (*O Furão*, 1916, p. 2).

Os teatros, no entanto, foram casas importantes para a aglutinação de orquestras, que começaram a surgir justamente nos maiores e mais antigos da cidade. Os jornais e almanaques do século XIX citam o Teatro de São José (1864-1898), propriedade da Província de São Paulo, no Largo Municipal (atual Praça João Mendes), o Teatro Provisório (1873-1878), que recebeu outros nomes até sua demolição em 1898, propriedade de uma associação, na Rua da Constituição (atual Rua Florêncio de Abreu), e o Teatro das Variedades Paulistas, na travessa da Boa Vista (atual Rua Boa Vista). O caso mais expressivo e duradouro - que adiante será considerado em detalhes - foi o do Theatro Municipal, inaugurado em 1911, e de sua orquestra, fundada em 1939. As orquestras de teatros paulistanos mencionadas nos jornais *A Província de São Paulo* e *O Estado de S. Paulo* estão indicadas no Quadro 11:

Orquestras de teatros em São Paulo	Primeira referência em APSP/OESP	Última referência em APSP/OESP
Orquestra do Teatro São José	21/03/1876 - ano 2, n. 349, p.3	18/03/1877 - ano 2, n. 347, p. 3
Orquestra do Teatro Variedades	-	24/10/1893 - ano 19, n. 5561, p. 1
Orquestra do Teatro João Caetano	24/11/1913 - ano 39, n. 12.759, p. 7	[não consta]
Orquestra do Teatro Boa Vista	16/12/1917 - ano 43, n. 14.234, p. 8	25/09/1919 - ano 45, n. 14.875, p. 2
Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo	05/10/1939 - ano 65, n. 21.483, p. 5	29/12/1949 - ano 70, n. 22.891, p. 3
Orquestra do Teatro Infantil de São Paulo	24/12/1940 - ano 66, n. 21.872, p. 3	17/01/1941 - ano 67, n. 21.891, p. 3
Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	29/12/1949 - ano 70, n. 22.891, p. 3	[atual]

Quadro 11. Orquestras de teatros paulistanos, referidas nos jornais *A Província de São Paulo* e *O Estado de S. Paulo*.

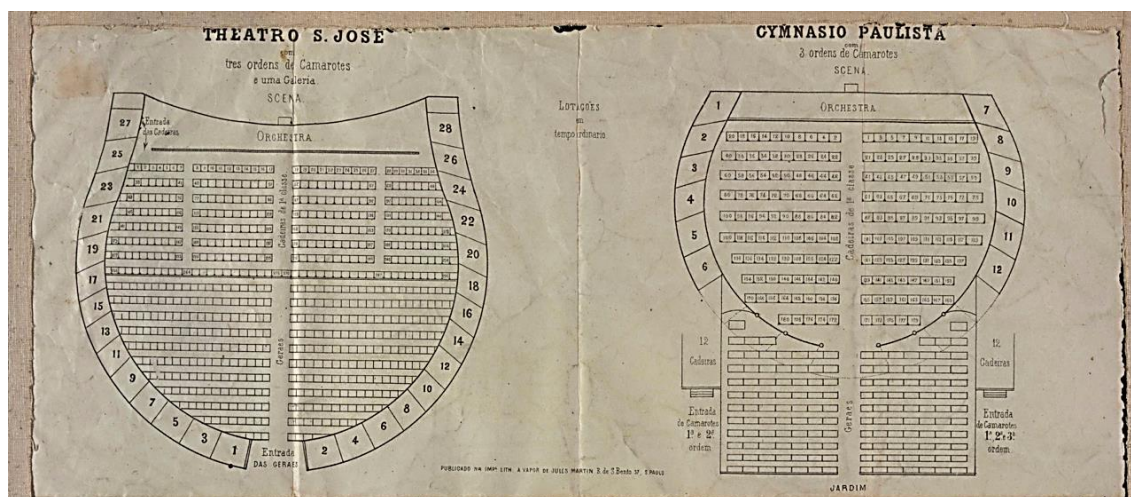


Figura 29. Mapa de assentos do Teatro São José e do Ginásio Paulista em 1881 (com a indicação do palco da orquestra), impresso no verso da “Nova Planta da Cidade de São Paulo e Suburbios” (MARTIN, 1881).

Por outro lado, houve um longo processo até a constituição, em 1939, da Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo, a primeira da cidade mantida com subsídio estatal, caminho que passou (em meio a vários outros fatores) pelo desenvolvimento das sociedades de concertos da primeira metade do século XX. Tendo sido encerradas as atividades do Clube Haydn em 1887 e não surgindo outra sociedade de concertos com objetivos similares nos 25 anos que se seguiram a essa data, o movimento musical paulistano girou em torno dos teatros e do Conservatório Dramático e Musical (fundado em 1906). O impulso seguinte surgiu com a inauguração da Sociedade de Cultura Artística, em 26 de setembro de 1912. Sua proposta inicial foi divulgada em um prospecto, do qual *O Estado de S. Paulo* transcreveu este parágrafo:

A Associação destina-se a promover a vulgarização das obras de arte e literatura nacionais, pelo meio imediato de conferências públicas, acompanhadas de concertos musicais. Será assunto das conferências o estudo das obras e vidas de artistas e escritores brasileiros, e nos concertos serão exclusivamente executadas músicas de compositores nacionais (SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA, 1912).

Em seus primeiros anos de atividade, de fato foram realizadas conferências, porém já na década de 1920 as apresentações musicais tornaram-se a sua prioridade, e tanto o repertório quanto a origem dos artistas foi flexibilizada para a música de concerto internacional. Foi também na década de 1920 que se deu a fundação da Sociedade de Concertos Symphonicos em São Paulo (que teve como um de seus fundadores Armando Belardi), tendo como modelo a já referida Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro.

Justamente no vaivém entre as duas cidades [São Paulo e Rio de Janeiro], na década de 1920, resolvi fundar uma associação congênere, para que também São Paulo tivesse sua Sociedade de Consertos Sinfônicos, à semelhança da do Rio de Janeiro. Estudei a forma, pois não havia verbas e era preciso contar com o prestígio pessoal que desfrutava nas amizades sociais e profissionais, além dos meios artísticos (BELARDI, 1986, p. 43).

Sobre a Sociedade de Concertos Symphonicos Toni comenta que, no final da década de 1920, essa mantém umas das três orquestras ativas na cidade:

[...] além dessas duas orquestras - a da Sociedade de Concertos Sinfônicos e a do Centro Musical de São Paulo- que contavam com os mesmos integrantes, havia uma terceira, a mais antiga, que se apresentava de quando em quando. A Philharmonia, “Associação de Amadores fundada em julho de 1920”, dirigida por Napoleão Vincent, tinha Diretoria, Comissão de Contas e até Comissão de Sindicância. Apresentava-se realmente pouco, uma vez que, a 6 de fevereiro de 1931, já com onze anos de existência, deu seu 60º concerto. (TONI, 1995, p. 123).

A Sociedade de Cultura Artística passou a organizar entre seus saraus, ao longo do século XX, apresentações de concertos com as mais variadas formações, incluindo orquestras paulistas, brasileiras e internacionais, tendo sido uma das responsáveis pela criação da Orquestra do Theatro Municipal, na década de 1930. Apresentando nos teatros da capital os concertos por ela organizados, incluindo o Theatro Municipal, a Sociedade de Cultura Artística tornou-se a organização não governamental mais ativa na organização de concertos na cidade de São Paulo ao longo do século XX e a única das sociedades de concertos criadas antes da Segunda Guerra Mundial que chegou ativa no presente (Quadro 12). Por essa razão, José Rodrigues Barbosa observou, a seu respeito:

O escopo da Cultura Artística é uma reação contra o rebaixamento moral da nossa intelectualidade nas gerações novas, para dar-lhe um ideal nobre de vida, subtraindo-a da materialidade grosseira em que se afundou, afastando-a das preocupações exclusivas dos gozos e conduzindo-a à unidade moral da nacionalidade (RODRIGUES BARBOSA, 1922).

Sociedade de Concertos da cidade de São Paulo	Primeira referência em OESP	Última referência em OESP	Observações
Sociedade de Cultura Artística	15/02/1912 - ano 38, n. 12.114, p. 3	[atual]	
Centro Musical de São Paulo	19/04/1915 - ano 61, n. 13.266, p. 4	21/02/1940 - ano 66, n. 21.617, p.3	
Sociedade Sinfônica de São Paulo	07/10/1933 - ano 59, n. 19.617, p. 2	[não consta]	
Sociedade Filarmônica de São Paulo	05/01/1939 - ano 65, n. 21.246, p. 5	18/05/1941 - ano 67, n. 21.992, p. 7	realizou 32 saraus

Quadro 12. Sociedades de concertos criadas na cidade de São Paulo entre 1912 e 1939, referidas no jornal *O Estado de S. Paulo*.

Concertos orquestrais, no entanto, não tiveram destaque na Sociedade de Cultura Artística até 1933, deixando esse campo descoberto por bastante tempo. Foi na ausência de empreendimentos dessa natureza que surgiu a Sociedade de Concertos Clássicos, a primeira associação paulistana que tentou manter uma orquestra permanente, a partir das contribuições dos seus associados. Apesar de suas atividades terem se desenrolado por menos de um ano, a Sociedade de Concertos Clássicos de São Paulo teve um significado importante na cidade, inaugurando a fase das orquestras paulistanas de sociedades de concertos. Por outro lado, algumas semanas antes de sua estreia, *O Estado de S. Paulo* publicou uma notícia que evidenciou a necessidade de ligação dessas primeiras orquestras de sociedades paulistanas de concertos com o poder público, ao informar que, entre os dispostos a mantê-la, estavam o prefeito Washington Luís e o Theatro Municipal:

O movimento artístico, em São Paulo, conforme já tivemos ocasião de referir aqui mesmo, contará em breve com uma nova força propulsora: a Sociedade de Concertos Clássicos, em vias de organização.

Essa Sociedade deverá estar constituída e a funcionar dentro, talvez, de algumas semanas apenas. É o que fazem esperar a simpatia e o apoio que a iniciativa tem conseguido obter, na esfera administrativa e na alta sociedade. Entre os que se mostram dispostos a sustentá-la podem apontar-se o sr. Prefeito, a Comissão do Teatro Municipal e vários particulares de prestígio no nosso meio.

As listas de subscrição de sócios estão correndo e já trazem não poucas assinaturas (SOCIEDADE DE CONCERTOS CLÁSSICOS, 2015a).

Destinada a “propagar o gosto da música séria” e diferenciando-se da Sociedade de Cultura Artística, cujo objetivo, até então, era o de “propagar as artes brasileiras e exclusivamente as letras nacionais”, a Sociedade de Concertos Clássicos de São Paulo fez sua estreia em 6 de setembro de 1915, com um concerto orquestral no Theatro Municipal a preços populares, tendo como solista Antonietta Rudge Miller:

A Sociedade de Concertos Clássicos, à qual já nos temos referido por várias vezes com toda a simpatia que merece um empreendimento dessa ordem, vai passando rapidamente para o terreno das realizações. A lista dos sócios cresce, dia por dia, e com ela a das pessoas dispostas a prestar à nova associação um

auxílio bem superior ao simples pagamento de uma modesta mensalidade. Artistas, famílias distintas, autoridades, todos lhe dão o seu apoio, compreendendo a beleza da obra que ela se propõe efetuar – a de propagar o gosto da música séria, de resistência, tão desprezada por aqui.

O primeiro concerto da Sociedade será ainda no corrente mês, no Teatro Municipal. Já se está organizando o programa e já começaram os ensaios gerais de orquestra. Sabe-se desde já que tomará parte nesse concerto a sra. D. Antonieta Rudge Miller, a nossa extraordinária pianista, que tocará um concerto de piano com acompanhamento de orquestra. Além desse grande ‘número’ haverá um outro de raro relevo artístico: será executada a Sinfonia Heroica de Beethoven.

De seu lado, a irmã mais velha da Concertos Clássicos, a Cultura Artística, não esmorece no seu empenho de prosseguir, com o mesmo brilho e a mesma energia, no caminho aberto há três anos. Já se noticiou que nos dará, por estes dias, dois concertos do finíssimo trio composto de D. Antonieta Rudge, D. Brasilina Bormann e D. Paulina d’Ambrósio e, em seguida, um grande concerto vocal e instrumental em que tomarão parte quatrocentas alunas da Escola Normal. E não é tudo: teremos ainda, para breve, a participação do ilustre poeta Olavo Bilac, num dos saraus da Sociedade. Bilac, infelizmente, não fará conferência, pois, por ordem dos médicos, está proibido de obrigar a um trabalho muito demorado a sua garganta alterada; mas recitará versos da sua lavra, deliciosos versos, deliciosamente recitados. [...]. Assim, temos em São Paulo, duas belas organizações irmãs, cada qual com o seu campo de ação, campos que, naturalmente, se confundem por vezes, mas onde não pode haver disputas de terreno, porque são bastante vastos. A Sociedade de Concertos Clássicos tem o seu limitado pelo próprio título; o da Cultura Artística está bem determinado por um programa já em execução: propagar as artes brasileiras e exclusivamente as letras nacionais. Nestas condições, as duas sociedades poderão prestar-se magnífico auxílio uma à outra, e é o que vai suceder, temos a certeza. (MOVIMENTO ARTÍSTICO, 1915).

Antes do concerto de estreia, o jornal *O Estado de S. Paulo* transcreveu, em 16 de agosto 1915, parte de “uma desenvolvida notícia sobre a Sociedade de Concertos Clássicos” (SOCIEDADE DE CONCERTOS CLÁSSICOS, 1915b), originalmente publicada em 15 de agosto 1915 no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, com este teor:

Temos acompanhado com expansiva simpatia, com interesse crescente, o desenvolvimento que a arte dos sons vai assumindo na capital paulista e afirmando, desse modo, uma cultura florescente.

Reconhecemos, entretanto, que apenas num departamento da arte se manifestava o resultado do esforço dos mestres e dos que auxiliavam o movimento civilizador. É que no ensino e nos salões apenas se exibiam singularmente os instrumentistas, os virtuosi, os concertistas, principalmente de piano. Não custa reconhecer que, nesse ponto, São Paulo se adiantou muito; basta mencionar os nomes de Antonieta Rudge Miller, de Guiomar Novaes e Vitaliana Brasil, que vieram apresentar-se ao público carioca, para demonstrar a solidez e boa orientação do ensino paulista, assim como a existência, ali, de formosos talentos musicais.

Observamos agora, com particular satisfação, que os paulistas reconheceram lhes cumpria trabalhar para um escopo mais perfeito e, por isso mesmo, lançavam já as suas vistas para um plano mais vasto de educação do sentimento estético da população, pelas grandes audições sinfônicas (THEATROS E MÚSICA, 1915).

O Estado de S. Paulo, por outro lado, não transcreveu a continuação do artigo do *Jornal do Comércio* de 15 de agosto 1915 que, por sua vez, era a transcrição de uma carta

do diretor da Sociedade de Concertos Clássicos, Alonso Guayanaz da Fonseca, publicada em 1º de agosto do mesmo ano na revista paulistana *A Cigarra*, e dirigida ao diretor desse periódico, Gelásio Pimenta (Figura 29). Na ausência de trabalhos que revelem novos documentos e informações a respeito, essa carta, publicada em duas páginas na revista *A Cigarra*, é hoje a mais substancial fonte de informações a respeito da Sociedade de Concertos Clássicos de São Paulo e da primeira orquestra permanente da cidade. Bastante esclarecedora, a respeito da gênese da música orquestral em São Paulo, a carta de Alonso Guayanaz da Fonseca menciona o desejo de tornar São Paulo a “capital artística do Brasil”, mas não com base na criação, e sim na execução musical: “Façamos arte cosmopolita quanto à composição; mas façamo-la com a prata da casa quanto à execução” (FONSECA, 1915, p. 20):

No Rio apreciam-se e aplaudem-se calorosamente, e com toda razão, as nossas distintas pianistas que ali se têm ultimamente exibido, de modo que se pode dizer que S. Paulo, neste particular, se acha muito e muito adiantado. Mas as manifestações musicais não estão encerradas ou resumidas num só instrumento, ainda que o mais perfeito e o mais completo de todos. A música sinfônica, os trios, os quartetos, o canto e os coros são o verdadeiro complemento da educação musical, e você há de concordar que, neste ponto, a pobreza de nossa bela cidade é realmente franciscana. Os concertos de orquestra têm sido tentados várias vezes, e eles não se firmam, não assumem a feição de um organismo permanente, com que o público possa contar para a satisfação completa do espírito, de modo a pretender o título ainda não merecido de capital artística do Brasil. Diversas causas têm, a meu ver, contribuído para esse retardamento de nossa evolução e de nosso progresso: a preocupação exclusiva das audições pianísticas e a falta de espírito de união entre os elementos dispersos capazes de entrar na composição de uma orquestra. (FONSECA, 1915, p. 19).

A Sociedade de Concertos Clássicos inaugurou, em São Paulo, há mais de um século, ideais que são perseguidos até o presente nas orquestras profissionais e que estão na base do ensino de vários cursos música de universidades brasileiras: a existência de orquestras permanentes, destinadas a executar o repertório europeu consagrado e – o que não chegou a ser concretizado, mas apenas esboçado em 1915 – mantidas com subsídio estatal. A Sociedade de Concertos Clássicos de São Paulo, no entanto, apresentou apenas quatro concertos orquestrais, o último dos quais em 2 de março de 1916, encerrando suas atividades menos de um ano após sua inauguração.

... A CIGARRA ...

Sociedade de Concetos
Classicos

Os concertos de or-
chestra, têm sido tentados
varias vezes, e elles não
se firmam, não assumem a
feição de um organismo
permanente, com que o
publico possa contar para
a satisfação completa do espirito, de
modo a pretender o titulo ainda não
merecido de capital artistica do Bra-
sil. Diversas causas têm, a meu vêr,
contribuido para esse retardamento
de nossa evolução e de nosso pro-
gresso: a preocupação exclusiva das
audições pianísticas, e a falta de es-
pirito de união entre os elementos
dispersos capazes de entrar na com-
posição de uma orchestra.

Ora, ahí tem Você a razão que
determinou o meu esforço presente:

— Artes e Artistas —

Caro Gelasio Pimenta.

No palestra que tivemos hoje, pediu-me Você que lhe diga, em poucas linhas, alguma coisa sobre os intuídos que tive trabalhando para a formação da sociedade fundada para os concertos classicos.

A bem dizer, era isso recusado, porquanto, para Você, como para todos os intelligentes leitores da "Cigarra", os intuídos daquela sociedade são vizíveis e patentes ao primeiro relance. Basta affertar para o seu titulo. Ninguém pode contestar que S. Paulo já dispõe de elementos artisticos para o cultivo de boa musica.

Mas é innegavel tambem que os paulistas se têm dedicado quasi exclusivamente á musica do piano.

No Rio, apreciam-se e applaudem-se calorosamente, e com toda a razão, as nobres distinctas pianistas que allí se têm ultimamente exhibido, de modo que se pode dizer que S. Paulo neste particular se acha muito e muito adiantado.

Mas, as manifestações musicas não estão encerradas ou resumidas num só instrumento, ainda que o mais perfeito e o mais completo de todos.

A musica symphonica, os frios, os quartetos, o canto e os côros, são o verdadeiro complemento da educação musical, e Você ha de concordar que, neste ponto, a pobreza de nossa bella cidade é realmente franciscana.

A seahorita OTILIA MACHADO, que acaba de fazer uma brillante estréia nos meos meios ao professor Luiz Chafarotti, ostentando, em um difficil programma, bellas qualidades pianísticas. E' filha do sr. Antonio Machado de Campos, fazendeiro em Linsiba.



Figura 30. Primeira página da carta de Alonso Guayanaz da Fonseca sobre a Sociedade de Concertos Clássicos de São Paulo, publicada em 1º de agosto de 1915 na revista *A Cigarra* (FONSECA, 1915).

O caminho escolhido pela elite de muitas cidades brasileiras, desde fins do século XIX, era o de ter à sua disposição orquestras semelhantes às que assistia na Europa, ou sobre as quais lia ou ouvia falar (e cuja reprodução musical passaria a ouvir após o advento das primeiras gravações). O que não existia no Brasil, entretanto, era o longo percurso de construção das orquestras, que envolveu suficiente quantidade de músicos bem formados, compositores, regentes, construtores e lojas de instrumentos musicais, escritores, escolas, professores, formas de ensino, público e, sobretudo, pessoas e instituições habilitadas e dispostas a financiar organismos dessa natureza⁴³, considerando-se que várias orquestras europeias deviam sua existência ao trabalho voluntário dos seus músicos⁴⁴. Embora tenham havido experiências importantes em muitas cidades brasileiras desde meados do século XVIII, a maior parte desses casos foi descontinuada por contingências sociais, políticas e econômicas, fazendo com que não fosse acumulada uma

⁴³ Essa questão será melhor abordada no capítulo 4.

⁴⁴ Esses aspectos serão novamente abordados no capítulo 4.

vivência sobre a história e as formas de construção de orquestras no Brasil, situação verificada com muita frequência até a atualidade.

Após a extinção da Sociedade de Concertos Clássicos, somente a partir da década de 1920 surgiram novas orquestras de sociedades de concertos na cidade de São Paulo, indicadas no Quadro 13, a partir de informações reunidas no jornal *O Estado de S. Paulo*. Não é o propósito desta tese realizar uma pesquisa sistemática sobre sua história, acervos, impactos culturais ou institucionais, mas sim avaliar o papel que as sociedades de concerto tiveram na construção de uma política de estatização das orquestras sinfônicas.

Orquestras de sociedades de concerto da cidade de São Paulo	Atividade	Primeira referência em OESP	Última referência em OESP	Observações
Sociedade de Concertos Clássicos	06/09/1915 a 02/03/1916	21/07/1915 - ano 41, n. 13.382, p. 4	15/04/1916 - ano 42, n. 13.626, p. 5	
Sociedade de Concertos Sinfônicos	10/11/1921 a 24/01/1931	07/03/1922 - ano 48, n. 15.965, p. 3	22/01/1931 - ano 57, n. 18.763, p. 2	Apresentou 101 concertos
Sociedade de Concertos Sinfônicos Filarmonia	29/07/1920 a 14/07/1932	26/08/1925 - ano 51, n. 16.985, p. 4	14/07/1932 - ano 58, n. 19.220, p. 1	Apresentou 64 concertos
Sociedade Sinfônica de São Paulo	1929 a 19/08/1931	29/05/1930 - ano 56, n. 18.638, p. 4	18/08/1931 - ano 57, n. 18.939, p. 5	
Associação Orquestra Sinfônica de São Paulo	1933 a 1934	23/09/1933 - ano 59, n. 19.605, p. 4	-	
Sociedade de Concertos Sinfônicos Leon Kaniefsky	1933 a 1936	23/06/1933 - ano 59, n. 19.743, p. 4	14/05/1936 - ano 62, n. 20.425, p. 5	Apresentou 24 concertos
Orquestra do Centro Musical de São Paulo	1933 a 1938	07/10/1933 - ano 59, n. 19.617, p. 2	22/12/1938 - ano 64, n. 21.234, p. 4	
Sociedade Filarmônica de São Paulo	1938 a 1940	05/08/1938 - ano 64, n. 21.116, p. 4	24/05/1940 - ano 66, n. 21.690, p. 3	
Sociedade de Concertos "Ars Musica"	1953	24/11/1953 - ano 74, n. 24.093, p. 6	29/12/1953 - ano 74, n. 24.122, p. 6	
Sociedade de Concertos do Colégio Musical da Fundação Armando Álvares Penteado	1965 a 1966	29/08/1965 - ano 86, n. 27.719, p. 16	06/04/1966 - ano 87, n. 27.903, p. 11	
Orquestra da Sociedade de Concertos de São Paulo	1989	21/03/1989 - ano 110, n. 34.994, C-2, p. 3	[não consta]	

Quadro 13. Orquestras de sociedades de concertos criadas na cidade de São Paulo entre 1915 e 1989. Informações reunidas a partir do jornal *O Estado de S. Paulo*.

No início da década de 1920 surgiram, quase simultaneamente, as duas orquestras paulistanas de sociedades de concertos que atingiram a maior longevidade conhecida: a Sociedade de Concertos Sinfônicos Filarmonia (1920-1932), que manteve uma orquestra

de amadores, que adiante será mencionada, e a Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo (1921-1931), que manteve uma orquestra profissional. A segunda orquestra profissional permanente de São Paulo surgiu, portanto, cinco anos após a extinção da Sociedade de Concertos Clássicos, mas provavelmente contou com a experiência e com uma parte dos músicos da sociedade criada por Alonso Guayanaz da Fonseca. Denominada Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, estreou uma “orquestra de 70 professores” no primeiro concerto, em 10 de novembro de 1921, tendo sido referida, pela primeira vez, pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, apenas após seu terceiro concerto, em 11 de março de 1922 (SOCIEDADE DE CONCERTOS SYMPHONICOS, 1922). As referências a esses grupos nos jornais e revistas da época se dava também através de anúncios pagos de suas atividades e concertos:



Figura 31. Anúncio de concerto sinfônico, promovido pela Sociedade de Concertos Sinfônicos (ANÚNCIO, OESP, 1926, p. 1).

Paralelamente, a Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo concretizou o anseio de subsídio estatal que estava esboçado no projeto de 1915, fazendo dessa a primeira orquestra paulista de subvenção mista (governo e associados). A notícia a respeito da subvenção estatal foi publicada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* em 20 de dezembro de 1924: “em terceira discussão o projeto n. 78 deste ano, concedendo à Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo um auxílio anual de 48:0000\$000 para realização de concertos populares” (CONGRESSO DO ESTADO, 1924). Esse foi talvez o principal fator que garantiu a longevidade de quase dez anos dessa orquestra e seu impacto e notoriedade na vida cultural paulistana da década de 1920. A 48ª apresentação da Sociedade de Concertos Sinfônicos, dirigida pelo maestro Alceo Toni no Theatro Municipal, em 17 de outubro de 1925, foi provavelmente o primeiro concerto sinfônico da cidade de São Paulo transmitido pelo rádio, no caso a Rádio Educadora Paulista (SOCIEDADE RADIO EDUCADORA PAULISTA, 1925).



Figura 32. Diretoria da Sociedade de Concertos Sinfônicos na década de 1920, tendo ao centro (terceiro sentado, da esquerda para a direita) seu diretor, Armando Belardi (FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO, s.d.).

A Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo tornou-se, assim, a primeira experiência paulistana bem-sucedida de um organismo sinfônico profissional mantido por um sistema misto de subscrições de associados, arrecadação da bilheteria e subvenção estatal, abastecendo a demanda da elite local, frustrada com a promissora porém curta existência da Sociedade de Concertos Clássicos de São Paulo (1915-1916). Regida esporadicamente por celebridades nacionais, como Francisco Braga (em 1924), e internacionais, como Ottorino Respighi (em 1927), e de forma continuada por Lamberto Baldi (1928-1930), os concertos da Sociedade de Concertos Sinfônicos representaram os principais eventos orquestrais realizados no Theatro Municipal de São Paulo em toda a década de 1920 (CONCERTO RESPIGHI, 1927), tendo sido a subvenção estatal um dos principais fatores dessa longevidade. Paralelamente, o subsídio estatal deu a essa sociedade uma responsabilidade por resultados que nem sempre agradaram a crítica da época. Em uma matéria de 20 de dezembro de 1925, o crítico do jornal *O Estado de S. Paulo* declarava:

São bem conhecidos e meritórios os esforços da Sociedade de Concertos Sinfônicos por dotar a nossa capital de uma orquestra permanente em condições de arcar com a execução de grandes peças sinfônicas. Este ideal está

em grande parte realizado, pois o conjunto da sinfônica se apresenta bem disciplinado e capaz.

Esse fato e a responsabilidade que esta associação assumiu para com os poderes públicos, aceitando uma subvenção oficial, estão a exigir dela um pouco mais, a fim de que renove sua orientação, de maneira a elevar o seu nível artístico.

O concerto de ontem, que tão bela concorrência obteve, mostrou bem o que já obteve a orquestra, graças aos esforços dos professores e do seu regente, o maestro T. Amore, mas igualmente pôs em relevo algumas falhas que só desaparecerão quando outros princípios estéticos inspirarem a sua direção. (SOCIEDADE DE CONCERTOS SYMPHONICOS, 1925).

Considerando-se o *apartheid* cultural e social que orientou a organização de concertos nessa fase, as composições brasileiras que possuíssem alguma referência à cultura popular frequentemente causavam certa rejeição por parte do público. Mário de Andrade, no terceiro artigo da série que intitulou “Dona Eulália”, publicado no *Diário Nacional* em 1º de dezembro de 1927, ironizou esse tipo de reação, personificado em uma senhora a quem atribuiu o nome fictício de Dona Eulália, que teria assistido a um concerto com obras de Oscar Lorenzo Fernández:

O senhor... desconfio que é a primeira vez que o senhor vem a um concerto. Mas isso nunca foi música, senhor! Música é Chopin, é Liszt. Eu morei em Paris e frequentei muito concerto. E de grandes artistas! De artistas célebres! Pois lhe garanto que nunca escutei uma vergonha dessas. Os artistas de Paris não vão tocar em concertos essas cantigas de caipiras! Só a música é nobre! Música de caipira a gente deixa para os caipiras. Indecente! Em Paris se toca Chopin, se toca Liszt. E Guiomar Novaes, que é brasileira, quando muito ela toca o Hino nacional, mas isso é música! É bonito! O senhor carece de ir para Paris ouvir música boa! Depois então o senhor não há-de mais aplaudir essas bobagens de cidade sem civilização!... Música é Chopin, moço, é Liszt! Isso é que é música! (ANDRADE, 1927).

Mesmo assim, como é possível observar no trecho de um texto de 1929, a Sociedade de Concertos Sinfônicos conseguiu chegar ativa ao final da década de 1920: “está passando por uma fase de grande animação, da qual podemos esperar os melhores frutos, graças à sábia orientação artística do maestro Baldi” (SOCIEDADE DE CONCERTOS SYMPHONICOS, 1929b). No auge dessa nova fase artística, finalmente alcançada a partir da regência de Lamberto Baldi, a Sociedade de Concertos Sinfônicos foi alvo de um processo judicial movido por alguns de seus sócios, por questões financeiras (SOCIEDADE DE CONCERTOS SYMPHONICOS, 1929a), que evidenciou a fragilidade de sua base de sustentação. Como decorrência dessa situação, em fins desse ano, Lamberto Baldi fundou a Sociedade Sinfônica de São Paulo, com propósitos semelhantes (CONCERTOS SYMPHONICOS POPULARES, 1930), e cuja concorrência (de público e dos músicos) tornou inviável a continuidade da Sociedade de Concertos Sinfônicos.

Armando Belardi (1898-1989)⁴⁵, então diretor (e não regente) da Sociedade de Concertos Sinfônicos (Figura 31), ao se referir sobre o período expressou enorme descontentamento sem, no entanto, se referir ao processo judicial⁴⁶:

Passado algum tempo, infelizmente, formou-se um grupo de intelectuais, encabeçados por Mário de Andrade, Dona Olívia Guedes Penteadó e com a anuência do maestro Baldi, que nesta oportunidade deu prova de ingratidão a proteção que lhe dispensei, aderindo ao movimento. Procurou até catequizar alguns bons elementos, componentes da orquestra da Sociedade, para que aderissem, com promessas de melhorias futuras, convencendo-os para que abandonassem a mim e a própria "Sociedade de Concertos Sinfônicos" de São Paulo, que haviam um fundador. (BELARDI, 1986, p. 47)

Na ocasião, Belardi tentou algumas soluções desesperadas, entre elas a realização de um concerto sinfônico gratuito com músicos externos a essa agremiação, e o resultado foi duramente criticado por Mário de Andrade em um artigo de 23 de fevereiro de 1930 (ANDRADE, 1930a). Belardi reagiu e Mário de Andrade publicou no *Diário Nacional*, em 19 de março, uma forte crítica ao diretor, intitulada “Decadência”, na qual declarava:

[...] o Sr. Armando Belardi teve um tempo algum mérito, como membro funcional duma Sociedade de mérito, a Sociedade de Concertos Sinfônicos. Depois esta Sociedade decaiu, coisa humana e perfeitamente explicável, mas o Sr. Armando Belardi não soube decair, como saber perder, é uma sabedoria, mas talvez seja mesmo exagero meu exigir do Sr. Armando Belardi tanto refinamento. Porém é sempre uma coisa, pelo menos enjoativa, a gente ser obrigada a ver um homem que faz questão de nos dar o espetáculo da sua própria inconsistência de bom gosto e discricão. O Sr. Armando Belardi está dando por paus e por pedras feito formiga tonta, e desmanchando com muita rapidez os méritos que com muita lentidão conseguiu juntar. Eu não tenho nada com isto nem pretendo aconselhar ninguém, ma é incontestável que o Sr. Armando Belardi anda mal aconselhado pela sua própria vaidade e por não sei quem mais. Mas este “não sei quem” se conserva livre e na sombra, sem perder nada, ao passo que o Sr. Armando Belardi está se enchendo de desprezível ociosidade. A continuar assim, o Sr. Armando Belardi, que já voltou àquele estado de nulidade que talvez lhe seja mesmo mais propício, não terá direito mais a nenhuma lembrança grata dos paulistas. E quando for lembrado – si o for! – o será apenas na figura atual, basofista, cheia de gestos e arreganhos que não assustam ninguém. (ANDRADE, 1930b).

O último (e 101º) concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos foi regido em 24 de janeiro de 1931 pelo maestro José Manfredini, “em homenagem ao Sr. Coronel João Alberto e ao seu governo” (SOCIEDADE DE CONCERTOS SYMPHONICOS, 1931b), e a notícia da eleição da nova diretoria para o exercício de 1931-1932, que reconduziu Armando Belardi à sua presidência, poucos dias depois, tornou-se a última

⁴⁵ Seu sobrenome era Bellardi, porém os jornais e revistas da época deram maior frequência à versão Belardi.

⁴⁶ Belardi não especifica o ano exato desse acontecimento, porém afirma na sequência que “A razão do movimento originou-se no exato momento em que Villa-Lobos terminava sua [segunda] estada em Paris e voltava para São Paulo” (p. 47), o que se deu em 1930.

referência do jornal *O Estado de S. Paulo* a essa instituição em sua fase ativa (SOCIEDADE DE CONCERTOS SYMPHONICOS, 1931b).

O “Coronel” João Alberto Lins de Barros, homenageado na última apresentação da Sociedade de Concertos Sinfônicos, havia sido nomeado por Getúlio Vargas interventor federal no governo de São Paulo após o Golpe de 1930, e se tornaria uma das causas que opôs os paulistas ao governo federal em 1932. Mário de Andrade, mais uma vez, criticou duramente a falta de dignidade dessa iniciativa da instituição:

Vamos acabar duma vez com essa história de concertos em homenagem a presidentes de Estado e Interventores, que são dum rebaixamento moral indecente. Não é apenas esta Sociedade de Concertos Sinfônicos, mas todas quantas usam desse gênero descabelado de chaleirice, que precisam acabar com essa bobagem e serem mais orgulhosas de si. Inda ninguém não se esqueceu que esta mesma Sociedade de Concertos Sinfônicos dedicava o seu concerto de 18 de maio do ano passado “ao Exmo. Sr. Dr. Júlio Prestes, DD. Presidente Eleito da República”, nem bem acabadas as eleições, numa pressa danada, de ser a primeira a colher os favores do sultão. E já agora, mas a Sociedade está dando o seu primeiro concerto, depois da Revolução, e o sultão de que namora os favores é outros. Agora é o “ilustre interventor federal, Coronel João Alberto Lins de Barros”. Ora francamente! Vamos morrer de fome, vamos castigar a música nossa até o ponto de constatar-lhe a morte, mas deixemos interventores e presidentes em paz, ficando nós também em paz com a nossa dignidade. (ANDRADE, 1930b).

Demonstrando excessiva dependência dos cofres públicos, a Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo não resistiu ao provável encerramento do apoio oficial após o Golpe de 1930, mas o anseio de orquestras permanentes com subsídio estatal manteve-se nas reivindicações da elite paulistana nas décadas seguintes, tendo agora, entre suas justificativas, a inédita longevidade dessa experiência. Após a extinção da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, seu último regente, Lamberto Baldi, continuou atuando na Sociedade Sinfônica de São Paulo, que já vinha regendo desde sua fundação em 1929, enquanto seu ex-presidente, Armando Belardi, manteve a intenção de fundar uma nova orquestra, porém agora inteiramente sustentada pelo governo, uma vez que a manutenção de orquestras paulistas de grande porte pela contribuição de associados, ainda que com parcial apoio estatal, já se mostrava difícil na década de 1930.

De maior longevidade, porém menor impacto que a Sociedade de Concertos Sinfônicos, foi a Sociedade de Concertos Sinfônicos Filarmonia (na época “Philharmonia” ou “Philharmonia”), fundada em 29 de julho de 1920. Somente em 1925 começaram a ser noticiadas, no jornal *O Estado de S. Paulo*, as suas apresentações, já em seu 35º concerto, e celebrando seu quinto aniversário (SOCIEDADE PHILHARMONIA, 1925). A notícia mais importante ao seu respeito foi publicada em 1930 por esse jornal,

que destacou o fato de essa sociedade “haver surgido numa época em que os concertos orquestrais constituíam um caso raro em São Paulo”:

A Sociedade de Concertos Sinfônicos Filarmonia realizou ontem à noite, no Teatro Municipal, o seu concerto comemorativo do décimo aniversário de sua fundação. Embora constituída, em sua maioria, de amadores, e conservando-se sempre dentro dos limites de uma grande modéstia, nem por isso deixa de ser menos digno de registro o fato de haver chegado a Sociedade Filarmonia a completar dez anos de existência, conhecidas as dificuldades de toda a ordem que se antolham a iniciativas dessa natureza e, mais ainda, a circunstância de haver surgido numa época em que os concertos orquestrais constituíam um caso raro em São Paulo. Se grande é a evolução por que passou São Paulo, nesse terreno, nestes dez últimos anos, seria, no entanto, injustiça desconhecer o valor da iniciativa do saudoso maestro Truqui-Gonçalves, que foi o primeiro regente da Filarmonia e à que, durante alguns anos, emprestou o seu entusiasmo e a sua dedicação (PHILHARMONIA, 1930).

A Sociedade de Concertos Sinfônicos Filarmonia, assim como a Sociedade de Concertos Sinfônicos, não sobreviveu à Revolução Constitucionalista de 1932. Em 14 de julho de 1932, a Filarmonia suspendeu seus ensaios e concertos e desapareceu dos jornais paulistanos:

A Sociedade de Concertos Sinfônicos Filarmonia resolveu, em vista da atual situação, suspender, por tempo indeterminado, seus ensaios de orquestra para o concerto sinfônico comemorativo do seu 12º aniversário, o qual foi anunciado para este mês e será, igualmente, adiado “sine die” (ADIAMENTO, 1932).

A última orquestra paulistana anterior à Revolução Constitucionalista foi a Sociedade Sinfônica de São Paulo, fundada em fins de 1929, sob a regência de Lamberto Baldi. De existência conturbada, apenas seu primeiro ano de atividades ocorreu isento de empecilhos. Essa Sociedade Sinfônica já havia realizado seu quarto concerto, em 31 de maio de 1930, quando criou os Concertos Sinfônicos Populares no Teatro Olímpia, no bairro do Brás, evidenciando a necessidade de abandonar as bases elitistas que orientaram a atuação das orquestras nas décadas precedentes:

O primeiro Concerto Sinfônico Popular, pelo numeroso público que a ele assistiu, e pelo entusiasmo que despertou, evidenciou, de maneira positiva, que não está longe o dia de que as audições orquestrais constituirão também, para as classes menos abastadas, uma das suas melhores distrações (CONCERTOS SYMPHONICOS POPULARES, 1930).

Em 1931, no entanto, a Sociedade Sinfônica de São Paulo já se encontrava em dificuldades financeiras e uma de suas tentativas de solucionar o problema – a essa altura um recurso já conhecido das instituições culturais paulistanas – foi solicitar, por meio dos seus músicos, apoio oficial, o que o fez enviando, em 1º de setembro daquele ano, um pedido de subvenção estatal ao interventor no governo do Estado de São Paulo, Laudo Ferreira de Camargo, que sucedera nesse cargo a João Alberto Lins de Barros (Figura

32). A diferença é que, pela primeira vez na cidade, a solicitação partiu da orquestra, e não dos círculos governamentais:

A Sociedade Sinfônica de São Paulo, que conseguiu levar a efeito uma série de excelentes concertos orquestrais, viu-se na contingência, conforme já noticiamos, de dissolver a sua orquestra, se não obtiver um apoio que, no caso, só pode ser oficial.

Diante dessa situação, vários artistas e professores resolveram apelar para o Sr. Interventor, a ver se conseguem a manutenção desse conjunto orquestral que o maestro Lamberto Baldi conseguiu disciplinar com grande esforço e incontestável competência.

Essa representação foi entregue ontem por uma comissão composta das Sras. Dinorá de Carvalho, Branca Caldeira de Barros, Irene Cunha Bueno, Ivette Gouveia e maestro L. Figueras, e está assim concebida:

“Exmo. Sr. Dr. Laudo Ferreira de Camargo, DD. Interventor em São Paulo. Os artistas e professores que subscrevem este officio têm a subida honra de, perante Vossa Excelência, reafirmar a sua inteira solidariedade à iniciativa altamente artística e patriótica da Sociedade Sinfônica de São Paulo, levada ao conhecimento de Vossa Excelência em officio que lhe foi enviado. Convictos da elevação do ideal que defendem e confiados no alto critério e o elevado espirito de justiça que caracterizam Vossa Excelência, esperam ver realizada tão bella iniciativa. Atenciosas saudações. (PELA MUSICA, 1931).

PELA MUSICA

NUMEROSOS ARTISTAS E PROFESSORES DE MUSICA REPRESENTAM AO GOVERNO DO ESTADO EM FAVOR DE UM AUXILIO PARA A MANUTENÇÃO DA ORCHESTRA DA SOCIEDADE SYMPHONICA DE S. PAULO

A Sociedade Symphonica de S. Paulo que conseguiu levar a effeito uma série de excellentes concertos orchestraes, viu-se na contingencia, conforma já noticiámos, de dissolver a sua orchestra, se não obtiver um apoio que, no caso, só pôde ser official.

Diante desta situação varios artistas e professores resolveram appellar para o sr. interventor a ver se conseguem a manutenção desse conjunto orchestraal que o maestro Lamberto Baldi conseguiu disciplinar com grande esforço e incontestavel competencia.

Essa representação foi entregue hontem por uma comissão composta das sras. Dinorah de Carvalho, Branca Caldeira de Barros, Irene Cunha Bueno, Ivette Gouvêa e Maestro L. Figueras, e está assim concebida:

“Exmo. sr. dr. Laudo Ferreira de Camargo, d.d. interventor em S. Paulo — Os artistas e professores que subscrevem este officio têm a subida honra de, perante v. exa. reafirmar a sua inteira solidariedade à iniciativa altamente artistica e patriótica da Sociedade Symphonica de S. Paulo, levada ao conhecimento de v. exa. em officio que lhe foi enviado. Convictos da elevação do ideal que defendem e confiados no alto critério e o elevado espirito de justiça que caracterizam v. exa. esperam ver realizada tão bella iniciativa. Atenciosas saudações.”

A representação traz as seguintes assignaturas:

Antonietta Rudgo, Dinorah de Carvalho, Alice Serva, maestro Figueras, prof. Mário de Andrade, prof. Chaabona, maestro Francisco Mignone, maestro F. Franceschini, Antonio Munhoz, Branca Caldeira de Barros, prof. Paulo Florence, prof. Felix Otavio, prof. Sá Pereira, Irene Cunha Bueno, Nair de Carvalho Medeiros, João Caldeira, Celso Nogueira, prof. M. Camargo Guarneri, Fructuoso Vianna, prof. Samuel Archaujo, prof. A. Cantu, prof. Carlino, prof. Wancols, prof. Levy Costa, prof. Alferio Mignone, prof. Arthur Pereira, prof. Guido Arcolani, prof. Alberto Salles, prof. Zacharias Autuori, prof. Dinorah Milone Ferras, prof. Rivadavia da Luz, prof. Frederico de Chiara, Marinha Porto, prof. Maria José Simões Moraes Barros, prof. Lozano, prof. Evelina de Cunto Lopes Falcão, Leontina Kueser, prof. Lavinia Volto Guarneri, Isabel von Ihering, prof. Alice Rossi, prof. Frank Smit, Georgette Pereira, prof. Amélia Petersen, Maria do Carmo Campos Mala, Ivette Gouvêa, prof. Victoria Serva Pimenta, prof. José Elias, maestro Léo Ivanov, prof. Olga Urbaniys Ivanov, Elsa Freitas Guimarães, prof. Lucilla Eugenia de Mello, prof. Maria Edul Tapajós, prof. Marietta Lion, prof. Antonietta Veiga Pacheco, Ariete Lacerda, prof. Noemia Milone, prof. Carmen Milone, prof. Paula Muniz de Sousa, prof. Annita Rezende, prof. Martin Braunwieser, prof. Tatiana Braunwieser, Luba Aleksandrowaka.

Figura 33. Artigo de 2 de setembro de 1931 do jornal *O Estado de S. Paulo*, sobre o envio, em 1º de setembro desse ano, de solicitação de subvenção estatal da Sociedade Sinfônica de São Paulo ao interventor no governo do estado, Laudo Ferreira de Camargo (PELA MUSICA, 1931).

O apelo da Sociedade Sinfônica de São Paulo não surtiu efeito e seu concerto de 19 de agosto de 1931 acabou sendo sua última apresentação na cidade. Dois anos depois, parte dos seus músicos foi absorvida pela Orquestra do Centro Musical de São Paulo e provavelmente também pela Associação Orquestra Sinfônica de São Paulo e pela Sociedade de Concertos Sinfônicos Leon Kaniefsky, orquestras que prosseguiram atuando regularmente a partir de então, embora nenhuma delas tenha chegado ao final da década.

O Golpe de 1930 e a Revolução Constitucionalista de 1932 extinguíram todas as sociedades de concertos sinfônicos da cidade de São Paulo e novas associações foram fundadas a partir de 1933, pela reunião dos músicos das orquestras extintas, porém nenhuma delas teria a longevidade nem o apoio estatal das que atuaram na década de 1920. Uma delas foi a Associação Orquestra Sinfônica de São Paulo, cuja notícia de inauguração ressalta inicialmente a atuação dos músicos e não a solicitação do público: “Graças ao esforço de um pequeno grupo de músicos, sob a regência do maestro Emmerich Csammer, e de amantes da arte, fundou-se há já algum tempo, nesta capital, a Associação Orquestra Sinfônica de São Paulo” (ASSOCIAÇÃO ORCHESTRA SYMPHONICA DE S. PAULO, 1933). Em uma inversão lógica, que será cada vez mais frequente em São Paulo, a partir dessa época, foi a instituição que passou a solicitar o apoio do público:

Compete ao público, por sua vez, contribuir para o bom êxito da iniciativa, mediante numerosas assinaturas, que poderão ser dirigidas à Casa Di Franco, Rua São Bento, 18-A, ou à caixa postal 2626, onde também se darão quaisquer demais informações porventura desejadas (ASSOCIAÇÃO ORCHESTRA SYMPHONICA DE S. PAULO, 1933).

O Estado de S. Paulo apresentou essa única notícia sobre a Associação Orquestra Sinfônica de São Paulo, porém Mário de Andrade (1993, p.130-131 e 188-189) publicou, em 1934, no *Diário de S. Paulo*, críticas de três dos seus concertos. No primeiro deles, em 30 de janeiro de 1934, Mário declarava: “o regente Mehlich é incontestavelmente um técnico de primeira ordem. É de fato incrível o que ele conseguiu, com poucos ensaios, numa orquestra desmantelada há três anos” (ANDRADE, 1993, p.130-131). O fato ocorrido três anos antes, ou seja, no início de 1931, foi provavelmente a extinção da Sociedade Sinfônica de São Paulo, cujos músicos estavam sendo reaproveitados na Orquestra Sinfônica de São Paulo. Corroborando essa hipótese, Mário de Andrade

informara que “nas mãos do regente Mehlich possuímos uma orquestra já quase no mesmo esplendor em que estávamos nos inesquecíveis tempos da Sociedade Sinfônica de São Paulo, com o regente Baldi na direção” (ANDRADE, 1934).

O entusiasmo de Mário de Andrade em relação à Associação Orquestra Sinfônica de São Paulo foi diminuindo ao longo de suas críticas. Na terceira e última, em 1º de junho de 1934, escreveu sobre Emmerich Csammer: “as suas manifestações como regente vão de mal a pior” e, completando: “E creiam os professores e regente da Orquestra Sinfônica de São Paulo, que tenho o maior desprazer em afirmar tudo isso, porque nada existe mais lamentável do que ver a dedicação e a sinceridade desembocarem num resultado tão ineficaz” (ANDRADE, 1934b). Pouco mais de um ano, desde sua fundação, durou a Associação Orquestra Sinfônica de São Paulo, novamente dispersando seus músicos. Por outro lado, a Sociedade de Concertos Leon Kaniefsky, criada no mesmo ano que a Associação Orquestra Sinfônica de São Paulo, juntamente com um concurso de composição (SOCIEDADE DE CONCERTOS LEON KANIEFSKY, 1933), continuou em atividade nos anos subsequentes:

Após o período de férias concedido aos componentes da sua orquestra de cordas, a Sociedade de Concertos Leon Kaniefsky reiniciará as suas atividades no próximo mês de janeiro, com um programa deveras interessante de atividades musicais. Entre eles figura a criação de um coro misto, que passará a ser um organismo complementar da sociedade, e cujos membros estão sendo cuidadosamente selecionados. Assegurando-se também a colaboração de solistas de valor, a Sociedade de Concertos Leon Kaniefsky poderá desenvolver com a máxima eficiência as atividades projetadas para 1936. (SOCIEDADE DE CONCERTOS LEON KANIEFSKY, 1935).

Por quase três anos, a Sociedade de Concertos Leon Kaniefsky ocupou um espaço vago com a extinção das orquestras da década de 1920 e da Associação Orquestra Sinfônica de São Paulo, oferecendo 24 concertos aos seus sócios, mas desaparecendo em 1936. O pioneiro Leon Kaniefsky fundaria várias outras orquestras, na capital e no interior, tendo um papel importante na busca de subvenção estatal para esse tipo de organismo, na década seguinte. Por outro lado, maior longevidade, na década de 1930, teve somente a Orquestra do Centro Musical de São Paulo, que, também fundada em 1933, foi vista como sucessora da Sociedade de Concertos Sinfônicos e da Sociedade Sinfônica de São Paulo:

Digna de louvor e de apoio franco e decisivo dos nossos meios musicais, e de todos que admiram a Música, é a iniciativa do Centro Musical de São Paulo, fundando uma grande orquestra, constituída de elementos escolhidos no meio dos seus associados, muitos dos quais fizeram parte da Sociedade de Concertos Sinfônicos e da Sociedade Sinfônica de São Paulo, que tantos benefícios prestaram à educação cultural das nossas plateias.

Não se concebia que São Paulo, sempre tão cioso da sua cultura artística, ficasse tanto tempo sem uma orquestra sinfônica, que é, sem dúvida, a mais bela e vigorosa expressão da arte musical.

Sem uma orquestra sinfônica, embora visitando-nos os grandes artistas de todos os gêneros, ficaríamos com a nossa educação artística incompleta e privados, talvez para sempre, de ouvir obras sinfônicas, a não ser pelos meios mecânicos, dadas as dificuldades, principalmente financeiras, de nos visitarem as grandes orquestras mundiais.

Diante da competência dos maestros que vão dirigir a novel orquestra [Murino, Amore, Manfredini, Casabona e De Benedictis], e da dedicação comprovada que sempre têm demonstrado pela música, é de se esperar que esse conjunto atinja bem alto o seu objetivo, isto é, nivele São Paulo, dentro em breve, aos mais cultos centros musicais de todo o mundo. (CENTRO MUSICAL DE S. PAULO, 1933).

O Centro Musical de São Paulo, atuante na cidade entre 1915 e 1940, foi principalmente destinado à apresentação de música lírica. A história da instituição mudou com a criação da “orquestra composta de 50 professores do Centro Musical de São Paulo” (NOTÍCIAS THEATRAES, 1938), que atuou por cinco anos (1933-1938) na apresentação de música sinfônica na cidade, sob a regência de Ernst Mehlich. Absorvendo músicos e público das extintas orquestras da década de 1920, conviveu por três anos com a Sociedade de Concertos Sinfônicos Leon Kaniefsky (1933-1936) e ofereceu concertos regulares até o final de 1938, último ano de existência das grandes sociedades de concerto mantidas por subscrições de associados. A Orquestra do Centro Musical de São Paulo ainda apareceu em dois concertos líricos em 1940, porém não resistiu à crise econômica acarretada pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

A última organização sinfônica da era das sociedades musicais foi a Sociedade Filarmônica de São Paulo (na época grafada “Philharmonica”), fundada em 1938 a partir da reunião dos músicos dispersos das orquestras anteriormente extintas, e desaparecida depois de 1940. O discurso inaugural do seu presidente, Roberto Moreira, no seu primeiro concerto é bastante esclarecedor sobre as bases da nova sociedade e de iniciativas semelhantes em curso nesse período:

Nota-se presentemente, em São Paulo, um aumento sensível da atividade musical. À Sociedade de Cultura Artística, pioneira da divulgação artística, seguiu-se, há poucos anos, a organização do Departamento Municipal de Cultura, cujos concertos públicos constituem valiosa obra educativa. E, nestes últimos dias, duas novas associações artísticas iniciaram suas atividades entre nós: a ‘Pró-Arte’, do Rio de Janeiro, que, com excelente concerto de música de câmara, inaugurou uma sucursal em São Paulo, e a ‘Sociedade Filarmônica de São Paulo’, cujo primeiro festival foi realizado anteontem, no Teatro Municipal, com um notável programa de música sinfônica, sob a regência do conceituado maestro Ernst Mehlich. (SOCIEDADE PHILARMONICA DE SÃO PAULO, 1938).

Roberto Moreira, na inauguração da Sociedade Filarmônica de São Paulo, “que abre para o culto da arte o seu templo sonoro”, expôs a finalidade da nova instituição, que

era oferecer música como solução para o desconforto da condição humana. Ainda que revelando um pensamento típico do século XIX e já arcaico nessa fase, seu discurso esclarece os fundamentos da relação proposta aos sócios da Sociedade Filarmônica de São Paulo, como ainda era comum nas demais associações artísticas paulistanas no período anterior à Segunda Guerra Mundial:

A vida é um encargo, ora suntuoso, ora mesquinho, mas sempre trágico, na sua finalidade invariável. O mistério, que a envolve, no seio da natureza impassível, pesa como um fardo opressivo sobre a nossa debilidade impotente. Ignoramos o que seja o universo, escapa-nos o sentido da nossa própria existência. Fora dos domínios espirituais da fé, onde a nem todos é dado penetrar, não encontramos para as misérias, que nos afligem, nem explicação, nem remédio, nem lenitivo. Nasce daí o que se convencionou chamar o “*tædium vitæ*”, que nada mais é, afinal, que o fastio do coração, saturado de esperanças e desencantos inúteis, como inúteis se nos afiguram todas as manifestações do mundo temporal.

É nesse desconforto tremendo, é nessa atroz desesperação congênita que a arte nos toma nos seus braços alados e nos arranca ao prosaísmo da vida. O que nesta nos parecia brutal ou repugnante, grosseiramente inferior ou hediondamente cruel, ela o diviniza e transfigura, numa transposição de planos e valores, que nos permite aceitar a realidade ofensiva, senão como extasiante prodígio da criação, ao menos como entidade compreensível, logicamente encadeada à ordenação do cosmos.

Sem a possibilidade de idealização artística, a natureza nos pareceria desordenada e monstruosa; sem os recursos de expressão, que a arte nos proporciona, muitas das sensações não raro confusas da alma humana tornar-se-iam intraduzíveis. O amor, esse oásis encantado da vida, não passaria de baixa impulsão fisiológica, nem perceptíveis seriam aos nossos sentidos rudimentares as múltiplas e fulgentes manifestações da beleza.

Superpondo ao mundo físico e imutável a imagem vária e ondulante das suas criações prodigiosas, a arte oferece-nos uma emancipação temporária, que nos aligeira e conforta o coração amargurado. Ela nos ajuda a evadir-nos do real, que ora nos constrange e horripila pela sua bestialidade inaudita, ora nos aborrece, enfastia e engulha pela rasteira vulgaridade das suas contingências. (SOCIEDADE PHILARMONICA DE SÃO PAULO, 1938).

Roberto Moreira destacou que “de todas as artes é, sem dúvida, a música a que mais acessível parece à compreensão vagarosa das turbas e a que mais facilmente as plasma às múltiplas exigências estéticas do temperamento individual”, e que “a boa música, além de comover-nos e encantar-nos, nos eleva acima da nossa miserável condição humana e nos torna positivamente melhores”, iniciando a divulgação das atividades da Sociedade Filarmônica de São Paulo, “porque esta simpática instituição, que acaba de nascer, tem exatamente por objeto proporcionar, aos seus dignos associados, frequentes audições de boa música.”

Sobre seus dois anos e meio de atuação na cidade, afirmava-se que “a Sociedade Philarmônica de São Paulo, sob a direção artística do maestro Mehlich, não tem poupado esforços no sentido de oferecer aos seus sócios e ao público manifestações artísticas de valor” e seus saraus eram realizados “contando sempre com elementos locais, o que lhe

umenta o mérito” (SOCIEDADE PHILARMONICA DE SÃO PAULO, 1940). Na década de 1940, entretanto, em meio à Segunda Guerra Mundial, não havia demanda para a atuação de mais esta sociedade artística, tornando-se, a Sociedade de Cultura Artística, a única de suas congêneres a manter a realização de concertos até o início do século XXI.

2.5 INCLUSÃO DA ORQUESTRA ENTRE OS CORPOS ESTÁVEIS (1939-1949)

O ano de 1939, que coincide com o início da Segunda Guerra Mundial, foi o da criação, pela primeira vez em São Paulo, de uma orquestra inteiramente mantida por subvenção estatal (estado ou município), como parte da política de criação dos assim denominados “corpos estáveis”. A pesquisa no portal Legislação Municipal (SÃO PAULO - Cidade, s.d.) revela que, a partir de 1949, a prefeitura de São Paulo criou vários corpos estáveis diretamente relacionados à música (além de corpos estáveis em outros campos artísticos), como a Orquestra Sinfônica Municipal (1949), o Coral Municipal (1950), o Quarteto de Cordas Municipal (1955), a Orquestra Sinfônica Jovem Municipal (1968) e outros:

Tipo	Número	Data	Ementa
Lei	3.829	28 dez. 1949	Cria a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo
Lei	3.937	29 ago. 1950	Cria o Coral Municipal e dá outras providencias
Decreto	2.906	20 jun. 1955	Institui o Quarteto de Cordas Municipal
Decreto	7.429	3 abr. 1968	Cria a Orquestra Sinfônica Jovem Municipal
Decreto	9.892	13 mar. 1972	Declara de utilidade pública a Orquestra Filarmônica de São Paulo
Lei	9.467	6 mai. 1982	Cria, na Secretaria Municipal da Cultura, o Centro Cultural de São Paulo
Decreto	23.161	4 dez. 1986	Cria a Orquestra de Câmara da Cidade de São Paulo
Decreto	28.631	30 mar. 1990	Cria, na Secretaria Municipal de Cultura, a Orquestra Experimental de Repertório
Lei	11.227	19 jun. 1992	Cria a Orquestra Experimental de Repertório
Portaria	1.022	18 dez. 1992	Implanta um Centro Experimental de Música Jovem subordinado ao Departamento de Teatros, destinado a produção e difusão do talento do jovem músico

Quadro 14. Leis de criação de corpos estáveis, orquestras e programas da Prefeitura de São Paulo relacionados à música, de acordo com o portal Legislação Municipal (SÃO PAULO - Cidade, s.d.).

A Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, realmente efetivada pela Lei nº 3.829, de 28 de dezembro de 1949 (posteriormente revogada pela Lei nº 8.401, de 8 de junho de 1976), foi precedida por uma Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo, que atuou entre os anos de 1939 e 1949 e foi, efetivamente, a primeira orquestra que recebeu o status de corpo estável na cidade. Sua criação, no entanto, remonta ao ano de 1935, com raízes em 1933.

O início desse processo está relacionado à criação do Departamento Municipal de Cultura e Recreação, por meio do ato nº 861, de 30 maio de 1935, da Câmara Municipal de São Paulo. Idealizado por Mário de Andrade e por ele mesmo dirigido, de sua criação até 1938, o Departamento Municipal de Cultura promoveu concertos no Teatro Municipal e em outros espaços da cidade, iniciando a organização dos corpos estáveis municipais, no próprio ano de sua inauguração. Em uma reportagem de 1936, o jornal *O Estado de S. Paulo* declarava:

São Paulo hoje tem um Quarteto, bem como o Trio São Paulo, pertencentes ambos ao Departamento de Cultura; e a orquestra paulistana estava por desmantelar-se, quando a subvenção outorgada pelo Departamento a reconstituiu e renovou, dando-lhes, aliás, uma atividade duplicada de que constarão, também, oito concertos grátis organizados pelo Departamento. O coral Paulistano é já outra realidade, que breve fará sua estreia, apresentando a mais o primeiro grupo madrigalesco formado por cantores brasileiros. (DEPARTAMENTO MUNICIPAL DE CULTURA, 1936).

A criação da Orquestra do Departamento de Cultura é explicada em uma carta da Sociedade de Cultura Artística de 9 de junho de 1937, publicada no dia seguinte pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. Segundo o documento, a Sociedade de Cultura Artística vinha realizando uma série de concertos orquestrais desde 1933, no Theatro Municipal de São Paulo, com auxílio financeiro da prefeitura, quando, em 1935, deixou de receber a prometida soma de 150 contos de reis, e viu-se na impossibilidade de custeá-los. A solução foi dada com a criação do Departamento de Cultura do Município que, dispondo de verba específica, firmou contratos anuais de 150 contos de reis com a Sociedade de Cultura Artística para a continuidade das séries orquestrais, “ficando, porém, encarregado da organização dos programas e da escolha dos regentes para os concertos públicos, o próprio Departamento, por deliberação do seu diretor, Sr. Dr. Mário de Andrade” (NOTAS E INFORMAÇÕES, 1937). Esta é, portanto, a história do surgimento da Orquestra do Departamento de Cultura, narrada na carta da Sociedade de Cultura Artística de 9 de junho de 1937:

Em fins de 1934, após ter realizado, de 1933 a 1934, uma série de 16 concertos orquestrais, regidos seis, respectivamente, pelos maestros Martins Braunwieser, Joé Torres, Emmerich Csammer, Lorenzo Fernandez, J. Manfredini e Jefin Ranowich, e os outros 10 pelo maestro Ernst Mehlich, resolveram dois dos diretores da Sociedade de Cultura Artística dirigir-se ao Prefeito Municipal, Sr. Dr. Fábio Prado, a fim de expor-lhe a conveniência de serem continuados esses concertos, de valor educativo inegável, e única maneira também, como era já evidente, de se organizar definitivamente uma orquestra, ainda apenas virtualmente existente em S. Paulo. Já não poderia a tarefa, infelizmente, por demasiado dispendiosa, ficar a cargo, exclusivamente, de uma sociedade particular, obrigada pelo seu programa e outras realizações artísticas, sendo como era e é a sua renda, afora os parques alugueis de alguns prédios pertencentes ao patrimônio, limitada às contribuições mensais de um quadro social forçosamente aleatório. Justo, pois, seria que a Prefeitura,

auxiliando o seu esforço, garantisse a permanência de um conjunto orquestral, já agora homogêneo e em franco progresso, desde esses doze meses de quase ininterrupto exercício, sob a direção de um regente capaz e disciplinador. Caso a Sociedade obtivesse a soma pleiteada, que era de 150 contos anuais, obrigaria-se a realizar 17 concertos por ano, sendo 9 para os seus sócios e mais 8 concertos públicos gratuitos. Essa quantia, entretanto, muito embora prometida pelo Sr. Prefeito, não pode ser entregue à Sociedade, por insuficiência de verba, no ano de 1935, o que não a impediu de continuar no programa que se havia traçado, realizando, por sua própria conta, mais 6 concertos sinfônicos nesse ano, todos sob a regência do maestro Ernest Mehlich, com quem se comprometera. Criado posteriormente o Departamento de Cultura, já com essa repartição anexa à Prefeitura, firmou a Sociedade um contrato de um ano, ficando, porém, encarregado da organização dos programas e da escolha dos regentes para os concertos públicos o próprio Departamento, por deliberação do seu diretor, Sr. Dr. Mário de Andrade. Coube, assim à Sociedade de Cultura Artística, uma subvenção de 150 contos, com a qual devia custear os 17 concertos contratados. Estes, entretanto, ficaram em 238:818\$100, daí resultando uma diferença de 88:818\$100 contra os cofres da Sociedade, que cumpriu fielmente a sua obrigação. Somada esta diferença aos 245:313\$800 com os quais custeou os 22 concertos realizados em 1933 a 1935, gastou ela, portanto, além dos 150 contos recebidos da Prefeitura, em 1936, mais 334:131\$900, unicamente com a realização de concertos de orquestra. Findo em dezembro de 1936 o contrato e garantida de ora em diante a manutenção da orquestra pelo Departamento de Cultura, cuja fecunda atividade musical todos conhecem: contratou em 1937 a Sociedade de Cultura Artística para si, e diretamente com o Departamento, 6 concertos orquestrais, dos quais já realizou um em março, pagando-os a referida repartição municipal pela tabela do Centro Musical. Com essa quantia, que monta a 55 contos e não inclui um ou outro ensaio suplementar, nem os honorários do regente, e os de solistas eventuais, longe de receber favores, beneficia, portanto a Sociedade não só o Departamento como a orquestra, permitindo suprir-lhe certas deficiências e contratar no estrangeiro os instrumentistas (fagotista, oboísta e harpista) que aqui dificilmente se encontrariam. (NOTAS E INFORMAÇÕES, 1937).

A Orquestra do Departamento de Cultura, que atuou na cidade de 1935 a 1939 (principalmente no Theatro Municipal), ainda não era um corpo estável, mas apenas o conjunto de músicos que atuou na série de concertos mantidos pela Sociedade de Cultura Artística com verba do Departamento de Cultura, e cujas origens remontam ao apoio da Prefeitura de São Paulo a essa Sociedade para os concertos orquestrais iniciados em 1933. Os regentes, até 1939, foram se revezando, e contaram com Ernst Mehlich, João de Souza Lima (O CONCERTO VOCAL E INSTRUMENTAL, 1936), Camargo Guarnieri e Armando Belardi (que iniciou em tal série sua carreira de regente em São Paulo).



Figura 34. Anúncio de concerto da Orquestra do Departamento de Cultura de São Paulo em 6 de outubro de 1936, sob a regência de Ernst Mehlich, tendo como solista Guiomar Novaes. Publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, no mesmo dia (SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA, 1936).

Não há dúvida, portanto, que a constituição da Orquestra do Departamento de Cultura do Município de São Paulo foi realizada a partir da reunião de músicos e regentes oriundos das orquestras que existiram ou foram extintas ao longo dessa década, como a Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo (1921-1931), a Sociedade de Concertos Sinfônicos Filarmonia (1920 a 1932), a Sociedade Sinfônica de São Paulo (1929-1931), a Associação Orquestra Sinfônica de São Paulo (1933-1934), a Sociedade de Concertos Sinfônicos Leon Kaniefsky (1933-1936) e a Orquestra do Centro Musical de São Paulo (1933-1938). Em algumas notícias é enfatizada sua relação com a Orquestra do Centro Musical de São Paulo, que parece ter participado com seu nome nas séries promovidas pelo contrato entre o Departamento de Cultura e a Sociedade de Cultura Artística.

A Orquestra do Departamento de Cultura nunca existiu, portanto, como entidade autônoma até 1939, embora a maior parte dos seus músicos possam ter atuado juntos desde o início da série de concertos orquestrais. Nesse ano, entretanto, a orquestra que vinha atuando nas séries promovidas pelo Departamento de Cultura e pela Sociedade de Cultura Artística foi reorganizada como um corpo estável da Prefeitura de São Paulo, por influência ou auxílio do prefeito Francisco Prestes Maia, recebendo a denominação Orquestra do Teatro Municipal, e tornando-se um organismo atuante e referencial na cidade. Uma notícia do jornal *O Estado de S. Paulo* dá a Armando Belardi o crédito de um dos organizadores da Orquestra do Teatro Municipal em 1939:

Os componentes da orquestra do Teatro Municipal, organizada com elementos do Sindicato “Centro Musical de São Paulo”, querendo prestar homenagem ao maestro Armando Belardi, que foi um dos organizadores da mesma orquestra, resolveram oferecer-lhe um almoço que será realizado em local e data a marcar oportunamente. (SYNDICATO, 1939).

Surgiu, portanto, em junho de 1939, “A grande orquestra do Teatro Municipal, composta de 80 figuras e sob a direção dos maestros Arturo De Angelis e Armando Belardi”, segundo a qual noticiava-se: “já tem ultimados os ensaios de todas as óperas que serão ouvidas este ano” (NOTÍCIAS THEATRAES, 1940). O então interventor federal no Governo do Estado de São Paulo, Adhemar Pereira de Barros, no relatório referente ao período de 1938-1939 entregue ao presidente Getúlio Vargas, esclarece o interesse do estado na proteção da cultura e seu isolamento dos interesses do mercado: “No campo cultural, do teatro e da música, realizou-se, pela primeira vez em S. Paulo, sob o patrocínio do Departamento de Cultura, uma temporada lírica autônoma, obtendo grande êxito” (1939, p. 308). No relatório de 1940, Adhemar de Barros foi mais explícito ao ressaltar a reorganização da Orquestra do Teatro Municipal e a difusão popular dos espetáculos do Departamento de Cultura como avanços culturais, ainda que promovidos pelo governo municipal e não estadual:

Quanto à parte musical e artística, podem-se mencionar a reorganização da Orquestra do Teatro Municipal, a criação do Coro Lírico, a promoção de frequentes espetáculos e concertos gratuitos e a preços populares, a realização de cursos e conferências e muitas outras iniciativas equivalentes. Uma aula de bailados, inteiramente gratuita, foi criada no Teatro Municipal, onde funciona com grande e selecionada frequência (BARROS, 1940, p. 399).

É certo que a criação da Orquestra do Teatro Municipal foi inovadora no que diz respeito à sua caracterização como corpo estável do Departamento de Cultura, porém os objetivos dessa orquestra (que seriam alterados somente com a criação da Orquestra Sinfônica Municipal, em 1949) ainda estavam relacionados à “elegância e bom gosto” herdados das décadas anteriores:

A orquestra e o coro lírico são hoje duas realidades esplêndidas. Antes da administração Prestes Maia, existiam apenas corais folclóricos e, no que diz respeito à orquestra, era tomada de empréstimo ao sindicato profissional dos músicos de orquestra. Sob a administração Prestes Maia, com o alto patrocínio do Interventor Adhemar de Barros, possuímos a orquestra do Teatro Municipal, sob a regência diária de um maestro preparador, e possuímos um coro lírico de oitenta vozes, pronto para as grandes óperas e em condições, igualmente, de tomar parte na execução de grandes peças sinfônicas. [...] Hoje, com os aperfeiçoamentos introduzidos no Teatro Municipal e graças à organização, pelo Departamento de Cultura, dos ‘corpos estáveis’, já é possível a São Paulo ter uma temporada lírica à altura das suas tradições de elegância e bom gosto. (THEATRO LYRICO, 1940).

Sucedendo cronologicamente a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (fundada em 1931) e precedendo a fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira (Rio de Janeiro, 1940), a Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo, instituída em 1935 pelo Secretário Municipal de Cultura Mário de Andrade, na forma de Orquestra do Departamento de Cultura, porém estável a partir de 1939, foi pioneira de uma nova fase,

em São Paulo e no Brasil. Percebe-se que as ações do Departamento de Cultura incluíam uma tentativa de rompimento (ainda que parcial) do *apartheid* social e cultural dos concertos orquestrais, por meio da popularização de preços e – fato que se observa com frequência nos programas de suas apresentações, a partir de 1939 – inclusão de repertório com referências às culturas populares brasileiras, que a historiografia do século XX passou a denominar “nacionalista”.



Figura 35. Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo em 1941, após a execução da *Nona Sinfonia* de Beethoven, sob a regência de Armando Belardi. Foto com a assinatura dos músicos e dos solistas (FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO, s.d.).



Figura 36. Orquestra e Coral Lírico do Theatro Municipal de São Paulo em 1949, após a execução do *Requiem*, de Verdi (FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO, s.d.).

A Orquestra do Teatro Municipal apresentou-se dezenas de vezes na década de 1940 (Figura 34), sendo dirigida, em distintas oportunidades, por Armando Belardi (1940, 1948), Jean Morel (1943), Arturo De Angelis (1943), Edoardo de Guarnieri (1943), Lamberto Baldi (1945), Camargo Guarnieri (1945, 1948 e 1949), Ítalo Izzo (1948), Miguel Arquerons (1948), Manuel Contardo (1948) e Zacarias Autuori (1949), entre outros. A notícia mais importante sobre sua organização (ou reorganização, como frequentemente referida) foi publicada pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, em 20 de dezembro de 1942:

A orquestra que hoje representa um dos altamente significativos índices culturais de São Paulo, quicá do Brasil, foi organizada em junho de 1939, quando o prefeito da capital nomeou uma comissão de técnicos a fim de escolher os elementos que deveriam ser efetivados nas suas várias especialidades musicais, fazendo parte desse núcleo de selecionadores, os maestros Armando Belardi, Ernesto Mehlich, Artur De Angelis, professor Álvaro Ghilardini e o poeta Correia Junior, este como representante do Departamento de Cultura da nossa Municipalidade. O critério adotado, desde o início, foi primeiro considerar os títulos de habilitação dos músicos e depois apreciar o seu tirocínio na especialização sinfônica.

Agora, a orquestra do Teatro Municipal ensaia todos os dias e todos os meses efetua três concertos sinfônicos, onde o Departamento de Cultura da Municipalidade determinar.

Graças ao acerto da sua organização e ao preparo contínuo e sistemático que é sua própria razão de ser, a orquestra do Municipal atingiu desde bastante tempo um alto grau de eficiência, que lhe permite enfrentar com inteiro êxito a

interpretação de obras de grandes e muitas dificuldades técnicas, como o ciclo beethoveniano até a *Nona Sinfonia*, a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, *La Mer* de Debussy, *Dom João* de Strauss e outras produções de merecido renome mundial.

Do conjunto orquestral fazem parte verdadeiros ‘virtuose’ dos seus instrumentos, de tão destacado mérito que já se têm apresentado vitoriosamente como solistas em diversos concertos, enquanto outros tomam lugar de relevo nos próprios solos que executam durante a interpretação das obras sinfônicas.

A orquestra do Municipal se compõe de 80 professores, total que apenas representa um mínimo, pois com frequência ela é acrescida de outros instrumentistas, atingindo o conjunto, quase sempre, a 85 ou 90 figuras. E como se não bastassem a quantidade e a qualidade puramente técnicas, há ainda o valor espiritual do conjunto, agora mais uma vez cabalmente demonstrado na cooperação entusiástica, para o êxito da *Noite da Âncora*. (A NOITE DA ANCORA, 1942).

Armando Belardi, que viveu a humilhante dissolução da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, após dez anos de atuação, com ações atabalhoadas e fortemente criticadas por Mário de Andrade, tornou-se, em 1939, o “chefe da Orquestra do Teatro Municipal” (HOMENAGEM AO MAESTRO BELLARDI, 1942), após liderar sua organização, com aval da Prefeitura de São Paulo. Talvez a mudança da chefia do Departamento de Cultura, em 1938, tenha sido estratégica para a ação de Armando Belardi, mas a criação da Orquestra do Teatro Municipal certamente resultou do trabalho de Mário de Andrade à frente desse órgão municipal, na criação do primeiro corpo orquestral estável em São Paulo e o segundo no Brasil. Uma notícia do jornal *O Estado de S. Paulo*, assinada por um crítico de iniciais C. F., em 24 de março de 1943, declarava:

Desnecessário é encarecer aqui a ação intensamente educativa que o Departamento Municipal de Cultura vem exercendo em nosso meio por intermédio dos seus conjuntos permanentes. Orquestra Sinfônica, Coral Lírico, Coral Paulistano, Trio São Paulo e Quarteto Haydn, todos têm participado de frequente atividade e à sua atuação têm sido confiadas iniciativas de grande responsabilidade e alto valor artístico.

Uma ação mais sutil, porque desenvolvida em ambiente suficientemente musicalizado, é a exercida pelos conjuntos de câmara do Departamento de Cultura. As mais significativas obras instrumentais e vocais do gênero têm sido por eles apresentadas de maneira a despertar e manter o gosto por uma modalidade de música que exige algum esforço, alguma apreciação ativa do ouvinte, o que, por outro lado, lhe limita a preferência a um grupo mais restrito. Entretanto, o interesse por eles despertado não esmoreceu, antes, está em contínuo aumento, principalmente de algum tempo a esta parte, em que não só o Departamento como outras entidades artísticas têm feito realizar manifestações dessa natureza.

E quanto ao valor daqueles conjuntos, nada temos a acrescentar ao que tantas vezes dissemos. Depois de mencionar-lhes a eficiência na campanha educativa em que tão nobremente se empenha o Departamento de Cultura, limitamo-nos a registrar o êxito ontem obtido no Teatro Municipal, onde numeroso auditório aplaudiu-os com caloroso entusiasmo. (C. F., 1943).

Foi o impacto público da Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo na década de 1940 (às vezes ainda denominada Orquestra do Departamento de Cultura) que fez

chegar à Câmara Municipal de São Paulo a reivindicação de efetivação desse organismo, a partir de um vínculo pleno e regulamentado por lei, sob a promessa de uma participação mais extensa na cidade, movimentação aparentemente encabeçada pelo seu diretor Armando Belardi. Com base nessa solicitação, o vereador Miguel Franchini Neto apresentou na Câmara Municipal, em 4 de outubro de 1938, “dois projetos de lei, no sentido da criação de uma orquestra sinfônica e de uma banda municipal”. De acordo com o *Jornal de Notícias* de 3 de outubro de 1938, “a orquestra sinfônica será um conjunto composto de 120 figuras, nos moldes da de Filadélfia” (É UM DIREITO DO POVO, 1938). Ficou também registrada a opinião do vereador Franchini Neto, um dos principais políticos da cidade de São Paulo a advogar a ideia de que o acesso à “boa música” (ainda que esse seja um conceito ideológico e relativo) é um direito popular e não apenas um privilégio da elite:

O povo não tem apenas necessidade de ouvir boa música, mas isso é um direito que lhe assiste. Solidarizo-me com o edil que mostrou ter uma visão clara das necessidades culturais e educacionais de nosso povo, fazendo, dessa maneira, jus à confiança do povo (É UM DIREITO DO POVO, 1938).

A primeira versão do projeto de lei, aprovado pelas Comissões de Justiça, Finanças, e Educação e Cultura da Câmara Municipal, e que entrou em votação em primeira discussão em 7 de julho de 1949, foi integralmente transcrito pelo *Jornal de Notícias* nesse mesmo dia. Tal projeto previa a criação de um corpo de 111 “professores de orquestra efetivos” e seu artigo 3º visava efetivar automaticamente os integrantes mais antigos da Orquestra do Teatro Municipal:

Art. 3º - Para a constituição da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, serão efetivados automaticamente os atuais componentes da Orquestra do Teatro Municipal que tenham mais de cinco anos de efetivo serviço na mesma.
 § 1º - Os demais componentes da atual Orquestra que não preencham o disposto no artigo anterior terão que submeter-se ao concurso de provas previsto no § seguinte para lotação de lugares vagos, gozando, porém, de preferência para a sua nomeação, em igualdade de condições com novos concorrentes.
 § 2º - Para todos os lugares vagos existentes ou que venham a existir, o preenchimento se fará por concurso de títulos e provas, de acordo com o respectivo edital que será elaborado pelo Conselho Técnico mediante prévia aprovação do Secretário de Educação e Cultura. (SERÁ VOTADO HOJE, 1949).

São importantes as discussões a respeito desse projeto registradas no *Jornal de Notícias*, entre elas a inclusão de emendas que evidenciam o seu caráter protecionista e popularizador:

Em primeira discussão, o projeto do Sr. Franchini Neto, criando a Orquestra Sinfônica Municipal. Entre as emendas aprovadas, figura a do Sr. Jânio Quadros, referente a dois concertos populares nos bairros da capital por semana; do Sr. Nicolau Tuma, efetivando os atuais participantes da Orquestra

do Teatro Municipal com mais de cinco anos de atividades e, do Sr. Assunção Ladeira, diminuindo para 99 o número de integrantes da orquestra. (APROVADO, 1949).

Aprovado o projeto de lei do vereador Franchini Neto, o prefeito Asdrúbal da Cunha vetou o artigo 3º, que visava efetivar automaticamente os integrantes mais antigos da Orquestra do Teatro Municipal. A reivindicação expressa no artigo 3º provavelmente refletia o esforço de criação e manutenção dessa orquestra, nos dez anos que precederam a aprovação dessa lei, e talvez mesmo um desejo de maior poder sobre o grupo por parte do então diretor Armando Belardi. A maioria dos vereadores tentou derrubar o veto, mas sem atingir a proporção de 2/3 dos presentes, o veto ao artigo 3º foi mantido, acarretando a necessidade de realização de concursos públicos para a admissão dos seus músicos:

Sobre o veto parcial do prefeito ao projeto criando a Orquestra Sinfônica Municipal, falaram inicialmente os vereadores Pedro Brasil Bandecchi, combatendo-o e Cantídio Sampaio, este último apoiando o ponto de vista do Executivo, contra o aproveitamento dos atuais integrantes da orquestra do Teatro Municipal, que tenham mais de dois anos de exercício efetivo na mesma. O Sr. Franchini Neto defendeu, durante cerca de uma hora, o aproveitamento dos músicos da atual orquestra, procedendo-se, em seguida, à votação do veto, no que se refere ao art. 3º, ou seja, a participação dos músicos do Teatro Municipal na Orquestra Sinfônica Municipal.

Finda a votação, o presidente anunciou o seguinte resultado: 24 vereadores contra e 17 a favor do veto. Como a rejeição necessitava de 2/3 dos presentes, o veto ao art. 3º foi mantido. Nessas condições, os cargos criados pelo projeto de lei serão preenchidos mediante concurso.

Entrando em votação o restante da parte vetada, foi a decisão do prefeito mantida por 19 votos a favor e 21 contra (MANTIDO O VETO, 1949).

A Lei nº 3.829, que criou a Orquestra Sinfônica Municipal e automaticamente extinguiu a Orquestra do Teatro Municipal, foi assinada pelo prefeito em 28 de dezembro de 1949 e publicada no *Diário Oficial* no dia seguinte. O texto aprovado incluiu, no Art. 5º, o § 1º, originário de emenda do vereador Jânio Quadros, determinando que “A Orquestra Sinfônica dará, pelo menos, um concerto semanal nos bairros, observado o critério de escolha rotativa dos mesmos” (SÃO PAULO, 1949). Jânio Quadros, que três anos depois seria candidato (eleito) ao cargo de prefeito de São Paulo, deixou registrado seu protesto contra a não efetivação automática, na Orquestra Sinfônica Municipal, dos “velhos músicos que formaram a Orquestra do Teatro Municipal”.

“Em vista de ter sido vetada parcialmente pelo prefeito a lei que criou a Orquestra Sinfônica, após ter sido o veto aprovado na sessão de sexta-feira última, a Câmara decretou e seu presidente solenemente promulgou, na sessão de ontem, a referida Lei, com exceção da parte vetada.

O Sr. Jânio Quadros mais uma vez protestou contra o veto do prefeito, que consubstanciou gritante injustiça, deixando de aproveitar os velhos músicos que formaram a Orquestra do Teatro Municipal. (CAMARA MUNICIPAL, 1949).

A Orquestra Sinfônica Municipal iniciou sua lotação nos meses seguintes, inicialmente regida por Armando Belardi, contando, porém, com maestros convidados como Eleazar de Carvalho e João de Souza Lima. A história de sua criação, desde a fase anterior à sua instituição como corpo estável (1933/1935-1939), até sua consolidação pela Lei nº 3.829, de 28 de dezembro de 1949, foi registrada em detalhes nos periódicos paulistas. Nas décadas seguintes, entretanto, Armando Belardi difundiu na imprensa uma versão simplista e imprecisa, do ponto de vista histórico e institucional, de que “A Orquestra Sinfônica Municipal vem a ser a sucessora da antiga Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, com a qual, desde 1921, se começou a divulgar, entre nós, a música sinfônica” (JUBILEU DA SINFÔNICA, 1964). Belardi teve, de fato, um papel central na criação da Orquestra Sinfônica Municipal, porém a história foi bem mais longa e complexa do que a versão relatada nos jornais paulistanos e passou pela história de várias orquestras não referidas por Belardi nesse relato:

Armando Belardi, fundador da antiga Sociedade de Concertos Sinfônicos, colaborou decisivamente na fundação da atual O.S.M., pois foi ele quem apresentou ao então prefeito da Capital a proposta de organização de uma orquestra oficial do Teatro Municipal e de um corpo coral de cerca de 60 figuras. As duas propostas foram aceitas e as organizações continuam sempre em progresso e desenvolvendo educativo programa cultural, o que é razão suficiente para que a ele coubesse a regência do ‘Festival Beethoven’.” (JUBILEU DA SINFÔNICA, 1964).

Armando Belardi começou a reger em 1935 e, embora fundador e diretor da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, nunca chegou a ser o seu regente, pois ela encerrou suas atividades em 1931. Notícias como a que se segue, no entanto, foram comuns no meio musical, a partir da década de 1960: “Presidente do Centro Musical de São Paulo, uma associação de classe, fundou, em 1921, com vários colegas, a Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, que daria origem à Orquestra Sinfônica Municipal, oficializada em 28 de dezembro de 1939” (PENTEADO, 1986). Belardi provavelmente referia-se mais ao ideal de existência de orquestras e concertos sinfônicos na cidade de São Paulo do que à ligação institucional ou permanência dos músicos entre as orquestras citadas.

De qualquer maneira, é inegável o significado da fundação da Orquestra Sinfônica Municipal em 1949 e dos demais corpos estáveis pela Prefeitura de São Paulo a partir de então, especialmente na criação de um modelo de gestão pública das orquestras sinfônicas. A mesma movimentação seguiu-se no governo do Estado de São Paulo nos anos subsequentes, resultando na criação de várias outras orquestras e corpos estáveis, a maioria ainda atuantes:

Tipo	Número	Data	Ementa
Lei	850	20 nov 1950	Declara de utilidade pública a Orquestra Sinfônica de Amadores de São Paulo - Sociedade de Cultura Musical, desta capital
Lei	997	13 abr.1951	Cria um Conservatório Dramático e Musical na Cidade de Tatuí
Lei	2.733	13 set. 1954	Cria a Orquestra Sinfônica Estadual
Lei	5.303	15 abr.1959	Cria um Conservatório Dramático e Musical na Cidade de Lorena
Lei	6.993	10 set. 1962	Cria um Conservatório Dramático e Musical em Catanduva.
Lei	7.541	27 nov. 1962	Cria um Conservatório Dramático e Musical em Rio Claro
Lei	7.616	05 dez. 1962	Cria um Conservatório Dramático e Musical em Itararé
Decreto	41.536	24 jan. 1963	Declara de utilidade pública a sociedade civil denominada Sociedade Orquestra Filarmônica de São Paulo
Lei	8.988	29 set. 1965	Cria a Orquestra Sinfônica de Franca
Lei	8.991	29 set. 1965	Cria um Conservatório Dramático e Musical em Assis e Araras
Decreto	46.197	27 abr. 1966	Declara de utilidade pública a Sociedade Orquestra de Câmara de São Paulo, com sede nesta capital
Lei	9.391	07 jun. 1966	Declara de utilidade pública a Orquestra Sinfônica do Vale do Paraíba, de São José dos Campos
Decreto	13.426	16 mar. 1979	Cria a Secretaria de Estado da Cultura
Lei	3.634	13 dez. 1982	Declara de utilidade pública a Orquestra Universitária de Concertos da Faculdade de Medicina da USP, com sede na capital
Decreto	20.955	01 jun. 1983	Reorganiza a Secretaria de Estado da Cultura. Cria a Orquestra Sinfônica Juvenil do Estado de São Paulo, a Orquestra Sinfônica Juvenil do Litoral, a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, o Coral do Estado de São Paulo e o Movimento Coral do Estado de São Paulo
Decreto	42.991	01 abr. 1998	Cria a Academia de Música de São Paulo
Lei	10.376	21 set. 1999	Declara de utilidade pública a Orquestra Sinfônica de Piracicaba

Quadro 15. Leis de criação de corpos estáveis, escolas e programas do Estado de São Paulo relacionados à música, de acordo com o portal da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (s.d.).

A política dos corpos estáveis, embora tenha proporcionado a criação dos organismos musicais de maior porte, em São Paulo e outras cidades brasileiras, foi realizada sobre bases pouco sólidas, que, como vimos, deixou de contemplar sistemas que garantissem o seu pleno funcionamento e continuidade, e tornou as grandes orquestras, além de considerável parte do movimento musical, dependente do financiamento público e pouco capaz de ultrapassar momentos de crise financeira sem a intervenção estatal.

Na própria década de criação da Sinfônica Municipal de São Paulo, a única orquestra estável brasileira já havia iniciado uma longa história de dificuldades econômicas. Em 1942, “O Sr. Presidente da República assinou decreto-lei abrindo, pelo Ministério da Educação, o crédito especial de Cr\$ 140.000,00 para auxílio extraordinário à Orquestra Sinfônica Brasileira” (AUXILIO À ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA, 1942). Adalberto Lara de Almeida (1952), presidente da Sociedade Civil Orquestra Sinfônica Brasileira, publicou, em fins do seu mandato, o relatório sobre as finanças e atividades artísticas da instituição entre 1947 a 1951, informando que, em 31 de dezembro de 1947, o déficit da orquestra acumulava-se em Cr\$ 2.433.051,50 e, em

princípios de 1948, a dívida da instituição somava Cr\$ 3.337.430,10, com a consequência de que “As atividades artísticas, em 1948, foram grandemente prejudicadas”.

Tentando explicar as causas do déficit da Orquestra Sinfônica Brasileira, Adalberto Lara de Almeida declarava: “O problema da restauração das finanças da Sociedade se apresentava de difícil solução, uma vez que para resolvê-lo, medidas heroicas de compressão de despesas teriam de ser efetivadas, com o mínimo de detrimento do lado artístico e cultural” (ALMEIDA, 1942). O autor ainda discorre sobre os “esforços e sacrifícios da administração” para diminuir o déficit ao longo de sua gestão, com sua redução para Cr\$ 754.903,20 em 31 de dezembro de 1950, como também a obtenção de auxílios da Prefeitura do Rio de Janeiro, de Cr\$ 300.000,00 em 1949 e 1950, Cr\$ 400.000,00 em 1951 e Cr\$ 600.000,00 em 1952, e de uma subvenção do governo federal de Cr\$ 3.000.000,00 anuais em 1949, 1950 e 1951, e de Cr\$ 1.000.000,00 em 1952, com a expectativa de subvenções municipal de Cr\$ 600.000,00 e federal de Cr\$ 4.000.000,00 para os anos seguintes (ALMEIDA, 1952).

O desejo da elite paulistana de manter orquestras sinfônicas com *apartheid* social e cultural, e conseqüentemente sem apoio popular suficiente para sua manutenção, foi uma das principais motivações para sua criação, até o final da década de 1940. Os governos que apoiaram essa ideia acrescentaram, no entanto, uma ampliação – ainda que pequena – do seu significado social, com a popularização dos preços, maior distribuição geográfica dos concertos na cidade e abertura ao repertório com referência às culturas populares. A falta de bases mais amplas de sustentação dessas orquestras, por outro lado, foi mantida das décadas subsequentes, e seria apenas uma questão de tempo para que a crise sentida pela Orquestra Sinfônica Brasileira chegasse às outras orquestras e a vários corpos estáveis paulistanos.

2.6 SURGIMENTO DE ORQUESTRAS SINFÔNICAS NO DECLÍNIO DAS ORQUESTRAS DE MERCADO (1910-1970)

No que se refere aos conjuntos orquestrais, o século XX foi marcado pela dissolução de centenas de orquestras surgidas em mercados que sofreram abrupta transformação ou dissolução, entre eles a Igreja Católica, os cinemas, os cassinos e cabarés, as estações de rádio e televisão, e as festas e bailes em clubes e associações privadas. Tal dissolução acarretou o desemprego de dezenas de milhares de músicos por todo o país, cuja quantidade exerceu impacto significativo na política de estatização das orquestras, como recurso extremo para a geração de empregos para a classe musical.

Paralelamente, o próprio surgimento do rádio, do cinema e da televisão, além de várias modalidades de gravação (de áudio e vídeo), tornou as orquestras cada vez menos necessárias nos ambientes domésticos e nos espaços públicos, pois sua substituição pela música transmitida por aparelhos eletrônicos foi se tornando cada vez mais barata, eficiente e interessante ao consumidor.

Este capítulo visa demonstrar que há motivos suficientes para acreditar que o declínio das orquestras de mercado, principalmente nas décadas de 1910 a 1970, e a necessidade de gerar empregos para os músicos que perderam seus cargos nesse processo tenham sido fatores que contribuíram para a criação de orquestras sinfônicas e para a reivindicação de subsídio estatal, nesse período.

Esse processo iniciou-se na Igreja Católica, a partir da reforma da música sacra, iniciada pelo Papa Pio X no Motu Proprio *Tra le sollecitudini*, de 11 de novembro de 1903 (PIO X, 1904), aplicada pela primeira vez em cidades brasileiras no “Regulamento sobre Música Sacra”, emitido na Pastoral Coletiva dos Arcebispos e Bispos das Províncias Eclesiásticas do Rio de Janeiro, Mariana, São Paulo, Cuiabá e Porto Alegre, em 25 de setembro a 10 de outubro de 1910 (PASTORAL, 1911), e generalizada para todo o Brasil no apêndice “De Cantu et Musica Sacra”, do Concilium Plenarium Brasiliense (1939). Pio X proibiu, nas igrejas, o piano, as “bandas musicais”, os “instrumentos fragorosos, o tambor, o bombo, os pratos, as campainhas e semelhantes”. Paralelamente, o Papa determinou a exclusão, das cerimônias religiosas, de toda a música que tivesse “reminiscências de motivos teatrais”:

5. [...] Todavia, como a música moderna foi inventada principalmente para uso profano, deverá vigiar-se com maior cuidado por que as composições musicais de estilo moderno, que se admitem na Igreja, não tenham coisa alguma de profana, não tenham reminiscências de motivos teatrais, e não sejam compostas, mesmo nas suas formas externas, sobre o andamento das composições profanas. [...]

22. Não é lícito, por motivo do canto, fazer esperar o sacerdote no altar mais tempo do que exige a cerimônia litúrgica. Segundo as prescrições eclesiásticas, o Sanctus deve ser cantado antes da elevação, devendo o celebrante esperar que o canto termine, para fazer a elevação. A música da Glória e do Credo, segundo a tradição gregoriana, deve ser relativamente breve. (PIO X, 1904).

O resultado foi o progressivo abandono da música sacra que, desde o século XVIII empregava solos e coros a partir de texturas operísticas (com acompanhamento orquestral ou de banda) ocasionando grande impacto na perda da função das orquestras e bandas que viviam desse gênero musical. Essa foi a maior perda sofrida pelas corporações musicais brasileiras desse tipo, em toda sua história, fazendo com que entrassem em progressiva decadência. O Regulamento de 1910, como determinava Pio X, insistiu na

eliminação de quaisquer tipos de música religiosa aparentada à ópera, interrompendo uma tradição que, em algumas cidades brasileiras, chegava a um século e meio:

5º - Todas as composições eclesiásticas devem revestir, ao menos em sua maior parte, o caráter de música coral. Os solos, ainda que não inteiramente excluídos dessas composições, nunca devem nelas predominar, de modo a absorver parte notável do texto litúrgico; devem ter apenas o caráter de simples motivo melódico, estreitamente unido ao resto da composição em forma de coral.

6º - Fica absolutamente proibida nas igrejas a execução vocal e instrumental de trechos de ópera ou de música profana, principalmente se inspirada em motivos ou reminiscências teatrais, ou de qualquer outra composição que não esteja de conformidade com o estilo grave, ligado e religioso da música sagrada. Tais são, em geral, todas as sinfonias, *ouverturas* ou composições semelhantes, que costumam ser executadas em nossas igrejas, no princípio e no fim das funções solenes. (PASTORAL COLECTIVA, 1911, n. 3, p. 640-645).

Outro tipo de conjunto musical extinto, dessa vez por conta dos avanços tecnológicos, foi a orquestra de cinema, genericamente denominada “pequena orquestra”. Constituída de dois violinos (A e B), violoncelo e/ou contrabaixo, piano, alguns sopros (geralmente flauta, clarineta, trompete e saxofone) e, eventualmente, uma bateria americana, constituíam grupos quase sempre com menos de dez pessoas, que trabalhavam principalmente nas salas de projeção e de espera de cinemas, mas também aceitavam apresentar-se em qualquer outra função que envolvesse pagamento, como festas e rádios.



Figura 37. Sala de espera do Cinema Pathé, Rio de Janeiro, s.d. No balcão, ao fundo, vê-se uma orquestra de mulheres (Arquivo do Museu da Imagem e do Som. Reprodução de Roberto Jesus Oscar).

IDEAL

ORCHESTRA

O FAVORITO

FOX-TROT

Musica de R. STOLZ

Publicação para pequena
orchestra

PIANO
VIOLINO A
VIOLINO B
FLAUTA
CLARINETA
CELLO
BASSO

NUMEROS PUBLICADOS

1012 Amorosa	Fox-trot	Canhoto
1013 Oh! Virgem de meus sonhos	Valsa	P. Greco
1040 De mi flor	Tango Mil.	R. Firpo
1044 Demassy-Marsch	One-step	Cratrop
1040 O Favorito	Fox-trot	Stolz
1040 Al! Seu Doto!	Touza	Paraguassú
1040 La Carajada	Tango	R. Firpo
1040 Manhoso	Chorinho	Paraguassú
1043 Na Praia de Miami	Valsa	Jacobi
1010 Tio Pita foi embora	Gambinha	Paraguassú
1011 Pensam. Oculto	Valsa	Fraizabek
1012 A gente se defende	Maxixe	Canhoto
1013 Celeste	Valsa	Lalle
1014 Arrependida	Valsa	Canhoto
1015 Mandê gie elle	Maxixe	Paraguassú
1016 Suld. si ammore	Canção	Ingenio
1017 Fascino	Valsa	Ogliotti
1018 Al! Al! Al!	Maxixe	Argento
1019 Luar Paulista	Valsa	Bernardini
1020 Sorrisos d'amor	Valsa	Portaro
1021 Apaches	Fox-trot	D. Rulli
1022 Aberte Parafuso!	Maxixe	J. Portaro
1023 Miranova	Fox-trot	R. Marrocco
1024 Trame Terra	Maxixe	C. Povea
1025 Que N. fez favor?	Maxixe	Topasid
1026 My last dream	Valsa	M. Paranguá
1027 Pina	Tango Arg.	R. Marrocco
1028 Caravana	Fox-trot	Curt Crasselt
1029 Faltia Mimosa	Fox-trot	Lama
1030 Gago e Saccadura	M.Rag-time	J. F. Freitas
1031 Negrita	Tango	J. Duarte
1032 Abandnado	Tango	Curt Crasselt
1033 Crepuscular	Valsa	Paranguá
1034 Se o teleph. falasse	Maxixe	Canhoto
1035 Assustador	Fox-Trot	Crasselt
1036 Paulista	Marcha	Portaro
1037 Ahil Piratinga	Maxixe	Quinote
1038 Longe de q. adoro	Valsa	Canhoto
1039 Sufrá	Tango Arg.	F. Canaro
1040 Sueno Meic	Tango Arg.	A. Fernandez

VALSAS,
TANGOS,
MAXIXES,
FOX-TROTS,
RAG-TIMES,
ONE-STEPS,
MARCHAS,
ETC.

23 PARA PIANO — 1005 PARA PIANO E SESTETTO

Figura 38. *O Favorito* (fox-trot), de Robert Stolz, em arranjo de H. Rossi e adaptação de L. Rinaldo para pequena orquestra, a partir de original intitulado *Der Favorit*, impresso pela Casa Mignon, de São Paulo, na série Ideal Orchestra (n.23), com partes de piano, violinos A e B, violoncelo, contrabaixo, flauta, clarineta (Acervo Museu da Música de Mariana).

As pequenas orquestras brasileiras foram sendo formadas nos primeiros anos do século XX, a partir de modelos norte-americanos, na medida em que novos cinemas entravam em funcionamento. Com a existência desses grupos, surgiu também um mercado editorial, que publicou uma grande quantidade de obras para esse tipo de formação (Figura 37), principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro, as cidades que mais construíram cinemas no país. Em 1930, um músico que assinou um artigo no *Correio Paulistano* com o pseudônimo Fiteiro, deixou um dos mais importantes testemunhos conhecidos sobre a atividade musical nos cinemas paulistanos das três primeiras décadas do século XX:

Antigamente (que triste é este advérbio!) havia uma preocupação carinhosa de parte dos empresários a respeito da sincronização orquestral dos filmes. A gente ia ao cinema não só para assistir a um bom filme, como para ouvir uma boa música. Era costume discutir as vantagens desta ou daquela casa de projeções somente por causa dos seus conjuntos musicais.

E, quantas vezes, uma película detestável, sem graça nenhuma pela sua confecção material, sem interpretação brilhante, adquiria uma feição nova, cheia de encanto e de beleza, porque a arte dos músicos da orquestra supria as deficiências do trabalho cinematográfico! (FITEIRO, 1930).

No mesmo texto, Fiteiro aponta a tecnologia sonora da época (discos e filmes falados) como a causa do desemprego dos músicos de pequenas orquestras, fazendo uma interessante defesa pela manutenção desses conjuntos em cinemas, ao citar um movimento vitorioso a esse respeito ocorrido em Buenos Aires (Argentina):

Ao que parece, tende a prolongar-se o ostracismo a que foram votados os músicos das orquestras de cinema. Tio Sam, esse pândego magriço e amalucado lá do norte do continente, continua a mandar-nos as suas músicas de conserva em discos e latas, azucrinando os ouvidos da gente com guinchos de “jazz” e saladas de gramofones. [...] Mas a música não pode ser enlatada, catalogada por números e executada, depois, de qualquer modo, automaticamente, como se aciona um ventilador ou uma bomba de sucção.

Por isso é que nunca se conseguirá impor a vitrola aos amantes da boa música. A máquina não tem alma. E seria preciso que fôssemos feitos à feição dos mecanismos que ora nos impingem para podermos compreendê-los e “sentir” a desarmonia que eles espalham por aí, torturando-nos os ouvidos...

Em Buenos Aires, os músicos dos cinemas saíram vitoriosos da campanha que moveram contra os filmes falados e sincronizados mecanicamente.

Aqui, algumas empresas já pensam em introduzir nos espetáculos “intermezzos” de música verdadeira, para atenuar a má impressão das saladas de “jazz” e de operetas que os filmes sonoros produzem no espírito público.

Mas acho que isso ainda é pouco.

Necessitamos reintegrar de vez as orquestras nos cinemas. Prestigiar a arte como é devido. Dar aos músicos, de novo, facilidades para o exercício de sua profissão, a mais simpática e a mais pura de todas, pois consiste em semear pelo mundo apenas motivos de encanto e de alegria, de enlevo e de entusiasmo, interpretando todas as emoções do coração através da linguagem universal, profundamente doce e divinamente bela, linguagem dos deuses e dos anjos, dos heróis e dos sonhadores, que é a música.

Euterpe está sendo vilipendiada pelos bárbaros modernos, os pioneiros de um progresso paradoxalmente regressivo e nefasto. Até quando? Que o digam os responsáveis por este estado de cousas, que os oráculos não nos adiantam nada de interessante neste assunto... (FITEIRO, 1930).

Em 15 de junho de 1937, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou uma notícia intitulada “Protesto contra a supressão da orquestra no cinema”, que narra uma ação de músicos norte-americanos em Nova York, poucos dias antes, destinada a exigir que ao menos uma parte dos cinemas ainda mantivessem orquestras, “a fim de dar trabalho aos músicos desempregados”. Essa notícia, juntamente com a precedente, sobre ação semelhante em Buenos Aires, no final da década de 1920, demonstra que a extinção das orquestras de cinema e a nunca ocorrida obrigatoriedade de seu retorno, ainda que parcial, foram um golpe drástico na oferta de emprego à categoria musical, acompanhado de protestos em várias partes do mundo:

Nova York, 13 (H.) – Trezentos músicos sindicalizados da Federação Americana Musical invadiram o Teatro Palace, situado em Times Square, assim que as portas foram abertas ao público e tomaram os lugares

anteriormente reservados, em sinal de protesto contra a supressão das orquestras nos cinemas falados. A Federação reclama que dois teatros de cada uma das grandes divisões da metrópole sejam obrigados a contratar orquestras, a fim de dar trabalho aos músicos desempregados. Os manifestantes, munidos de vastas provisões de sanduíches e outros comestíveis, estavam dispostos a permanecer no teatro até segunda-feira. (PROTESTO, 1937).

O movimento tardou a chegar em São Paulo, mas em 6 de março de 1940 o *Correio Paulistano* noticiou uma solicitação ao Departamento de Cultura do Município de São Paulo, pedindo a elaboração de uma lei que tornasse obrigatória a manutenção de pequenas orquestras nas salas de espera dos cinemas paulistanos. Essa lei nunca foi apresentada e as cine orquestras paulistanas foram efetivamente extintas por conta das novas tecnologias de gravação do som, porém a matéria do jornal (integralmente transcrita a seguir) tornou-se outro precioso testemunho da dramática diminuição do número de empregos para músicos na cidade de São Paulo na década de 1930, justamente o período no qual foi iniciada a inclusão das orquestras sinfônicas paulistanas como corpos estáveis:

Em representação ao diretor do Departamento de Cultura, foi sugerida a conveniência (ou, pelo menos, a possibilidade) de serem os proprietários de cinemas obrigados a manter, nas suas salas de espera, uma pequena orquestra, de maneira proporcionar um pouco de boa música aos “fãs” e, ao mesmo tempo, algum serviço aos nossos artistas da corda, do teclado e do soprano.

Como seria recebida, em São Paulo, uma iniciativa em tal sentido?

Não precisamos recordar que o cinema falado foi um tremendo golpe nas orquestra[s]. A desorientação que se seguiu à grande novidade americana deu bem ideia dos prejuízos causados aos nossos músicos. O trabalho em orquestras de cinema não dava, está claro, para fazer fortuna, mas sempre ajudava a ir tocando o barco da existência. Um pouco de música à noite e um oficiozinho durante o dia garantiam aos discípulos de Euterpe subsistência e tranquilidade.

As orquestras foram, porém, substituídas, nos cinemas, pela chamada ‘música mecânica’. E o poder público municipal, querendo estender a mão aos músicos de orquestra, fixou uma taxa pesada aos cinemas para adoção daquela música. Algumas casas de diversões submeteram-se à taxa; outras, porém, acharam preferível permanecer em silêncio. Não contrataram orquestras nem pagaram o tributo exigido pela Prefeitura.

O caso da música nos salões de espera tem de ser examinado à luz das facilidades que aos proprietários de cinematógrafos oferecem hoje as estações de rádio e as vitrolas moderníssimas. Obrigados a proporcionar um pouco de música aos frequentadores, durante o intervalo e nas salas de espera, os cinematografistas poderão recorrer ao estratagema do aparelho de rádio ou à vitrola, a não ser que a lei expressamente faça referências a orquestras de professores.

Todavia, como a imaginação humana é muito fértil, receamos que desapareçam as salas de espera. Os cinemas anunciarão que, entre as sessões corridas não haverá nenhum intervalo, sendo os “fãs” convidados a chegar à hora certa no teatro. Quem chegar já depois de começado o espetáculo terá de entrar assim mesmo.

Hipóteses... Sim, hipóteses. Mas a verdade é que os cinemas de São Paulo estão praticamente abolindo as salas de espera. Possuem corredores mais ou menos compridos, nos quais é um verdadeiro sacrifício aguardar o início de uma sessão. Aliás, ninguém mais espera o começo das fitas. A gente vai entrando

em qualquer ponto e quando chega ao fim espera novamente o começo. (SALAS DE ESPERA, 1940).

Em 21 de junho de 1940, o *Correio Paulistano* publicou a terceira matéria sobre o assunto, ainda noticiando a reivindicação de obrigatoriedade de pequenas orquestras em cinemas da capital, porém em tom bem mais conformista. O resultado é que a “música mecânica” (discos, filmes sonoros e transmissões radiofônicas) extinguiu definitivamente uma grande quantidade de empregos musicais, e a solução seria procurar trabalho em outros meios:

Volta-se a pleitear o restabelecimento da música de orquestra nos cinemas da capital, sob o argumento – e que humaníssimo argumento! – de que é preciso dar ocupação a todos os músicos paulistanos. A música mecânica, segundo já uma vez o dissemos, completou a obra de destruição iniciada pelo cinema falado. Os músicos de orquestra perderam, em virtude dela, até a oportunidade de tocar nos intervalos das sessões. (MÚSICA MECÂNICA, 1940).

Os testemunhos antigos são claros ao registrar que várias orquestras sinfônicas receberam músicos que anteriormente atuavam em pequenas orquestras de cinemas, como foi o caso da Orquestra Sinfônica de Bragança Paulista:

A Orquestra Sinfônica de Bragança Paulista teve uma origem curiosa: surgiu em 1931, com a fundação da Sociedade Sinfônica de Amadores da Artes Musical, reunindo os músicos que tocavam nos cinemas da cidade e que perdiam sua finalidade com o advento do cinema falado. (BRAGANÇA DÁ EXEMPLO, 1976).

As cine orquestras ou pequenas orquestras de cinemas eram muito semelhantes às orquestras de cassinos, sendo muito possível que intercambiassem com frequência músicos, regentes e repertório, ou até mesmo as próprias orquestras. Uma das diferenças, no entanto, é que as orquestras de cassinos, além de maiores, nas décadas de 1930 e 1940, eram bem mais antigas, pois esse tipo de instituição já existia na segunda metade do século XIX em muitas capitais brasileiras, incluindo São Paulo, cujo Cassino Paulistano, inaugurado em 1876, tinha como músico Gabriel Giraudon (GABRIEL DE ARAÚJO, 1991, p. 49). Nos 70 anos que se seguiram, vários outros cassinos mantiveram atividade musical, na cidade e Estado de São Paulo, geralmente com atividade musical.

O escritor Freddy, que assinou a coluna *Cassinos* no periódico carioca *O Jornal*, na década de 1940, deixou um depoimento interessante sobre a atuação das orquestras nos cassinos do Rio de Janeiro, aproveitando para fazer uma defesa da música brasileira frente à excessiva presença de danças norte-americanas nesses conjuntos:

[...] O cassino, como já temos feito mais de uma vez sentir, é um ponto de reunião da sociedade, aliás um dos raros pontos de reunião com que conta esta cidade maravilhosa, e como tal precisa cuidar com especial carinho do repertório de música de dança.

Contudo, que se tem notado? Más orquestras? Não. Maus diretores de orquestras? Também não. Há alguns até excelentes, com a “bossa” mesmo, como se costuma dizer. Que há então? É fácil. Melhor orientação devem ter os maestros das diversas orquestras que atuam em nossos cassinos.

Por exemplo, por que esse excesso de “foxes”, quando o nosso samba, o maxixe bem repinicado, é elemento de geral agrado? O estrangeiro que aqui chega não pretende escutar, em nossas “boites” esses arremedos dos “blues” americanos, executados nos Estados Unidos pelas mais formidáveis orquestras ianques. Chegam aqui ávidos por ouvir a nossa música, que Carmen Miranda se encarregou de popularizar na terra de Tio Sam; querem exercitar-se nos tremeliques e remeleixos do samba verde-amarelo.

Mesmo para nós, os da casa, quando a madrugada já vai alta, e o “whiskey” faz o seu efeito sobre o nosso caráter temperamental, nada melhor existe do que um “Tico-tico no fubá”, cheirando a roça, a fandango, a Pai João. (FREDDY, 1943).

Os jornais das décadas de 1930 e 1940 registram informações sobre a apresentação de dezenas de orquestras de cassinos em várias cidades brasileiras, algumas chegando a possuir 26 músicos. Concentrando-se nas cidades litorâneas, especialmente no Rio de Janeiro, e voltado principalmente aos turistas estrangeiros, os mais referidos cassinos da época com orquestras, nessa cidade, eram o Cassino Copacabana, o Cassino Atlântico e o Cassino da Urca (na qual atuou Eleazar de Carvalho na década de 1930). No Estado de São Paulo, os principais cassinos estavam em Santos, São Vicente (Ilha Porchat) e Guarujá, porém a capital teve o Cassino Antártica (no Vale do Anhangabaú) e o Cassino Paulista (na Avenida São João), de cuja atividade musical não são conhecidos documentos.

O Decreto-Lei nº 9.215, assinado pelo presidente Eurico Gaspar Dutra em 30 de abril de 1946 proibiu, no entanto, a prática ou exploração de jogos de azar em todo o território nacional (BRASIL, 1946), extinguindo os cassinos, que contavam com quase um século de existência no país. N’O *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, estava explicado que “o cassino não é empregador dos músicos, mas o chefe de orquestra, com quem a empresa mantém contrato” (NAPOLEÃO, 1944), enquanto o *Jornal de Notícias* estimava em 20 mil o número de desempregados decorrentes da promulgação do Decreto-Lei nº 9.215 (VÁRIOS OBSTÁCULOS, 1946). Ainda que a quantidade de orquestras de cassinos tenha sido menor que a de orquestras de cinemas, os músicos que atuavam em tais estabelecimentos perderam seus empregos da noite para o dia, em maio de 1946, sem direitos trabalhistas (uma vez que eram arregimentados pelo chefe de orquestra, e não contratados pelos cassinos), aumentando ainda mais o número daqueles que procuravam uma orquestra estável para continuar suas atividades profissionais.

O declínio das orquestras de mercado prosseguiu nas décadas de 1940 e 1950, dessa vez atingindo as orquestras de rádio. A partir da década de 1920, mas sobretudo nas

décadas de 1930, 1940 e 1950, as orquestras de rádio desenvolveram-se, tendo como objetivo o acompanhamento de canções, as composições originais e arranjos instrumentais de música popular, as vinhetas de abertura de programas e a música publicitária. Era um ambiente no qual se exigia rapidez de soluções e intensa criatividade, o que deu notoriedade a várias dessas orquestras, também requisitadas para funções externas aos estúdios das rádios. O compositor norte-americano Gert, em texto traduzido no jornal *O Estado de S. Paulo*, apresentou este interessante depoimento sobre o que ocorria com as obras na década de 1940, quando eram arranjadas e tocadas nas orquestras de rádio:

Nessa forma tem que se adaptar às orquestras de rádio que, sob a pressão dos limites do tempo, as reduzem ao tamanho necessário no período de execução. Essas músicas têm de ser trabalhadas, e às vezes os ouvintes quebram a cabeça para descobrir a melodia original. (GERT, 1944).

Em 1951, *O Estado de S. Paulo* esclarecia: “Atualmente, as orquestras de rádio, de clubes noturnos, os conjuntos profissionais pagam muito bem aos seus membros”, o que ocasionava um esvaziamento das próprias bandas de sopros, formadas por “amadores de música, com componentes pagando mensalidades para pertencer ao quadro” (BANDA CARLOS GOMES, 1951). O jornal *O Estado de S. Paulo* registra nove orquestras de rádio atuando na cidade de São Paulo, entre 1925 e 1953 (Quadro 16), mas deve ter havido um número bem maior de orquestras não tão visíveis à mídia, além de uma grande proliferação desse tipo de conjunto musical em outras capitais e nas rádios do interior dos estados. Apesar de importantes trabalhos a esse respeito, como o de José Ramos Tinhorão (1981), não existem pesquisas que tenham mapeado as orquestras de rádios paulistanos ou avaliado o seu impacto na vida musical do período, porém é inegável que tais organismos arregimentaram centenas ou talvez milhares de músicos na cidade antes de sua dissolução, nas décadas de 1950 e 1960.

Orquestras de rádios da cidade de São Paulo	Primeira referência em OESP	Última referência em OESP	Observações
Orquestra Rádio Clube	ano 51, n. 16.965, p. 4, 06 ago. 1925		
Orquestra da Rádio Educadora Paulista	ano 55, n. 18.239, p. 4, 18 maio 1929	ano 60, n. 19.699, p. 3, 11 nov. 1934	Anteriormente Sociedade Rádio Educadora Paulista
Orquestra da Rádio Sociedade Record	ano 58, n. 19.069, p. 4, 17 jan. 1932	ano 80, n. 25.723, p. 7, 11 mar. 1959	Regida por Ciro Pereira
Rádio Sociedade Atlântica	ano 61, n. 20.143, p. 4, 18 jun. 1935		Também denominada PRG-5
Orquestra Sinfônica (da Rádio) Difusora	ano 64, n. 21.211, p. 3, 25 nov. 1938		Regida por Leon Kaniefsky

Orquestras de rádios da cidade de São Paulo	Primeira referência em OESP	Última referência em OESP	Observações
Orquestra da Rádio Cruzeiro do Sul	ano 64, n. 20.974, p. 6, 18 fev. 1938	ano 71, n. 23.274, p. 2, 09 ago. 1945	Regida por Antônio Sergi (Totó)
Orquestra da Rádio Tupi	ano 68, n. 22.381, p. 3, 25 ago. 1942 -		Regida por Spartaco Rossi e Luiz de Arruda Paes
Orquestra da (Rádio) G-9	ano 73, n. 23.761, p. 12, 26 out. 1952		Regida por Roberto Inglez
Orquestra da Rádio Gazeta	ano 74, n. 24.070, p. 6, 28 out. 1953	ano 78, n.25.215, p.18, 16 jul. 1957	Regida por Armando Belardi

Quadro 16. Orquestras de rádios paulistanas em atividade, mencionadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 1925 a 1953.

O jornal *O Estado de S. Paulo* publicou vários anúncios de transmissões radiofônicas de orquestras de rádio nas décadas de 1940 e 1950, como os da Orquestra da Rádio Cruzeiro do Sul em 1945 (Figura 39). A Orquestra da Rádio Gazeta, novo nome da antiga Rádio Educadora Paulista, foi, no entanto, a orquestra de rádio mais influente de São Paulo: regida principalmente por Armando Belardi, mas com registros (em 1954) de regência de Antônio Sergi (Totó), ocasião na qual possuía 21 integrantes, a Orquestra da Rádio Gazeta atuava também fora da instituição e chegou a gravar alguns LPs.

Outro organismo referencial na cidade foi a Orquestra da Rádio Record: ainda que sua última notícia no jornal *O Estado de S. Paulo* seja de 1959, suas menções regulares nesse jornal encerraram-se em 1937 e essa orquestra extinguiu-se antes da Orquestra da Rádio Gazeta, que chegou a comprar seu arquivo musical (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 125-126).



Figura 39. Dois anúncios, no jornal *O Estado de S. Paulo*, de rádio transmissões da Orquestra da Rádio Cruzeiro do Sul em 1945, sob a regência de Antônio Sergi (Totó) (RÁDIO CRUZEIRO DO SUL, 1945; HOJE, ÀS 21 E 45 HORAS, 1945).

O período de apogeu das orquestras paulistanas e brasileiras de rádio foi nas décadas de 1930, 1940 e 1950, a assim denominada “era do rádio”. Extintas pelo seu alto custo, pela adoção de gravações, pelo advento da televisão e pelos conjuntos de música popular que surgiam na época (especialmente de bossa nova e *rock-en-roll*), as orquestras de rádio tornaram-se obsoletas nos períodos seguintes. Da década de 1960 em diante, o jornal *O Estado de S. Paulo* refere-se apenas a orquestras europeias de rádio, especialmente aquelas que apresentaram clássicos.

A Sinfonia Cultura⁴⁷, orquestra da Rádio e TV Cultura de São Paulo, concebida nos moldes das orquestras subvencionadas pelo estado e pelo município foi, até o presente momento, a última orquestra de uma instituição paulistana rádio difusora, porém em circunstância não mais relacionada ao trabalho que as orquestras das rádios realizaram no período anterior.

Algumas orquestras de rádio, na década de 1950, tornaram-se simultaneamente orquestras de rádio e TV, quando suas empresas mantenedoras abriram canais de TV, como as Emissoras Associadas, com a Rádio Difusora e o Canal 3 de Televisão (Figura 38). Outro caso foi a Record, cuja orquestra, nascida na era do rádio, ainda teve grande impacto nos festivais de música popular dessa emissora, sob a regência de Ciro Pereira. Durante o III Festival de Música Brasileira, da TV Record, *O Estado de S. Paulo* registrou as seguintes informações:

⁴⁷ Criada em 1998 e extinta em 2005.

O ensaio começou às três da tarde, com todos os 26 componentes da orquestra da Record. Eles ensaiaram quatro horas sem parar e só tiveram duas para descansar antes do Festival.

O maestro Ciro Pereira estava muito preocupado e ensaiava todas as músicas pelo menos três vezes, até perceber que estava tudo perfeito. (ELIS REENCONTRA O PÚBLICO, 1967).

MAIS UM NOTÁVEL ESPETÁCULO DE RADIO E TELEVISÃO

HOJE, às 21 horas, pela
RADIO-DIFUSORA SÃO PAULO
e pela TELEVISÃO-CANAL 3
 a opereta de OSCAR STRAUSS

SONHO DE VALSA

Nos principais papéis: Tercina Sarraceni, Pedro Celestino, Arnaldo Pescuma e Tania Amaral, coadjuvados pelo notável elenco lírico e grande orquestra das Emissoras Associadas.

NOVO E REGIO PRESENTE DO LABORATÓRIO XAVIER
 em nome de seus consagrados produtos:

REGULADOR XAVIER
 o remédio de confiança da mulher

HEPACHOLAN
 a saúde do fígado

ANTI-CARIE XAVIER
 á base de cálcio e fluor.

Moderna medicação preventiva da carie dentária.
 Poderoso recalçificante geral do organismo.

Figura 40. Anúncio, no jornal *O Estado de S. Paulo*, de transmissão simultânea, pela Rádio Difusora e pelo Canal 3 de Televisão, do espetáculo *Sonho de Valsa*, de Oscar Strauss, com o Elenco Lírico e Grande Orquestra das Emissoras Associadas (MAIS UM NOTÁVEL ESPETÁCULO, 1952).

A década de 1950, o último decênio de atuação das orquestras de rádio (ainda que algumas tenham permanecido em canais de TV na década seguinte), deixou como herança, em todo o país, uma legião de músicos em busca de oportunidades profissionais nas orquestras remanescentes, as quais já haviam abandonado a fase das antigas Sociedade de Concertos Sinfônicos e passaram a depender da subvenção estatal, uma das razões de expansão das orquestras nacionais, estaduais e municipais no período seguinte. Um dos vários exemplos referidos na imprensa é o caso da Orquestra Filarmônica de São Paulo, criada em 1952 e declarada de utilidade pública pelo Decreto Estadual nº 41.536, de 24 de janeiro de 1963, e pelo Decreto Municipal nº 9.892, de 13 de março de 1972. Em 1952, pouco tempo após sua fundação, o jornal *O Estado de S. Paulo* informou que vários de seus integrantes procediam de antigas orquestras de rádios:

No grande auditório do Teatro Cultura Artística, apresentou-se, em concerto inaugural, a novel Orquestra Filarmônica de São Paulo, sob a regência do maestro Armando Belardi, com a colaboração, como solista, da pianista australiana Eileen Joyce.

O novo conjunto sinfônico, pelo fato de ser constituído dos melhores elementos locais pertencentes à Orquestra Municipal e a estações de rádio,

fazia prever uma qualidade satisfatória de execução. (ORQUESTRA FILARMÔNICA DE SÃO PAULO, 1952).

O próprio Belardi confirma, ao explicar que “A orquestra Filarmônica de São Paulo era integrada pelos componentes da orquestra da Rádio Gazeta além de outros profissionais de São Paulo” (BELARDI, 1986, p. 108).

A declaração de utilidade pública da Filarmônica de São Paulo está em conformidade com a ideia das orquestras paulistanas criadas com o objetivo de agirem como ferramentas de educação, como pode ser observado no texto de 25 de novembro de 1962, publicado no o jornal *O Estado de S. Paulo*:

Três temas principais definem a criação da Orquestra: em primeiro lugar a orquestra como necessidade cultural e sua importância no campo turístico; em segundo, a orquestra como cimento social das diversas raças que vem para São Paulo. Nesse sentido as prováveis indústrias que contribuísem para a criação do conjunto teriam mais facilidade para contratar seus técnicos na Europa ou nos Estados Unidos, onde a tradição sinfônica é enorme e faz parte da vida da maioria dos cidadãos que teriam mais facilidade de adaptação; em terceiro lugar há a possibilidade da orquestra como cimento social das classes, feita para a educação do povo. (FIXADAS, 1962).

O último tipo de orquestra de mercado que entrou em declínio no século XX foi a orquestra popular ou *big band*, ainda que sua formação fosse essencialmente baseada em instrumentos de sopro. De acordo com Jair Paulo Labres Filho e Rael Fizon Eugenio dos Santos (2011), desde pelo menos a década de 1920, vinham sendo criadas, no Brasil (especialmente nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro), orquestras populares, conjuntos musicais similares às *jazz bands* norte-americanas, então reconhecidas como “a grande novidade da cultura urbana ocidental”, ainda que sujeitas a uma hibridização internacional e adaptadas às culturas locais. Paralelamente, as *big bands* norte americanas das décadas de 1920 a 1950, como a Benny Goodman Orchestra (que atuou de 1935 a 1986), a Tommy Dorsey Orchestra (que atuou entre 1935 e 1953) e a Glenn Miller Orchestra (que atuou em duas fases: de 1937 a 1944 e de 1956 até o presente), entre muitas outras, também foram tomadas como modelos para a constituição de orquestras brasileiras destinadas ao mercado de festas, bailes e clubes, algumas delas apresentando-se nas rádios e gravando LPs.

As orquestras brasileiras inspiradas nas *jazz bands* norte-americanas e que atingiram a maior notoriedade e longevidade foram a Orquestra Tabajara (ativa de 1933 até o presente), dirigida por Severino Araújo entre 1937 e 2006 (contratada pela PRI-4 de João Pessoa e, posteriormente, pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro), a Orquestra de Silvio Mazzuca (por ele dirigida desde a década de 1940 até seu falecimento, em 1993), que

atuou na Rádio Tupi e na TV Excelsior do Rio de Janeiro, acompanhando os primeiros festivais de música da década de 1960, além dos Milionários do Ritmo, dirigidos por Djalma Ferreira (ativa de 1945 até a década de 1960) e da Orquestra de Waldir Calmon (ativa nas décadas de 1940 a 1970), que apresentavam-se em boates do Rio de Janeiro, gravando vários LPs.

Enquanto as rádios eram os únicos veículos de comunicação de massa no Brasil, as orquestras conquistaram um mercado suficientemente forte para assistir seu desenvolvimento e multiplicação. Porém, com a popularização das novas tecnologias e com a renovação estética da música popular, as *big bands* e orquestras populares brasileiras entraram em declínio na segunda metade do século XX.

A historiadora Cristina Meneguello (2014) estudou as *big bands* do interior de São Paulo e concluiu que, apesar do auge desses conjuntos nos Estados Unidos ter ocorrido entre 1936 e 1945, o período de maior desenvolvimento desses organismos no Estado de São Paulo aconteceu nas décadas de 1950 e 1960, nas quais se destacaram orquestras como as de Nelson de Tupã, Pedrinho de Guararapes, Continental de Jaú, Sul América de Jaboticabal, Julio Bocaletti e Berico, ambas de Campinas. Segundo a autora, as grandes orquestras do interior geralmente eram constituídas de 4 pistons, 3 trombones e 5 saxofones (2 altos, 2 tenores e um barítono), além de piano e bateria. Meneguello (2014) ainda informa que essas orquestras viajavam constantemente, atribuindo sua itinerância, entre outros fatores, à perda de sua relação com os cassinos em 1946, o que também entrou em declínio a partir do final da década de 1960, em função do aumento da circulação de LPs, da fixação de algumas orquestras em canais de televisão e, principalmente, do surgimento dos grupos de *rock and roll*, que rapidamente tomaram o espaço das orquestras nas festas e bailes a partir desse período. De acordo com Jean-Yves de Neufville (1988), “A eletrificação e a amplificação dos instrumentos levaram à redução dos conjuntos e à extinção das *big bands*”.

Obviamente, o declínio das orquestras de mercado no século XX foi um fenômeno mundial, e não apenas brasileiro. *O Estado de S. Paulo* publicou, em 1953, uma matéria sobre a realização do X Congresso da Federação Internacional dos Músicos (Dusseldorf, 22 a 25 de abril de 1952), destinada a debater formas de enfrentamento desse problema (O PROBLEMA DO EMPREGO DOS MÚSICOS, 1953). As primeiras reações brasileiras, no entanto, ocorreram com a regulamentação da profissão de músico, por meio da Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960, que criou a então promissora Ordem dos Músicos do Brasil (BRASIL, 1960), mas o primeiro evento brasileiro do gênero – o I

Congresso Nacional de Músicos – ocorreu somente em 1975, em Porto Alegre. Um artigo de Sérgio Becker sobre esse congresso, publicado pelo *Jornal da República*, em 21 de novembro de 1979, informa que cerca de 70% dos 250 mil músicos existentes no país estavam desempregados, por conta do surgimento das novas tecnologias e dos novos conjuntos de música pop:

Dos 250 mil músicos existentes no país, cerca de 70% estão desempregados – fenômeno gerado entre outras coisas, pelo advento da discoteca e das fitas, ou seja, da música mecanizada que, além disso, como lembra Aquiles [do MPB-4], criou uma disparidade entre oferta e procura no mercado de trabalho, levando a um aviltamento dos salários.

Darcy Alves, presidente do Sindicato dos Músicos de Porto Alegre, recorda que, há cerca de quinze anos, até as pequenas emissoras de rádio da capital gaúcha mantinham uma orquestra, um conjunto regional e outro com repertório internacional para atender à programação. Enfim, um mercado de trabalho que atendia às necessidades da época.

Além do fenômeno do ‘disco’, o aparecimento da televisão, ‘que parecia uma esperança para os músicos’, acabou centralizando toda a programação – inclusive a de rádio – no eixo Rio-São Paulo, em detrimento do resto da categoria.” (BECKER, 1979).

A onda de desemprego dos músicos, que foi se agravando da década de 1930 à década de 1970, fez com que a criação de orquestras sinfônicas estatais fosse uma das possíveis soluções adotadas por governos estaduais e municipais. O jornal *O Estado de S. Paulo* informou, em 5 de dezembro de 1975, sobre a criação de dois conjuntos estaduais de música em Belo Horizonte, “cujo principal objetivo é criar mercado de trabalho para os músicos profissionais da cidade”:

Um ano e três meses depois da extinção da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Minas Gerais, foi anunciada ontem, em Belo Horizonte, a formação de dois conjuntos de música de câmara (um de corda e outro de sopro), cujo principal objetivo é criar mercado de trabalho para os músicos profissionais da cidade, evitando que sejam atraídos para outros locais. [...] Como a criação de uma nova orquestra em Minas – muitas vezes anunciada pela coordenadoria de cultura do Governo Estadual – ainda deverá demorar alguns meses, a Fundação de Educação Artística decidiu criar os dois grupos de música de câmara, numa tentativa de fixar no estado um núcleo importante para a futura sinfônica. (MINAS TENTA EVITAR ÊXODO DE MÚSICOS, 1975).

Há, portanto, dados suficientes para demonstrar que a tentativa de minimizar o crescente desemprego dos músicos no Brasil, a partir da década de 1930, foi um dos objetivos da estatização das orquestras, além do desejo da elite de ter organismos sinfônicos estáveis à sua disposição, financiados pelos cofres públicos. As duas razões provavelmente fundamentaram a criação de orquestras estaduais e municipais em várias cidades brasileiras ao longo do século XX e, até a década de 1970, havia uma certa convicção dos governos e da elite intelectual de que esse havia sido o melhor caminho para a manutenção de orquestras estáveis. Uma matéria da revista *Visão* perguntava, a

respeito das orquestras sinfônicas: “e qual Estado brasileiro não ambiciona criar a sua?”
(UMA SOLUÇÃO, 1977).

3. ORQUESTRAS DA REGIÃO METROPOLITANA DE SÃO PAULO

3.1 FONTES GERAIS DE INFORMAÇÃO SOBRE ORQUESTRAS BRASILEIRAS

Além de trabalhos relativos à história de orquestras específicas, não existem estudos amplos sobre o surgimento e desenvolvimento das orquestras no Brasil do século XVIII e XIX, e esta pesquisa somente se tornou possível graças ao surgimento das hemerotecas digitais no país, a partir de 2012, como a Hemeroteca Digital Brasileira (da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro), os projetos Jornais e Revistas do Arquivo Público do Estado de São Paulo, Jornais Mineiros (do Arquivo Público Mineiro) e Hemeroteca Digital Catarinense, bem como de programas de disponibilização de jornais locais e jornais ativos que tornaram acessível seu acervo histórico, com destaque para o acervo do jornal *O Estado de S. Paulo*.

Assim, como citado anteriormente, a mais antiga publicação brasileira relacionada ao desenvolvimento das orquestras no Brasil é o *Catálogo geral de música brasileira para orquestra* (1988), organizado por João Guilherme Ripper com base em partituras e material de orquestra impressos ou disponíveis para uso. A obra não apresenta relação ou histórico de orquestras, mas apenas as composições de autores brasileiros (incluindo os naturalizados) destinadas a esses organismos, obviamente sem considerar a música de dezenas ou talvez centenas de compositores de obras para coro e orquestra revelados nos acervos musicais brasileiros que vêm sendo organizados e catalogados nas últimas décadas.

Os dados da *Catálogo geral de música brasileira para orquestra* são importantes indícios do aumento da visibilidade das orquestras no Brasil, porém a primeira publicação que efetivamente apresentou uma relação de orquestras do país foi a *Enciclopédia da música brasileira* (1977, v. 2, p. 887), não havendo anteriormente nenhuma fonte musicológica que reunisse o nome das orquestras brasileiras conhecidas, ativas ou inativas. Essa obra apresentou, na forma de apêndice, um quadro de 15 orquestras (atuantes em 7 estados), com dados importantes sobre sua fundação, situação jurídica e número de instrumentistas fixos, reapresentados sem alteração na segunda edição da *Enciclopédia da música brasileira* (1998, p. 859) e aqui citados no Quadro 17.

Orquestras	Fundação	Situação jurídica	Número de instrumentistas fixos
Rio de Janeiro			
Orquestra Sinfônica Brasileira	1940	Fundação	103
Orquestra Sinfônica Nacional	1961	Estatal	105
Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal	1931	Fundação	104
Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio de Janeiro	1969	Estatal	50
Orquestra Sinfônica da Universidade Gama Filho	1973	Sociedade civil	53
Orquestra Sinfônica do Corpo de Bombeiros	1974	Estatal	80
São Paulo			
Orquestra Sinfônica Estadual	1973	Estatal	53
Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	1949	Fundação	99
Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas	1965	Estatal	59
Orquestra Filarmônica de São Paulo	1962	Sociedade civil	2
Rio Grande do Sul			
Orquestra Sinfônica de Porto Alegre	1950	Fundação	107
Pernambuco			
Orquestra Sinfônica de Recife	1941	Estatal	60
Paraná			
Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Paraná	1946	Estatal	60
Bahia			
Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia	1954	Estatal	42
Minas Gerais			
Orquestra da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos	1925	Sociedade civil	40

Quadro 17. Orquestras brasileiras em 1977, de acordo com a *Enciclopédia da música brasileira* (1977, p. 887; 1998, p. 859).

Foi somente no século XXI que começaram a surgir informações mais amplas sobre a quantidade de orquestras existentes no Brasil, ainda que de forma imprecisa e obtida por metodologia empírica e não sistemática. Entre as fontes de informação mais importantes sobre o assunto, é interessante mencionar a enciclopédia colaborativa baseada na internet Wikipédia, lançada em inglês em 15 de janeiro de 2001 e português (o terceiro idioma a aderir ao projeto) em 11 de maio do mesmo ano. As informações desse sistema nem sempre são precisas ou confiáveis, mas em alguns casos estão entre as poucas fontes de dados sobre determinados assuntos, sendo interessante ao menos considerar sua existência.

São raras as listas de orquestras brasileiras disponíveis na internet além das que figuram na Wikipédia, com destaque para a “Lista incompleta” de orquestras do capítulo “Orquestras (Brasil)” que consta no blog *Brasil Sensível*, em cuja entrada está publicada a nota: “Estamos em transformação... Este portal mudará de endereço e de nome. Retornaremos em dezembro 2016”. Tal lista, que não foi atualizada até o término desta

tese, exibida, em julho de 2016, um total de 112 orquestras brasileiras, com hiperlinks que remetiam para páginas do blog *Movimento.com*, na época ainda sem conteúdo.

A FUNARTE possui o Projeto Bandas de Música, iniciado em 1976, com dados coletados no decorrer de mais de quarenta anos, e que realizou um recadastramento em 2016. No projeto foram reunidas, e disponibilizadas on line, as informações básicas da grande maioria das bandas brasileiras, computando, em 2016, 2.487 bandas no Brasil, cujos dados podem ser observados na Tabela 17, a partir de contagem realizada por Paulo Castagna (2017, p. 198-199):

Estado	População em 2010 (em milhões)	Bandas de música no estado	Porcentagem no Brasil	Bandas por 100 mil habitantes no estado
Acre	0,7	6	0,2%	0,9
Alagoas	3,1	52	2,0%	1,7
Amapá	0,7	5	0,2%	0,7
Amazonas	3,5	27	1,1%	0,8
Bahia	14,0	156	6,3%	1,1
Ceará	8,5	202	8,1%	2,4
Distrito Federal	2,6	8	0,3%	0,3
Espírito Santo	3,5	43	1,7%	1,2
Goiás	6,0	79	3,2%	1,3
Maranhão	6,6	41	1,6%	0,6
Mato Grosso	3,0	48	1,9%	1,6
Mato Grosso do Sul	2,4	42	1,7%	1,7
Minas Gerais	19,6	487	19,6%	2,5
Pará	7,6	96	3,9%	1,3
Paraíba	3,8	109	4,4%	2,9
Paraná	10,7	128	5,1%	1,2
Pernambuco	8,8	107	4,3%	1,2
Piauí	3,1	40	1,6%	1,3
Rio de Janeiro	16,0	180	7,2%	1,1
Rio Grande do Norte	3,2	79	3,2%	2,5
Rio Grande do Sul	10,7	144	5,8%	1,3
Rondônia	1,6	31	1,2%	1,9
Roraima	0,4	3	0,1%	0,7
Santa Catarina	6,2	88	3,5%	1,4
São Paulo	41,3	213	8,6%	0,5
Sergipe	2,0	45	1,8%	2,2
Tocantins	1,4	28	1,1%	2,0
Brasil (total)	190,7	2.487	100,0%	1,3

Tabela 17. Bandas de música por estado e a relação com suas populações, de acordo com a FUNARTE (1976-) e com o Censo 2010 do IBGE (2013). Dados expressos com arredondamento da primeira casa decimal.

É importante notar que a FUNARTE, além desse projeto de catalogação de bandas, também publicou o catálogo geral *Música brasileira para orquestra* (1988), com a expressiva quantidade de 977 composições brasileiras para várias formações

orquestrais, porém nunca empreendeu um programa de cadastramento de orquestras brasileiras de maneira semelhante à que vem fazendo com as bandas.

Já o *Projeto Orquestras Brasileiras*, publicado em 2001 pela Academia Brasileira de Música com o apoio do Ministério da Cultura, se propôs a efetivar “o cadastramento das orquestras brasileiras em atividade no país”, tendo como objetivo “o reconhecimento desse universo em suas particularidades para, em segunda instância, oferecer subsídios para a implantação de uma política cultural de apoio às orquestras brasileiras” (ABM, 2001, p.1). A pesquisa identificou, inicialmente, 124 orquestras, divididas pelos estados brasileiros da seguinte maneira: 7 na região Norte, 10 na região Nordeste, 5 na região Centro-Oeste, 84 na região Sudeste e 18 na região Sul. Das orquestras cadastradas foram recolhidos dados, através de envio de formulários, referentes ao total anual de público por região, aos recursos, às dificuldades mais comuns e às propostas para solucioná-las. A partir de então foi elaborada uma lista dos principais problemas apontados por essas organizações, relacionados aos seguintes assuntos:

1. Acesso a partituras;
2. Acesso ao repertório;
3. Acesso à mídia (programação reduzida de música clássica nas rádios e emissoras de televisão);
4. Manutenção e recuperação de instrumentos;
5. Carência de instrumentos musicais;
6. Qualificação do músico de orquestra;
7. Necessidade de intercâmbio cultural (que deveria ser realizado a partir de turnês das orquestras, em circuitos nacionais ou internacionais);
8. Espaço físico inadequado (para ensaios, para abrigar acervos musicais e instrumentos pertencentes às orquestras, entre outros);
9. Dificuldades com leis de incentivo (dificuldade para elaboração de projetos e captação de recursos).

A conclusão do relatório indicou que fossem discutidas essas considerações em evento organizado pela Secretaria de Música e Artes Cênicas do Ministério da Cultura, em abril de 2001⁴⁸, e apontou a necessidade de um “exame criterioso de projetos que viessem a ser apresentados pelas orquestras brasileiras ao Ministério da Cultura” que deveria levar em conta:

⁴⁸ Não foram encontradas informações sobre o evento.

1. A resposta da orquestra proponente ao formulário de cadastramento, considerando-se que estas são as que demonstraram interesse por apoio governamental;
2. As singularidades regionais do país;
3. Os padrões diferenciados de orquestras;
4. O comprometimento da orquestra com a sociedade na qual está mais diretamente inserida;
5. A necessidade de níveis diferenciados de apoio financeiro, considerando a categoria na qual a orquestra se enquadre (número de integrantes, público médio, número de concertos anuais, orçamento anual da orquestra);
6. A presença, na programação anual da orquestra, de um terço de obras de compositores brasileiros, tomando por base de cálculo a duração total de cada evento;
7. A inserção anual de pelo menos uma obra encomendada a um compositor brasileiro, e que seja, preferencialmente, da própria região;
8. A realização de concertos didáticos periódicos, para a formação de plateias, mantendo para isso entendimento com escolas, clubes, empresas, associações ou outras possibilidades que a cidade ofereça;
9. A realização de concursos anuais para jovens solistas, regentes e compositores;
10. A organização, sob orientação de músicos de orquestra, de núcleos de prática de conjunto para instrumentistas jovens, com vistas à formação de músicos e de orquestras jovens. (ABM, 2001, p. 15).

Assim como ocorreu com esta pesquisa, o documento relata dificuldade em obter respostas das orquestras. Porém, nesse caso é interessante notar que responder ou não ao cadastramento seria fator decisivo para a classificação da orquestra que pretendesse obter verba governamental, uma vez que, segundo a conclusão, o primeiro item levado em conta para a aprovação de projetos que beneficiassem uma orquestra seria a resposta ao formulário (como está detalhado acima, no item 1), apesar de inicialmente o baixo resultado obtido com relação ao número de respostas ser considerado “bem positivo”, como pode ser observado no texto:

A maior parte das orquestras, 66 (53,22%), não encaminhou o formulário preenchido. No entanto, essa não é uma situação que suscite estranhamento; experiências anteriores, tais como os Projetos Villa-Lobos, Rede Nacional da Música, Projeto Bandas, Educação Musical, apontam para um retorno estatístico de cerca de 4% como a resposta padrão. No caso do projeto em questão, a resposta foi de 46,77%, o que pode ser considerado um resultado bem positivo (ABM, 2001, p. 2).

No total, apenas 58 orquestras responderam ao formulário, divididas da seguinte maneira: 36 na região Sudeste, 9 na região Sul, 7 na região Norte, 6 na região Nordeste e 0 na região Centro-Oeste. Dessas, 32 são orquestras sinfônicas, 14 são orquestras de cordas, 10 são orquestras de câmara e 2 foram classificadas como “Outras”, indicando formações não usuais. Por esse resultado, o documento não constitui fonte significativa de informações, ainda mais pelo fato de se tratar das mesmas orquestras relacionadas pelo *Anuário VivaMúsica!*.

Diante das informações reunidas neste item, como compreender a quase total ausência de sistemas oficiais de cadastramento de orquestras brasileiras, como já existem para museus, Instituições de Educação Superior (IES) e outras tantas instituições? Por quais razões existem tais esforços para cadastrar as bandas brasileiras (e a elas destinar verbas e instrumentos musicais por parte de vários sistemas de governo e da própria FUNARTE) e não existem projetos oficiais voltados às orquestras ativas do país, cujo número é cerca de dez vezes menor que o das bandas brasileiras e permitiria uma coleta de dados bem mais rápida e eficiente? Como entender a ausência de trabalhos significativos sobre o desenvolvimento e a avaliação da situação atual das orquestras ao longo da história do país, frente à existência de várias instituições destinadas à formação de compositores, regentes e instrumentistas de orquestra?

3.2 AS ORQUESTRAS NO *PERFIL DOS MUNICÍPIOS BRASILEIROS* (*Munic*)

Por ocasião da publicação da *Enciclopédia da música brasileira*, especialmente da segunda edição, provavelmente existiam outras orquestras ativas e não computadas, e nenhum outro trabalho brasileiro, até fins da década de 1990, apresentou um estudo sobre a presença no país desse tipo de organismo (ou equipamento cultural, para usar a designação do IBGE), a não ser o *Projeto Orquestras Brasileiras*, em 2001. No entanto, duas publicações, embora com finalidades distintas e sem o objetivo específico de mapear as orquestras ativas no país, forneceram importantes subsídios para um conhecimento mais aprofundado sobre sua difusão no Brasil, proporcionando um salto significativo do número de informações disponíveis para este estudo: o *Perfil dos municípios brasileiros*, que tem como base os resultados do *Munic - Pesquisa de Informações Básicas Municipais*, empreendido pelo IBGE, e o *Anuário VivaMúsica!*, que será abordado em seguida.

O IBGE foi a única instituição oficial que, até o presente, coletou dados sobre a existência de orquestras no Brasil, embora incluídos como parte de projetos bem mais amplos. A partir do início do século XXI, o IBGE passou a coletar dados referentes à gestão e às atividades culturais em todos os municípios do país, o que gerou um conjunto de informações significativas para os anos de referência 2001 a 2015.

Da coleta do IBGE resultaram várias publicações que incluem informações sobre música, entre elas o *Sistema de informações e indicadores culturais 2003* (IBGE, 2006), o *Sistema de informações e indicadores culturais 2003-2005* (IBGE, 2007) e o *Sistema*

de informações e indicadores culturais 2007-2010 (IBGE, 2013), que versam sobre a codificação de algumas atividades profissionais relacionadas à música, bem como sobre a quantificação de gastos de setores específicos da área de música, particularmente a fabricação, reparação e consumo de instrumentos musicais, além da quantificação de músicos no Brasil.

Já o *Perfil dos municípios brasileiros* representou o primeiro levantamento oficial com dados quantitativos referentes à difusão de orquestras no Brasil, entre vários outros equipamentos culturais. Elaborado a partir da coleta de dados em todos os municípios brasileiros, por meio de fichas de pesquisa disponibilizadas nos anexos de cada uma de suas publicações, apresentou os resultados de uma pesquisa que visou saber quantos municípios brasileiros, em cada estado, possuem recursos, equipamentos e estruturas relacionados à cultura, quantificando o número de municípios que responderam afirmativamente a cada uma das perguntas formuladas. Para alguns outros fatores foram levantadas informações mais específicas, sendo importantes, para esta tese, o número de pessoas empregadas em cada área cultural e o número de orquestras.

O projeto *Perfil dos municípios brasileiros* iniciou a publicação de seus resultados em 1999 (sempre com dados do ano anterior, aqui indicado como ano de referência) e incluiu a elaboração de uma série básica, com volumes publicados para os anos de referência 2001, 2002, 2004, 2005, 2006, 2008, 2009, 2011, 2012, 2013 e 2014 (IBGE, 2003 a 2015), mas também nove suplementos especiais: *Finanças Públicas 1998-2000*, *Meio Ambiente 2002*, *Esporte 2003*, *Assistência Social 2005*, *Cultura 2006*, *Assistência Social 2009*, *Assistência Social 2013*, *Inclusão Produtiva 2014* e *Cultura 2014*. Há informações relevantes sobre música nos volumes básicos para os anos de referência 2001, 2005, 2009 e 2012 (não apresentando informações sobre música nos volumes para os anos de referência 2002, 2004, 2006, 2008, 2011, 2013, 2014 e 2015), bem como nos suplementos *Cultura 2006* e *Cultura 2014*.

O suplemento *Cultura 2006* (IBGE, 2007b) representa um importante levantamento da existência de atividades culturais e de formação e de grupos artísticos e suas modalidades em todos os municípios brasileiros, porém o suplemento *Cultura 2014* (IBGE, 2015b) não repetiu os mesmos levantamentos, à exceção dos grupos artísticos por modalidades. Com base no suplemento *Cultura 2006*, o Ministério da Cultura elaborou o *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais 2009* (MinC, 2009 e 2010), no qual publicou uma relação simplificada das tabelas idealizadas pelo IBGE, sendo particularmente importantes, para esta tese, as tabelas de percentual dos municípios

brasileiros com grupos musicais genéricos, bandas, orquestras e cursos de graduação na área de música por unidade federativa, cujos dados são adiante apresentados.

Adequado à política de diversidade cultural da UNESCO, o *Perfil dos municípios brasileiros* mapeou a existência de vários tipos de atividades nas cidades, independentemente de sua origem tradicional, erudita, popular ou de massa. O projeto do IBGE entendeu a diversidade cultural como aquela “expressa pela defesa do pluralismo cultural, da identidade, da liberdade de expressão e dos direitos humanos, do acesso à informação e ao conhecimento, especialmente o científico e tecnológico, da promoção da criatividade, da paz e da solidariedade internacional” (IBGE, 2015b, p. 9). No *Perfil dos municípios brasileiros 2001*, o IBGE declara:

Se, do ponto de vista tecnológico, o que se assistiu nas últimas três décadas foi uma profunda ampliação dos equipamentos e mudança quanto ao seu uso, por outro lado as atividades de lazer e entretenimento, também, observaram um forte incremento neste mesmo período, com a ampliação do número de atividades, usuários e audiência, desde a proliferação de shoppings, aumento da produção cinematográfica, musicais, teatrais e o surgimento de novas modalidades esportivas. Assim, o que se denomina economia da cultura, efetivamente merece uma atenção pelos seus mais diversificados aspectos, exigindo conceitos e medidas que deem conta desta dinâmica (IBGE, 2003, p. 235).

Dentre todas as informações reunidas pelo *Munic*, possuem especial interesse para a área de música os equipamentos culturais (biblioteca, cinema, museu, etc.), os meios de comunicação (jornal, rádio, revista, etc.), as atividades culturais (artesanato, fotografia, música, etc.), os grupos artísticos (banda, coral, orquestra, etc.) e os cursos. Na grande maioria dos casos, o projeto registrou, por categoria, o número de municípios que possuem os recursos acima descritos, mas não seu número nos municípios e estados, o que inviabiliza uma quantificação mais ampla e precisa. Uma das exceções é o número de equipamentos culturais e meios de comunicação existentes em 1999, 2001 e 2005 (Tabela 18).

Modalidade	Número de equipamentos culturais e meios de comunicação existentes no Brasil		
	1999	2001	2005
Clubes	-	17.101	-
Ginásios	-	11.045	10.775
Bibliotecas	5.515	5.932	6.545
Teatros	1.612	2.236	2.286
Museus	1.412	1.579	2.003
Cinemas	1.115	1.344	1.293

Tabela 18. Número de equipamentos culturais e meios de comunicação existentes nos municípios de todo o Brasil, segundo o tipo, em 1999, 2001 e 2005, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: gestão pública 2005* (IBGE, 2006, Tabela 25, p. 78). Os traços indicam a ausência de dados para os respectivos campos.

Um dos maiores problemas do projeto *Perfil dos municípios brasileiros*, no que se refere às informações culturais, é que os tipos de dados coletados a cada ano não foram sempre os mesmos e a metodologia também sofreu mudanças ao longo da série. Paralelamente, todas as categorias pesquisadas foram definidas pelo IBGE, inicialmente na ficha de coleta de dados (denominada “Questionário Básico da Pesquisa”), enviada às prefeituras para orientação dos responsáveis pelo seu preenchimento, e posteriormente no glossário de cada volume publicado, para orientação dos seus leitores e usuários.

Existem, no entanto, variações entre as definições do questionário e do glossário, bem como entre as definições de um volume para o outro. Reunindo as definições apresentadas no *Perfil* pelo IBGE, direta ou indiretamente relacionadas à música, observa-se que a variação mais frequente é a presença ou ausência, ao final de algumas delas, da especificação “com ou sem fins comerciais, desde que juridicamente constituído ou que tenha no mínimo dois anos de atuação”. Seguem-se, inicialmente, as definições do IBGE para “arquivo público e/ou centro de documentação”, “capoeira”, “coral”, “escola de samba” e “grupo artístico de dança”:

Arquivo público e/ou centro de documentação. Entidade coletiva, pública ou privada, que tem por finalidades a guarda, o processamento e o acesso a documentos. É aberta à frequência do público em geral. (IBGE, 2015b, p. 94).

Capoeira. Elemento da cultura popular brasileira desenvolvida por escravos africanos e seus descendentes, jogada por dois parceiros em movimento onde estão associados luta e dança. (IBGE, 2007b, p. 225 e 262).

Coral é o conjunto vocal formado por vozes, em geral por quatro naipes (ou vozes) (IBGE, 2007b, p. 225) (IBGE, 2010, Questionário Básico da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2009, Bloco 10 – *Cultura*, p. 450) (IBGE, 2013, Questionário Básico da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2012, Bloco 09 – *Cultura*, p. 257) com ou sem fins comerciais, desde que juridicamente constituído ou que tenha no mínimo dois anos de atuação. (IBGE, 2006, p. 233) (IBGE, 2007b, p.262) (IBGE, 2010, Questionário Básico da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2009, Bloco 10 – *Cultura*, p. 450).

Escola de samba é a agremiação carnavalesca que realiza desfiles durante o carnaval brasileiro ao som de seus sambas-enredo. (IBGE, 2007b, p. 225).

Grupo artístico de dança é o grupo organizado de dançarinos, dedicando-se à produção e à apresentação de espetáculos de dança (IBGE, 2007b, Questionário Básico da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2006 – *Cultura*, p. 255) com ou sem fins comerciais, desde que juridicamente constituído ou que tenha no mínimo dois anos de atuação. (IBGE, 2006, p. 234) (IBGE, 2007b, p. 264) (IBGE, 2013, Questionário Básico da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2012, Bloco 09 – *Cultura*, p. 257).

A categoria musical mais problemática apresentada pelo IBGE é a de “grupo artístico musical”, definida como “o conjunto de músicos composto por número variável de componentes e formado por instrumentistas diversos e/ou vozes” (IBGE, 2007b,

Questionário Básico da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2006 – *Cultura*, p. 255), na maioria dos casos seguida da especificação “com ou sem fins comerciais, desde que juridicamente constituído ou que tenha no mínimo dois anos de atuação” (IBGE, 2006, p. 234) (IBGE, 2007b, Questionário Básico da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2006 – *Cultura*, p.262) (IBGE, 2015b, p. 97) (IBGE, 2010, Questionário Básico da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2009, Bloco 10 – *Cultura*, p. 450) (IBGE, 2013, Questionário Básico da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2012, Bloco 09 – *Cultura*, p. 257). O IBGE não diferencia “grupo artístico musical” das demais categorias (uma vez que coros, bandas e orquestras também são categorias musicais).

Para a categoria “banda”, o IBGE apresentou duas definições bastante diferentes entre si, a segunda delas apenas no *Perfil 2001* e com pequenas variantes entre a versão do questionário e a do glossário, sendo aqui transcrita a do questionário, por ser a mais clara e mais completa:

Banda é um grupo musical composto basicamente por instrumentos de sopro e instrumentos de percussão onde também podem ser incorporados instrumentos de cordas. (IBGE, 2007b, Questionário Básico da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2006 – *Cultura*, p. 255 e 264) (IBGE, 2010, Questionário Básico da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2009, Bloco 10 – *Cultura*, p. 450) (IBGE, 2013, Questionário Básico da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2012, Bloco 09 – *Cultura*, p. 257) (IBGE, 2015b, p. 94).

Banda de Música - conjunto musical integrado por instrumentos de sopro (clarineta, pistom, trombone, tuba, saxofone, bombardino etc.) e de percussão, atuando sob a direção de um “mestre” (designação tradicional), e que se apresenta em coretos, praças, desfiles, eventos cívicos e religiosos, ou ainda em outras ocasiões. As bandas podem ser civis (frequentemente ligadas a prefeituras ou a sociedades), militares (Exército, Marinha, Aeronáutica, Bombeiro, Polícia) e podem ser sinfônicas que incluem instrumentos de corda (violoncelos, contrabaixos). Não confundir com a fanfarra, que não é banda. A fanfarra está ligada a escolas, ou seja, voltada para os desfiles escolares em datas comemorativas. (IBGE, 2003, Questionário de Gestão da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2001, Bloco 12 – *Cultura, Esporte e Lazer*, p. 228)

O indicador “orquestra” (algumas vezes referida como “orquestra”, inclusive no glossário) é o grupo musical que recebeu o maior número de definições (três), aqui apresentadas da mais simples para a mais completa:

Orquestra é o grupo de instrumentistas dirigidos por um regente. (IBGE, 2007b, Questionário Básico da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2006 – *Cultura*, p. 255 e 264) (IBGE, 2010, Questionário Básico da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2009, Bloco 10 – *Cultura*, p. 450) (IBGE, 2013, Questionário Básico da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2012, Bloco 09 – *Cultura*, p. 257) (IBGE, 2015b, p. 98).

Orquestra. Conjunto musical integrado por instrumentos de cordas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), de sopro (flauta, oboé, clarineta, fagote,

trompa, tuba etc.) e de percussão, com número variado de componentes (no mínimo 10). (IBGE, 2003, p. 235).

Orquestra - é o nome dado a conjuntos musicais com número variado de componentes (10 a 100 ou mais), executando obras musicais em instrumentos de cordas (sobretudo violinos, violas, violoncelos e contrabaixos), sopros (flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa, tuba, etc.) e percussões. As orquestras sempre se apresentam num palco, nunca em desfiles. Em geral, o nome é dado aos conjuntos voltados para a música erudita, embora também seja usado em conjuntos voltados para a música popular. (IBGE, 2003, Questionário de Gestão da Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2001, Bloco 12 – *Cultura, Esporte e Lazer*, p. 228).

Obviamente, as definições tiveram um papel decisivo nos dados coletados pelo IBGE, pois coube aos funcionários que preencheram os questionários assinalar “sim” ou “não” às perguntas do tipo: 1) “Existe grupo de...?”; 2) “Algum é mantido pelo poder público municipal?”. O IBGE não solicitou o nome dos grupos, atividades ou equipamentos cuja presença ou ausência foi assinalada nos questionários e não há como saber qual foi o grau de eficácia das definições na orientação das respostas recebidas. Paralelamente, nem todas as perguntas foram feitas nas várias edições da pesquisa e algumas novas categorias foram sendo criadas no decorrer do projeto, sem que dados referentes aos anos anteriores tenham sido registrados.

Bandas e orquestras foram incluídas nas tabelas de “equipamentos culturais” mas também, muitas vezes, nas tabelas de “grupos artísticos”. Como é fundamental para esta tese que as informações sobre a existência desses organismos musicais, equipamentos culturais e os meios de comunicação, e percentual de municípios com bandas e orquestras no Brasil estejam claras, foram aqui inseridos os dados (quando disponíveis), tanto na Tabela 19 (percentual de municípios com equipamentos culturais e meios de comunicação) quanto na Tabela 20 (percentual de municípios com grupos artísticos), uniformizando, assim, as informações nos dois tipos de tabelas.

Modalidade	Percentual de municípios com equipamentos culturais e meios de comunicação (%)						
	1999	2001	2005	2006	2009	2012	2014
Arquivo público ou centro de documentação	-	-	-	-	-	18,0	21,7
Banca de jornal	-	-	-	-	-	25,0	-
Banda	-	43,7	-	53,2	60,3	64,5	68,4
Biblioteca pública	76,3	78,7	85,0	89,1	93,2	97,0	97,1
Centro de artesanato	-	-	-	-	-	-	22,2
Centro cultural	-	-	-	24,8	29,6	33,9	37,0
Cinema	7,2	7,5	9,1	8,7	9,1	10,7	10,4
Circo fixo	-	-	-	-	-	-	0,7
Clube ou associação recreativa	-	70,4	-	72,6	61,4	65,6	66,1
Concha acústica	-	-	-	-	-	-	6,4

Modalidade	Percentual de municípios com equipamentos culturais e meios de comunicação (%)						
	1999	2001	2005	2006	2009	2012	2014
Espaço para circo	-	-	-	-	-	-	34,8
Estação de rádio AM	20,2	20,6	21,7	21,2	21,3	21,7	23,4
Estação de rádio FM	33,9	38,2	51,3	34,3	35,1	38,3	46,9
Estádio ou ginásio esportivo	65,0	75,9	77,4	82,4	86,7	89,4	91,5
Galeria de arte	-	-	-	-	-	-	4,7
Geradora de TV	9,1	8,4	10,7	9,6	10,9	11,6	12,1
Jornal diário	72,8	-	-	-	-	-	-
Jornal impresso local	-	-	-	36,8	-	-	35,5
Jornal semanal	44,3	-	-	-	-	-	-
Lan house	-	-	-	-	-	80,7	82,4
Livraria	35,5	42,7	31,0	30,0	28,0	25,2	27,4
Loja de discos, CDs, fitas e DVDs	34,4	49,2	54,8	59,8	44,9	43,0	40,4
Museu	15,5	17,3	20,5	21,9	23,3	25,0	27,2
Orquestra	-	5,6	-	11,5	13,5	15,5	22,1
Ponto de leitura	-	-	-	-	-	-	15,1
Ponto de memória	-	-	-	-	-	-	4,9
Provedor de internet	16,4	22,7	46,0	45,6	55,6	57,4	65,5
Rádio comunitária AM ou FM	-	-	-	48,6	52,6	59,3	64,1
Revista impressa local	-	-	-	7,7	-	-	11,8
Shopping center	6,2	7,3	6,7	7,0	6,3	6,3	6,7
Teatro ou sala de espetáculo	13,7	18,8	20,9	21,2	21,1	22,4	23,4
TV a cabo	6,7	-	-	-	-	-	-
TV aberta	98,3	-	-	95,2	-	-	99,9
TV comunitária	-	-	-	2,3	-	-	3,5
Unidade de ensino superior	-	19,6	31,1	39,8	38,3	39,5	39,9
Videolocadora	63,9	64,1	77,5	82,0	69,6	43,2	53,7

Tabela 19. Percentual de municípios com equipamentos culturais e meios de comunicação, segundo o tipo, em 1999, 2001, 2005, 2006 e 2009, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: gestão pública 2001* (IBGE, 2003, Gráfico 68, p. 136), com o *Perfil dos municípios brasileiros: gestão pública 2005* (IBGE, 2006, Tabela 24, p. 78), com o *Perfil dos municípios brasileiros: 2009* (IBGE, 2010, Tabela 84, p. 268), com o *Perfil dos municípios brasileiros: 2012* (IBGE, 2013, Tabela 11, p. 87) e com o *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2015b, Tabela 1, p. 18), estando completa apenas na presente versão. Os traços indicam a ausência de dados para os respectivos campos.

Tipos de grupos artísticos	Percentual de municípios com grupos artísticos					
	2001 (%)	2005 (%)	2006 (%)	2006 PPM (%)	2012 (%)	2014 (%)
Arte digital	-	-	-	-	-	7,2
Artes plásticas e visuais	-	-	22,2	41,0	25,6	19,6
Artesanato	-	-	64,3	53,3	70,7	78,6
Associação literária	-	10,5	9,4	29,8	11,0	13,8
Banda	43,7	-	53,2	72,9	64,5	68,4
Bloco carnavalesco	-	-	34,2	42,1	42,6	46,9
Capoeira	-	-	48,8	46,7	53,7	61,7
Cineclube	-	3,2	4,2	45,8	8,2	13,6
Circo	-	-	2,9	38,3	3,5	6,8
Coral	-	48,2	44,9	55,2	47,9	50,4
Dança	-	53,2	56,1	57,2	57,6	68,5
Desenho e pintura	-	-	25,3	47,1	39,6	-
Design	-	-	-	-	-	5,1
Escola de samba	-	-	11,4	45,8	11,0	14,6

Tipos de grupos artísticos	Percentual de municípios com grupos artísticos					
	2001 (%)	2005 (%)	2006 (%)	2006 PPM (%)	2012 (%)	2014 (%)
Folclore	-	45,8	-	-	-	-
Gastronomia	-	-	-	-	-	13,6
Manifestação tradicional popular	-	45,8	47,2	63,0	61,0	71,9
Moda	-	-	-	-	-	6,8
Musical [genérico]	-	57,6	47,2	46,2	45,8	54,6
Orquestra	5,6	-	11,5	68,0	15,5	22,1
Teatro	-	34,9	39,9	80,5	34,1	43,4
Outros	-	-	7,5	66,6	-	-

Tabela 20. Percentual de municípios com grupos artísticos em 2006, 2012 e 2014 e percentual dos municípios com grupos artísticos que possuem algum grupo mantido pelo poder municipal em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: gestão pública 2005* (IBGE, 2006, Gráfico 27, p. 89), com o *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2007b, Tabela 13, p. 88, Gráficos 26 e 27, p. 89) e com o *Perfil dos municípios brasileiros: 2012* (IBGE, 2013, Tabela 13, p. 112); percentual de municípios com grupos artísticos em 2014 de acordo com o *Perfil dos estados e municípios brasileiros: cultura 2014* (IBGE, 2015b, Tabela 2, p. 22). Os traços indicam a ausência de dados para os respectivos campos.

A primeira importante constatação sobre o número de orquestras no Brasil refere-se ao seu crescimento, uma vez que a quantidade de cidades com organismos orquestrais saltou de 5,6% em 2001 para 22,1% dos municípios em 2014, representando quase a quadruplicação do número de municípios com orquestras em apenas treze anos, aumento somente comparável ao dos cineclubes e provedores de internet. Por outro lado, o IBGE observa, para o ano de referência 2001, que “As bandas de música, mais diretamente ligadas à cultura popular, alcançam 44% dos municípios, ao passo que as orquestras tão-somente 6%” (IBGE, 2003, p. 137), diferença que se mostra acentuada durante todo o período da coleta de dados. Para o ano de referência 2012, o IBGE amplia sua observação referente às bandas:

As bandas constituem uma atividade artística que traz a força simbólica da representação da municipalidade. Talvez não seja por acaso que a sua presença seja uma das mais fortes nas cidades, experimentando um crescimento de 43,7% em 2001, para 64,5%, em 2012, conjugando-se com o processo de descentralização administrativa que transcorre no Brasil. Elas estão mais presentes na Região Nordeste (70,8%) e Sudeste (67%), sobressaindo-se os percentuais dos Estados do Ceará (95,1%), Alagoas (90,2%), Rio de Janeiro (87%), Pernambuco (81%), Bahia (80,8%), Acre (77,3%), Mato Grosso do Sul (77%) e Espírito Santo (75,6%). Os 44,1% dos municípios com até 5 mil habitantes possuem bandas, enquanto a partir de 50 mil o percentual supera 90% (IBGE, 2013, p.100).

O IBGE tentar explicar a maior representatividade das bandas em relação à orquestras por sua maior ligação com a cultura popular e por sua “força simbólica da representação da municipalidade”. Obviamente há outros fatores relacionados à maior difusão das bandas no país, como o fato de serem mais antigas que as orquestras,

funcionarem de modo integrado como escola e grupo artístico e proporcionarem maior praticidade de aprendizagem e execução dos instrumentos de metal e percussão, o que faz delas equipamentos culturais de grande impacto social no Brasil. Paralelamente, o IBGE envolve nessa comparação os corais, que no período estudado foram detectados em quase metade dos municípios brasileiros. Para o ano de referência 2012, o IBGE observa:

A atividade de coral é um tipo de atividade mais formalizada e em muitos casos é organizada por entidades civis ou empresas e podem de forma similar ao das bandas constituir um símbolo cultural para o município. Não apresenta uma clara tendência de aumento de expansão pelos municípios, conforme observado em relação à maioria das atividades artísticas. Entretanto, atinge 47,9% das cidades brasileiras em 2012, contra 48,2% em 2005. Os municípios das Regiões Sul (61,2%) e Sudeste (51,5%) têm a maior presença de corais, sendo observada a maior incidência nos Estados de Santa Catarina (71%), Rio Grande do Sul (67,7%), Rio de Janeiro (67,4%) e Ceará (63,0%). O aumento percentual corresponde ao da população residente, partindo de 33,8% para aqueles com 5 mil habitantes, até 89,5% entre aqueles com mais de 500 mil habitantes (IBGE, 2013, p.100-101).

Considerando os grupos artísticos mais representados nos municípios brasileiros, o IBGE observa, no suplemento *Cultura* de 2006:

Foi investigada a ocorrência de 16 diferentes tipos de atividades artísticas representadas no Gráfico 26, no qual pode-se verificar que o artesanato (64,3%), a dança (56,1%), as bandas (53,2%), os grupos de capoeira (48,8%), os de manifestação tradicional popular (47,2%), musical (47,2%), coral (44,9%) e teatro (39,9%) são os principais. O artesanato, portanto, aparece como uma de nossas principais manifestações culturais, seguida em boa parte por atividades ligadas à música e à dança. A existência de grupos de teatro, por outro lado, é superior, como será visto a seguir, à de equipamentos destinados a essa atividade. Isto aponta para sua relativa independência em face da existência ou não de espaço físico adequado à sua manifestação, o que reverte em maior vigor desta atividade (IBGE, 2007b, p. 87).

A constatação mais interessante do IBGE em relação às orquestras é sua ligação, principalmente de dependência, com o poder público municipal, que apoia cerca de 50% delas. Para o ano de referência 2006, o IBGE observa, no suplemento *Cultura* desse ano:

São os grupos de teatro aqueles que mais recebem os incentivos das prefeituras (80,5%, segundo o Gráfico 27). As bandas, orquestras, grupos de manifestação tradicional popular, dança, coral e artesanato recebem o apoio de pelo menos 50,0% do poder público municipal onde é reconhecida a sua existência. Apesar de não ser uma atividade com ampla incidência nos municípios, as orquestras, quando presentes, recebem apoio da gestão municipal. Por outro lado, os grupos de capoeira e musicais, com um dos maiores percentuais de existência, mostram uma maior independência em relação ao poder municipal. Cabe notar que o circo vem sendo pouco contemplado no contexto cultural do País, não contando com o apoio direto do poder público municipal. (IBGE, 2007b, p. 89)

Embora o IBGE tenha apresentado o percentual dos municípios brasileiros com bandas, orquestras e outros equipamentos culturais ou grupos artísticos em 1999, 2001, 2005, 2006, 2009, 2012 e 2014, o número de municípios brasileiros com bandas e orquestras por estado e por região (que permite o cálculo das porcentagens para cada um

deles) foi apresentado somente para os anos de referência 2001 e 2006, o que podemos observar nas tabelas a seguir.

Classes de tamanho da população dos municípios, grandes Regiões e unidades da Federação	Total de municípios	Municípios com banda de música e com orquestra em 2001			
		Banda de música		Orquestra	
		Total	%	Total	%
Total (Brasil)	5.560	2.430	43,70	310	5,57
Classes de tamanho da população					
Até 5.000 habitantes	1.371	308	22,46	16	1,17
De 5.001 a 20.000 hab.	2.688	1.029	38,28	78	2,90
De 20.001 a 100.000 hab.	1.275	887	69,57	123	9,65
De 100.001 a 500.000 hab.	194	175	90,21	68	35,05
Mais de 500.000 habitantes	32	31	96,87	25	78,12
Grandes regiões e unidades da Federação					
Região Norte	449	149	33,18	15	3,34
Rondônia	52	13	25,00	-	0,00
Acre	22	6	27,27	1	4,54
Amazonas	62	23	37,10	3	4,84
Roraima	15	6	40,00	3	20,00
Pará	143	60	41,96	6	4,20
Amapá	16	6	37,50	-	0,00
Tocantins	139	35	25,18	2	1,44
Região Nordeste	1.792	796	44,42	103	5,75
Maranhão	217	67	30,88	3	1,38
Piauí	222	50	22,52	7	3,15
Ceará	184	138	75,00	11	5,98
Rio Grande do Norte	167	62	37,13	15	8,98
Paraíba	223	97	43,50	5	2,24
Pernambuco	185	124	67,03	29	15,68
Alagoas	102	51	50,00	7	6,86
Sergipe	75	35	46,67	8	10,67
Bahia	417	172	41,25	18	4,32
Região Centro-Oeste	463	174	37,58	13	2,81
Mato Grosso do Sul	77	48	62,34	2	2,60
Mato Grosso	139	38	27,34	4	2,88
Goiás	246	87	35,37	6	2,44
Distrito Federal	1	1	100,00	1	100,00
Região Sudeste	1.668	895	53,66	110	6,59
Minas Gerais	853	426	49,94	33	3,87
Espírito Santo	78	49	62,82	2	2,56
Rio de Janeiro	92	79	85,87	11	11,96
São Paulo	645	341	52,87	64	9,92
Região Sul	1.188	416	35,02	69	5,81
Paraná	399	121	30,33	17	4,26
Santa Catarina	293	104	35,49	20	6,83
Rio Grande do Sul	496	191	38,51	32	6,45

Tabela 21. Municípios com existência de banda de música e orquestra, segundo classes de tamanho da população dos municípios, grandes regiões e unidades da Federação em 2001, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: gestão pública 2001* (IBGE, 2003, Tabela 46, p. 206). Porcentagens aqui calculadas com arredondamento na segunda casa decimal.

O *Perfil dos municípios brasileiros: gestão pública 2005* (IBGE, 2006, Tabela 84, p. 213) apresenta quadros referentes ao número de municípios de cada unidade da Federação para as modalidades teatro, dança, coral, folclore, musical⁴⁹, associação literária e cine clube, que não são aqui transcritos, por não ter havido a inclusão de bandas e orquestras na pesquisa para o ano de referência 2005. Bandas e orquestras, no entanto, foram incluídas na coleta de dados somente nos anos de referência 2006 e 2009, estando organizados, nas Tabelas 22 a 25, o número de municípios de cada unidade da federação para as modalidades pesquisadas no ano de referência 2006 (IBGE, 2007b, p. 224) e, somente neste caso, o número de municípios nos quais existe algum grupo artístico mantido pelo poder público municipal.

Grandes regiões e unidades da Federação	Municípios com grupos artísticos por modalidade em 2006								
	Total	Teatro		Manifestação tradicional popular		Cineclube		Dança	
		E	PPM	E	PPM	E	PPM	E	PPM
Brasil	5.564	2.219	1.072	3.149	288	231	106	3.123	1.787
Região Norte	449	162	63	250	12	17	8	245	120
Rondônia	52	15	5	16	1	2	1	14	5
Acre	22	14	7	13	-	2	2	15	5
Amazonas	62	22	4	37	3	3	1	46	26
Roraima	15	5	1	6	-	-	-	6	3
Pará	143	69	32	111	8	6	3	106	56
Amapá	16	12	2	14	-	3	1	12	3
Tocantins	139	25	12	53	-	1	-	46	22
Região Nordeste	1.793	786	385	1.122	45	46	22	1.026	638
Maranhão	217	60	33	133	16	3	-	132	93
Piauí	223	46	21	111	1	1	1	90	59
Ceará	184	135	83	137	5	10	5	133	95
Rio Grande do Norte	167	80	48	111	2	2	1	104	71
Paraíba	223	86	41	90	5	3	2	126	93
Pernambuco	185	122	54	111	8	7	3	146	96
Alagoas	102	36	20	76	4	4	1	55	31
Sergipe	75	23	4	52	1	2	1	32	10
Bahia	417	198	81	301	3	14	8	208	90
Região Centro-Oeste	466	148	67	242	6	11	3	222	112
Mato Grosso do Sul	78	26	13	39	2	-	-	49	33
Mato Grosso	141	63	28	50	1	4	-	80	39
Goiás	246	58	25	152	2	6	3	92	39
Distrito Federal	1	1	1	1	1	1	-	1	1
Região Sudeste	1.668	674	309	995	184	117	53	829	418
Minas Gerais	853	301	113	561	72	26	10	352	134
Espírito Santo	78	37	23	60	5	7	4	47	28
Rio de Janeiro	92	67	34	68	23	25	13	70	36
São Paulo	645	269	139	306	84	59	26	360	220
Região Sul	1.188	449	248	540	41	40	20	801	499
Paraná	399	179	109	163	9	14	9	229	142

⁴⁹ As categorias são citadas de modo genérico.

Grandes regiões e unidades da Federação	Municípios com grupos artísticos por modalidade em 2006								
	Total	Teatro		Manifestação tradicional popular		Cineclube		Dança	
		E	PPM	E	PPM	E	PPM	E	PPM
Santa Catarina	293	96	46	148	6	7	3	228	153
Rio Grande do Sul	496	174	93	229	26	19	8	344	204

Tabela 22. Municípios com existência de grupos artísticos por modalidade, nas grandes regiões e unidades da Federação em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: Cultura 2006* (IBGE, 2007b, Tabela 54, p. 224). **E** - Existência de grupos artísticos; **PPM** - Presença de algum de grupo artístico mantido pelo poder público municipal. Continua na Tabela 23.

Grandes regiões e unidades da Federação	Municípios com grupos artísticos por modalidade em 2006								
	Total	Musical [genérico]		Orquestra		Banda		Coral	
		E	PPM	E	PPM	E	PPM	E	PPM
Brasil	5.564	2.624	1.212	638	436	2.962	2.158	2.498	1.381
Região Norte	449	211	98	41	23	195	136	155	66
Rondônia	52	19	6	5	3	16	9	11	2
Acre	22	14	5	9	4	16	10	11	2
Amazonas	62	33	22	5	4	33	25	19	10
Roraima	15	6	2	2	2	5	5	6	4
Pará	143	90	49	15	9	74	52	81	35
Amapá	16	7	3	2	-	8	5	5	2
Tocantins	139	42	11	3	1	43	30	22	11
Região Nordeste	1.793	830	340	247	178	1.019	700	652	304
Maranhão	217	71	40	21	12	88	64	59	34
Piauí	223	50	18	7	6	86	41	58	24
Ceará	184	89	61	23	21	146	135	101	72
Rio Grande do Norte	167	81	22	8	4	91	82	40	24
Paraíba	223	80	25	23	18	127	105	42	22
Pernambuco	185	128	61	77	55	133	94	100	39
Alagoas	102	56	23	16	15	62	47	45	19
Sergipe	75	36	9	12	6	43	24	33	13
Bahia	417	239	81	60	41	243	108	174	57
Região Centro-Oeste	466	190	80	28	20	215	176	151	78
Mato Grosso do Sul	78	41	18	6	6	51	42	28	21
Mato Grosso	141	48	26	7	5	63	57	45	26
Goiás	246	100	35	14	8	100	76	77	30
Distrito Federal	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Região Sudeste	1.668	766	376	211	145	941	713	824	455
Minas Gerais	853	357	134	56	24	451	311	379	145
Espírito Santo	78	42	19	4	2	53	39	47	26
Rio de Janeiro	92	65	30	19	10	76	54	69	53
São Paulo	645	302	193	132	109	361	309	329	231
Região Sul	1.188	627	318	111	70	592	433	716	478
Paraná	399	206	115	31	18	177	133	199	133
Santa Catarina	293	192	99	26	16	135	98	210	131
Rio Grande do Sul	496	229	104	54	36	280	202	307	214

Tabela 23. Municípios com existência de grupos artísticos por modalidade, nas grandes regiões e unidades da Federação em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: Cultura 2006* (IBGE, 2007b, tabela 54, p. 224). **E** - Existência de grupos artísticos; **PPM** - Presença de algum de grupo artístico mantido pelo poder público municipal. Continua na tabela 41.

Grandes regiões e unidades da Federação	Municípios com grupos artísticos por modalidade em 2006								
	Total	Associação literária		Capoeira		Circo		Escola de samba	
		E	PPM	E	PPM	E	PPM	E	PPM
Brasil	5.564	523	156	2.716	1.266	160	63	632	288
Região Norte	449	30	7	213	94	7	1	34	12
Rondônia	52	2	1	21	8	-	-	5	1
Acre	22	2	-	14	8	3	1	1	-
Amazonas	62	4	-	33	21	3	-	5	3
Roraima	15	-	-	5	1	-	-	1	-
Pará	143	14	3	75	28	3	-	19	8
Amapá	16	2	-	9	3	-	-	3	-
Tocantins	139	6	3	56	25	-	-	-	-
Região Nordeste	1.793	133	52	1.064	528	40	13	99	45
Maranhão	217	15	7	106	56	5	1	33	16
Piauí	223	10	1	108	66	3	-	5	1
Ceará	184	25	11	132	81	10	6	9	5
Rio Grande do Norte	167	4	2	78	39	3	1	7	2
Paraíba	223	4	2	105	56	3	2	10	5
Pernambuco	185	20	8	134	56	5	-	19	8
Alagoas	102	11	4	63	30	3	-	8	4
Sergipe	75	3	2	45	16	2	-	2	1
Bahia	417	41	15	293	128	6	3	6	3
Região Centro-Oeste	466	35	8	248	120	11	3	15	6
Mato Grosso do Sul	78	5	1	44	22	3	1	7	2
Mato Grosso	141	8	3	82	41	2	-	3	1
Goiás	246	21	3	121	56	5	2	4	2
Distrito Federal	1	1	1	1	1	1	-	1	1
Região Sudeste	1.668	208	53	847	344	71	30	362	184
Minas Gerais	853	82	25	380	126	22	10	146	72
Espírito Santo	78	10	3	47	23	1	-	11	5
Rio de Janeiro	92	41	9	77	27	11	6	47	23
São Paulo	645	75	16	343	168	37	14	158	84
Região Sul	1.188	117	36	344	180	31	16	122	41
Paraná	399	32	11	141	80	23	16	20	9
Santa Catarina	293	28	5	85	48	4	-	18	6
Rio Grande do Sul	496	57	20	118	52	4	-	84	26

Tabela 24. Municípios com existência de grupos artísticos por modalidade, nas grandes regiões e unidades da Federação em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: Cultura 2006* (IBGE, 2007b, Tabela 54, p. 224). **E** - Existência de grupos artísticos; **PPM** - Presença de algum de grupo artístico mantido pelo poder público municipal. Continua na Tabela 42.

Grandes regiões e unidades da Federação	Municípios com grupos artísticos por modalidade em 2006								
	Total	Bloco carnavalesco		Desenho e pintura		Artes plásticas e visuais		Artesanato	
		E	PPM	E	PPM	E	PPM	E	PPM
Brasil	5.564	1.904	802	1.405	662	1.234	509	3.580	1.907
Região Norte	449	202	106	91	33	83	29	279	120
Rondônia	52	13	3	7	2	6	3	19	4
Acre	22	10	4	5	1	5	1	19	8
Amazonas	62	33	24	26	12	20	8	45	21
Roraima	15	5	4	-	-	-	-	9	5
Pará	143	78	33	36	12	38	11	88	35
Amapá	16	12	9	4	1	5	2	16	4
Tocantins	139	51	29	13	5	9	4	83	43
Região Nordeste	1.793	733	331	381	183	336	148	1.078	578
Maranhão	217	140	96	38	22	30	13	109	71
Piauí	223	49	19	14	7	9	2	79	50
Ceará	184	60	25	61	38	70	45	144	95
Rio Grande do Norte	167	103	41	19	6	18	11	96	41
Paraíba	223	79	29	37	14	22	11	118	61
Pernambuco	185	118	57	69	31	64	27	136	68
Alagoas	102	68	35	26	15	20	10	76	37
Sergipe	75	26	6	19	6	17	2	50	26
Bahia	417	90	23	98	44	86	27	270	129
Região Centro-Oeste	466	118	40	113	54	103	43	283	176
Mato Grosso do Sul	78	23	10	24	7	23	7	56	37
Mato Grosso	141	50	14	44	24	39	22	93	61
Goiás	246	44	15	44	22	40	13	133	78
Distrito Federal	1	1	1	1	1	1	1	1	-
Região Sudeste	1.668	599	271	491	234	429	179	1.117	606
Minas Gerais	853	284	120	189	70	139	45	535	241
Espírito Santo	78	28	14	22	8	19	4	63	39
Rio de Janeiro	92	78	39	48	26	51	23	83	54
São Paulo	645	209	98	232	130	220	107	436	272
Região Sul	1.188	252	54	329	158	283	110	823	427
Paraná	399	57	18	125	64	107	48	250	148
Santa Catarina	293	48	13	85	46	72	29	213	124
Rio Grande do Sul	496	147	23	119	48	104	33	360	155

Tabela 25. Municípios com existência de grupos artísticos por modalidade, nas grandes regiões e unidades da federação em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: Cultura 2006* (IBGE, 2007b, Tabela 54, p. 224). **E** - Existência de grupos artísticos; **PPM** - Presença de algum de grupo artístico mantido pelo poder público municipal.

Com base no *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2007b), o Ministério da Cultura publicou em 2009 (e republicou em 2010) o *Cultura em números*, que apresenta tabelas com porcentagem de municípios por estado para cada uma das categorias incluídas no *Perfil dos municípios brasileiros: Cultura 2006*, além do número de cursos de música por categoria e por estado para o mesmo ano de referência 2006, que não constam no *Perfil* (CULTURA em números, 2009, p. 44-47; 2010, p. 52-55). O MinC considera que os cursos de graduação em canto e em Regência “não apresentam números

significativos”, pois “a maior quantidade deles encontra-se no Estado de São Paulo” (CULTURA em números, 2009, p. 47; 2010, p. 55), afirmação que se por um lado revela uma certa precariedade das interpretações do IBGE, por outro demonstra novamente uma situação mais favorável para o Estado de São Paulo em relação a esse critério. Os dados de todas as tabelas do *Cultura em números* referentes às áreas de música estão aqui reunidos na Tabela 26.

Unidades da Federação	Cidades com grupos musicais em 2006 (%)				Cursos de música em 2006 (nº)		
	M	B	O	C	CM	CC	CR
Acre	63,64	72,73	40,91	50,00	-	-	-
Alagoas	54,90	60,78	15,69	44,12	3	1	-
Amapá	43,75	50,00	12,50	31,25	-	-	-
Amazonas	53,23	53,23	8,06	30,65	5	2	2
Bahia	57,31	58,27	14,39	41,73	3	1	2
Ceará	48,37	79,35	12,50	54,89	1	-	-
Distrito Federal	-	-	-	-	3	1	1
Espírito Santo	53,85	67,95	5,13	60,26	4	1	1
Goiás	40,65	40,65	5,69	31,30	6	2	2
Maranhão	32,72	40,55	9,68	27,19	1	-	-
Mato Grosso	34,04	44,68	4,96	31,91	2	-	-
Mato Grosso do Sul	52,56	65,38	7,69	35,90	2	-	-
Minas Gerais	41,85	52,87	6,57	44,43	19	6	1
Pará	62,94	51,75	10,49	56,64	5	1	-
Paraíba	35,87	56,95	10,31	18,83	4	1	-
Paraná	51,63	44,36	7,77	49,87	12	2	2
Pernambuco	69,19	71,89	41,62	54,05	3	1	-
Piauí	22,42	38,57	3,14	26,01	1	-	-
Rio de Janeiro	70,65	82,61	20,65	75,00	13	5	5
Rio Grande do Norte	48,50	54,49	4,79	23,95	4	1	-
Rio Grande do Sul	46,17	56,45	10,89	61,90	16	4	1
Rondônia	36,54	30,77	9,62	21,15	-	-	-
Roraima	40,00	33,33	13,33	40,00	-	-	-
Santa Catarina	65,53	46,08	8,87	71,67	5	-	-
São Paulo	46,82	55,97	20,47	51,01	47	11	14
Sergipe	48,00	57,33	16,00	44,00	2	-	-
Tocantins	30,22	30,94	2,16	15,83	-	-	-
Total (Brasil)	47,20	53,20	11,50	44,90	161	40	31

Tabela 26. Percentual dos municípios brasileiros com grupos musicais [genéricos] e cursos de música em 2006. **M** - grupos musicais; **B** - bandas; **O** - orquestras; **C** - coros; **CM** - cursos de graduação em música; **CC** - cursos de graduação em canto; **CR** - cursos de graduação em regência, por unidade federativa em 2006, de acordo com o Ministério da Cultura (CULTURA em números, 2009, p. 44-47; 2010, p. 52-55).

Bandas e orquestras foram novamente incluídas em quadros com número de municípios de cada unidade da Federação somente para o ano de referência 2009 (IBGE, 2010, Tabela 88, p. 276-277), desta vez sem o registro dos municípios nos quais existe algum tipo de grupo artístico mantido pelo poder público municipal, estando aqui organizados nas Tabelas 27 e 28.

Grandes regiões e unidades da Federação	Municípios com grupos artísticos por modalidade em 2009								
	Total	TEA	MTP	CIN	DAN	MUS	ORQ	BAN	COR
Brasil	5.565	1.835	3.067	257	3.000	2.397	749	3.358	2.550
Região Norte	449	111	221	10	212	159	38	224	147
Rondônia	52	14	16	3	12	11	5	19	15
Acre	22	16	12	1	16	13	1	14	11
Amazonas	62	8	39	3	41	31	4	44	19
Roraima	15	6	9	-	6	6	4	6	4
Pará	143	48	86	1	102	64	20	93	68
Amapá	16	7	15	1	10	12	-	7	6
Tocantins	139	12	44	1	25	22	4	41	24
Região Nordeste	1.794	641	1.195	72	998	798	305	1.177	699
Maranhão	217	32	135	7	110	52	14	104	74
Piauí	224	39	122	1	74	59	8	86	54
Ceará	184	104	135	20	135	111	28	170	105
Rio Grande do Norte	167	52	125	3	93	81	22	91	64
Paraíba	223	64	98	6	135	89	37	148	61
Pernambuco	185	100	146	13	135	104	86	153	94
Alagoas	102	29	63	2	51	31	31	71	42
Sergipe	75	20	46	2	33	44	15	49	25
Bahia	417	201	325	18	232	227	64	305	180
Região Centro-Oeste	466	122	242	11	187	148	30	238	154
Mato Grosso do Sul	78	23	39	3	34	45	8	50	33
Mato Grosso	141	42	62	4	69	39	6	65	35
Goiás	246	56	141	4	83	64	16	123	86
Distrito Federal	1	1	-	-	1	-	-	-	-
Região Sudeste	1.668	620	953	119	866	774	247	1.061	857
Minas Gerais	853	271	554	20	383	362	64	535	394
Espírito Santo	78	30	52	10	39	41	11	58	49
Rio de Janeiro	92	64	66	24	70	55	24	80	59
São Paulo	645	255	281	65	374	316	148	388	355
Região Sul	1.188	341	456	45	737	518	129	658	693
Paraná	399	121	115	9	195	142	39	181	179
Santa Catarina	293	69	119	10	199	135	32	153	199
Rio Grande do Sul	496	151	222	26	343	241	58	324	315

Tabela 27. Municípios com existência de grupos artísticos por modalidade, nas grandes regiões e unidades da Federação em 2009, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros 2009* (IBGE, 2010, Tabela 88, p. 276). **TEA** - teatro; **MTP** - manifestação tradicional popular; **CIN** - cineclube; **DAN** - dança; **MUS** - musical [genérico]; **ORQ** - orquestra; **BAN** - banda; **COR** - coral. Continua na Tabela 45.

Grandes regiões e unidades da Federação	Municípios com grupos artísticos por modalidade em 2009								
	ALI	CAP	CIR	EDS	BLC	DEP	APL	ART	OUT
Brasil	542	2.778	152	642	2.082	1.959	1.313	3.736	334
Região Norte	35	209	4	32	209	116	73	261	25
Rondônia	5	21	-	2	12	11	10	23	2
Acre	3	16	-	1	10	7	5	14	1
Amazonas	3	33	1	6	39	24	16	43	2
Roraima	1	7	-	1	6	4	3	9	1
Pará	16	86	3	16	87	56	33	114	13
Amapá	2	10	-	3	14	1	1	12	1

Grandes regiões e unidades da Federação	Municípios com grupos artísticos por modalidade em 2009								
	ALI	CAP	CIR	EDS	BLC	DEP	APL	ART	OUT
Tocantins	5	36	-	3	41	13	5	46	5
Região Nordeste	149	1.077	39	101	802	601	376	1.159	115
Maranhão	17	105	3	32	150	56	23	110	16
Piauí	13	90	2	6	76	36	13	99	1
Ceará	35	135	13	10	89	91	67	157	24
Rio Grande do Norte	5	92	1	5	80	30	21	103	5
Paraíba	11	103	2	11	68	52	28	121	3
Pernambuco	25	122	5	23	127	95	71	141	14
Alagoas	5	64	2	4	64	30	19	72	9
Sergipe	4	42	1	4	26	28	17	54	7
Bahia	34	324	10	6	122	183	117	302	36
Região Centro-Oeste	32	224	9	14	121	153	100	284	18
Mato Grosso do Sul	4	34	3	7	22	31	25	59	3
Mato Grosso	5	74	1	3	50	51	31	94	5
Goiás	23	116	5	4	49	70	43	131	10
Distrito Federal	-	-	-	-	-	1	1	-	-
Região Sudeste	218	919	71	379	673	656	502	1.207	103
Minas Gerais	84	421	14	155	330	262	166	599	35
Espírito Santo	9	47	5	12	26	28	19	68	3
Rio de Janeiro	35	76	12	46	78	56	50	80	14
São Paulo	90	373	40	166	239	310	267	460	51
Região Sul	108	349	29	116	277	433	262	825	73
Paraná	28	146	13	16	56	163	93	257	20
Santa Catarina	28	80	6	19	49	109	73	214	17
Rio Grande do Sul	52	123	10	81	172	161	96	354	36

Tabela 28. Municípios com existência de grupos artísticos por modalidade, nas grandes regiões e unidades da federação em 2009, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros 2009* (IBGE, 2010, Tabela 88, p. 277). **ALI** - associação literária; **CAP** - capoeira; **CIR** - circo; **EDS** - escola de samba; **BLC** - bloco carnavalesco; **DEP** - desenho e pintura; **APL** - artes plásticas; **ART** - artesanato; **OUT** - outros.

Embora a inclusão de categorias referentes à área de música na pesquisa do *Perfil dos municípios brasileiros* tenha sido fundamental para a área, é preciso reconhecer que a metodologia do IBGE é extremamente limitada para revelar a realidade da cultura e outros aspectos nos municípios brasileiros, pois a existência ou não de alguma atividade, curso, grupo ou equipamento não é suficiente para informar o seu número, a quantidade de integrantes e o número de cidadãos atendidos por tais recursos. Além disso, foram poucos os anos de referência para os quais a pesquisa do IBGE apresentou o número de municípios com existência dos recursos acima indicados, com a inclusão de bandas e orquestras, como foi o caso dos anos de 2001, 2006 e 2009.

Alguns dos levantamentos do IBGE mais relevantes para avaliar a distribuição dos grupos musicais no Brasil foram os mapas ou cartogramas do *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2007b), sendo aqui reproduzidos somente aqueles

relativos à área de música nos Cartogramas 1 a 5. O IBGE comenta algumas das diferenças da seguinte maneira:

Quanto às atividades selecionadas, os grupos de dança apresentam a maior proporção nos municípios da Região Sul (67,4%) e Nordeste (53,0%); as bandas têm maior expressão nas Regiões Nordeste (56,8%) e Sudeste (56,4%); os grupos de capoeira, no Nordeste (59,3%) e Centro-Oeste (53,2%); os grupos musicais, no Sudeste (52,8%); os corais, na Região Sul (60,3%). Os blocos, nas Regiões Norte (45%) e Nordeste (40,9%) (IBGE, 2007b, p. 90).

A constatação mais interessante feita pelo IBGE refere-se ao padrão de distribuição dos grupos musicais pelo território brasileiro, infelizmente registrada apenas para o ano de referência 2006:

Os Cartogramas 22 e 26 [nesta tese, Cartogramas 1 a 5] permitem a visualização de algumas atividades artísticas selecionadas. Observa-se em primeiro lugar que o aumento do tamanho populacional dos municípios é acompanhado pela sua maior presença. A maior distância ocorre em relação às escolas de samba (1,6% para os municípios com até 5 mil habitantes e 83,1% para aqueles com 500 mil habitantes ou mais) e também em relação às orquestras (1,6% e 80,6%, respectivamente). Entretanto, o perfil das duas atividades é distinto. As escolas de samba encontram-se mais presentes na Região Sudeste (21,7%), especialmente no Estado do Rio de Janeiro (o maior percentual, 51,1%). Já as orquestras detêm maiores percentuais nos municípios do Nordeste (13,8%) e Sudeste (12,6%), sendo significativos nos Estados do Acre, Rio de Janeiro e São Paulo, atingindo 41,6% dos municípios do Estado de Pernambuco. (IBGE, 2007b, p. 90).



Cartograma 1. Municípios com existência de escolas de samba em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2007b, Cartograma 22, p. 91).



Cartograma 2. Municípios com existência de orquestras em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2007b, Cartograma 23, p. 91).



Cartograma 3. Municípios com existência de grupos de dança em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2007b, Cartograma 24, p. 92).



Cartograma 4. Municípios com existência de bandas em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2007b, Cartograma 25, p. 92).



Cartograma 5. Municípios com existência de grupos musicais [genéricos] em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2007b, Cartograma 26, p. 93).



Cartograma 6. Municípios com existência de escolas, oficinas ou cursos regulares em atividades culturais em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2007b, Cartograma 15, p. 75).

Com relação à existência de equipamentos e grupos culturais elencados pelo IBGE, o Brasil mostra-se claramente dividido em duas grandes porções, de acordo com sua densidade, o que é explicável por aspectos históricos de sua urbanização e desenvolvimento econômico e humano: a porção de alta densidade de municípios com equipamentos e grupos culturais (metade direita do país), representada pelas Regiões Nordeste, Sudeste, Sul e pequena parte das Regiões Centro-Oeste e Norte, e a porção de baixa densidade de municípios com equipamentos e grupos culturais (metade esquerda do Brasil), representada pela maior parte das Regiões Norte e Centro-Oeste. Além disso, as orquestras estão concentradas em um número restrito de municípios da metade direita do país, o que permite entendê-las como reflexo de condições culturais e econômicas específicas, representativas de uma parcela pequena das cidades, porém em franca ascensão desde pelo menos 2001.

O único ano de referência para o qual o IBGE pesquisou o pessoal ocupado no segmento cultural por área de formação foi 2006, e os resultados foram apresentados nas tabelas 7 a 14 do suplemento *Cultura 2006* (IBGE, 2007b, p.112-131) e possuem significado bem mais amplo do que os dados publicados pelo *Sistema de informações e indicadores culturais 2003* (IBGE, 2006 e 2007). O *Perfil* elegeu, para o pessoal ocupado

na área da cultura, os vínculos empregatícios “estagiários”, “sem vínculo permanente”, “estatutários”, “celetistas” e “somente comissionados”, e os níveis de instrução “sem instrução”, “ensino fundamental”, “ensino médio”, “ensino superior” e “pós-graduação”. De um total de 57.611 pessoas ocupadas na área da cultura em todo o Brasil, o IBGE identificou, no suplemento *Cultura 2006* (IBGE, 2007b, Tabelas 9 e 10, p. 128-131), somente o pessoal com graduação e pós-graduação ocupado em treze ou mais modalidades (Tabelas 29 e 30): 1) administração; 2) arquitetura; 3) arquivologia; 4) artes cênicas; 5) artes plásticas e visuais; 6) biblioteconomia/documentação; 7) comunicação social; 8) museologia; 9) música; 10) pedagogia; 11) história; 12) ciências sociais; 13) produção cultural; 14) outras.

A relação do “Pessoal ocupado na área da cultura com nível superior e pós-graduado por área de formação” em 2006, embora pudesse ser um importante instrumento de avaliação do desenvolvimento da cultura no Brasil, além de ter sido realizada somente para o ano de referência 2006, não deixou claros os critérios de identificação desse pessoal, nem no questionário de pesquisa e nem no glossário do suplemento *Cultura 2006*. Seria esse apenas o pessoal empregado na área de cultura das administrações municipais ou o pessoal que exerce atividades culturais no mercado? De qualquer maneira, os dados permitem comparar algumas regiões e modalidade:

Grandes regiões e unidades da Federação	Pessoal ocupado na área da cultura com graduação e pós-graduação por área de formação em 2006						
	Adm	Arqt	Arqv	ArCe	ArPIV	BibD	ComS
Brasil	944	243	39	235	630	824	374
Região Norte	59	9	1	5	19	32	6
Rondônia	-	-	-	-	3	1	-
Acre	2	-	-	-	-	-	-
Amazonas	17	-	-	-	1	2	4
Roraima	4	-	-	-	-	-	-
Pará	21	8	-	2	10	25	1
Amapá	-	-	1	-	1	-	-
Tocantins	15	1	-	3	4	4	1
Região Nordeste	132	25	11	34	46	69	78
Maranhão	24	1	-	1	2	6	14
Piauí	12	-	-	-	-	1	4
Ceará	10	4	-	1	2	10	6
Rio Grande do Norte	9	-	-	3	15	2	8
Paraíba	6	-	-	5	6	8	20
Pernambuco	30	9	4	7	7	11	10
Alagoas	5	-	2	1	1	5	1
Sergipe	6	2	1	-	1	2	5
Bahia	30	9	4	16	12	24	10
Região Centro-Oeste	166	16	1	28	50	62	18
Mato Grosso do Sul	14	7	-	-	7	5	2
Mato Grosso	24	1	1	7	8	12	3

Grandes regiões e unidades da Federação	Pessoal ocupado na área da cultura com graduação e pós-graduação por área de formação em 2006						
	Adm	Arqt	Arqv	ArCe	ArPIV	BibD	ComS
Goiás	89	5	-	19	30	24	5
Distrito Federal	39	3	-	2	5	21	8
Região Sudeste	369	159	16	97	323	547	212
Minas Gerais	141	64	8	30	76	88	49
Espírito Santo	23	3	-	1	14	19	13
Rio de Janeiro	33	18	5	8	34	63	37
São Paulo	172	74	3	58	199	377	113
Região Sul	218	34	10	71	192	114	60
Paraná	97	2	1	29	47	52	14
Santa Catarina	54	8	5	22	52	25	20
Rio Grande do Sul	67	24	4	20	93	37	26

Tabela 29. Pessoal ocupado na área da cultura com graduação e pós-graduação, por área de formação, segundo grandes regiões e unidades da federação em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2007b, Tabela 10, p. 130). **Adm** - administração; **Arqt** - arquitetura; **Arqv** - arquivologia; **ArCe** - artes cênicas; **ArPIV** - artes plásticas e visuais; **BibD** - biblioteconomia/documentação; **ComS** - comunicação social. Continua na tabela 30.

Grandes regiões e unidades da Federação	Pessoal ocupado na área da cultura com graduação e pós-graduação por área de formação em 2006						
	Muse	Musi	Ped	His	CieS	ProC	Out
Brasil	62	1.086	4.154	1.230	323	181	7.121
Região Norte	2	42	619	50	13	9	895
Rondônia	-	2	24	6	-	-	31
Acre	-	-	9	6	-	-	13
Amazonas	1	4	47	4	5	-	96
Roraima	-	-	7	1	-	-	33
Pará	1	23	63	5	5	9	128
Amapá	-	3	3	2	-	-	6
Tocantins	-	10	466	26	3	-	588
Região Nordeste	13	258	994	329	82	42	1.437
Maranhão	3	7	140	49	9	6	205
Piauí	1	2	62	41	2	3	160
Ceará	-	12	252	55	21	8	175
Rio Grande do Norte	-	74	45	10	8	-	54
Paraíba	-	45	170	38	7	1	209
Pernambuco	6	92	54	51	13	20	294
Alagoas	-	3	83	28	5	1	91
Sergipe	1	-	48	22	-	-	64
Bahia	2	23	140	35	17	3	185
Região Centro-Oeste	-	139	395	82	12	6	498
Mato Grosso do Sul	-	6	41	7	-	1	109
Mato Grosso	-	8	107	24	2	4	127
Goiás	-	41	215	48	10	1	179
Distrito Federal	-	84	32	3	-	-	83
Região Sudeste	31	448	1.397	474	153	81	2.961
Minas Gerais	6	87	590	276	49	33	897
Espírito Santo	-	10	48	16	5	1	108
Rio de Janeiro	9	90	99	56	24	21	317
São Paulo	16	261	660	126	75	26	1.639
Região Sul	16	199	749	295	63	43	1.330

Grandes regiões e unidades da Federação	Pessoal ocupado na área da cultura com graduação e pós-graduação por área de formação em 2006						
	Muse	Musi	Ped	His	CieS	ProC	Out
Paraná	7	43	213	64	15	5	489
Santa Catarina	4	99	223	70	9	31	326
Rio Grande do Sul	5	57	313	161	39	7	515

Tabela 30. Pessoal ocupado na área da cultura com graduação e pós-graduação, por área de formação, segundo grandes regiões e unidades da federação em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiro: Cultura 2006* (IBGE, 2007b, Tabela 10, p. 130). **Muse** - museologia; **Musi** - música; **Ped** - pedagogia; **His** - história; **CieS** - ciências sociais; **ProC** - produção cultural; **Out** - outras.

Na área de música é importante notar que em 2006 o Pessoal ocupado na Região Sudeste (448) significou 41,25% do total do Brasil. Por sua vez, o Estado de São Paulo (261) significou 24% do total do país e 58,26% da região.

Por fim, é importante mencionar os dados referentes à existência de cursos da área de cultura nos municípios, registrados pelo *Perfil dos municípios brasileiros* através do *Munic* (IBGE) apenas nos suplementos *Cultura 2006* e *2014*. Para o ano de referência 2006, o IBGE registrou a existência de escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais por área de formação, bem como a presença de alguma escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais mantido pelo poder público municipal em cada região e unidade da Federação (IBGE, 2007b, Tabela 40, p. 196-199), dados aqui organizados nas Tabelas 31 a 34. Para o ano de referência 2014, no entanto, o IBGE registrou apenas a existência de escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais por área de formação no Brasil, e não nos municípios, sendo possível comparar, na Tabela 35, apenas a somatória dos dados para o Brasil de 2006 e 2014.

Grandes regiões e unidades da Federação	Municípios com escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais em 2006							
	Total de cidades	Total de escolas, oficinas ou cursos	Artes plásticas		Artesanato		Cinema	
			E	PPM	E	PPM	E	PPM
Brasil	5.564	2.609	999	1.079	1.825	1.401	126	86
Região Norte	449	162	41	67	115	79	6	4
Rondônia	52	9	1	3	7	2	1	1
Acre	22	12	3	4	9	2	1	1
Amazonas	62	26	12	12	20	16	3	1
Roraima	15	9	1	2	5	2	-	-
Pará	143	54	16	29	36	29	-	-
Amapá	16	3	-	1	2	1	-	-
Tocantins	139	49	8	16	36	27	1	1
Região Nordeste	1.793	684	229	332	476	372	29	22
Maranhão	217	52	12	25	28	27	1	1
Piauí	223	51	8	23	37	35	1	-
Ceará	184	116	46	63	86	67	7	5
Rio Grande do Norte	167	56	19	18	33	29	-	-

Grandes regiões e unidades da Federação	Municípios com escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais em 2006							
	Total de cidades	Total de escolas, oficinas ou cursos	Artes plásticas		Artesanato		Cinema	
			E	PPM	E	PPM	E	PPM
Paraíba	223	83	24	30	50	45	3	3
Pernambuco	185	108	52	55	79	60	9	9
Alagoas	102	35	10	24	30	21	2	1
Sergipe	75	23	4	11	18	11	1	1
Bahia	417	160	54	83	115	77	5	2
Região Centro-Oeste	466	185	71	64	136	119	5	3
Mato Grosso do Sul	78	42	13	8	33	26	-	-
Mato Grosso	141	54	26	22	42	36	4	2
Goiás	246	88	31	33	60	56	1	1
Distrito Federal	1	1	1	1	1	1	-	-
Região Sudeste	1.668	854	381	314	617	484	51	36
Minas Gerais	853	337	122	119	235	155	11	5
Espírito Santo	78	48	11	21	30	25	1	1
Rio de Janeiro	92	73	41	27	61	55	7	7
São Paulo	645	396	207	147	291	249	32	23
Região Sul	1.188	724	277	302	481	347	35	21
Paraná	399	250	110	89	162	126	19	12
Santa Catarina	293	213	80	95	147	101	8	5
Rio Grande do Sul	496	261	87	118	172	120	8	4

Tabela 31. Municípios com existência de escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais, nas áreas de artes plásticas, artesanato e cinema, nas grandes regiões e unidades da federação em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2007b, Tabela 40, p. 196). **E** - existência de escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais; **PPM** - presença de alguma escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais mantido pelo poder público municipal.

Grandes regiões e unidades da Federação	Municípios com escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais em 2006								
	Total	Circo		Dança		Fotografia		Literatura	
		E	PPM	E	PPM	E	PPM	E	PPM
Brasil	5.564	129	86	1.716	1.321	134	70	369	291
Região Norte	449	4	2	82	54	10	7	19	15
Rondônia	52	-	-	4	2	2	1	2	1
Acre	22	2	2	7	3	1	1	-	-
Amazonas	62	2	-	12	8	1	-	4	4
Roraima	15	-	-	4	1	-	-	1	-
Pará	143	-	-	35	24	2	2	7	6
Amapá	16	-	-	1	1	-	-	-	-
Tocantins	139	-	-	19	15	4	3	5	4
Região Nordeste	1.793	29	18	421	347	29	13	90	71
Maranhão	217	-	-	31	26	1	-	3	3
Piauí	223	2	-	31	28	4	2	4	3
Ceará	184	9	7	81	72	4	1	18	15
Rio Grande do Norte	167	2	1	28	25	2	2	4	4
Paraíba	223	2	2	54	50	-	-	7	6
Pernambuco	185	6	3	81	64	7	4	17	14
Alagoas	102	2	-	18	15	2	1	8	6
Sergipe	75	1	1	12	4	1	1	2	2

Grandes regiões e unidades da Federação	Municípios com escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais em 2006								
	Total	Circo		Dança		Fotografia		Literatura	
		E	PPM	E	PPM	E	PPM	E	PPM
Bahia	417	5	4	85	63	8	2	27	18
Região Centro-Oeste	466	8	6	119	97	5	2	29	25
Mato Grosso do Sul	78	5	4	28	23	1	1	5	5
Mato Grosso	141	-	-	42	34	2	-	11	9
Goiás	246	3	2	49	39	2	1	12	10
Distrito Federal	1	-	-	1	1	-	-	1	1
Região Sudeste	1.668	53	35	527	381	68	39	121	93
Minas Gerais	853	14	8	177	108	18	10	40	31
Espírito Santo	78	1	-	22	20	3	1	5	3
Rio de Janeiro	92	4	3	53	40	5	4	11	10
São Paulo	645	34	24	275	213	42	24	65	49
Região Sul	1.188	35	25	567	442	22	9	110	87
Paraná	399	26	21	176	129	13	7	49	44
Santa Catarina	293	4	2	177	147	2	1	18	14
Rio Grande do Sul	496	5	2	214	166	7	1	43	29

Tabela 32. Municípios com existência de escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais, nas áreas de circo, dança, fotografia e literatura, nas grandes regiões e unidades da federação em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2007b, Tabela 40, p.197). **E** - existência de escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais; **PPM** - presença de alguma escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais mantido pelo poder público municipal.

Grandes regiões e unidades da Federação	Municípios com escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais em 2006								
	Total	Música		Teatro		Vídeo		MTP	
		E	PPM	E	PPM	E	PPM	E	PPM
Brasil	5.564	1.879	1.616	1.289	1.014	116	76	1.079	824
Região Norte	449	100	85	57	40	9	6	67	55
Rondônia	52	7	6	4	3	1	1	3	1
Acre	22	9	6	7	5	1	-	4	3
Amazonas	62	19	16	7	6	2	1	12	11
Roraima	15	5	4	2	-	-	-	2	1
Pará	143	39	35	24	16	1	1	29	24
Amapá	16	2	2	1	1	-	-	1	1
Tocantins	139	19	16	12	9	4	3	16	14
Região Nordeste	1.793	447	384	347	270	23	17	332	278
Maranhão	217	37	33	20	16	1	1	25	22
Piauí	223	22	19	15	13	2	2	23	22
Ceará	184	92	87	82	70	4	2	63	58
Rio Grande do Norte	167	37	34	25	22	-	-	18	16
Paraíba	223	53	48	36	30	2	2	30	25
Pernambuco	185	73	62	57	41	6	5	55	46
Alagoas	102	18	13	17	13	1	-	24	18
Sergipe	75	16	8	8	5	2	2	11	7
Bahia	417	99	80	87	60	5	3	83	64
Região Centro-Oeste	466	129	117	81	68	8	6	64	53
Mato Grosso do Sul	78	33	32	16	13	1	1	8	5
Mato Grosso	141	43	37	34	29	3	2	22	17
Goiás	246	52	47	30	25	4	3	33	30
Distrito Federal	1	1	1	1	1	-	-	1	1

Grandes regiões e unidades da Federação	Municípios com escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais em 2006								
	Total	Música		Teatro		Vídeo		MTP	
		E	PPM	E	PPM	E	PPM	E	PPM
Região Sudeste	1.668	662	569	447	353	47	29	314	243
Minas Gerais	853	244	191	138	99	12	10	119	88
Espírito Santo	78	32	29	29	24	4	3	21	19
Rio de Janeiro	92	60	55	51	43	4	3	27	21
São Paulo	645	326	294	229	187	27	13	147	115
Região Sul	1.188	541	461	357	283	29	18	302	195
Paraná	399	181	152	140	114	15	10	89	60
Santa Catarina	293	165	146	82	65	6	3	95	61
Rio Grande do Sul	496	195	163	135	104	8	5	118	74

Tabela 33. Municípios com existência de escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais, nas áreas de música, teatro, vídeo e manifestações tradicionais populares (MTP), nas grandes regiões e unidades da federação em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2007b, Tabela 40, p. 198). **E** - existência de escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais; **PPM** - presença de alguma escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais mantido pelo poder público municipal.

Grandes regiões e unidades da Federação	Municípios com escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais em 2006							
	Total de cidades	Total de escolas, oficinas ou cursos	Patrimônio, conservação e restauração		Gestão cultural		Outros	
			E	PPM	E	PPM	E	PPM
Brasil	5.564	2.609	299	250	186	159	255	221
Região Norte	449	162	9	7	10	9	16	14
Rondônia	52	9	1	1	2	2	-	-
Acre	22	12	-	-	-	-	1	1
Amazonas	62	26	3	2	1	-	3	3
Roraima	15	9	-	-	-	-	2	1
Pará	143	54	3	3	1	1	5	4
Amapá	16	3	-	-	-	-	-	-
Tocantins	139	49	21	6	6	5	5	
Região Nordeste	1.793	684	61	48	61	57	63	54
Maranhão	217	52	4	2	3	3	6	6
Piauí	223	51	4	3	1	1	6	5
Ceará	184	116	16	10	26	23	17	17
Rio Grande do Norte	167	56	3	3	-	-	3	3
Paraíba	223	83	1	1	2	2	3	3
Pernambuco	185	108	12	11	12	11	5	4
Alagoas	102	35	5	4	7	7	1	-
Sergipe	75	23	3	3	2	2	1	-
Bahia	417	160	13	11	8	8	21	16
Região Centro-Oeste	466	185	13	10	10	8	22	18
Mato Grosso do Sul	78	42	5	4	3	3	4	3
Mato Grosso	141	54	3	3	5	3	6	6
Goiás	246	88	5	3	2	2	12	9
Distrito Federal	1	1	-	-	-	-	-	-
Região Sudeste	1.668	854	130	109	60	47	78	68
Minas Gerais	853	337	65	56	28	25	9	8
Espírito Santo	78	48	5	5	3	2	5	4
Rio de Janeiro	92	73	7	6	3	2	12	11

Grandes regiões e unidades da Federação	Municípios com escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais em 2006							
	Total de cidades	Total de escolas, oficinas ou cursos	Patrimônio, conservação e restauração		Gestão cultural		Outros	
			E	PPM	E	PPM	E	PPM
São Paulo	645	396	53	42	26	18	52	45
Região Sul	1.188	724	86	76	45	38	76	67
Paraná	399	250	27	24	23	20	27	22
Santa Catarina	293	213	28	26	13	11	27	25
Rio Grande do Sul	496	261	31	26	9	7	22	20

Tabela 34. Municípios com existência de escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais, nas áreas de patrimônio, conservação e restauração, gestão cultural e outros, nas grandes regiões e unidades da federação em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2007b, Tabela 40, p. 199). **E** - existência de escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais; **PPM** - presença de alguma escola, oficina ou curso regular de formação em atividades culturais mantido pelo poder público municipal.

Atividade	2006 (%)	2006 PPM (%)	2014 (%)
Existência de escola, oficina ou curso regular de formação em atividades típicas da cultura	46,9	-	45,1
Artes plásticas	18,0	66,3	12,2
Artesanato	32,8	76,8	30,3
Cinema	2,3	66,2	5,0
Circo	2,3	100,0	3,9
Dança	30,8	76,8	27,8
Fotografia	2,4	54,0	6,8
Gestão cultural	3,3	86,8	6,4
Literatura	6,6	78,4	10,2
Manifestações tradicionais populares	19,4	76,3	16,2
Música	33,8	85,9	30,0
Patrimônio, conservação e restauração	5,4	83,7	7,5
Teatro	23,2	78,6	18,2
Vídeo	2,1	67,2	3,4
Outras	4,6	87,3	-

Tabela 35. Percentual de municípios com escola, oficina ou curso regular em atividades culturais específicas em 2006, e percentual desses municípios nos quais existe alguma dessas atividades mantida pelo poder público municipal (PPM), de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2007b, Gráficos 21 e 22, p. 76-77) e com o *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2014* (IBGE, 2015b, Gráfico 15, p. 66).

3.3 AS ORQUESTRAS BRASILEIRAS NO *ANUÁRIO VIVAMÚSICA!*

O *Anuário VivaMúsica!*, publicado de 1999 a 2013, é o maior e mais bem documentado banco de dados sobre questões relativas à música clássica, reunindo mais de mil cadastros, organizados em categorias como “escolas de música”, “festivais”, “orquestras” “concursos e prêmios”, “editoras”, “gravadoras”, “salas de concerto”, “sociedades musicais” etc., que sofreram pequenas modificações no decorrer dos anos de publicação e foram, ainda, aprimoradas, com o claro intuito de deixar o material organizado e facilmente utilizável. Além disso, o *Anuário* prestou enorme contribuição ao publicar inúmeros textos reflexivos sobre questões absolutamente pertinentes à classe musical, fruto de pesquisas de sua idealizadora, Heloisa Fischer. De acordo com a revista *Concerto*, o *Anuário* foi inspirado na publicação *Musical America* (CONCERTO, 1999, p. 6), publicação cuja proposta é oferecer uma “Cobertura detalhada de notícias do setor de artes e performance”, elaborar “Relatórios especiais para os principais problemas e soluções do setor de artes e performance”, disponibilizar “Extenso banco de dados com informações essenciais, cobrindo o panorama internacional da realização de artistas, instalações, gerentes, apresentadores, escolas, meios de comunicação, serviços e organizações”, além de manter um blog com discussões e notícias voltadas para a classe musical (MUSICAL AMERICA, 2016).

No decorrer dos quinze anos de publicação, o *Anuário* coletou informação de cerca de 236 orquestras, organizadas nas categorias “câmara”, “estudantil-jovem” e “sinfônica”. Essas categorias, apesar de bastante funcionais para consulta, não abarcam as particularidades necessárias para esta pesquisa e, portanto, foram retrabalhadas a seguir, buscando particularizar e tornar mais compreensível os diferentes organismos orquestrais.

3.3.1 Orquestras, categorias e particularidades

Inicialmente, é necessário esclarecer que neste trabalho foi considerado como “orquestra” o conjunto musical instrumental que possui pelo menos duas destas características:

1. Possuir a palavra “orquestra”, “orquestral”, “sinfônica” ou “filarmônica” em seu nome;
2. Possuir um número mínimo de integrantes igual ou superior a dez;
3. Ser dirigida por um maestro, que pode tocar e reger simultaneamente.

Como forma de organização e com o intuito de facilitar a análise, as orquestras relacionadas foram classificadas em três categorias, e cada uma delas foi novamente subdividida, totalizando três pares de categorias. Cada classificação recebeu uma letra, e a combinação entre essas classificações resultou em siglas de três letras, categorizando as orquestras detalhadamente (Quadro 18).

As categorias 1 e 2 receberam letra maiúscula, enquanto a categoria 3 foi grafada em fonte maiúscula sobrescrita. Assim, uma determinada orquestra classificada como “sinfônica, profissional e não subsidiada por organismo público” recebeu a sigla SP^N, bem como outra orquestra, que se enquadrou nas categorias “orquestra de câmara, jovem e subsidiada por organismo público”, recebeu a sigla CJ^P.

Alguns grupos que se inserem na descrição de orquestra, mas que possuem características convencionais foram classificados como orquestras não convencionais, recebendo a letra N maiúscula no início da sigla. Assim, uma orquestra que se enquadrou nessa classificação recebeu a sigla NP^N, indicando que se trata de “orquestra não convencional, profissional e não subsidiada por organismo público”.

Categoria 1	Letra
Sinfônica	S
Câmara	C
Não convencional	N
Categoria 2	Letra
Profissional	P
Jovem	J
Categoria 3	Letra
Subsidiada por organismo público	^P
Não subsidiada por organismo público	^N

Quadro 18. Categorias utilizadas para classificação e análise.

Categoria 1

Orquestra sinfônica (S)

A Orquestra sinfônica do século XIX até a atualidade é, de acordo com Pichoneri, basicamente composta por “30 violinos, 12 violas, 10 violoncelos, 8 contrabaixos, 4 flautas, 4 oboés, 4 clarinetes, 4 fagotes, 8 trompas, 4 trompetes, 3 trombones, 1 tuba e diferentes instrumentos de percussão”, totalizando 92 instrumentistas mais instrumentistas de percussão, podendo ser acrescentados outros instrumentos, conforme a orquestração da obra a ser executada (PICHONERI, 2005, p. 14).

Neste trabalho, é considerada orquestra sinfônica aquela que possui pelo menos duas das três características:

1. Ter um número de integrantes igual ou superior a trinta e cinco músicos;
2. Executar o repertório sinfônico orquestral canônico, de acordo com o descrito na introdução deste trabalho;
3. Ser composta por instrumentos de origem europeia, de acordo com a descrição de Pichoneri.

Orquestra de Câmara (C)

A Orquestra de Câmara é uma formação orquestral reduzida. Nesta pesquisa é considerada orquestra de câmara o grupo orquestral que se enquadra na definição de orquestra sinfônica, mas que é composto por um número de dez a trinta e cinco integrantes.

Orquestra não convencional (N)

Recebem essa classificação, neste trabalho, as orquestras formadas por instrumentistas que não fariam parte, formalmente, de uma orquestra sinfônica tradicional, como a Orquestra Bandolins de São Paulo ou a Orquestra Clássica do Mato Grosso do Sul. Esse também é o caso da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, pois fazem parte de seu efetivo um naipe de saxofones e outros instrumentos não usuais, como guitarra e contrabaixo elétricos, além de uma bateria.

Tradicionalmente, as bandas sinfônicas não são classificadas como orquestras, uma vez que a tradição de bandas remonta a uma origem significativamente diferente da origem das orquestras sinfônicas. De acordo com o *Dicionário Grove* de música:

Na Europa, a banda de sopro e percussão é descendente dos grupos “altos” ou “fortes” do período medieval e dos *civic waiters* ou *Stadtpeifer*, que geralmente se apresentavam ao ar livre e por isso usavam instrumentos de metal muito sonoros e percussão. Bandas eram frequentemente móveis, tinham um apelo vernacular (executam formas mais ligeiras de música, frequentemente para uma audiência não paga; desta forma elas também serviram como importante ferramenta de propaganda, ou ao menos ajudavam a promover um fervor nacionalista ou patriótico), e eram frequentemente associadas com tarefas civis e militares e por isso eram uniformizadas. A orquestra, por outro lado, é descendente dos instrumentos “baixos” ou suaves (cordas e instrumentos de sopro mais suaves), que se apresentam em ambientes fechados. Era originalmente associada com a igreja e/ou nobreza e, posteriormente, com concertos formais de música mais “séria” ou sofisticada pelas quais as audiências pagavam. (GROVE apud BINDER, 2004, p. 277).

As bandas sinfônicas representam um segmento importante no mercado profissional do músico, pelo número considerável de vagas de trabalho que oferecem e por terem incluído, em seu efetivo, instrumentistas que não participariam normalmente de orquestras sinfônicas, como saxofonistas. São, ainda, grupos que possuem as três características que definem um organismo sinfônico neste trabalho, e por isso foram incluídas nesta pesquisa. Porém, como não são reconhecidos como orquestras propriamente, foram classificadas como orquestras não convencionais.

Categoria 2

Orquestra profissional (P)

A orquestra profissional é definida por Maciente (2016, p. 237) como aquela “com vínculos ativos (estatutário ou celetista) e contratos regulares de prestação de serviços”, uma vez que são considerados aspectos como salário, contrato e regime de trabalho, de acordo com a definição do Ministério do Trabalho para profissionais com carteira assinada. Porém, são inúmeras as orquestras nas quais os vínculos profissionais se dão por outros meios, mas que se autodenominam como profissionais e se configuram no mercado de trabalho como tal. Assim, neste trabalho foram classificadas como orquestras profissionais aquelas compostas por músicos que possuem, de acordo com Pichoneri, “uma formação altamente especializada, domínio de um instrumento, amplo conhecimento de seu repertório e uma dedicação contínua, que se inicia, muitas vezes, na infância e que se estenderá por toda a carreira do músico” (PICHONERI, 2005, p. 23) e que se autodenominam como tal, como é o caso da Orquestra Sinfônica de Santo André.

Orquestra jovem ou mistas (J)

De acordo com a Lei 12.852 de 5 de agosto de 2013 (BRASÍLIA, 2013), que institui o Estatuto da Juventude, são considerados jovens as pessoas com idade entre 15 e 29 anos de idade. Neste trabalho são consideradas orquestras jovens aquelas que, além de serem constituídas por essa parcela da população, tem a função de agir como orquestras escolas, fundamentando a formação musical dessas pessoas e possibilitando uma futura profissionalização desses músicos.

Orquestras mistas, compostas por músicos profissionais e estudantes, são formações cada vez mais frequentes. Muitas vezes vinculadas a projetos sociais, que tem como ferramenta de inserção social o ensino formal de música tradicional europeia, estas

foram classificadas, neste trabalho, como orquestras jovens, uma vez que o discurso dominante que as justifica é aquele que afirma a sua função didática⁵⁰.

Categoria 3

Orquestra subsidiada por organismos públicos (P)

Desse grupo fazem parte orquestras subsidiadas por entidades públicas, como prefeituras, governos, fundações e instituições vinculadas a algum sistema de governo, como as universidades públicas, mas também foram assim classificadas, neste trabalho, as orquestras subsidiadas por organizações sociais (OS), instituições formalizadas por meio da Lei Federal 9.637 de 15 de maio de 1998⁵¹.

O gerenciamento via organização social é estabelecido por contratos de gestão firmados entre “o Poder Público e a entidade qualificada” (SÃO PAULO, 1998, artigo 6º), como é o caso do Instituto Pensarte, organização social de cultura que gere a Orquestra Jazz Sinfônica, a Banda Sinfônica e a Orquestra do Theatro São Pedro, organismos mantidos pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Também fazem parte desse grupo as orquestras que são geridas por fundações governamentais, uma vez que os vencimentos desses organismos também provêm de órgãos públicos, como é o caso da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Determinadas fundações e organizações sociais têm, basicamente, o mesmo funcionamento, e o nome “organização social” é muito mais um qualificador do que propriamente representa um organismo diferente.

Orquestra não subsidiadas por organismos públicos (N)

São as orquestras que se mantêm através de subsídio advindo de organizações que não são vinculadas a estruturas públicas. Essas organizações comumente estão estabelecidas no segundo setor, ou seja, o setor privado (empresas, cooperativas, bancos não vinculados ao primeiro setor etc.), mas também podem ser mantidas por fundações de direito privado que sejam classificadas como organizações jurídicas que gerenciam seus próprios recursos.

⁵⁰ Inicialmente a pesquisa apontou para um aparente crescimento das orquestras mistas na RMSP. Apesar desse trabalho não tratar sobre essa questão, uma percepção inicial indicou que essas orquestras, a despeito de adotarem o cunho didático como principal característica, podem se tratar de organizações sinfônicas que se valem do trabalho de estudantes para exercerem performances profissionais. Essa questão é polêmica e merece um estudo aprofundado sobre o tema.

⁵¹ As organizações sociais serão tratadas detalhadamente no capítulo 4.

3.3.2 Orquestras brasileiras de 1998 a 2012

Uma análise quantitativa da variação do número das orquestras no Brasil, de 1998 a 2012, pode ser feita a partir dos dados do *Anuário VivaMúsica!* (1998-2013), cuja sistematização gerou a Tabela 36⁵², que foi base para todas as análises envolvendo o território nacional.

CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
NJ ^N	3	3	4	4	4	4	5	6	6	6	5	5	4	5	5
NJ ^P	8	8	10	10	10	10	11	11	12	12	12	12	11	10	10
NP ^N	7	7	6	5	6	6	6	5	5	5	5	5	5	5	5
NP ^P	4	4	4	3	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
CJ ^N	19	21	21	22	23	22	22	25	25	28	28	27	26	26	27
CJ ^P	14	14	16	16	15	16	19	17	18	16	16	16	17	17	17
CP ^N	27	26	27	26	27	27	28	29	31	31	32	30	27	29	27
CP ^P	5	5	5	5	6	6	6	6	6	5	5	5	6	7	7
SJ ^N	11	13	13	14	16	16	16	20	25	26	29	29	30	30	30
SJ ^P	22	23	24	26	30	34	36	39	41	42	44	45	48	48	43
SP ^N	16	16	19	20	18	19	21	21	21	22	23	24	25	23	22
SP ^P	31	30	31	31	31	31	31	32	34	36	37	37	37	37	38
Total	167	170	180	182	191	196	206	216	229	234	241	240	241	242	236

Tabela 36. Quantidade de orquestras do Brasil, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** - categoria; **S** - orquestra sinfônica; **C** - orquestra de Câmara; **N** - orquestra não convencional; **P** - orquestra profissional; **J** - orquestra jovem. Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

A Tabela 36 demonstra ter havido 41,3% de crescimento absoluto do número de orquestras no Brasil (de 167 para 236), de 1998 a 2012. Tais dados são compatíveis com o crescimento do número de municípios brasileiros com orquestras, de 5,6% em 2001 para 15,5% em 2012 (e para 22,1% em 2014), conforme é apresentado na Tabela 19 (p. 189), a partir de dados e análises do IBGE no projeto *Munic*.

As porcentagens do IBGE, no entanto, indicam o aumento de 311 municípios brasileiros com orquestras em 2001 para 862 em 2012 (e 1.229 em 2014), demonstrando que a existência de orquestras foi obviamente superestimada nas fichas enviadas pelos municípios ao IBGE, provavelmente com a inclusão, nessa categoria, de muitos grupos não caracterizados como orquestras de acordo com as definições enviadas pelo próprio IBGE. Mesmo assim, esta tese confirma ter havido um significativo crescimento do número de municípios brasileiros com orquestras de 1998 a 2012 (Tabelas 37 a 43), que deve ter se mantido até 2014, a julgar pelos dados do IBGE.

⁵² As tabelas completas se encontram nos anexos.

Ano	NJ	NP	N	CJ	CP	C	SJ	SP	S	J	P	Total
1998	11	11	22	33	32	65	33	47	80	77	90	167
1999	11	11	22	35	31	66	36	46	82	82	88	170
2000	14	10	24	37	32	69	37	50	87	88	92	180
2001	14	8	22	38	31	69	40	51	91	92	90	182
2002	14	11	25	38	33	71	46	49	95	98	93	191
2003	14	11	25	38	33	71	50	50	100	102	94	196
2004	16	11	27	41	34	75	52	52	104	109	97	206
2005	17	10	27	42	35	77	59	53	112	118	98	216
2006	18	10	28	43	37	80	66	55	121	127	102	229
2007	18	10	28	44	36	80	68	58	126	130	104	234
2008	17	10	27	44	37	81	73	60	133	134	107	241
2009	17	10	27	43	35	78	74	61	135	134	106	240
2010	15	10	25	43	33	76	78	62	140	136	105	241
2011	15	10	25	43	36	79	78	60	138	136	106	242
2012	15	10	25	44	34	78	73	60	133	132	104	236

Tabela 37. Número absoluto de orquestras no Brasil. **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra.

Por outro lado, os dados mais controlados e, portanto, mais confiáveis do *Anuário VivaMúsica!*, sobretudo após a verificação realizada nesta tese, apresentam resultados cinco vezes menores que os do IBGE, porém exibem uma taxa de crescimento do número de orquestras de 31,7% e do número de municípios com orquestras de 30% de 1998 a 2012, portanto bem maiores que aquelas detectadas pelo instituto. Uma análise pormenorizada dessas informações, contudo, revela aspectos ainda mais complexos e não totalmente evidentes em meio a essa expansão geral.

No que se refere ao número de municípios com orquestras (Tabelas 38 a 43), os dados do *Anuário VivaMúsica!* exibem um crescimento (de 60 para 81) de 1998 a 2008/2009, seguido de um significativo declínio (de 81 para 78) até 2012. Tal declínio não é evidenciado nas tabelas do IBGE, mas é compatível com os demais dados do *Anuário VivaMúsica!*, que exibem uma ascensão contínua do número absoluto de orquestras brasileiras, de 167 em 1998 para 241 em 2010 (com taxa de crescimento de 44,3%), seguida de pequena oscilação e declínio para 236 em 2012. Se considerarmos que em 2014 houve a extinção da Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul (como orquestra subsidiada por organismo público, como anteriormente explicado), e em 2017 a extinção da Orquestra Sinfônica de São José dos Campos (em municípios que só contavam com uma orquestra), percebemos que a tendência de declínio no número de municípios com orquestras, iniciada em 2009, aparentemente prossegue até o presente. Esse declínio torna ainda mais evidente a superestimação dos dados enviados ao *Perfil*

dos municípios brasileiros do IBGE, nos quais observa-se um crescimento contínuo da porcentagem de municípios com orquestras, de 5,6% em 2001 para 15,5% em 2012 e para 22,1% em 2014, frente à queda do número de orquestras e de municípios com orquestras na transição da primeira para a segunda década do século XXI observada nos dados do *Anuário VivaMúsica!*.

Ano	AM	AP	PA	RR	Total
1998	1	1	2	0	4
1999	1	1	2	1	5
2000	1	1	2	1	5
2001	1	1	2	1	5
2002	1	1	2	1	5
2003	1	1	2	1	5
2004	1	1	2	1	5
2005	1	1	2	1	5
2006	1	1	2	1	5
2007	1	1	2	1	5
2008	1	1	2	1	5
2009	1	0	2	1	4
2010	1	0	2	1	4
2011	1	0	2	1	4
2012	1	0	2	1	4

Tabela 38. Número de municípios com orquestras na Região Norte, de acordo com dados do *Anuário VivaMúsica!* (1998-2013), revisados nesta tese.

Ano	AL	BA	CE	MA	PB	PE	PI	RN	Total
1998	1	1	2	0	1	1	0	1	7
1999	1	1	2	1	1	1	0	1	8
2000	1	1	2	1	1	1	0	1	8
2001	1	1	2	1	1	1	0	1	8
2002	1	1	2	1	1	1	0	1	8
2003	1	1	2	1	1	1	0	1	8
2004	1	1	2	1	1	1	0	1	8
2005	1	1	2	1	1	1	1	1	9
2006	1	1	2	1	1	1	1	1	9
2007	1	1	2	1	1	1	1	1	9
2008	1	1	2	1	1	1	1	1	9
2009	1	1	2	1	1	1	1	1	9
2010	1	1	2	1	1	1	1	1	9
2011	1	1	2	1	1	1	1	1	9
2012	1	1	2	1	1	1	1	1	9

Tabela 39. Número de municípios com orquestras na Região Nordeste, de acordo com dados do *Anuário VivaMúsica!* (1998-2013), revisados nesta tese.

Ano	DF	GO	MT	MS	Total
1998	1	1	1	1	4
1999	1	1	1	1	4
2000	1	1	1	1	4
2001	1	1	1	1	4
2002	1	1	1	1	4
2003	1	1	1	1	4
2004	1	1	1	1	4
2005	1	1	1	1	4
2006	1	1	1	1	4
2007	1	1	1	1	4
2008	1	1	1	1	4
2009	1	1	1	1	4
2010	1	1	1	1	4
2011	1	1	1	1	4
2012	1	1	1	1	4

Tabela 40. Número de municípios com orquestras na Região Centro-Oeste, de acordo com dados do *Anuário VivaMúsica!* (1998-2013), revisados nesta tese.

Ano	ES	MG	RJ	SP	Total
1998	1	6	6	18	31
1999	1	6	6	17	30
2000	1	8	6	18	33
2001	1	9	6	18	34
2002	1	9	6	19	35
2003	1	10	6	20	37
2004	1	10	6	22	39
2005	2	10	7	24	43
2006	2	10	7	24	43
2007	2	10	7	26	45
2008	2	10	8	26	46
2009	2	10	8	26	46
2010	2	9	8	26	45
2011	2	9	8	26	45
2012	2	8	8	26	44

Tabela 41. Número de municípios com orquestras na Região Sudeste, de acordo com dados do *Anuário VivaMúsica!* (1998-2013), revisados nesta tese.

Ano	PR	RS	SC	Total
1998	4	7	3	14
1999	4	6	3	13
2000	4	6	4	14
2001	4	8	4	16
2002	4	9	4	17
2003	4	9	4	17
2004	4	9	4	17
2005	4	8	4	16
2006	4	9	4	17
2007	4	9	4	17
2008	4	9	4	17
2009	5	9	4	18

Ano	PR	RS	SC	Total
2010	5	8	4	17
2011	5	8	4	17
2012	5	8	4	17

Tabela 42. Número de municípios com orquestras na Região Sul, de acordo com dados do *Anuário VivaMúsica!* (1998-2013), revisados nesta tese.

Ano	Norte	Nordeste	Centro-Oeste	Sudeste	Sul	Brasil
1998	4	7	4	31	14	60
1999	5	8	4	30	13	60
2000	5	8	4	33	14	64
2001	5	8	4	34	16	67
2002	5	8	4	35	17	69
2003	5	8	4	37	17	71
2004	5	8	4	39	17	73
2005	5	9	4	43	16	77
2006	5	9	4	43	17	78
2007	5	9	4	45	17	80
2008	5	9	4	46	17	81
2009	4	9	4	46	18	81
2010	4	9	4	45	17	79
2011	4	9	4	45	17	79
2012	4	9	4	44	17	78

Tabela 43. Número de municípios com orquestras nas regiões brasileiras, de acordo com dados do *Anuário VivaMúsica!* (1998-2013), revisados nesta tese.

Embora os dados gerais apontem para uma grande expansão do número de orquestras e de municípios com orquestras até o final da primeira década do século XXI, seguida de um declínio em 2012, a análise separada das categorias de orquestras (quanto à formação, quanto à profissionalização e ao subsídio) demonstra situações ainda mais complexas, com ascensão em alguns casos, mas com declínio em outros, seja de tipos específicos de orquestras, seja de categorias ou suas combinações. São considerados, a seguir, o número de municípios com orquestras, o volume de cada categoria de orquestra no país, região, estado ou município, a variação absoluta do número de orquestras, a variação relativa ao total de orquestras e a variação per capita (variação da proporção entre o número absoluto de orquestras e a projeção populacional), apresentados nas Tabelas 44 a 46. A direção das variações – contínua, com ascensão e queda, com queda e ascensão, ou oscilante (ou seja, com pequenas ascensões e/ou quedas) – também revela tendências importantes, que podem ser interpretadas e projetadas para os períodos seguintes.

Ano	Municípios brasileiros com orquestras	População brasileira (estimativas)	Proporção de orquestras não convencionais no Brasil por 100 milhões de habitantes			
			NJ ^N	NJ ^P	NP ^N	NP ^P
1998	60	166.252.088	1,80	4,81	4,21	2,41
1999	60	168.753.552	1,78	4,74	4,15	2,37
2000	64	171.279.882	2,33	5,84	3,50	2,33
2001	67	173.808.010	2,30	5,75	2,88	1,73
2002	69	176.303.919	2,27	5,67	3,40	2,84
2003	71	178.741.412	2,24	5,59	3,36	2,80
2004	73	181.105.601	2,76	6,07	3,31	2,76
2005	77	183.383.216	3,27	6,00	2,73	2,73
2006	78	185.564.212	3,23	6,47	2,69	2,69
2007	80	187.641.714	3,20	6,39	2,66	2,66
2008	81	189.612.814	2,63	6,33	2,64	2,64
2009	81	191.480.630	2,61	6,27	2,61	2,61
2010	79	193.252.604	2,07	5,69	2,59	2,59
2011	79	194.932.685	2,56	5,13	2,56	2,56
2012	78	196.526.293	2,54	5,09	2,54	2,54

Tabela 44. Proporção de orquestras não convencionais no Brasil por 100 milhões de habitantes, de 1998 a 2012. Estimativas da população do Brasil em 1º de julho de cada ano, obtidas pelo Sistema de Projeções e Estimativas da População do Brasil do SIDRA (Sistema IBGE de Recuperação Automática), 2008, apresentados na tabela “Projeção da População por Sexo e Idade para o Período 1980-2050 - Revisão 2008”, pela projeção da população a partir da hipótese recomendada (ajuste da fecundidade incorporando estimativas da taxa de fecundidade total com base nas Pesquisas Nacionais por Amostra de Domicílios 2002 a 2006 e fecundidade limite = 1,5 filho por mulher). **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional. Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

Ano	Municípios brasileiros com orquestras	População brasileira (estimativas)	Proporção de orquestras de câmara no Brasil por 100 milhões de habitantes			
			CJ ^N	CJ ^P	CP ^N	CP ^P
1998	60	166.252.088	11,43	8,42	16,24	3,00
1999	60	168.753.552	12,44	8,30	15,41	2,96
2000	64	171.279.882	12,26	9,34	15,76	2,92
2001	67	173.808.010	16,66	9,21	14,96	2,88
2002	69	176.303.919	13,05	8,51	15,31	3,40
2003	71	178.741.412	12,31	8,95	15,11	3,36
2004	73	181.105.601	12,15	10,49	15,46	3,31
2005	77	183.383.216	13,63	9,27	15,81	3,27
2006	78	185.564.212	13,47	9,70	16,71	3,23
2007	80	187.641.714	14,92	8,53	16,52	2,66
2008	81	189.612.814	14,77	8,44	16,88	2,64
2009	81	191.480.630	14,10	8,36	15,67	2,61
2010	79	193.252.604	13,45	8,80	13,97	3,10
2011	79	194.932.685	13,34	8,72	14,88	3,59
2012	78	196.526.293	13,74	8,65	13,74	3,56

Tabela 45. Proporção de orquestras de câmara no Brasil por 100 milhões de habitantes, de 1998 a 2012. Estimativas da população do Brasil em 1º de julho de cada ano, obtidas pelo Sistema de Projeções e Estimativas da População do Brasil do SIDRA (Sistema IBGE de Recuperação Automática), apresentados na tabela “Projeção da População por Sexo e Idade para o Período 1980-2050 - Revisão

2008”, pela projeção da população a partir da hipótese recomendada (ajuste da fecundidade incorporando estimativas da taxa de fecundidade total com base nas Pesquisas Nacionais por Amostra de Domicílios 2002 a 2006 e fecundidade limite = 1,5 filho por mulher). **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional. Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

Ano	Municípios brasileiros com orquestras	População brasileira (estimativas)	Proporção de orquestras sinfônicas no Brasil por 100 milhões de habitantes			
			SJ ^N	SJ ^P	SP ^N	SP ^P
1998	60	166.252.088	6,62	13,23	9,62	18,65
1999	60	168.753.552	7,70	13,63	9,48	17,78
2000	64	171.279.882	7,59	14,01	11,09	18,10
2001	67	173.808.010	8,05	14,96	11,51	17,84
2002	69	176.303.919	9,07	17,02	10,21	17,58
2003	71	178.741.412	8,95	19,02	10,63	17,34
2004	73	181.105.601	8,83	19,88	11,59	17,12
2005	77	183.383.216	10,91	21,27	11,45	17,45
2006	78	185.564.212	13,47	22,09	11,32	18,32
2007	80	187.641.714	13,86	22,38	11,72	19,18
2008	81	189.612.814	15,29	23,20	12,13	19,51
2009	81	191.480.630	15,14	23,50	12,53	19,32
2010	79	193.252.604	15,52	24,84	12,94	19,15
2011	79	194.932.685	15,39	24,62	11,80	18,98
2012	78	196.526.293	15,26	21,88	11,19	19,34

Tabela 46. Proporção de orquestras sinfônicas no Brasil por 100 milhões de habitantes, de 1998 a 2012. Estimativas da população do Brasil em 1º de julho de cada ano, obtidas pelo Sistema de Projeções e Estimativas da População do Brasil do SIDRA (Sistema IBGE de Recuperação Automática), apresentados na tabela “Projeção da População por Sexo e Idade para o Período 1980-2050 - Revisão 2008”, pela projeção da população a partir da hipótese recomendada (ajuste da fecundidade incorporando estimativas da taxa de fecundidade total com base nas Pesquisas Nacionais por Amostra de Domicílios 2002 a 2006 e fecundidade limite = 1,5 filho por mulher). **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional. Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

Orquestras não convencionais são o tipo menos representado nos dados registrados pelo *VivaMúsica!*, geralmente oscilando no Brasil com números inferiores a dez. Como esse tipo de orquestra pode ter sido o mais referido na pesquisa do IBGE para o *Perfil dos municípios brasileiros*, é preciso considerar a necessidade de uma quantificação mais ampla que a do *VivaMúsica!*, porém mais controlada que a do IBGE, para a realização de futuras análises mais representativas. Como será cada vez mais difícil obter dados estatísticos referente à existência desse tipo de orquestras no Brasil nas décadas passadas, resta analisar os dados existentes, porém sempre considerando sua limitação. No que se refere às orquestras de câmara e sinfônicas, os dados do *VivaMúsica!* ofereassem suficiente controle e amplitude para permitir análises que revelem suas tendências de variação quantitativa.

De 1998 a 2012, as orquestras não convencionais jovens, não subsidiadas por instituição pública (NJ^N), no Brasil, apresentaram 66,7% de crescimento absoluto (de 3 para 5), taxa de 41,1% de crescimento per capita e 0,32% de crescimento em relação ao total de orquestras (1,80% para 2,12%). Em termos absolutos, suas curvas exibem um crescimento contínuo até 2005/2006/2007, seguido de uma oscilação com tendência à queda até 2012. No que se refere à proporção per capita, o ápice da curva está em 2005, seguido de uma queda contínua até 2012.

As orquestras não convencionais jovens, subsidiadas por instituição pública (NJ^P), no Brasil, apresentaram taxa de 25% de crescimento absoluto (de 8 para 10), mas com taxa de crescimento de 5,8% per capita e somente um declínio de 0,6% em relação ao total de orquestras (de 4,79% para 4,24%). Em termos absolutos, suas curvas exibem um crescimento contínuo até 2006/2007/2008/2009, seguido de uma queda até 2012. No que se refere à proporção per capita, o ápice da curva está em 2006, seguido de uma queda contínua até 2012.

Orquestras não convencionais profissionais, não subsidiadas por instituição pública (NP^N), no Brasil, apresentaram taxa de 28,6% de declínio absoluto (de 7 para 5), mas queda de 39,7% na proporção per capita e declínio de 2,1% de em relação ao total de orquestras (de 4,19% para 2,12%). Tanto na variação absoluta quanto per capita, suas curvas exibem uma queda oscilante até 2012, representando a categoria com o mais acentuado declínio no país.

Orquestras não convencionais profissionais, subsidiadas por instituição pública (NP^P), no Brasil, apresentaram taxa de 25% de crescimento absoluto (de 4 para 5), mas 5,4% de crescimento per capita e 0,27% de queda em relação ao total de orquestras (2,39% para 2,12%). Sua curva é oscilante, com tendência de crescimento até 2002, estabilizando-se nos dez anos seguintes.

O panorama das orquestras não convencionais brasileiras, considerando a limitação dos dados desse tipo de organismo, apresenta ascensão e queda, principalmente capitaneada pelas orquestras não convencionais jovens. Com auxílio das Tabelas 65 e 66, que exibem o número absoluto de orquestras no Brasil, por categoria, é possível verificar que as orquestras não convencionais brasileiras exibem um aumento absoluto contínuo de 22 em 1998 para 28 em 2006/2007, seguido de queda contínua para 25 em 2010/2011/2012, variação principalmente acarretada pela oscilação do número das orquestras não convencionais jovens, que exhibe o mesmo tipo de curva, uma vez que o número de orquestras não convencionais profissionais variou muito pouco nesse período.

Paralelamente, a existência de subsídio público foi o principal fator que permitiu o crescimento do número absoluto de orquestras não convencionais (jovens ou profissionais somadas), de 12 em 1998 para 17 em 2006/2007/2008/2009 (seguido de queda para 15 em 2012), e o crescimento oscilante do número total de orquestras não convencionais, de 22 em 1998 para 25 em 2012, pois o número absoluto de orquestras não convencionais sem subsídio público (jovens ou profissionais somadas) manteve-se em 10, de 1998 a 2012, apesar da oscilação. Não há variações muito significativas de sua proporção em relação ao número absoluto total de orquestras brasileiras que atinge, no máximo, percentual na ordem de 2%.

Ano	M	NJ	NP	N	CJ	CP	C	SJ	SP	S	J	P	O
1998	60	11	11	22	33	32	65	33	47	80	77	90	167
1999	60	11	11	22	35	31	66	36	46	82	82	88	170
2000	64	14	10	24	37	32	69	37	50	87	88	92	180
2001	67	14	8	22	38	31	69	40	51	91	92	90	182
2002	69	14	11	25	38	33	71	46	49	95	98	93	191
2003	71	14	11	25	38	33	71	50	50	100	102	94	196
2004	73	16	11	27	41	34	75	52	52	104	109	97	206
2005	77	17	10	27	42	35	77	59	53	112	118	98	216
2006	78	18	10	28	43	37	80	66	55	121	127	102	229
2007	80	18	10	28	44	36	80	68	58	126	130	104	234
2008	81	17	10	27	44	37	81	73	60	133	134	107	241
2009	81	17	10	27	43	35	78	74	61	135	134	106	240
2010	79	15	10	25	43	33	76	78	62	140	136	105	241
2011	79	15	10	25	43	36	79	78	60	138	136	106	242
2012	78	15	10	25	44	34	78	73	60	133	132	104	236

Tabela 47. Número absoluto de orquestras no Brasil, por categoria. **M** - número de municípios com orquestras; **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra.

Ano	N ^N	N ^P	C ^N	C ^P	S ^N	S ^P	J ^N	J ^P	P ^N	P ^P	O ^N	O ^P	O
1998	10	12	46	19	27	53	33	44	50	40	83	84	167
1999	10	12	47	19	29	53	37	45	49	39	86	84	170
2000	10	14	48	21	32	55	38	50	52	40	90	90	180
2001	9	13	48	21	34	57	40	52	51	39	91	91	182
2002	10	15	50	21	34	61	43	55	51	42	94	97	191
2003	10	15	49	22	35	65	42	60	52	42	94	102	196
2004	11	16	50	25	37	67	43	66	55	42	98	108	206
2005	11	16	54	23	41	71	51	67	55	43	106	110	216
2006	11	17	56	24	46	75	56	71	57	45	113	116	229
2007	11	17	59	21	48	78	60	70	58	46	118	116	234
2008	10	17	60	21	52	81	62	72	60	47	122	119	241
2009	10	17	57	21	53	82	61	73	59	47	120	120	240
2010	9	16	53	23	55	85	60	76	57	48	117	124	241
2011	10	15	55	24	53	85	61	75	57	49	118	124	242
2012	10	15	54	24	52	81	62	70	54	50	116	120	236

Tabela 48. Número absoluto de orquestras no Brasil, por categoria. **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** -

qualquer tipo de orquestra. Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

De acordo com a Tabela 47, todas as categorias de orquestras, no Brasil, independentemente de possuírem ou não subsídio público, apresentaram algum tipo de ascensão em relação a 1998, com eventual oscilação, seguida de queda até 2012. Quanto à formação: as orquestras não convencionais (N) cresceram 27,3% até 2006/2007, decaindo para 13,6% em 2012; as orquestras de câmara (C) cresceram 23,8% até 2006/2007, decaindo para 20% em 2012; as orquestras sinfônicas (S) cresceram 72,5% até 2010, decaindo para 66,2% em 2012. Quanto à profissionalização: as orquestras jovens (J) cresceram 76,6% até 2010/2011, decaindo para 71,4% em 2012; as orquestras profissionais (P) cresceram 18,9% até 2008, decaindo para 15,6% em 2012.

De maneira geral, a primeira conclusão a que se pode chegar, a partir da análise dos dados do *Anuário VivaMúsica!* referentes às orquestras não convencionais brasileiras, é que o crescimento de seu número absoluto, até fins da primeira década do século XXI, se dá principalmente entre as orquestras não convencionais jovens (NJ) e as orquestras não convencionais subsidiadas por instituição pública (^{N^P}), com pouca ou nenhuma variação do número absoluto das orquestras não convencionais profissionais (NJ) e das orquestras não convencionais não subsidiadas por instituição pública (^{N^N}). Paralelamente, o declínio de seu número absoluto, na transição da primeira para a segunda década do século XXI, é principalmente verificado nas orquestras não convencionais jovens e nas orquestras não convencionais com subsídio público, ficando relativamente estáveis os números absolutos das orquestras não convencionais profissionais (com ou sem subsídio público) e das orquestras não convencionais (jovens ou profissionais) sem subsídio público. Quanto às categorias envolvendo as orquestras não convencionais, observa-se, portanto, que as grandes variações (ascensão ou queda) estão nas categorias jovem e com subsídio público, comportando-se de forma mais estável as categorias profissional e sem subsídio público.

De 1998 a 2012, as orquestras de câmara jovens, não subsidiadas por instituição pública (^{CJ^N}), no Brasil, apresentaram taxa de 42,1% de crescimento absoluto oscilante (de 19 para 27), com ápice de 28 em 2007/2008, seguido de queda e ascensão para 27, em 2012. A relação com o número total de orquestras foi praticamente estável, com o insignificante aumento de 11,38% em 1998 para 11,44% em 2012, embora tenha chegado a 11,97% em 2007. No que se refere à proporção per capita, o ápice da curva também está em 2007, havendo queda contínua até 2011 e pequena recuperação em 2012.

Orquestras de câmara jovens, subsidiadas por instituição pública (CJ^P), no Brasil, apresentaram 21,4% de crescimento absoluto oscilante (de 14 para 17), com ápice em 2004, idêntico ao ápice de sua proporção per capita. A relação com o número total de orquestras apresenta pequena queda de 1,2% (de 8,38% em 1998 para 7,20% em 2012).

Orquestras de câmara profissionais, não subsidiadas por instituição pública (CP^N), no Brasil, apresentaram oscilação do seu número absoluto, com ascensão de 27 em 1998 para 32 em 2008, seguida de oscilação para 27 em 2012, estando também em 2008 o ápice de sua proporção per capita. A queda contínua de 2008 até 2011, com pequena ascensão em 2012, é semelhante ao padrão observado nas orquestras de câmara jovens não subsidiadas por instituição pública (CJ^N). A relação com o número total de orquestras decaiu 4,7% nesse período (16,17% em 1998 para 11,44% em 2012), único caso nessa categoria de orquestra de uma queda significativa.

Orquestras de câmara profissionais, subsidiadas por instituição pública (CP^P), no Brasil, apesar de serem as menos representativas dentre as orquestras brasileiras de câmara, apresentaram 40% de crescimento absoluto (de 5 para 7), oscilante, de 1998 a 2012, com ápice absoluto em 2011/2012 e per capita em 2011. A relação com o número total de orquestras manteve-se praticamente estável, variando de 2,99% em 1998 para 2,97% em 2012.

Nas orquestras de câmara brasileiras verifica-se o crescimento contínuo de 65 em 1998 para 81 em 2008, seguido de um declínio contínuo para 76 em 2010 e de pequena ascensão para 78 em 2012. Tal variação é principalmente acarretada pela oscilação do número das orquestras de câmara jovens, que exibem o mesmo tipo de curva do número total absoluto de orquestras de câmara, enquanto o número de orquestras de câmara profissionais (CP) cresceu muito pouco nesse período, padrão de variação semelhante ao das orquestras não convencionais. Paralelamente, verifica-se que as orquestras de câmara brasileiras, com ou sem subsídio público, apresentaram significativo crescimento de 1998 para 2012, porém de maneiras distintas: enquanto as orquestras de câmara sem subsídio público (C^N) exibiram forte ascensão até 2008 e forte queda até 2012, as orquestras de câmara com subsídio público (C^P), além de quantidades absolutas menores que a metade da categoria anterior, apresentaram forte ascensão até 2004, mas pequena e oscilante queda até 2012.

Para as orquestras de câmara brasileiras, portanto, a categoria jovem foi marcada por forte e contínuo crescimento, enquanto a categoria profissional foi caracterizada por crescimento pequeno e oscilante. Já a existência ou não de subsídio público não impediu

seu crescimento na primeira década do século XXI e seu declínio até 2012, porém tornou-o um pouco maior entre as orquestras de câmara sem subsídio público do que nas orquestras de câmara com subsídio público, em uma situação inversa à das orquestras não convencionais. Além disso é evidente que o subsídio público, nas orquestras de câmara brasileiras, além de ter um crescimento menor, está aplicado a quantidades menores de orquestras de câmara em todo o período.

Conclui-se, portanto, que as grandes variações (ascensão ou queda) entre as orquestras de câmara brasileiras estão na categorias jovem, comportando-se de forma mais limitada (ainda que com pequenas ascensões e quedas) do que na categoria profissional. Paralelamente, a proporção das orquestras de câmara profissionais, não subsidiadas por instituição pública (C^N), decaiu 4,7% em relação ao número absoluto total de orquestras brasileiras de 1998 a 2012.

Orquestras sinfônicas jovens não subsidiadas por instituição pública (SJ^N), no Brasil, apresentaram 172,7% de crescimento absoluto (de 11 para 30), contínuo, de 1998 a 2012, a maior taxa crescimento no Brasil nesse período. Sua curva exibe uma ascensão absoluta contínua até 2012, com pequenas oscilações na proporção per capita. Sua relação com o número total de orquestras aumentou 6,1% no período (6,59% em 1998 para 12,71% em 2012), também representando o maior crescimento dessa natureza entre as orquestras brasileiras.

Orquestras sinfônicas jovens subsidiadas por instituição pública (SJ^P), no Brasil, apresentaram 95,4% de crescimento absoluto (de 22 para 43), entre 1998 e 2012, com ascensão contínua até 2010/2011, seguido de queda em 2012, padrão também observado para a proporção per capita. Sua relação com o número total de orquestras aumentou 5,1% no período (13,17% para 18,22%). Esse foi o tipo de orquestra que atingiu as maiores quantidades absolutas e a maior proporção per capita entre todos os demais, tanto em seu ápice (2010/2011) quanto em 2012, ainda que sua ascensão absoluta e per capita, e seu aumento de representatividade em relação à totalidade das orquestras brasileiras não sejam tão vertiginosos quanto os das orquestras sinfônicas jovens não subsidiadas por instituição pública (SJ^N). Chama a atenção, no entanto, a queda de 48 orquestras em 2011 para 43 orquestras em 2012, a única verificada no período, mas que representa a surpreendente declínio de 10,4% em um só ano, confirmando o fato de que, nas categorias jovem e com subsídio público são comuns tanto as grandes taxas de crescimento quanto de declínio.

Orquestras sinfônicas profissionais não subsidiadas por instituição pública (SP^N), no Brasil, apresentaram 37,5% de crescimento absoluto oscilante (de 16 para 22), com ápice tanto absoluto quanto per capita em 2010. Sua relação com o número total de orquestras apresentou variação praticamente insignificante no período (9,58% para 9,32%).

Por fim, as orquestras sinfônicas profissionais subsidiadas por instituição pública (SP^P), no Brasil, apresentaram, no período, 22,6% de crescimento absoluto oscilante (de 31 para 38), situação também verificada em seu crescimento per capita. Sua relação com o número total de orquestras apresentou pequena redução de 2,5% no período (18,56% para 16,10%).

As orquestras sinfônicas (jovens e profissionais somadas) representam o tipo de orquestra mais numeroso em todo o período, no Brasil, de acordo com os dados do *Anuário VivaMúsica!*: seu número absoluto cresceu continuamente de 90 em 1998 para 140 em 2010, com uma queda para 133 em 2012, variação principalmente impulsionada pelas orquestras sinfônicas jovens (que apresentam crescimento de 33 em 1998 para 78 em 2010/2011 e queda para 73 em 2012), enquanto as orquestras sinfônicas profissionais apresentam uma curva semelhante, porém com uma variação mais restrita. Verificamos que, para as orquestras sinfônicas, as categorias jovem e sem subsídio público são as que capitanearam as maiores variações (ascensão ou queda), enquanto as categorias profissional e com subsídio público apresentam ascensão também grande (porém menor que a das categorias anteriores), seguida de pequena queda.

Por outro lado, o isolamento das categorias (Tabela 48) revela que somente as orquestras sinfônicas com subsídio público (P^P) apresentaram ascensão contínua, enquanto as orquestras não convencionais sem subsídio público (N^N) apresentaram grande estabilidade. As orquestras jovens sem subsídio público (J^N), após chegarem ao ápice com 62 orquestras em 2008, oscilaram seu número absoluto, porém retornaram aos mesmos 62 em 2012, enquanto as orquestras de câmara com subsídio público (C^P) atingiram o ápice em 2004, com o número de 25 orquestras, declinaram até 2009 para 21 e voltaram a crescer para 24 até 2012. Todas as demais apresentam crescimento e/ou oscilação, com ápices variando entre os anos de 2006 e 2009, seguidos de queda contínua até 2012.

Os dados também revelam que as quantidades e o nível de crescimento ou queda da totalidade de orquestras, com ou sem subsídio público, foi muito semelhante, sendo que as maiores diferenças ocorreram em seus anos de ápice: 2008 entre as orquestras sem

subsídio público (O^N) e 2010/2011 entre as orquestras com subsídio público (O^P). Paralelamente, as orquestras profissionais tendem a um pequeno e contínuo crescimento, mas com queda somente entre as orquestras profissionais sem subsídio público (P^N), de 2008 para 2012, apresentando ascensão contínua as orquestras profissionais com subsídio público (P^P). As orquestras jovens, por sua vez, apresentam os maiores níveis de crescimento, mais acentuado nas orquestras jovens sem subsídio público (J^N) – cujo número absoluto aumentou 87,9% até o ápice em 2008, mantendo esse nível até 2012, após oscilação –, porém com quantidades mais expressivas nas orquestras jovens com subsídio público (J^P), que atingiram o número de 76 orquestras em 2010, decaindo para 70 em 2012.

Muitos outros aspectos podem ser analisados nos dados do *Anuário VivaMúsica!*, porém chama a atenção, de maneira geral, a tendência de crescimento e queda de todas as categorias e suas combinações, exceto das orquestras não convencionais profissionais (NP) e das não convencionais sem subsídio público (N^N), que apresentaram relativa estabilidade no período, e as orquestras profissionais com subsídio público (P^P), que apresentaram crescimento contínuo. Frente à geral tendência de queda, a partir da segunda metade da primeira década do século XXI, é possível supor que, no caso das orquestras profissionais com subsídio público (P^P), tenha havido queda após 2012, o que é sugerido pela extinção de orquestras nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro nos anos seguintes.

Considerando que, de 1998 a 2012, todas as categorias de orquestras, no Brasil, apresentaram ascensão e/ou oscilação seguido de queda, foi a acentuação dessa variação que definiu o maior ou menor crescimento e queda de cada uma delas, e não sua especificidade. Isso significa que fatores externos afetaram indiscriminadamente todos os tipos de orquestras, apesar do maior ou menor sucesso de cada uma delas na ampliação do seu espaço. No caso das orquestras jovens, é possível supor que o problema esteja relacionado ao menor poder de articulação ou reação dos seus integrantes frente às ações institucionais, seja de criação seja de extinção desses organismos, enquanto nas orquestras profissionais esse poder de articulação e reação é bem maior, o que pode ser um dos fatores que explica a maior estabilidade do seu número no período.

As análises dos demais aspectos da variação absoluta e per capita do número de orquestras no Brasil poderia se estender e a análise dos números das distintas regiões, estados e municípios renderia uma tese à parte, sem contar a possibilidade de novas coletas de dados ainda mais controladas e representativas, para o mesmo período e para os períodos subsequentes. Contudo, o objetivo desta tese é o estudo do declínio do número

absoluto das orquestras da Região Metropolitana de São Paulo, portanto, as análises que se seguem visam a compreender, após o esclarecimento do panorama brasileiro, algumas especificidades das regiões brasileiras, para melhor entender a situação da Região Sudeste, do Estado de São Paulo e, em seguida, do Município e Região Metropolitana de São Paulo. Nesse sentido, nem todos os possíveis tipos de análise são feitos a seguir e, por essa razão, não se faz alusão à proporção per capita das regiões brasileiras, estados e municípios, mas tão somente da Região Metropolitana de São Paulo.

Na Região Norte, conforme as Tabelas 49 a 51, o número absoluto total de orquestras, de acordo com os dados do *Anuário VivaMúsica!*, apresentou forte ascensão (com 116,7% de aumento até o ápice, em 2007) com oscilação e queda até 2012, porém seu número absoluto é pequeno em relação às demais regiões brasileiras, variando entre os valores extremos de 6 e 13. Não foram registradas orquestras não convencionais, e o pequeno número de orquestras de câmara manteve-se estável de 1998 a 2012, após oscilação, considerando-se que as orquestras de câmara jovens foram as principais responsáveis por essa oscilação, uma vez que a única orquestra de câmara profissional manteve-se praticamente estável no período, apesar de ausência de atividades de 1999 a 2001. Ressalte-se, entretanto, que o número absoluto de orquestras de câmara com subsídio público apresentou oscilação, com ascensão e queda, mas chegou a 2012 com taxa de crescimento de 100% em relação a 1998, enquanto o número absoluto de orquestras de câmara sem subsídio público oscilou, mas apresentou, em 2012, taxa de queda de 50% em relação a 1998.

CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
CJ ^N	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	1	1	1	1
CJ ^P	1	2	2	2	2	2	2	1	1	2	2	2	2	1	1
CP ^N	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
CP ^P	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SJ ^N	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3
SJ ^P	0	1	1	1	2	3	3	3	4	4	3	3	4	4	3
SP ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Total	6	8	8	8	10	11	11	11	12	13	12	11	13	12	11

Tabela 49. Quantidade de orquestras da Região Norte, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** - categoria; **S** - orquestra sinfônica; **C** - orquestra de Câmara; **N** - orquestra Não convencional; **P** - orquestra Profissional; **J** - orquestra jovem. Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Ano	M	NJ	NP	N	CJ	CP	C	SJ	SP	S	J	P	O
1998	4	0	0	0	2	1	3	1	2	3	3	3	6
1999	5	0	0	0	3	0	3	3	2	5	6	2	8
2000	5	0	0	0	3	0	3	3	2	5	6	2	8
2001	5	0	0	0	3	0	3	3	4	5	6	2	8
2002	5	0	0	0	3	1	4	4	2	6	7	3	10
2003	5	0	0	0	3	1	4	5	2	7	8	3	11
2004	5	0	0	0	3	1	4	5	2	7	8	3	11
2005	5	0	0	0	3	1	4	5	2	7	8	3	11
2006	5	0	0	0	3	1	4	6	2	8	9	3	12
2007	5	0	0	0	4	1	5	6	2	8	10	3	13
2008	5	0	0	0	4	1	5	5	2	7	9	3	12
2009	4	0	0	0	3	1	4	5	2	7	8	3	11
2010	4	0	0	0	3	1	4	7	2	9	10	3	13
2011	4	0	0	0	2	1	3	7	2	9	9	3	12
2012	4	0	0	0	2	1	3	6	2	8	8	3	11

Tabela 50. Número absoluto de orquestras na Região Norte, por categorias. **M** - número de municípios com orquestras; **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra.

Ano	N ^N	N ^P	C ^N	C ^P	S ^N	S ^P	J ^N	J ^P	P ^N	P ^P	O ^N	O ^P	O
1998	0	0	2	1	1	2	2	1	1	2	3	3	6
1999	0	0	1	2	2	3	3	3	0	2	3	5	8
2000	0	0	1	2	2	3	3	3	0	2	3	5	8
2001	0	0	1	2	2	3	3	3	0	2	3	5	8
2002	0	0	1	3	2	4	3	4	0	3	3	7	10
2003	0	0	1	3	2	5	3	5	0	3	3	8	11
2004	0	0	1	3	2	5	3	5	0	3	3	8	11
2005	0	0	2	2	2	5	4	4	0	3	4	7	11
2006	0	0	2	2	2	6	4	5	0	3	4	8	12
2007	0	0	2	3	2	6	4	6	0	3	4	9	13
2008	0	0	2	3	2	5	4	5	0	3	4	8	12
2009	0	0	1	3	2	5	3	5	0	3	3	8	11
2010	0	0	1	3	3	6	4	6	0	3	4	9	13
2011	0	0	1	2	3	6	4	5	0	3	4	8	12
2012	0	0	1	2	3	5	4	4	0	3	4	7	11

Tabela 51. Número absoluto de orquestras na Região Norte, por categorias. **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra (somatória de orquestra jovem e profissional). Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

O número absoluto das orquestras sinfônicas da Região Norte cresceu 200% até 2010/2011, registrando pequena queda em 2012, porém esse crescimento, oscilação e queda deveu-se principalmente ao número das orquestras sinfônicas jovens (que cresceram vertiginosamente 600% até 2010/2011, registrando pequena queda em 2012), uma vez que o número das orquestras sinfônicas profissionais manteve-se estável, com exceção de um aumento em 2001 e queda em 2002. O número absoluto de orquestras sinfônicas com subsídio público apresentou forte ascensão entre 2007 e 2010, seguido de pequena queda até 2012, enquanto o número absoluto de orquestras sinfônicas sem

subsídio público cresceu continuamente, atingindo, em 2012, 200% de aumento em relação a 1998. Se em 1998 o número de orquestras de câmara e de orquestras sinfônicas era o mesmo, ambas as categorias apresentaram ascensão e queda, porém de forma mais intensa nas sinfônicas, que atingiu a marca de 8, em relação a 3 orquestras de câmara. Paralelamente, o número de orquestras profissionais manteve-se praticamente estável (à exceção de uma queda em 1999/2000/2001, seguida de recuperação em 2002), enquanto as orquestras jovens atingiram o ápice com 466,7% de aumento em 2007 e 2010, seguido de pequena queda até 2012, assim mesmo com 8 orquestras jovens ante 3 orquestras profissionais.

Orquestras profissionais na Região Norte existiram, nesse período, quase somente com subsídio público, enquanto as orquestras jovens cresceram independentemente do subsídio, embora aquelas com subsídio público tenham apresentado forte ascensão entre 2007 e 2010, seguida de queda até 2012. O número de municípios com orquestras manteve-se estável após oscilação e, à exceção de Santarém (PA), são capitais dos respectivos estados. O total de orquestras da Região Norte sem subsídio público apresentou leve crescimento com oscilação, enquanto aquelas com subsídio público apresentaram taxa de crescimento de 200% entre 2007 e 2010, seguido de queda até 2012. Os maiores volumes e as ascensões e quedas mais acentuadas, na Região Norte, ocorreram em relação às categorias sinfônica, jovem e com subsídio público.

Na Região Nordeste o número absoluto total de orquestras, de acordo com os dados do *Anuário VivaMúsica!* (Tabelas 52 a 54), apresentou forte ascensão com oscilação, chegando, em 2012, a um nível 55,6% maior que em 1998. Somente uma orquestra não convencional foi registrada entre 2005 e 2012, o que faz suspeitar que nem todas as orquestras nordestinas desse tipo foram registradas no *VivaMúsica!*, já que o Nordeste (assim como o Sul e o Sudeste) possui várias orquestras populares ativas até o presente. Quanto às orquestras de câmara, embora seu número absoluto tenha crescido levemente após oscilação, observa-se uma relação inversa entre as orquestras de câmara jovens e as profissionais: enquanto o número das orquestras de câmara jovens cresceu 50% até 2012, o número das orquestras de câmara profissionais declinou 50% no mesmo período. O subsídio público não apresentou efeito significativo na variação do número das orquestras de câmara da Região Nordeste, uma vez que somente as orquestras de câmara sem subsídio público apresentaram crescimento (após oscilação) até 2012.

CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
NJ ^N	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1
CJ ^N	1	3	3	3	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3
CJ ^P	3	3	3	4	3	3	3	3	3	1	3	3	3	3	3
CP ^N	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
CP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SJ ^N	1	1	1	1	1	1	1	2	3	3	3	3	3	3	4
SJ ^P	4	4	4	5	5	5	4	5	6	7	8	8	10	10	9
SP ^N	2	2	1	1	1	1	1	2	2	1	1	1	1	1	1
SP ^P	5	5	5	5	5	5	5	5	5	6	6	6	6	6	6
Total	18	20	19	21	19	19	17	21	23	22	25	25	28	28	28

Tabela 52. Quantidade de orquestras da Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsical* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** - categoria; **S** - orquestra sinfônica; **C** - orquestra de câmara; **N** - orquestra não convencional; **P** - orquestra profissional; **J** - orquestra jovem. Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

Ano	M	NJ	NP	N	CJ	CP	C	SJ	SP	S	J	P	O
1998	7	0	0	0	4	2	6	5	7	12	9	9	18
1999	8	0	0	0	6	2	8	5	7	12	11	9	20
2000	8	0	0	0	6	2	8	5	6	11	11	8	19
2001	8	0	0	0	7	2	9	6	6	12	13	8	21
2002	8	0	0	0	5	2	7	6	6	12	11	8	19
2003	8	0	0	0	5	2	7	6	6	12	11	8	19
2004	8	0	0	0	5	1	6	5	6	11	10	7	17
2005	9	1	0	1	5	1	6	7	7	14	13	8	21
2006	9	1	0	1	5	1	6	9	7	16	15	8	23
2007	9	1	0	1	3	1	4	10	7	17	14	8	22
2008	9	1	0	1	5	1	6	11	7	18	17	8	25
2009	9	1	0	1	5	1	6	11	7	18	17	8	25
2010	9	1	0	1	6	1	7	13	7	20	20	8	28
2011	9	1	0	1	6	1	7	13	7	20	20	8	28
2012	9	1	0	1	6	1	7	13	7	20	20	8	28

Tabela 53. Número absoluto de orquestras na Região Nordeste, por categorias. **M** - número de municípios com orquestras; **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra.

Ano	N ^N	N ^P	C ^N	C ^P	S ^N	S ^P	J ^N	J ^P	P ^N	P ^P	O ^N	O ^P	O
1998	0	0	2	4	3	9	2	7	3	6	5	13	18
1999	0	0	4	4	3	9	4	7	3	6	7	13	20
2000	0	0	4	4	2	9	4	7	2	6	6	13	19
2001	0	0	4	5	2	10	4	9	2	6	6	15	21
2002	0	0	3	4	2	10	3	8	2	6	5	14	19
2003	0	0	3	4	2	10	3	8	2	6	5	14	19
2004	0	0	2	4	2	9	3	7	1	6	4	13	17
2005	1	0	2	4	4	10	5	8	2	6	7	14	21
2006	1	0	2	4	5	11	6	9	2	6	8	15	23
2007	1	0	2	2	4	13	6	8	1	7	7	15	22
2008	1	0	2	4	4	14	6	11	1	7	7	18	25
2009	1	0	2	4	4	14	6	11	1	7	7	18	25

Ano	N ^N	N ^P	C ^N	C ^P	S ^N	S ^P	J ^N	J ^P	P ^N	P ^P	O ^N	O ^P	O
2010	1	0	3	4	4	16	7	13	1	7	8	20	28
2011	1	0	3	4	4	16	7	13	1	7	7	20	28
2012	1	0	3	4	5	15	8	12	1	7	9	19	28

Tabela 54. Número absoluto de orquestras na Região Nordeste, por categorias. **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra (somatória de orquestra jovem e profissional). Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

O número das orquestras sinfônicas da Região Nordeste, o mais volumoso dentre as demais categorias dessa região, apresentou forte ascensão com oscilação, chegando a 2012 com uma taxa de 66,7% de aumento em relação a 1998. Essa ascensão, no entanto, deve-se exclusivamente às orquestras sinfônicas jovens, que cresceram quase continuamente de 5 para 13 em 2012 (taxa de 160% de aumento), ultrapassando, em 2006, o número das orquestras sinfônicas profissionais, que de 1998 a 2012 manteve-se em 7, apesar de pequena oscilação. São as orquestras jovens as responsáveis pelos maiores crescimentos na Região Nordeste, nesse período, passando de 9 em 1998 para 20 em 2012, o que representa uma taxa de crescimento (quase contínuo) de 122,2%, enquanto as orquestras profissionais apresentaram leve queda com oscilação até 2012. O número absoluto de todas as orquestras sinfônicas cresceu (com oscilação), independentemente de possuir ou não subsídio público, porém as sinfônicas com subsídio público, além de terem crescido 77,8% até o seu ápice em 2010/2011 (com queda para 66,7% em 2012), atravessaram o período com quantidades três a cinco vezes maiores que as sinfônicas sem subsídio público, que cresceram 66,7% até 2006, mantendo o mesmo nível até 2012, após oscilação.

O número absoluto de orquestras jovens, com e sem subsídio público, na Região Nordeste cresceu 122,2% (com oscilação) até 2012. Considerando apenas as orquestras com subsídio público, registro-se um crescimento de 85,7% até 2010/2011, com uma queda para 71,4% em 2012), apresentando quantidades bem maiores que as orquestras jovens sem subsídio público, que mesmo assim cresceram 300% até 2012, após oscilação. Por outro lado, fenômeno distinto ocorreu com as orquestras profissionais, cujo número absoluto apresentou pequena queda (com oscilação), de 9 em 1998 para 8 em 2012, o que representa uma redução de 11,1%. Além disso, as orquestras jovens e profissionais existiam na mesma quantidade (9 orquestras) em 1998, porém a proporção, em 2012, chegou a 20 orquestras jovens para 8 orquestras profissionais. E a queda do número absoluto das orquestras profissionais ocorreu independentemente de haver ou não

subsídio público, embora a quantidade de orquestras profissionais sem subsídio público tenha sido menor que o das orquestras com subsídio público, as quais apresentaram leve crescimento de 6 em 1998 para 7 em 2012 (o que representa taxa de ascensão de 16,7%).

A existência de subsídio público, por sua vez, foi crucial nas orquestras da Região Nordeste, uma vez que garantiu quantidades maiores que o dobro (porém menores que o triplo) em relação às orquestras sem subsídio público. Sua presença ou ausência, entretanto, não impediu o crescimento do número de orquestras, que, no caso daquelas sem subsídio público, ascendeu 80% até 2012 e, no caso daquelas com subsídio público, cresceu 53,8% até o ápice em 2010/2011, com queda para 46,1% em 2012.

O número de cidades atendidas por orquestras na Região Nordeste cresceu continuamente de 7 para 9 (taxa de crescimento de 28,6%), embora com uma única orquestra residente fora de capital do estado (no Crato-CE). Os maiores volumes e as ascensões mais acentuadas (com oscilação), na Região Nordeste, ocorreram em relação às categorias sinfônica, jovem e com subsídio público. A categoria profissional revelou pequeno índice de queda, que se acentuou quando a ela foi associada a categoria sem subsídio público. A ascensão é tendência geral no número absoluto das orquestras da Região Nordeste no período.

Na Região Centro-Oeste, o número absoluto total de orquestras, de acordo com os dados do *VivaMúsica!* (Tabelas 55 a 57) apresentou ascensão quase contínua de 7 para 12, o que representa uma taxa de crescimento de 41,7%. Suas quantidades, entretanto, são pequenas e próximas àsquelas da Região Norte, o que torna essas as duas regiões brasileiras com o menor número absoluto de orquestras no período. Uma única orquestra não convencional, extinta em 2005, foi registrada no Centro-Oeste. Também pequeno foi o número das orquestras de câmara, ainda que inexistissem em 1998 e tenham chegado a 2 em 2012, com o dobro de orquestras de câmara profissionais na maior parte desse período, mas com uma única orquestra de câmara profissional e uma única orquestra de câmara jovem em 2012.

CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
NP ^N	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0
CJ ^P	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
CP ^N	0	1	1	2	2	2	2	2	2	1	2	2	2	2	1
SJ ^P	2	2	2	3	3	3	3	3	3	3	3	4	4	4	4
SP ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SP ^P	3	2	2	2	2	2	2	3	4	4	4	4	4	4	5
Total	7	7	7	10	10	10	10	10	11	10	11	12	12	12	12

Tabela 55. Quantidade de orquestras da Região Centro-Oeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** - categoria; **S** - orquestra sinfônica; **C** - orquestra de câmara; **N** - orquestra não convencional; **P** - orquestra profissional; **J** - orquestra jovem. Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

Ano	M	NJ	NP	N	CJ	CP	C	SJ	SP	S	J	P	O
1998	4	0	1	1	0	0	0	2	4	6	2	5	7
1999	4	0	1	1	0	1	1	2	3	5	2	5	7
2000	4	0	1	1	0	1	1	2	3	5	2	5	7
2001	4	0	1	1	1	2	3	3	3	6	4	6	10
2002	4	0	1	1	1	2	3	3	3	6	4	6	10
2003	4	0	1	1	1	2	3	3	3	6	4	6	10
2004	4	0	1	1	1	2	3	3	3	6	4	6	10
2005	4	0	0	0	1	2	3	3	4	7	4	6	10
2006	4	0	0	0	1	2	3	3	5	8	4	7	11
2007	4	0	0	0	1	1	2	3	5	8	4	6	10
2008	4	0	0	0	1	2	3	3	5	8	4	7	11
2009	4	0	0	0	1	2	3	4	5	9	5	7	12
2010	4	0	0	0	1	2	3	4	5	9	5	7	12
2011	4	0	0	0	1	2	3	4	5	9	5	7	12
2012	4	0	0	0	1	1	2	4	6	10	5	7	12

Tabela 56. Número absoluto de orquestras na Região Centro-Oeste, por categorias. **M** - número de municípios com orquestras; **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra.

Ano	N ^N	N ^P	C ^N	C ^P	S ^N	S ^P	J ^N	J ^P	P ^N	P ^P	O ^N	O ^P	O
1998	1	0	0	0	1	5	0	2	2	3	2	5	7
1999	1	0	1	0	1	4	0	2	3	2	3	4	7
2000	1	0	1	0	1	4	0	2	3	2	3	4	7
2001	1	0	2	1	1	5	0	4	4	2	4	6	10
2002	1	0	2	1	1	5	0	4	4	2	4	6	10
2003	1	0	2	1	1	5	0	4	4	2	4	6	10
2004	1	0	2	1	1	5	0	4	4	2	4	6	10
2005	0	0	2	1	1	6	0	4	3	3	3	7	10
2006	0	0	2	1	1	7	0	4	3	4	3	8	11
2007	0	0	1	1	1	7	0	4	2	4	2	8	10
2008	0	0	2	1	1	7	0	4	3	4	3	8	11
2009	0	0	2	1	1	8	0	5	3	4	3	9	12
2010	0	0	2	1	1	8	0	5	3	4	3	9	12
2011	0	0	2	1	1	8	0	5	3	4	3	9	12
2012	0	0	1	1	1	9	0	5	2	5	2	10	12

Tabela 57. Número absoluto de orquestras na Região Centro-Oeste, por categorias. **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra (somatória de orquestra jovem e profissional). Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

As orquestras sinfônicas, na Região Centro-Oeste, tiveram número mais expressivo que as demais, variando de 6 em 1998 para 10 em 2012, o que representa a taxa de crescimento de 66,7%. Tanto as sinfônicas jovens quanto as sinfônicas

profissionais cresceram bastante, sendo essas as categorias orquestrais mais representativas na Região Centro-Oeste. Orquestras jovens e orquestras profissionais cresceram quase continuamente nessa região, porém a taxa de crescimento foi bem maior entre as orquestras jovens (150%) do que entre as orquestras profissionais (40%). Por outro lado, o fator mais determinante para o volume e o crescimento das orquestras sinfônicas na Região Centro-Oeste foi a existência de subsídio público, uma vez que a única sinfônica sem subsídio público manteve-se estável, enquanto aquelas com subsídio público cresceram, com oscilação, de 5 em 1998 para 8 em 2012, apresentando uma taxa de crescimento de 60%.

Se as orquestras jovens (especialmente as sinfônicas) apresentaram forte taxa de crescimento na Região Centro-Oeste, o volume das orquestras profissionais foi maior – ainda que em 1998 fosse mais que o dobro e, em 2012, essa diferença tenha diminuído significativamente. Pode-se dizer, portanto, que as categorias jovem e com subsídio público foram marcantes no crescimento do número de orquestras na Região Centro-Oeste, porém a categoria profissional foi a que mais interferiu no volume de orquestras entre todas as categorias. O número de municípios atendidos por orquestras na Região Centro-Oeste manteve-se absolutamente estável (4 municípios).

De acordo com os dados do *Anuário VivaMúsica!* (Tabelas 58 a 60), o Sudeste é, efetivamente, a região brasileira com a maior quantidade de orquestras sendo que essa representatividade permaneceu praticamente estável no período, uma vez que variou de 65,9% em 1998 para 64,8% em 2012. O número total de orquestras da região aumentou com oscilação até 2008 (apresentando uma taxa de crescimento de 44,5%), porém decaiu levemente até 2012. Essa queda em parte reflete um fenômeno nacional, mas em parte também é determinante da situação brasileira, tendo em vista que é na Região Sudeste que estão mais de dois terços das orquestras do país.

CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
NJ ^N	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3	3	3	2	3	3
NJ ^P	8	8	10	10	10	10	11	11	12	12	12	12	11	10	10
NP ^N	5	5	4	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
NP ^P	3	3	3	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
CJ ^N	16	16	16	16	18	18	18	20	20	23	23	23	21	21	22
CJ ^P	7	7	9	7	7	8	11	10	11	10	8	7	8	9	9
CP ^N	21	19	20	18	19	18	19	20	21	22	22	20	18	19	18
CP ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	2	3	3
SJ ^N	9	10	10	11	13	13	13	16	20	21	24	24	24	24	23
SJ ^P	11	11	12	12	15	18	21	23	23	23	23	23	24	25	22
SP ^N	11	11	13	13	11	12	14	14	14	16	17	18	19	17	17
SP ^P	16	16	17	17	17	17	17	17	18	19	20	20	20	20	20

CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Total	110	109	118	113	120	124	135	142	150	156	159	157	155	157	153

Tabela 58. Quantidade de orquestras da Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** - categoria; **S** - orquestra sinfônica; **C** - orquestra de câmara; **N** - Orquestra não convencional; **P** - orquestra profissional; **J** - orquestra jovem. Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

Ano	M	NJ	NP	N	CJ	CP	C	SJ	SP	S	J	P	O
1998	31	9	8	17	23	23	46	20	27	47	52	58	110
1999	30	9	8	17	23	21	44	21	27	48	53	56	109
2000	33	12	7	19	25	22	47	22	30	52	59	59	118
2001	34	12	5	17	23	20	43	23	30	53	58	55	113
2002	35	12	6	18	25	21	46	28	28	56	65	55	120
2003	37	12	6	18	26	20	46	31	29	60	69	55	124
2004	39	14	6	20	29	21	50	34	31	65	77	58	135
2005	43	14	6	20	30	22	52	39	31	70	83	59	142
2006	43	15	6	21	31	23	54	43	32	75	89	61	150
2007	45	15	6	21	33	23	56	44	35	79	92	64	156
2008	46	15	6	21	31	23	54	47	37	84	93	66	159
2009	46	15	6	21	30	21	51	47	38	85	92	65	157
2010	45	13	6	19	29	20	49	48	39	87	90	65	155
2011	45	13	6	19	30	22	52	49	37	86	92	65	157
2012	44	13	6	19	31	21	52	45	37	82	89	64	153

Tabela 59. Número absoluto de orquestras na Região Sudeste, por categorias. **M** - número de municípios com orquestras; **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra.

Além do grande número de orquestras, a Região Sudeste possui grande número de municípios equipados com orquestras, os quais aumentaram de 31 em 1998 para 44 em 2012, em uma taxa de crescimento de 41,9%. Paralelamente, esse número de municípios representa, segundo os dados do *Anuário VivaMúsica!*, 51,7% das cidades brasileiras com orquestras em 1998 e 56,4% em 2012, o que exhibe, além disso, a taxa de crescimento de sua representatividade de 4,7%. Por outro lado, o número de municípios atendidos também foi alvo de ascensão e queda, tendo chegado a 46 em 2008/2009, antes de decair para 44 em 2012.

Ano	N ^N	N ^P	C ^N	C ^P	S ^N	S ^P	J ^N	J ^P	P ^N	P ^P	O ^N	O ^P	O
1998	6	11	37	9	20	27	26	26	37	21	63	47	110
1999	6	11	35	9	21	27	27	26	35	21	62	47	109
2000	6	13	36	11	23	29	28	31	37	22	65	53	118
2001	5	12	34	9	24	29	29	29	34	21	63	50	113
2002	5	13	37	9	24	32	33	32	33	22	66	54	120
2003	5	13	36	10	25	35	33	36	33	22	66	58	124
2004	6	14	37	13	27	38	34	43	36	22	70	65	135
2005	6	14	40	12	30	40	39	44	37	22	76	66	142
2006	6	15	41	13	34	41	43	46	38	23	81	69	150
2007	6	15	45	11	37	42	47	45	41	23	88	68	156
2008	6	15	45	9	41	43	50	43	42	24	92	67	159

Ano	N ^N	N ^P	C ^N	C ^P	S ^N	S ^P	J ^N	J ^P	P ^N	P ^P	O ^N	O ^P	O
2009	6	15	43	8	42	43	50	42	41	24	91	66	157
2010	5	14	39	10	43	44	47	43	40	25	87	68	155
2011	6	13	40	12	41	45	48	44	39	26	87	70	157
2012	6	13	40	12	40	42	48	41	38	26	86	67	153

Tabela 60. Número absoluto de orquestras na Região Sudeste, por categorias. **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** – orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra (somatória de orquestra jovem e profissional). Em sobrescrito: **P** - orquestra subsidiada por instituição pública; **N** - orquestra não subsidiada por instituição pública.

Todos os tipos de orquestras na Região Sudeste apresentam significativa ascensão seguida de pequena queda, embora chegando em 2012 a um patamar sempre maior que o de 1998. O número absoluto das orquestras não convencionais exibe leve crescimento no período, porém esse fenômeno deve-se essencialmente às orquestras não convencionais jovens, que apresentaram taxa de crescimento de 44,4%, frente ao declínio das orquestras não convencionais profissionais, com taxa de 25%. Quanto ao volume das orquestras não convencionais, foi praticamente o dobro, sendo que essa representatividade permaneceu.

As orquestras de câmara na Região Sudeste, cujo número não era muito inferior ao das orquestras sinfônicas, cresceu pouco no período, com ascensão e queda mais acentuadas entre as orquestras de câmara jovens, mas de forma inversa ao que ocorre em outras regiões brasileiras (e de maneira semelhante ao que ocorreu com as orquestras não convencionais desta região): a quantidade de orquestras de câmara sem subsídio público foi da ordem de três a cinco vezes maior que o de orquestras de câmara com subsídio público.

As orquestras sinfônicas na Região Sudeste, que representam o maior grupo na região, possuíam número absoluto inicialmente muito próximo ao das orquestras de câmara, porém sua taxa de crescimento foi bem maior até 2012 (74,5%), considerando que seu número ascendeu com oscilação até 2010 e decaiu até 2012. Esse forte crescimento deve-se principalmente às orquestras sinfônicas jovens, cujo número – após ascensão e queda – chegou a um nível 125% maior em 2012 em relação a 1998, frente aos 37% de aumento do número das orquestras sinfônicas profissionais, ainda que seu número absoluto, em 1998, fosse maior que o das orquestras sinfônicas jovens. Foi em 2002 que o número das orquestras sinfônicas jovens igualou-se ao das profissionais na Região Sudeste, aumentando continuamente até 2011, antes da queda em 2012. Novamente contrariando o que ocorre em outras regiões brasileiras, o maior aumento do número das orquestras sinfônicas ocorreu entre aquelas sem subsídio público, que

atingiram taxa de 100%, após ascensão e queda, frente aos 55,6% de aumento do número das orquestras sinfônicas com subsídio público no mesmo período.

As orquestras jovens foram a maioria na Região Sudeste, de 1998 a 2012, crescendo 78,8% até 2008, antes de pequena queda até 2012. O número de orquestras profissionais também ascendeu até o mesmo ano de 2008 (13,8%), antes de pequena queda até 2012, porém com taxa de crescimento bem menor, como é característico do panorama nacional. Em 2000 igualou-se o número das orquestras jovens e profissionais, mas, a partir de então, a quantidade de orquestras jovens passou a ser definitivamente maior que a de profissionais. O número de todas as orquestras jovens cresceu e decaiu na Região Sudeste, porém, tendo partido do mesmo número de 26 em 1998, as jovens sem subsídio público chegaram à quantidade de 48 em 2012, enquanto o número das jovens com subsídio público chegou a 41 no mesmo ano, exibindo um tipo de variação novamente contrário ao de outras regiões brasileiras.

O subsídio público, por outro lado, foi crucial para as orquestras profissionais da Região Sudeste: o número das orquestras profissionais sem subsídio público cresceu e decaiu no período, mas partiu de 37 em 1998 e chegou a 38 em 2012, demonstrando relativa estabilidade, enquanto o número das orquestras profissionais com subsídio público cresceu quase continuamente, de 21 em 1998 chegando a 26 em 2012, exibindo uma taxa de crescimento de 23,8%. Por outro lado, no plano geral da Região Sudeste, o subsídio público não garantiu os maiores volumes, uma vez que esses foram representados pelas orquestras sem subsídio público, que cresceram de 63 em 1998 para 92 em 2008, com queda para 86 em 2012, ao passo que as orquestras com subsídio público cresceram de 47 em 1998 para 70 em 2011, com queda para 67 em 2012.

O grande número de orquestras de todos os tipos, além do grande número de municípios com orquestras, em relação a outras regiões brasileiras, bem como a ascensão e queda até 2012 (para um patamar maior que o de 1998) foram características marcantes da Região Sudeste. Paralelamente, as categorias jovem e sem subsídio público foram responsáveis pelos maiores volumes e taxas de crescimento na Região Sudeste, sendo particularidade marcante dessa região a força das orquestras sem subsídio público, não verificada dessa maneira em outras regiões brasileiras. Ressalta-se também a categoria sinfônica, pelo forte crescimento apresentado, o que fez dela o tipo de orquestra mais numerosa em 2012. Nenhuma dessas categorias, contudo, evitou a queda do número de orquestras na transição da primeira para a segunda década do século XXI.

Na Região Sul, o número absoluto total de orquestras, de acordo com os dados do *Anuário VivaMúsica!* (Tabelas 61 a 63), apresentou crescimento quase contínuo de 23,1% e, de maneira geral, leves oscilações rumo a um crescimento em todas as categorias e, salvo para algumas delas, não se pode falar propriamente em ascensão e queda para esse período. O número de municípios atendidos por orquestras também cresceu levemente, havendo poucas variações bruscas em seus números, como foi característico dessa região.

CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
NJ ^N	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1
NP ^N	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
NP ^P	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
CJ ^N	1	1	1	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
CJ ^P	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3	3
CP ^N	4	5	5	5	5	6	7	7	8	8	8	8	7	8	8
CP ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
SJ ^P	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	7	7	6	5	5
SP ^N	2	2	4	5	5	5	5	4	4	4	4	4	4	4	3
SP ^P	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Total	26	26	28	30	32	32	33	32	33	33	34	35	33	33	32

Tabela 61. Quantidade de orquestras na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** - categoria; **S** - orquestra sinfônica; **C** - orquestra de câmara; **N** - orquestra não convencional; **P** - orquestra profissional; **J** - orquestra jovem. Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

Ano	M	NJ	NP	N	CJ	CP	C	SJ	SP	S	J	P	O
1998	14	2	2	4	4	6	10	5	7	12	11	15	26
1999	13	2	2	4	3	7	10	5	7	12	10	16	26
2000	14	2	2	4	3	7	10	5	9	14	10	18	28
2001	16	2	2	4	4	7	11	5	10	15	11	19	30
2002	17	2	4	6	4	7	11	5	10	15	11	21	32
2003	17	2	4	6	3	8	11	5	10	15	10	22	32
2004	17	2	4	6	3	9	12	5	10	15	10	23	33
2005	16	2	4	6	3	9	12	5	9	14	10	22	32
2006	17	2	4	6	3	10	13	5	9	14	10	23	33
2007	17	2	4	6	3	10	13	5	9	14	10	23	33
2008	17	1	4	5	3	10	13	7	9	16	11	23	34
2009	18	1	4	5	4	10	14	7	9	16	12	23	35
2010	17	1	4	5	4	9	13	6	9	15	11	22	33
2011	17	1	4	5	4	10	14	5	9	14	10	23	33
2012	17	1	4	5	4	10	14	5	8	13	10	22	32

Tabela 62. Número absoluto de orquestras na Região Sul, por categorias. **M** - número de municípios com orquestras; **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra.

Ano	N ^N	N ^P	C ^N	C ^P	S ^N	S ^P	J ^N	J ^P	P ^N	P ^P	O ^N	O ^P	O
1998	3	1	5	5	2	10	3	8	7	8	10	16	26
1999	3	1	6	4	2	10	3	7	8	8	11	15	26
2000	3	1	6	4	4	10	3	7	10	8	13	15	28
2001	3	1	7	4	5	10	4	7	11	8	15	15	30
2002	4	2	7	4	5	10	4	7	12	9	16	16	32
2003	4	2	7	4	5	10	3	7	13	9	16	16	32
2004	4	2	8	4	5	10	3	7	14	9	17	16	33
2005	4	2	8	4	4	10	3	7	13	9	16	16	32
2006	4	2	9	4	4	10	3	7	14	9	17	16	33
2007	4	2	9	4	4	10	3	7	14	9	17	16	33
2008	3	2	9	4	4	12	2	9	14	9	16	18	34
2009	3	2	9	5	4	12	2	10	14	9	16	19	35
2010	3	2	8	5	4	11	2	9	13	9	15	18	33
2011	3	2	9	5	4	10	2	8	14	9	16	17	33
2012	3	2	9	5	3	10	2	8	13	9	15	17	32

Tabela 63. Número absoluto de orquestras na Região Sul, por categorias. **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra (somatória de orquestra jovem e profissional). Em sobrescrito: **P** - orquestra subsidiada por instituição pública; **N** - orquestra não subsidiada por instituição pública.

As orquestras não convencionais da Região Sul representam a minoria, como nas demais regiões brasileiras, crescendo leve e continuamente até 2012, por ação principalmente das orquestras não convencionais profissionais (com taxa de crescimento de 100%), uma vez que as orquestras não convencionais jovens estão entre as raras dessa região cujo número decaiu 50% nesse período. Além disso, o subsídio público também foi responsável pelo seu crescimento, uma vez que as orquestras não convencionais sem subsídio público mantiveram, em 2012, os mesmos valores de 1998, após oscilação.

As orquestras de câmara da Região Sul apresentaram a maior taxa de crescimento (40%), relacionado principalmente às orquestras de câmara profissionais, ressaltando que a categoria orquestra de câmara manteve a estabilidade após um período de oscilação. A ausência de subsídio público foi decisiva para o aumento do número absoluto das orquestras de câmara dessa região, pois as orquestras de câmara com subsídio público cresceram 80% e aquelas sem subsídio público chegaram, em 2012, com os mesmos valores de 1998, após oscilação.

O número das orquestras sinfônicas da Região Sul variou em patamares muito próximos aos das orquestras de câmara em todo o período, o que não ocorreu nas outras regiões brasileiras, nas quais o número das orquestras sinfônicas é quase sempre maior, ao menos em direção a 2012. O leve crescimento do número das orquestras sinfônicas na região (de 12 para 13), após também leve ascensão e queda, teve maior participação das orquestras sinfônicas profissionais, mas somente de 2001 a 2004 esse número dobrou. O fator que efetivamente diferencia as orquestras sinfônicas da Região Sul é a forma de

subsídio, uma vez que as sinfônicas com subsídio público apresentam valores três a cinco vezes maiores que o das sinfônicas sem subsídio público, embora não retratem o leve crescimento destas, mantendo-se constantes em dez orquestras, apesar da oscilação.

De maneira geral, predominam, na Região Sul, as orquestras profissionais, cujo número varia ao redor do dobro das orquestras jovens. Além disso, as orquestras jovens sem subsídio público apresentaram leve queda até 2102, enquanto o número das orquestras jovens com subsídio público oscilou, porém manteve-se o mesmo de 1998 a 2012. Relação inversa ocorre nas orquestras profissionais sem subsídio público que, após oscilação, tiveram crescimento de 97,1% até 2012, enquanto as orquestras profissionais com subsídio público apresentaram leve crescimento, mas tornaram-se minoritárias desde o ano 2000. No cômputo geral, predominam, na Região Sul, as orquestras com subsídio público que, juntamente com as orquestras sem subsídio público apresentam significativa ascensão e leve queda, com a diferença de que as orquestras com subsídio público caracterizam-se por maior volume e menor taxa de crescimento, enquanto aquelas sem subsídio público apresentam, inversamente, menor volume e maior taxa de crescimento.

O panorama da Região Sul é, portanto, bem diferente do de todas as outras regiões brasileiras, uma vez que caracteriza-se por uma divisão entre orquestras de câmara (que estão em maior número e apresentam maior crescimento entre as profissionais e sem subsídio público), e orquestras sinfônicas e orquestras não convencionais (que exibem maior número e apresentam maior crescimento entre as profissionais e com subsídio público). De maneira geral, as categorias profissional e sem subsídio público são responsáveis pelas maiores taxas de crescimento, porém a categoria com subsídio público é responsável pelos maiores volumes.

Observando a relação entre as distintas regiões brasileiras, fica evidente uma certa diversidade de situações, como o volume e a taxa de crescimento das orquestras jovens nas Regiões Norte, Nordeste e Sudeste, das orquestras sinfônicas nas Regiões Nordeste e Centro-Oeste, das orquestras profissionais nas Regiões Centro-Oeste e Sul, das orquestras com subsídio público nas Regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, das orquestras sem subsídio público na Região Sudeste, e de uma situação particular entre orquestras com e sem subsídio público na Região Sul. Paralelamente, os números totais de orquestras nas distintas regiões brasileiras – e nos distintos estados de cada região – apresentam situações bem diferentes no que se refere à sua variação, ora apresentando estabilização, declínio, ascensão, ou ascensão com declínio após ápice, como se observa no Quadro 19.

Regiões	Estabilização	Declínio	Ascensão	Ascensão e declínio após ápice
Norte	-	AP	PA RR	AM
Nordeste	AL CE RN	-	BA MA PE PI SE	PB
Centro-Oeste	MS	-	DF GO MT	-
Sudeste	-	-	ES SP	MG RJ
Sul	RS	-	-	PR SC
Regiões (geral)	-	-	Nordeste Centro-Oeste	Norte Sudeste Sul

Quadro 19. Tipos de variação do número absoluto de orquestras nos estados e regiões brasileiras entre 1998 e 2012, de acordo com os dados do *Anuário VivaMúsica!*. Considera-se a relação entre os valores de 2012 e 1998, independentemente de oscilação.

Além disso, embora o IBGE afirme que “as orquestras detêm maiores percentuais nos municípios do Nordeste (13,8%) e Sudeste (12,6%)” (IBGE, 2007b, p.90), os dados do *Anuário VivaMúsica!* indicam que essa concentração, tanto em 1998 quanto em 2012, era maior nas Regiões Sudeste (65,9% em 1998 e 64,8% em 2012), Sul (15,6% em 1998 e 13,6% em 2012) e Nordeste (10,8% em 1998 e 11,9% em 2012), que, somadas, possuíam 92,2% em 1998 e 90,2% em 2012 das orquestras brasileiras, estando as demais (7,8% em 1998 e 9,7% em 2012) nas Regiões Norte (3,6% em 1998 e 4,7% em 2012) e Centro-Oeste (4,2% em 1998 e 5,1% em 2012). Tal constatação, embora modifique substancialmente as conclusões do IBGE acima referidas, inclui as orquestras no panorama observado pelo IBGE no *Perfil dos municípios brasileiros* (IBGE, 2007b, Cartograma 15, p. 75), segundo o qual o Brasil mostra-se dividido no que se refere à presença de equipamentos culturais, não em norte e sul, mas sim em duas grandes porções, de acordo com sua densidade: uma de alta densidade de municípios com equipamentos e grupos culturais (metade direita do mapa do Brasil), representada pelas Regiões Nordeste, Sudeste, Sul e pequena parte das Regiões Centro-Oeste e Norte, e outra de baixa densidade de municípios com equipamentos e grupos culturais (metade esquerda do mapa do Brasil), representada pela maior parte das Regiões Norte e Centro-Oeste, ainda que, de 1998 para 2012, esta porção tenha apresentado aumento de 1,9% e aquela diminuição de 2% na representatividade do número absoluto de orquestras no Brasil

Realizadas as análises acima, investiga-se agora o Estado de São Paulo, que obviamente apresenta aspectos comuns ao panorama do Brasil e da Região Sudeste, mas que possui especificidades que relativizam as situações encontradas. Importante, inicialmente, é observar o forte crescimento do número de municípios atendidos por orquestras no estado, com a ascensão quase contínua de 18 em 1998 para 26 em 2012, o que representa a taxa de crescimento de 44,4% e a forte expansão desse tipo de equipamento cultural para o interior.

Orquestras não convencionais, além de serem a minoria no Estado de São Paulo, apresentaram crescimento numérico absoluto bastante reduzido, principalmente por conta das orquestras não convencionais jovens, posto que o número das orquestras não convencionais profissionais se manteve estável, após oscilação. Nessa categoria, a presença de subsídio público foi responsável por maior volume (em torno de três vezes o das orquestras não convencionais sem subsídio público), embora também pela menor taxa de crescimento. Já entre as orquestras de câmara, observou-se significativo crescimento numérico até 2007, com pequena queda até 2012, situação principalmente acarretada pela ascensão das orquestras de câmara jovens, mas em quantidades muito pouco superiores às das orquestras de câmara profissionais. Por outro lado, o volume das orquestras de câmara foi principalmente garantido por aquelas sem subsídio público (cujo número é 4 a 13 vezes maior que o das orquestras de câmara com subsídio público), uma vez que a quantidade das orquestras de câmara paulistas com subsídio público raramente ultrapassa 6% do número total de orquestras no estado.

CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
NJ ^N	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	3	3
NJ ^P	8	8	8	8	8	8	9	9	9	9	9	9	8	8	8
NP ^N	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
NP ^P	2	2	2	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
CJ ^N	10	11	11	10	11	11	11	12	11	14	13	13	12	12	12
CJ ^P	2	2	3	2	2	3	4	3	3	3	1	1	2	3	3
CP ^N	10	9	10	9	11	10	11	12	12	13	13	12	10	11	11
CP ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	2	3	3
SJ ^N	4	4	4	4	4	4	4	5	7	7	8	8	8	8	8
SJ ^P	6	6	6	6	9	12	14	15	15	15	16	16	16	17	17
SP ^N	8	7	7	7	6	7	9	9	9	10	11	11	12	10	10
SP ^P	12	12	13	13	13	13	13	13	14	15	16	16	16	16	16
Total	67	66	68	65	71	75	83	86	88	93	94	93	92	95	95

Tabela 64. Quantidade de orquestras do Estado de São Paulo, na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** - categoria; **S** - orquestra sinfônica; **C** - orquestra de câmara; **N** - orquestra não convencional; **P** - orquestra profissional; **J** - orquestra jovem. Em sobrescrito: **P** - orquestra subsidiada por instituição pública; **N** - orquestra não subsidiada por instituição pública.

Ano	M	NJ	NP	N	CJ	CP	C	SJ	SP	S	J	P	O
1998	18	9	4	13	12	12	24	10	20	30	31	36	67
1999	17	9	4	13	13	11	24	10	19	29	32	34	66
2000	18	9	3	12	14	12	26	10	20	30	33	35	68
2001	18	9	3	12	12	11	23	10	20	30	31	34	65
2002	19	9	4	13	13	13	26	13	19	32	35	36	71
2003	20	9	4	13	14	12	26	16	20	36	39	36	75
2004	22	11	4	15	15	13	28	18	22	40	44	39	83
2005	24	11	4	15	15	14	29	20	22	42	46	40	86
2006	24	11	4	15	14	14	28	22	23	45	47	41	88
2007	26	11	4	15	17	14	31	22	25	47	50	43	93
2008	26	11	4	15	14	14	28	24	27	51	49	45	94
2009	26	11	4	15	14	13	27	24	27	51	49	44	93
2010	26	10	4	14	14	12	26	24	28	52	48	44	92
2011	26	11	4	15	15	14	29	25	26	51	51	44	95
2012	26	11	4	15	15	14	29	25	26	51	51	44	95

Tabela 65. Número absoluto de orquestras no Estado de São Paulo, por categorias. **M** - número de municípios com orquestras; **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra.

Ano	N ^N	N ^P	C ^N	C ^P	S ^N	S ^P	J ^N	J ^P	P ^N	P ^P	O ^N	O ^P	O
1998	3	10	20	4	12	18	15	16	20	16	35	32	67
1999	3	10	20	4	11	18	16	16	18	16	34	32	66
2000	2	10	21	5	11	19	16	17	18	17	34	34	68
2001	2	10	19	4	11	19	15	16	17	17	32	33	65
2002	2	11	22	4	10	22	16	19	18	18	34	37	71
2003	2	11	21	5	11	25	16	23	18	18	34	41	75
2004	3	12	22	6	13	27	17	27	21	18	38	45	83
2005	3	12	24	5	14	28	19	27	22	18	41	45	86
2006	3	12	23	5	16	29	20	27	22	19	42	46	88
2007	3	12	27	4	17	30	23	27	24	19	47	46	93
2008	3	12	26	2	19	32	23	26	25	20	48	46	94
2009	3	12	25	2	19	32	23	26	24	20	47	46	93
2010	3	11	22	4	20	32	22	26	23	21	45	47	92
2011	4	11	23	6	18	33	23	28	22	22	45	50	95
2012	4	11	23	6	18	33	23	28	22	22	45	50	95

Tabela 66. Número absoluto de orquestras no Estado de São Paulo, por categorias. **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra (somatória de orquestra jovem e profissional). Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

As orquestras sinfônicas no Estado de São Paulo se tratam, por seu número, do grupo de maior representatividade, porém não muito superior ao das orquestras de câmara. Seu significativo crescimento de 73,3% até 2010, com pequena queda até 2012, demonstra o impacto desse tipo de orquestra no estado. O maior volume, embora com menor taxa de crescimento, diz respeito às orquestras sinfônicas profissionais, porém as orquestras sinfônicas jovens, que em 1998 representavam 50% das orquestras sinfônicas

profissionais, ascenderam continuamente 150% até 2012, chegando a um nível muito próximo ao das sinfônicas profissionais. E, se tanto as sinfônicas com subsídio público quanto aquelas sem subsídio público apresentaram forte ascensão e pequena queda, aquelas com subsídio público alcançaram número que, em alguns anos, aproximou-se do dobro das sinfônicas sem subsídio público.

Aqui aparece a força de um dos fatores bastante significativos nos volumes e taxas de crescimento ou queda das orquestras no Brasil e em várias de suas regiões, mas que também pode ser principalmente atribuída à Região Sudeste e ao Estado de São Paulo: as orquestras jovens. Crescendo, com oscilações, de 31 em 1998 para 51 em 2012 (em taxa de crescimento de 64,5%), as orquestras jovens eram minoria em 1998, mas em 2003 ultrapassaram definitivamente o número das orquestras profissionais, justamente por conta dessa forte taxa de crescimento. E não é a presença de subsídio público que garante esse vigor das orquestras jovens do Estado de São Paulo, uma vez que seu volume e taxa de crescimento são muito semelhantes, com uma pequena vantagem para as orquestras jovens com subsídio público. Talvez seja esse um dos fatores que aproximou as quantidades de orquestras com e sem subsídio público, ainda que tenha havido uma inverção entre 1998 e 2012, com o número das orquestras sem subsídio público ultrapassando definitivamente o das orquestras com subsídio público a partir de 2001. Em resumo, o Estado de São Paulo exibe forte presença e crescimento da categoria jovem e leve preponderância da categoria sinfônica, porém com um certo equilíbrio entre as categorias com e sem subsídio público, no sentido de não serem estas tão limitantes para o volume e crescimento do número das orquestras, embora tenham proporcionado ação mais positiva nas orquestras sinfônicas e não convencionais, ao lado de ação fortemente negativa nas orquestras de câmara.

É importante considerar a situação do Município de São Paulo de 1998 a 2012, além de fazer uma comparação com o Município do Rio de Janeiro, com base nos dados do *Anuário VivaMúsica!* (Tabelas 67 a 69). A cidade de São Paulo apresentou, até 2012, uma forte ascensão (com oscilação) do número de orquestras, de 28 em 1998 para 38 em 2012, com taxa de crescimento de 35,7%. Assim como no Estado de São Paulo, predominaram e cresceram numericamente de forma mais intensa as orquestras sinfônicas, seguidas das orquestras de câmara e das orquestras não convencionais, porém às vezes o número das duas primeiras chegou a se igualar.

CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
NJ ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
NP ^N	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
NP ^P	2	2	2	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
CJ ^N	4	5	5	5	6	6	6	5	6	6	6	6	5	5	5
CP ^N	5	5	6	5	7	6	7	8	8	8	8	7	6	7	7
CP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	1	1	1
SJ ^N	2	2	2	2	2	2	2	3	4	4	4	4	4	4	4
SJ ^P	3	3	3	3	5	5	5	5	5	6	6	6	6	7	7
SP ^N	4	3	3	3	2	3	4	4	4	4	5	5	6	5	5
SP ^P	4	4	4	4	4	4	3	3	3	3	3	3	4	4	4
Total	28	28	28	27	32	32	33	34	36	36	37	36	37	38	38

Tabela 67. Quantidade de orquestras do Município de São Paulo, na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** - categoria; **S** - orquestra sinfônica; **C** - orquestra de câmara; **N** - orquestra não convencional; **P** - orquestra profissional; **J** - orquestra jovem. Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

Ano	NJ	NP	N	CJ	CP	C	SJ	SP	S	J	P	O
1998	2	3	5	4	6	10	5	8	13	11	17	28
1999	2	3	5	5	6	11	5	7	12	12	16	28
2000	2	2	4	5	7	12	5	7	12	12	16	28
2001	2	2	4	5	6	11	5	7	12	12	15	27
2002	2	3	5	6	8	14	7	6	13	15	17	32
2003	2	3	5	6	7	13	7	7	14	15	17	32
2004	2	3	5	6	8	14	7	7	14	15	18	33
2005	2	3	5	5	9	14	8	7	15	15	19	34
2006	2	3	5	6	9	15	9	7	16	17	19	36
2007	2	3	5	6	8	14	10	7	17	18	18	36
2008	2	3	5	6	8	14	10	8	18	18	19	37
2009	2	3	5	6	7	13	10	8	18	18	18	36
2010	2	3	5	5	7	12	10	10	20	17	20	37
2011	2	3	5	5	8	13	11	9	20	18	20	38
2012	2	3	5	5	8	13	11	9	20	18	20	38

Tabela 68. Número absoluto de orquestras no Município de São Paulo (SP), por categorias. **M** - número de municípios com orquestras; **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra.

Ano	N ^N	N ^P	C ^N	C ^P	S ^N	S ^P	J ^N	J ^P	P ^N	P ^P	O ^N	O ^P	O
1998	1	4	9	1	6	7	6	5	10	7	16	12	28
1999	1	4	10	1	5	7	7	5	9	6	16	12	28
2000	0	4	11	1	5	7	7	5	9	7	16	12	28
2001	0	4	10	1	5	7	7	5	8	7	15	12	27
2002	0	5	13	1	4	9	8	7	9	8	17	15	32
2003	0	5	12	1	5	9	8	7	9	8	17	15	32
2004	0	5	13	1	6	8	8	7	11	7	19	14	33
2005	0	5	13	1	7	8	8	7	12	7	20	14	34
2006	0	5	14	1	8	8	10	7	12	7	22	14	36
2007	0	5	14	0	8	9	10	8	12	6	22	14	36
2008	0	5	14	0	9	9	10	8	13	6	23	14	37

Ano	N ^N	N ^P	C ^N	C ^P	S ^N	S ^P	J ^N	J ^P	P ^N	P ^P	O ^N	O ^P	O
2009	0	5	13	0	9	9	10	8	12	6	22	14	36
2010	0	5	11	1	10	10	9	8	12	8	21	16	37
2011	0	5	12	1	9	11	9	9	12	8	21	17	38
2012	0	5	12	1	9	11	9	9	12	8	21	17	38

Tabela 69. Número absoluto de orquestras no Município de São Paulo (SP), por categorias. **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra (somatória de orquestra jovem e profissional). Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

As orquestras não convencionais no Município de São Paulo mantiveram-se estáveis após oscilação, com participação levemente maior das orquestras não convencionais profissionais e com quase total presença de subsídio público. Já o número das orquestras de câmara cresceu 50% até 2006, seguido de pequena queda até 2012 e com maior volume de orquestras de câmara profissionais e quase total ausência de subsídio público. As orquestras sinfônicas cresceram 53,8%, após oscilação, fenômeno provocado principalmente pelos índices das orquestras jovens, que em 1998 eram minoritárias, porém ultrapassaram definitivamente o número das sinfônicas profissionais em 2005, chegando em 2012 com uma taxa de crescimento de 120%. Porém, as sinfônicas profissionais, após um longo período de queda, apresentaram um pequeno crescimento de 12,5% a partir de 2008. A presença do subsídio público teve importância nesse aumento, mas esse não foi um fator decisivo para tal crescimento, como se observa na variação dos números.

Chama a atenção, no Município de São Paulo, a forte presença das orquestras profissionais, cujo número foi constantemente superior ao das orquestras jovens no período, e que marca uma diferença fundamental entre o panorama da cidade, do Estado de São Paulo e da Região Sudeste, possivelmente explicada pela maior infraestrutura de espetáculos, maior público e maior demanda de orquestras profissionais na capital. Por outro lado, o crescimento das orquestras paulistanas profissionais, após oscilação, foi de 17,6%, enquanto o crescimento das orquestras paulistanas jovens foi de 63,6%, e se até 2012 não ultrapassou a categoria anterior, esse fenômeno deverá ocorrer no período seguinte. No que se refere à presença do subsídio público, este não foi muito limitante na variação do número das orquestras jovens, mas teve significativo efeito negativo no volume das orquestras profissionais, ainda que o de ambas tenha crescido levemente, após oscilação. Se considerado isoladamente, a ausência de subsídio público foi responsável

pelo maior volume de orquestras na cidade de São Paulo, cerca de um terço maior que o das orquestras com subsídio público.

Em resumo, observa-se, pelos dados do *Anuário VivaMúsica!*, que as categorias decisivas no Município de São Paulo, entre 1998 e 2012 foram profissional e sem subsídio público, enquanto a categoria jovem se sobressai apenas no que se refere à sua taxa de crescimento, embora, como se verá, essa situação vá se alterar no período posterior a 2012.

Por fim, e antes de iniciar a análise da situação das orquestras na Região Metropolitana de São Paulo até 2016, é fundamental uma rápida comparação com o número de orquestras do Município do Rio de Janeiro, a partir dos dados do *Anuário VivaMúsica!* (Tabelas 70 a 72), uma vez que foi a situação do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, que em grande parte serviu de base para o anseio da elite paulistana na criação e manutenção de orquestras. Na entrada do século XXI, pode-se dizer que a situação se inverteu, ainda que sem alcançar a intensidade da proporção que existiu há um século, naquela época favorável à capital federal. Paralelamente, o número total de orquestras no Município do Rio de Janeiro decaiu de 1998 para 2012, apesar de leve crescimento até 2007. O número das orquestras profissionais diminuiu para a metade, enquanto o das orquestras jovens cresceu 50% (apesar de um pico de crescimento de 180% em 2006, seguido de queda). O subsídio público teve leve ação positiva no crescimento do número de orquestras, porém o maior volume das orquestras, ainda que em queda, foi o daquelas sem subsídio público.

A situação das orquestras no Município do Rio de Janeiro, de 1998 a 2012, longe do esplendor da primeira metade do século XX, apresenta um cenário de franco declínio, especialmente das categorias profissional e sem subsídio público, com potencial declínio do número dos três tipos de orquestras (não convencional, de câmara e sinfônica), ainda que o número das orquestras sinfônicas tenha chegado a 2012, após oscilação, no mesmo patamar de 1998. É certamente um caso extremo das tendências evidenciadas no Brasil e na Região Sudeste, mas que pode servir como exemplo de possível situação futura para outros municípios brasileiros.

CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
NJ ^P	0	0	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	1	1
NP ^N	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
NP ^P	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
CJ ^N	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	0	0	2
CJ ^P	1	1	1	1	1	1	3	3	4	3	3	2	2	2	2

CP ^N	6	5	4	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2
SJ ^N	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
SJ ^P	2	2	3	3	3	3	4	4	4	4	4	4	5	5	2
SP ^N	3	3	4	4	4	4	4	4	4	4	3	3	3	3	3
SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total	18	16	18	16	16	15	18	18	21	20	19	18	18	17	15

Tabela 70. Quantidade de orquestras do Município do Rio de Janeiro (RJ), relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** - categoria; **S** - orquestra sinfônica; **C** - orquestra de câmara; **N** - orquestra não convencional; **P** - orquestra profissional; **J** - orquestra jovem. Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

Ano	NJ	NP	N	CJ	CP	C	SJ	SP	S	J	P	O
1998	0	2	2	2	6	8	4	4	8	6	12	18
1999	0	2	2	1	5	6	4	4	8	5	11	16
2000	1	2	3	1	4	5	5	5	10	7	11	18
2001	1	1	2	1	3	4	5	5	10	7	9	16
2002	1	1	2	1	3	4	5	5	10	7	9	16
2003	1	0	1	1	3	4	5	5	10	7	8	15
2004	1	0	1	3	3	6	6	5	11	10	8	18
2005	1	0	1	3	3	6	6	5	11	10	8	18
2006	2	0	2	5	3	8	6	5	11	13	8	21
2007	2	0	2	4	3	7	6	5	11	12	8	20
2008	2	0	2	4	3	7	6	4	10	12	7	19
2009	2	0	2	3	3	6	6	4	10	11	7	18
2010	2	0	2	2	3	5	7	4	11	11	7	18
2011	1	0	1	2	3	5	7	4	11	10	7	17
2012	1	0	1	4	2	6	4	4	8	9	6	15

Tabela 71. Número absoluto de orquestras no Município do Rio de Janeiro, por categorias. **M** - número de municípios com orquestras; **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra.

Ano	N ^N	N ^P	C ^N	C ^P	S ^N	S ^P	J ^N	J ^P	P ^N	P ^P	O ^N	O ^P	O
1998	1	1	7	1	5	3	3	3	10	2	13	5	18
1999	1	1	5	1	5	3	2	3	9	2	11	5	16
2000	1	2	4	1	6	4	2	5	9	2	11	7	18
2001	1	1	3	1	6	4	2	5	8	1	10	6	16
2002	1	1	3	1	6	4	2	5	8	1	10	6	16
2003	0	1	3	1	6	4	2	5	7	1	9	6	15
2004	0	1	3	3	6	5	2	8	7	1	9	9	18
2005	0	1	3	3	6	5	2	8	7	1	9	9	18
2006	0	2	4	4	6	5	3	10	7	1	10	11	21
2007	0	2	4	3	6	5	3	9	7	1	10	10	20
2008	0	2	4	3	5	5	3	9	6	1	9	10	19
2009	0	2	4	2	5	5	3	8	6	1	9	9	18
2010	0	2	3	2	5	6	2	9	6	1	8	10	18
2011	0	1	3	2	5	6	2	8	6	1	8	9	17
2012	0	1	4	2	5	3	4	5	5	1	9	6	15

Tabela 72. Número absoluto de orquestras no Município do Rio de Janeiro (RJ), por categorias. **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem;

P - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra (somatória de orquestra jovem e profissional). Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

3.3.3 Orquestras da Região Metropolitana de São Paulo

Inicialmente, com relação à situação das orquestras da Região Metropolitana de São Paulo exclusivamente referidas⁵³ pelo *Anuário VivaMúsica!* obtem-se o resultado expresso nas Tabelas 73 a 75:

CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
NJ ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
NJ ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
NP ^N	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
NP ^P	2	2	2	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
CJ ^N	7	8	8	7	7	7	7	6	7	7	7	7	6	6	6
CP ^N	5	5	6	5	7	6	7	8	8	8	8	7	6	7	7
CP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	1	1	1
SJ ^N	2	2	2	2	2	2	2	3	4	4	4	4	4	4	4
SJ ^P	3	3	3	3	6	8	8	8	8	9	9	9	9	10	10
SP ^N	4	3	3	3	2	3	4	4	4	4	5	5	6	5	5
SP ^P	7	7	8	8	8	8	7	7	7	7	7	7	7	7	7
Total	36	36	37	35	40	42	43	44	46	46	47	46	46	47	47

Tabela 73. Quantidade de orquestras na Região Metropolitana de São Paulo (SP), relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** - categoria; **S** - orquestra sinfônica; **C** - orquestra de câmara; **N** - orquestra não convencional; **P** - orquestra profissional; **J** - orquestra jovem. Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

Ano	M	NJ	NP	N	CJ	CP	C	SJ	SP	S	J	P	O
1998	6	3	4	7	7	6	13	5	11	16	15	21	36
1999	6	3	4	7	8	6	14	5	10	15	16	20	36
2000	7	3	3	6	8	7	15	5	11	13	16	21	37
2001	7	3	3	6	7	6	13	5	11	13	15	20	35
2002	8	3	4	7	7	8	15	8	10	18	18	22	40
2003	8	3	4	7	7	7	14	10	11	21	20	22	42
2004	8	3	4	7	7	8	15	10	11	21	20	23	43
2005	8	3	4	7	6	9	15	11	11	22	20	24	44
2006	8	3	4	7	7	9	16	12	11	23	22	24	46
2007	8	3	4	7	7	8	15	13	11	24	23	23	46
2008	8	3	4	7	7	8	15	13	12	25	23	24	47
2009	8	3	4	7	7	7	14	13	12	25	23	23	46
2010	7	3	4	7	6	7	13	13	13	26	22	24	46
2011	7	3	4	7	6	8	14	14	12	26	23	24	47
2012	7	3	4	7	6	8	14	14	12	26	23	24	47

⁵³ Para essa análise não foi inserida a Camerata Aberta, pois não é referida no *Anuário*. A Orquestra Sinfônica de Barueri foi incluída apenas nessa análise pois está computada no *Anuário*, porém, não faz parte das análises seguintes por não se tratar de orquestra profissional.

Tabela 74. Número absoluto de orquestras na Região Metropolitana de São Paulo, por categorias. **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra.

Ano	N ^N	N ^P	C ^N	C ^P	S ^N	S ^P	J ^N	J ^P	P ^N	P ^P	O ^N	O ^P	O
1998	3	4	12	1	6	10	10	5	11	10	21	15	36
1999	3	4	13	1	5	10	11	5	10	10	21	15	36
2000	2	4	14	1	5	11	11	5	10	11	21	16	37
2001	2	4	12	1	5	11	10	5	9	11	19	16	35
2002	2	5	14	1	4	14	10	8	10	12	20	20	40
2003	2	5	13	1	5	16	10	10	10	12	20	22	42
2004	2	5	14	1	6	15	10	10	12	11	22	21	43
2005	2	5	14	1	7	15	10	10	13	11	23	21	44
2006	2	5	15	1	8	15	12	10	13	11	25	21	46
2007	2	5	15	0	8	16	12	11	13	10	25	21	46
2008	2	5	15	0	9	16	12	11	14	10	26	21	47
2009	2	5	14	0	9	16	12	11	13	10	25	21	46
2010	2	5	12	1	10	16	11	11	13	11	24	22	46
2011	2	5	13	1	9	17	11	12	13	11	24	23	47
2012	2	5	13	1	9	17	11	12	13	11	24	23	47

Tabela 75. Número absoluto de orquestras na Região Metropolitana de São Paulo, por categorias. **N** - orquestra não convencional; **C** - orquestra de câmara; **S** - orquestra sinfônica; **J** - orquestra jovem; **P** - orquestra profissional; **O** - qualquer tipo de orquestra. Em sobrescrito: ^P - orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - orquestra não subsidiada por instituição pública.

O número de orquestras não convencionais na Região Metropolitana de São Paulo manteve-se estável, assim como no Município de São Paulo, ainda que com ligeira queda na categoria não convencionais não subsidiadas por organismos públicos e ligeiro aumento entre as subsidiadas. O número das orquestras de câmara se manteve praticamente estável, com volume semelhante entre as jovens e as profissionais. Chama a atenção a diferença entre subsidiadas e não subsidiadas por organismos públicos, uma vez que as subsidiadas não chegam a 10% das não subsidiadas. As orquestras sinfônicas cresceram 62,5%, após pequena oscilação nos anos de 2000 e 2001, fenômeno alavancado pelos índices das orquestras sinfônicas jovens (SJ), que tiveram um crescimento de 180%, enquanto que as sinfônicas profissionais (SP) praticamente se mantiveram estabilizadas, com um crescimento de 9%. Com relação ao subsídio público, percebe-se que as orquestras jovens com subsídio cresceram 140% no período, fator que se mostra decisivo para o crescimento geral das orquestras jovens, que foi de 53,33%.

As orquestras profissionais apresentaram crescimento de 14,28%, e tanto as profissionais com subsídio quanto as sem subsídio não apresentaram índices significativos. O crescimento absoluto das orquestras no período foi de 30,55%, certamente em função do crescimento das orquestras jovens.

Porém, outra análise é possível a partir das seguintes orquestras ativas⁵⁴ relacionadas no Quadro 20, mencionadas no *Anuário* nos últimos cinco anos da publicação. Trata-se apenas de uma análise introdutória que busca demonstrar a relação entre as orquestras ativas profissionais subsidiadas por organismos públicos e as ativas não subsidiadas por organismos públicos.

Orquestra	2008	2009	2010	2011	2012
Bachiana Chamber Orchestra	X	X	X	-	-
Banda Sinfônica do Estado de São Paulo	X	X	X	X	X
Camerata Brasileira	X	X	X	X	X
Camerata Fukuda	X	X	X	X	X
Capella Brasiliensis	-	-	-	X	X
Filarmônica Afro-Brasileira - Filafro	X	X	-	X	X
Filarmônica Vera Cruz	-	-	-	X	X
NUO - Orquestra Filarmonia	X	X	X	X	X
Orquestra Antunes Câmara	X	X	X	X	X
Orquestra Bachiana Filarmônica Sesi	-	-	-	X	X
Orquestra de Câmara Engenho Barroco	X	X	X	X	X
Orquestra de Câmara Paulista	X	X	X	X	X
Orquestra de Câmara Villa-Lobos	X	X	X	X	-
Orquestra do Theatro São Pedro	-	-	X	X	X
Orquestra do Limiar	X	X	X	X	X
Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo	X	-	-	-	-
Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul	X	X	X	X	X
Orquestra Filarmônica de São Paulo	-	X	X	X	X
Orquestra Filarmônica do Brasil	-	-	-	X	X
Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo	X	X	X	X	X
Orquestra Metropolitana	-	-	-	X	X
Orquestra Philharmonia Brasileira	X	X	X	X	X
Orquestra Sinfônica Carlos Gomes	-	-	X	X	X
Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo	X	X	X	X	X
Orquestra Sinfônica de Barueri	X	-	-	-	-
Orquestra Sinfônica de Mogi das Cruzes	X	X	-	-	-
Orquestra Sinfônica de Santo André	X	X	X	X	X
Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	X	X	X	X	X
Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	X	X	X	X	X
Total	21	20	20	25	24

Quadro 20. Total de orquestras da Região Metropolitana de São Paulo relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (2008 a 2012), por ano de referência.

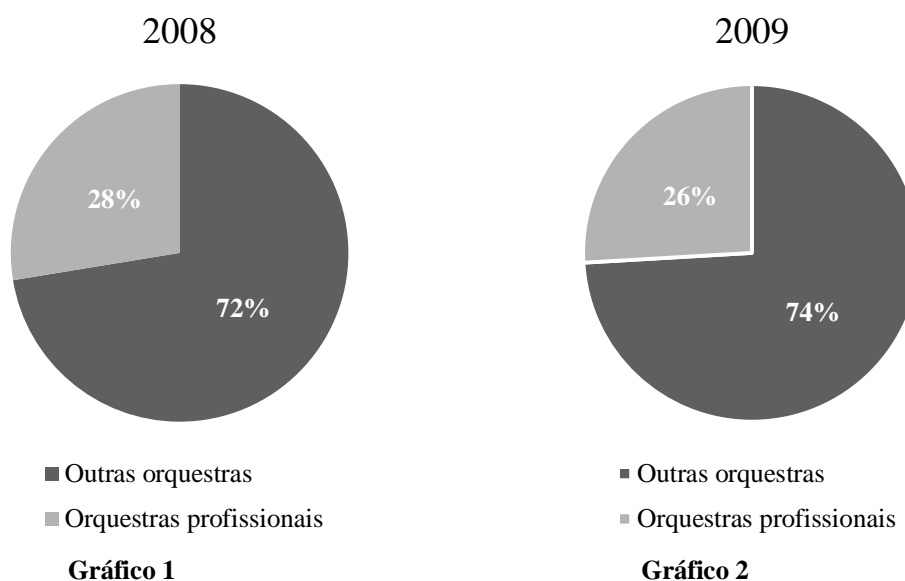
Como pode ser observado, o número total de orquestras aumentou entre 2008 e 2012, totalizando um crescimento de 14,28%. Desse grupo, foram separadas as orquestras

⁵⁴ Orquestras profissionais de câmara e sinfônicas, subsidiadas por organismos públicos, orquestras profissionais autônomas e orquestras amadoras. Não foram computadas orquestras jovens, por não se enquadrarem no foco deste trabalho. Uma vez que o *Anuário* organizava essas relações a partir de formulários enviados, foram ajustadas as informações equivocadas encontradas como, por exemplo, a presença de orquestra jovem, ou de trio, na listagem não correspondente. A relação completa das orquestras da Região Metropolitana de São Paulo, referidas no *Anuário VivaMúsica!*, pode ser encontrada no capítulo 3, e a relação completa das orquestras brasileiras se encontra nos apêndices.

profissionais subsidiadas por organismos públicos⁵⁵, ou seja, as que possuem ou possuíam regime de trabalho definido por leis trabalhistas, contratos regidos pela CLT - Consolidação das Leis do Trabalho, ou contratos periodicamente renováveis (ou que se autopercebam como tal) as seguintes orquestras:

1. Banda Sinfônica do Estado de São Paulo
2. Orquestra do Theatro São Pedro
3. Orquestra Filarmônica de São Bernardo
4. Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul
5. Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo
6. Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo
7. Orquestra Sinfônica de Santo André
8. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
9. Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo

A relação entre as orquestras classificadas como profissionais subsidiadas por organismos públicos e aquelas que não o são, aqui denominadas de “outras orquestras”, nos anos de 2008 a 2012, é expressa pelos Gráficos 1 a 5.



Gráficos 1 e 2. Relação entre orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos e outras orquestras em funcionamento na Região Metropolitana de São Paulo, referidas no *Anuário VivaMúsica!* (2008 a 2009).

⁵⁵ No capítulo 3 deste trabalho as orquestras profissionais são definidas com maior detalhamento.

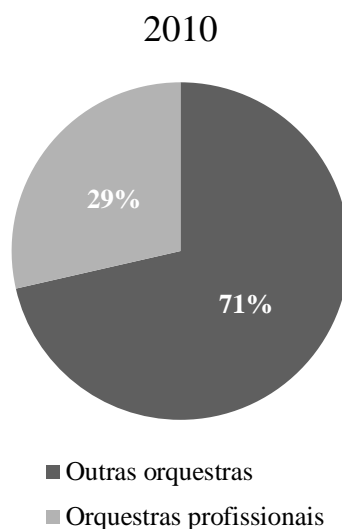


Gráfico 3

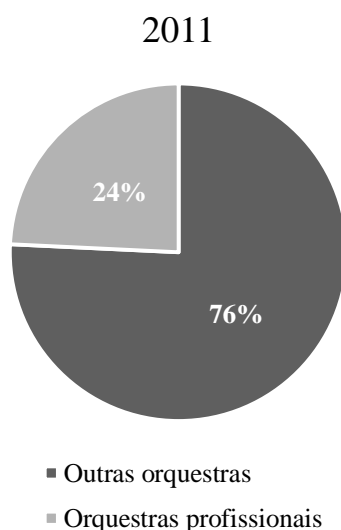


Gráfico 4

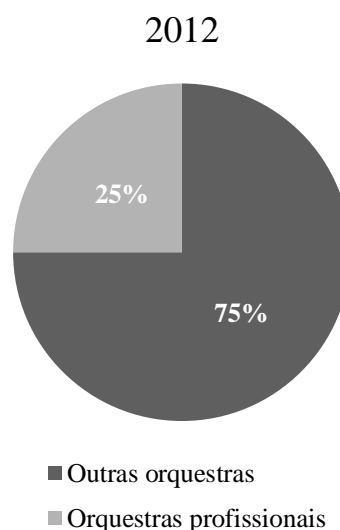


Gráfico 5

Gráficos 3 a 5. Relação entre orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos e outras orquestras em funcionamento na Região Metropolitana de São Paulo, referidas no *Anuário VivaMúsica!* (2010 a 2012).

A variação entre os anos observados é de 3%, sendo que a maior porcentagem das orquestras profissionais se dá no ano de 2010 (29% de orquestras profissionais ante 71% de outras orquestras) e a menor, no ano de 2011 (24% de orquestras profissionais frente 76% de outras orquestras). Porém, dez anos antes, em 2000, o total de orquestras em funcionamento referidas no *Anuário* era dezessete:

1. Banda Sinfônica do Estado de São Paulo
2. Capella Brasiliensis
3. Orquestra Armônico Tributo

4. Orquestra Britten
5. Orquestra de Câmara Filarmônica de São Paulo
6. Orquestra de Câmara Paulista
7. Orquestra de Câmara São Paulo
8. Orquestra de Câmara da Universidade Estadual Paulista
9. Orquestra de Câmara Villa-Lobos
10. Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo
11. Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul
12. Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo
13. Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (USP Sinfonietta⁵⁶)
14. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
15. Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo
16. Orquestra Sinfônica de Santo André
17. Sinfonia Cultura

Desse grupo, as orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos eram:

1. Banda Sinfônica do Estado de São Paulo
2. Orquestra de Câmara da Universidade Estadual Paulista
3. Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo
4. Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul
5. Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo
6. Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (USP Sinfonietta)
7. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
8. Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo
9. Orquestra Sinfônica de Santo André
10. Sinfonia Cultura

Usando o mesmo procedimento anterior e estabelecendo a relação entre o número de orquestras profissionais e outras orquestras, o gráfico que se configura para o ano de 2000 é o seguinte:

⁵⁶ A Orquestra sinfônica da Universidade de São Paulo assumiu o nome “USP Sinfonietta” nos anos de 2000 e 2001.

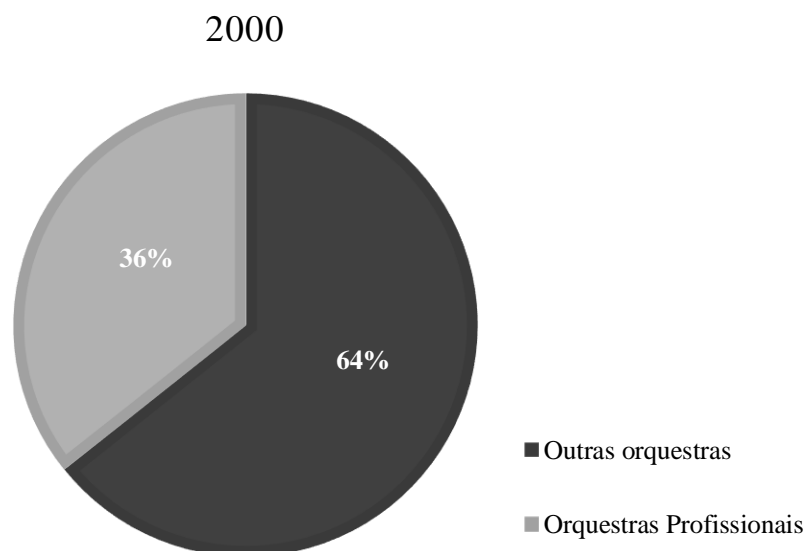


Gráfico 6. Relação entre orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos e outras orquestras em funcionamento na Região Metropolitana de São Paulo, referidas no *Anuário VivaMúsica!* (2000).

É possível observar, a partir do Gráfico 6, que o número de orquestras profissionais referidas pelo *Anuário* no ano 2000 correspondente a 36% do total de orquestras ativas na Região Metropolitana de São Paulo, com uma diferença de 7% em relação ao número orquestras profissionais referidas em 2010 (29%), e um total de 12% das orquestras referidas em 2011 (24%). Levando em conta os índices máximo e mínimo no período de 2008 a 2012, obtém-se uma queda de aproximadamente 10% no número de orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos em relação ao valor total de orquestras referidas no *Anuário*.

Ao computar somente as orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos referidas no *Anuário VivaMúsica!*, somadas à Camerata Aberta, é visível a retração referente a o seu número absoluto desde o início do século XXI, demonstrada na relação de orquestras profissionais ativas em 2000, 2010 e 2016⁵⁷, no Quadro 21:

Orquestras profissionais ativas	2000	2010	2016
1. Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	X	X	X
2. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	X	X	X
3. Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo	X	X	X
4. Orquestra de Câmara da Universidade Estadual Paulista	X	-	-
5. Camerata Aberta	-	X	-

⁵⁷ Inicialmente seriam expostos nessa tabela somente os dados referentes aos anos dos últimos censos realizados, 2000 e 2010. Porém, nos anos seguintes aconteceram mudanças muito significativas, o que fez com que fosse fundamental inserir dados relativos ao ano final abarcado nesta tese.

Orquestras profissionais ativas	2000	2010	2016
6. Sinfonia Cultura	X	-	-
7. Orquestra do Theatro São Pedro	-	X	X
8. Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo	X	X	X
9. Banda Sinfônica do Estado de São Paulo	X	X	X
10. Orquestra Sinfônica de Santo André	X	X	X
11. Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo	X	-	-
12. Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul ⁵⁸	X	X	-

Quadro 21. Orquestras profissionais ativas em 2000, 2010 e 2016.

Ao colocar os dados em um gráfico, é possível vislumbrar de forma mais clara o término das atividades de quatro dessas orquestras ao longo das duas primeiras décadas de 2000: a Orquestra de Câmara da Universidade Estadual Paulista⁵⁹, a Sinfonia Cultura, a Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo e a Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul:

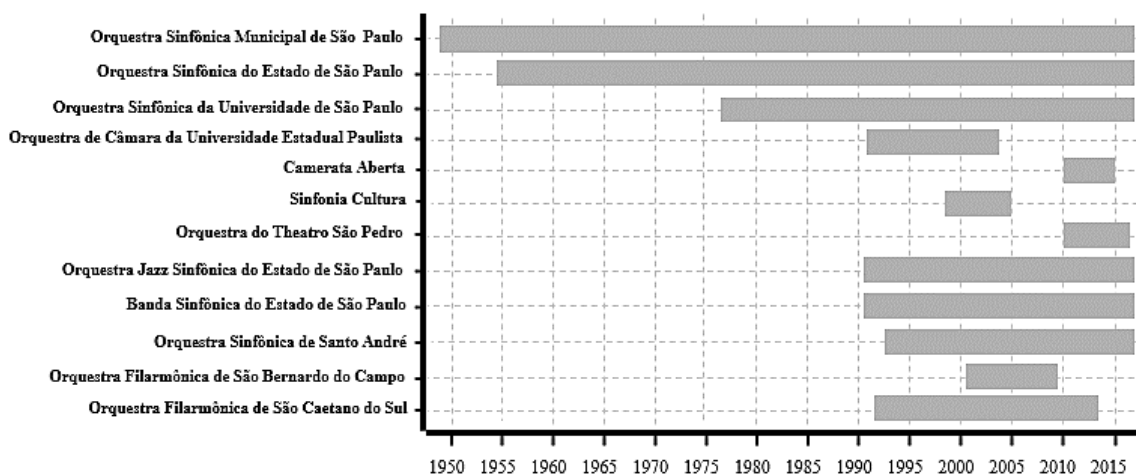


Gráfico 7. Período de atividade das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo a partir da fundação do primeiro organismo, a Orquestra Municipal de São Paulo, em 1949.

⁵⁸ A Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul deixou de existir como orquestra profissional em 2014, passando a trabalhar por regime de prestação de serviços (cachê) e com uma programação intermitente.

⁵⁹ Não se trata da orquestra acadêmica da Universidade Estadual Paulista, que é composta por alunos bolsistas e faz parte das atividades curriculares da instituição.

Os dados contidos no Gráfico 7 podem ser expressos no número absoluto de orquestras no mesmo período:

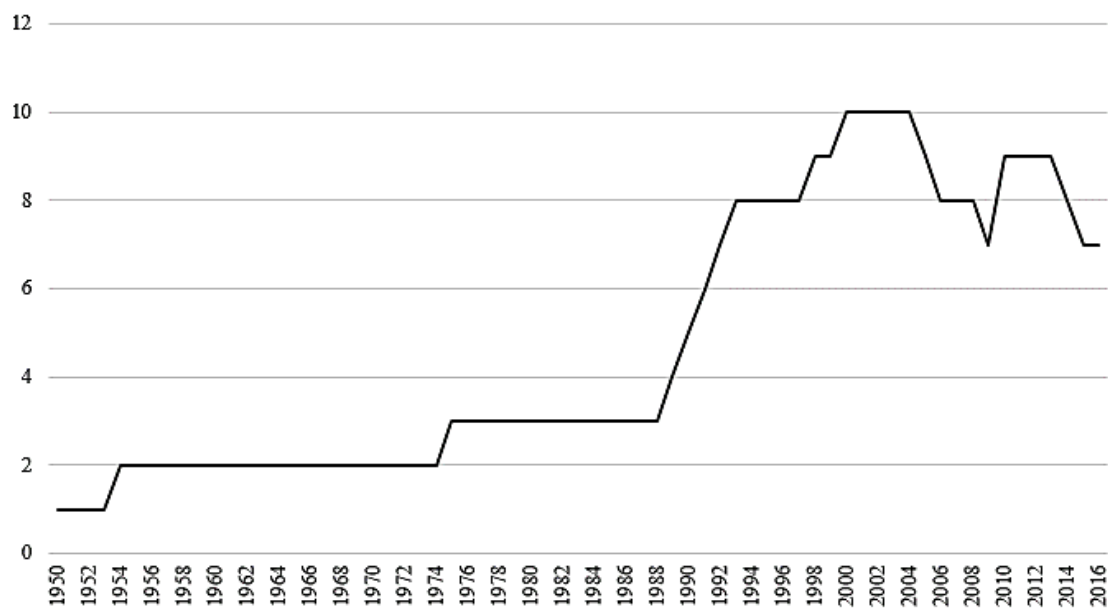


Gráfico 8. Número absoluto de orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos em atividade na Região Metropolitana de São Paulo a partir da fundação do primeiro organismo, a Orquestra Municipal de São Paulo, em 1949.

Os gráficos mostram que, após um crescimento lento, mas um pouco mais acentuado a partir do final da década de 1980, depois de um curto período de estabilidade na primeira metade da década de 2000, os índices oscilam bastante, e em números absolutos. O que resulta é que, de 2000 até 2016, houve uma diminuição de 30% de orquestras profissionais ativas.

Para que esse decréscimo se confirmasse, foi necessário estabelecer uma comparação entre a estimativa de crescimento populacional do Município e da Região Metropolitana de São Paulo e o número de orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos, buscando esclarecer a real diferença entre o crescimento na região e a retração no número de orquestras. Em função da variabilidade desses dados, foram escolhidos os mais confiáveis e de caráter mais oficial entre todos aqueles apresentados pelas fontes consultadas. Assim, para as estimativas e projeções anuais adotadas com base em cálculos estatísticos, foram escolhidos os dados da Fundação SEADE, que é a fonte com a maior quantidade de informações oficiais referentes ao Estado de São Paulo, bem como da estimativa da população brasileira a partir da assim denominada “hipótese recomendada” de cálculo, cujos resultados são intermediários aos resultados extremos

das demais tabelas disponíveis. Embora existam projeções até o ano de 2050, a Tabela 76 apresenta estimativas e projeções até o ano de 2020, quando haverá um novo censo que poderá modificar as projeções para os anos seguintes.

Ano	Município de São Paulo (SEADE)	Região Metropolitana de São Paulo (SEADE)	Estado de São Paulo (SEADE)	Brasil (SIDRA – HR)
2000	10.426.384	17.807.926	36.974.378	171.279.882
2001	10.525.367	18.095.851	37.457.393	173.808.010
2002	10.613.691	18.345.032	37.906.414	176.303.919
2003	10.698.381	18.600.384	38.340.975	178.741.412
2004	10.782.296	18.629.798	38.770.813	181.105.601
2005	10.865.573	18.813.789	39.201.179	183.383.216
2006	10.944.889	18.991.610	39.620.277	185.564.212
2007	11.019.484	19.161.048	40.021.813	187.641.714
2008	11.093.746	19.328.637	40.419.786	189.612.814
2009	11.168.194	19.495.269	40.815.076	191.480.630
2010	11.245.983	19.667.558	41.223.683	193.252.604
2011	11.312.351	19.819.577	41.579.695	194.932.685
2012	11.379.114	19.973.125	41.939.997	196.526.293
2013	11.446.275	20.128.227	42.304.694	198.043.320
2014	11.513.836	20.284.891	42.673.386	199.492.433
2015	11.581.798	20.443.152	43.046.555	200.881.685
2016	11.638.802	20.579.717	43.359.005	202.219.061
2017	11.696.088	20.717.505	43.674.533	203.510.422
2018	11.753.659	20.856.507	43.993.159	204.759.993
2019	11.811.516	20.996.747	44.314.930	205.970.182
2020	11.869.660	21.138.247	44.639.899	207.143.243

Tabela 76. Projeções da população do Município de São Paulo, da Região Metropolitana de São Paulo e do Estado de São Paulo em 1º de julho dos anos de 1980 a 2020. Dados referentes ao Município de São Paulo, Região Metropolitana de São Paulo e Estado de São Paulo recuperados no portal de “Informação dos municípios paulistas” da Fundação SEADE. Dados referentes ao Brasil obtidos pelo Sistema de Projeções e Estimativas da População do Brasil do SIDRA (Sistema IBGE de Recuperação Automática), na revisão de 2008, apresentados na tabela “Projeção da População por Sexo e Idade para o Período 1980-2050 - Revisão 2008”, pela projeção da população a partir da hipótese recomendada (ajuste da fecundidade incorporando estimativas da taxa de fecundidade total com base nas Pesquisas Nacionais por amostra de domicílios 2002 a 2006 e fecundidade limite 1,5 filho por mulher).

O Quadro 1 já foi apresentado na introdução deste trabalho mas, para facilitar a visualização, é exibido novamente aqui, uma vez que seus dados foram necessários para a formulação da Tabela 77.

Orquestras	Início das atividades	Término das atividades	Situação (2016)
Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	1949	-	Ativa
Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	1954	-	Ativa
Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo	1975	-	Ativa
Orq. de Câmara da Universidade Estadual Paulista	1993	09/2006	Inativa
Camerata Aberta	2010	05/2015	Inativa
Sinfonia Cultura	1998	01/2005	Inativa
Orquestra do Theatro São Pedro	2010	-	Ativa

Orquestras	Início das atividades	Término das atividades	Situação (2016)
Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo	1990	-	Ativa
Banda Sinfônica do Estado de São Paulo	1989	-	Ativa
Orquestra Sinfônica de Santo André	1992	-	Ativa
Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo	2000	05/2009	Inativa
Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul	1991	04/2014	Inativa ⁶⁰

Quadro 1. Datas de início e término das atividades das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo.

Com base nas informações contidas no Quadro 1 e na Tabelas 76, foi possível observar as taxas relativas ao crescimento e diminuição do número de orquestras em relação a população do município e da região metropolitana ano a ano, de 2000 a 2016 (Tabela 77).

Ano	Município de São Paulo (SEADE)				Região Metropolitana de São Paulo (SEADE)			
	População	TCP (%)	NO	TCO (%)	População	TCP (%)	NO	TCO (%)
2000	10.426.384	-	7	-	17.807.926	-	10	-
2001	10.525.367	0,94	7	0	18.095.851	1,61	10	0
2002	10.613.691	0,83	7	0	18.345.032	1,37	10	0
2003	10.698.381	0,79	7	0	18.600.384	1,39	10	0
2004	10.782.296	0,78	7	0	18.629.798	0,15	10	0
2005	10.865.573	0,77	6	-14,28	18.813.789	0,98	9	-10
2006	10.944.889	0,73	6	0	18.991.610	0,94	9	0
2007	11.019.484	0,68	5	-16,66	19.161.048	0,89	8	-11,11
2008	11.093.746	0,67	5	0	19.328.637	0,87	8	0
2009	11.168.194	0,67	5	0	19.495.269	0,86	7	-12,50
2010	11.245.983	0,69	7	40	19.667.558	0,88	9	28,57
2011	11.312.351	0,59	7	0	19.819.577	0,77	9	0
2012	11.379.114	0,59	7	0	19.973.125	0,77	9	0
2013	11.446.275	0,59	7	0	20.128.227	0,77	9	0
2014	11.513.836	0,59	7	0	20.284.891	0,77	8	-11,11
2015	11.581.798	0,59	7	0	20.443.152	0,78	7	-12,50
2016	11.638.802	0,49	6	-14,28	20.579.717	0,66	7	0

Tabela 77. Taxas de crescimento do número de orquestras e taxas de crescimento populacional do Município e da Região Metropolitana de São Paulo. **TCP** - taxas de crescimento populacional; **NO** - número de orquestras; **TCO** - taxa de crescimento das orquestras.

No Município de São Paulo, a variação ano a ano indica dois grandes momentos de decréscimo no número de orquestras em relação ao crescimento populacional: o

⁶⁰ A Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul até abril de 2014 trabalhava através de contratos de CLT. A partir dessa data, desfez os contratos com os músicos e atualmente não possui mais uma agenda de ensaios e concertos regulares, apesar de realizar alguns concertos anuais. Para esses eventos os músicos são contratados a cada apresentação e recebem por trabalho realizado (que inclui ensaios e concertos), não se caracterizando mais como um grupo de trabalho estável, mas sim como uma orquestra de cachê.

primeiro entre 2004 e 2005, de 14,28%, enquanto a população cresceu 0,77%; e o segundo, entre 2006 e 2007, de 16,66%, enquanto a população cresceu 0,68%. De 2009 para 2010 ocorreu um crescimento de 40% ocasionado pela criação da Orquestra do Theatro São Pedro e da Camerata Aberta, crescimento esse substancialmente acima do populacional, de 0,69%. Porém, ao computarmos o número inicial em relação ao número final, o resultado indica um decréscimo de 14,28% de orquestras profissionais frente ao crescimento populacional de 11,62%.

Já na região metropolitana, a variação ano a ano indica quatro quedas no número de orquestras em relação ao crescimento populacional, a primeira queda de 2004 para 2005, de 10%, enquanto a população cresceu 0,98%; a segunda queda, entre 2006 e 2007, de 11,11%, enquanto a população cresceu 0,89%; a terceira, de 2008 a 2009, de 12,50%, enquanto a população cresceu 0,86%; e a última, entre 2013 e 2014, de 12,50%, enquanto o crescimento populacional foi de 0,77%. Entre 2009 e 2010 ocorreu um crescimento de 28,57%, pelas mesmas razões do município, e também acima do crescimento populacional, de 0,88%. Porém, da mesma forma que ocorreu com relação à cidade de São Paulo, o resultado final indica o decréscimo já computado anteriormente de 30% menos orquestras profissionais frente ao crescimento populacional de 15,56%, configurando uma redução brutal no número de orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo entre os anos de 2000 e 2016.

Com relação à economia, percebe-se um discurso dominante de que a diminuição do número de orquestras se dá em decorrência da crise econômica que teria afetado o país. De fato, um breve histórico demonstra que, apesar de um crescimento econômico promissor na segunda metade do século XX, a passagem para o século XXI foi preocupante, de acordo com José Diniz Alves, professor e pesquisador do IBGE, que compara momentos distintos da economia brasileira entre a década de 1950 e a virada para o século XXI:

Durante os anos de 1950 e 1980 a economia brasileira cresceu, em números redondos, a uma média de 7%, enquanto a população cresceu 2,8% ao ano. A renda per-capita cresceu 4,2% ao ano. Esses trinta anos marcaram o melhor período de crescimento de toda a história brasileira. Há de se considerar que o Brasil partiu de uma base muito baixa e contou com uma grande transformação em decorrência da passagem de uma sociedade rural e agrária para uma sociedade urbana e industrial. Os deslocamentos da população do campo para as cidades e a importação de tecnologias modernas possibilitaram um grande salto do PIB e da produtividade do trabalho, a despeito da crescente desigualdade na distribuição da renda. As duas décadas seguintes (1980 a 2000) foram marcadas, em grande parte, por crises econômicas, alta inflação, perda de dinamismo social e por um agravamento da violência e da insegurança. As duas “décadas perdidas” lançaram dúvidas sobre a capacidade da economia brasileira retomar o crescimento, o desenvolvimento e a melhoria

das condições de vida. Os três primeiros anos do século XXI não foram muito alvissareiros. A economia brasileira apresentou baixo crescimento econômico entre 2001 e 2003 e nem a mudança de governo e a ampliação da democracia no país foram mudaram o humor e a confiança. Todavia, o ano de 2004 voltou a apresentar números positivos. Tem crescido a consciência de que o país não está condenado ao fracasso se adotar políticas econômicas e sociais corretas. (ALVES, 2004, p. 1).

No entanto, se a situação econômica do Brasil como um todo inspirava cuidados em 2004, ano da publicação do texto acima, o Estado, a Região Metropolitana e o Município de São Paulo apresentavam um expressivo crescimento na economia. Tendo como base a Tabela 78, é possível observar que, no decorrer dos dez anos que separam 2000 e 2010, a taxa de crescimento na renda per capita foi, especificamente, de 85,19% no Município, 86,86% na Região Metropolitana e 93,62% no Estado de São Paulo:

Ano	Renda per capita do MSP (SEADE)	TC	Renda per capita da RMSP (SEADE)	TC	Renda per capita do ESP (SEADE)	TC
2000	608,53	-	507,36	-	440,92	-
2010	1.126,97	85,19%	948,09	86,86%	853,75	93,62

Tabela 78. Renda per capita nos censos demográficos de 2000 e 2010, em reais correntes, no Município de São Paulo, Região Metropolitana de São Paulo e Estado de São Paulo, de acordo com a Fundação SEADE. TC - Porcentagem na taxa de crescimento.

Tal aumento é ainda mais expressivo em relação aos valores referentes ao PIB dessas regiões a partir de 2010:

Ano	PIB do MSP (SEADE)		PIB da RMSP (SEADE)		PIB do ESP (SEADE)	
	Total	Per capita	Total	Per capita	Total	Per capita
2010	446.958.815,03	39.743,86	736.254.281,94	37.434,96	1.294.649.137,69	31.405,47
2011	495.708.263,78	43.820,09	814.511.099,37	41.096,29	1.434.753.716,25	34.506,11
2012	530.789.610,17	46.645,95	870.643.684,31	43.590,76	1.554.748.283,32	37.070,78
2013	570.706.191,59	49.859,56	947.608.919,00	47.078,61	1.708.221.389,98	40.379,00
2014	628.064.882,14	54.548,71	-	-	-	-

Tabela 79. PIB em mil reais correntes e PIB per capita em reais correntes do Município de São Paulo e da Região Metropolitana de São Paulo, de 2010 a 2013, de acordo com a Fundação SEADE. Taxa per capita calculada pelo SEADE.

Com relação aos índices econômicos do PIB do Município, da Região Metropolitana e do Estado de São Paulo (Tabela 79), apesar de o último valor disponibilizado ser referente ao ano de 2014 (e apenas para o Município de São Paulo), e embora as informações sejam truncadas e conflitantes, fica ainda mais evidente que a economia cresceu, no período entre 2010 e 2014, 40,52% no Município e, no período entre 2010 e 2013, 28,70% na Região Metropolitana e 31,94% no Estado de São Paulo.

Uma vez que as três regiões apresentam tais índices econômicos, que sinalizam uma centralidade nacional e colocam a cidade entre as principais capitais da América Latina, chama a atenção o fato de que o número de orquestras tenha diminuído tanto nesse período.

4. O DECLÍNIO DO NÚMERO DE ORQUESTRAS PROFISSIONAIS SUBSIDIADAS POR ORGANISMOS PÚBLICOS NA REGIÃO METROPOLITANA DE SÃO PAULO

A existência do Estado é vinculada ao objetivo de organizar e otimizar ações em prol do interesse público, ou seja, o bem comum, que “consiste no conjunto de condições sociais que permitam e favoreçam nos seres humanos o desenvolvimento integral de todos os membros da comunidade” (DIAS; MATOS, 2012, p. 9). Ao examinar o artigo 215 da Constituição Nacional promulgada em 1988, inserido no Título VIII - Ordem Social, Capítulo III - Da Educação, da Cultura e do Desporto, Seção II - Da Cultura, observa-se claramente a indicação do dever do Estado no desenvolvimento de aspectos vinculados à cultura nacional:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. (EC nº 48/2005)

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:

I – defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;

II – produção, promoção e difusão de bens culturais;

III – formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;

IV – democratização do acesso aos bens de cultura;

V – valorização da diversidade étnica e regional. (BRASIL, 1988, p. 124).

No entanto, para a efetivação dessas ações é necessária a formulação de leis complementares específicas que regulamentem os meios pelos quais esse encargo se concretize ou não na sociedade. As lacunas nesse processo abrem precedentes para que o Estado possa se eximir de tal responsabilidade indicada na constituição e modificar o sistema de maneira a relocá-la para outros setores da sociedade.

4.1 POLÍTICAS PÚBLICAS E PLANOS NACIONAIS DE CULTURA

Os sistemas de gerenciamento governamental no Brasil vêm se modificando substancialmente nos últimos trinta anos e se, até o final da década de 1980, diversas questões relativas à organização pública nacional, como saúde, habitação e cultura, eram exclusivamente administradas pelos organismos governamentais, a partir dos anos 1990 esse compromisso foi sendo paulatinamente partilhado com setores da iniciativa privada.

Nesse processo, é fundamental refletir sobre o papel do Estado, e sobre as causas e o impacto de tais mudanças, no funcionamento dos diversos organismos orquestrais da região metropolitana.

É dentro do conceito de bem comum que se constituem as políticas públicas, conjunto de ações que tem o objetivo de manobrar questões públicas, aquelas relativas a áreas e assuntos da sociedade que não são privados, e sim vinculados aos interesses comuns a todos os cidadãos. De acordo com o cientista político Leonardo Secchi, “uma política pública possui dois elementos fundamentais: intencionalidade pública e resposta a um problema público”, deixando claro que se trata de atuações que ocorrem vinculadas ao coletivo de uma sociedade (SECCHI, 2011, p. 2).

As políticas públicas não são elaboradas apenas por organismos governamentais, uma vez que os problemas públicos não se dão unicamente nas esferas estatais. Por sua vez, a sociedade civil tem sido cada vez mais participativa, inclusive por incentivo do Estado, uma vez que a própria Constituição Nacional abre espaço para que isso ocorra. Porém, o papel do Estado é ainda muito grande, uma vez que sua própria existência está diretamente vinculada ao estabelecimento de políticas públicas.

O estabelecimento de políticas públicas [pelo Estado] é consequência de alguns fatores: 1) a elaboração de políticas públicas é uma das razões centrais da existência do Estado moderno; 2) o Estado detém o monopólio do uso da força legítima e isso lhe dá uma superioridade objetiva com relação a outros atores; 3) o Estado moderno controla grande parte dos recursos nacionais e, por isso, consegue elaborar políticas robustas temporal e espacialmente. (SECCHI, 2011, p. 4).

É importante esclarecer que as ações estabelecidas a partir dos organismos públicos de gestão são norteadas por questões políticas constituindo, por isso, ações que são definidas como políticas governamentais. Assim, a relação entre políticas públicas e políticas governamentais pode ser expressa pela Figura 40:

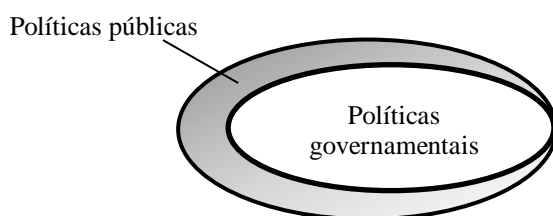


Figura 41. Políticas públicas e políticas governamentais (SECCHI, 2011, p. 4).

As políticas públicas são criadas e exercidas por atores políticos, definidos como “aqueles que agem intencionalmente em uma arena política” (SECCHI, 2011, p. 78). São

diversas, ainda, as categorias de atores políticos envolvidos com políticas públicas, e se estabelece uma dicotomia entre atores individuais (políticos, burocratas, formadores de opinião etc.) e atores coletivos (“grupos e organizações” etc.). Além disso, aponta-se a diferença entre atores governamentais e atores não governamentais, representada na Figura 42:

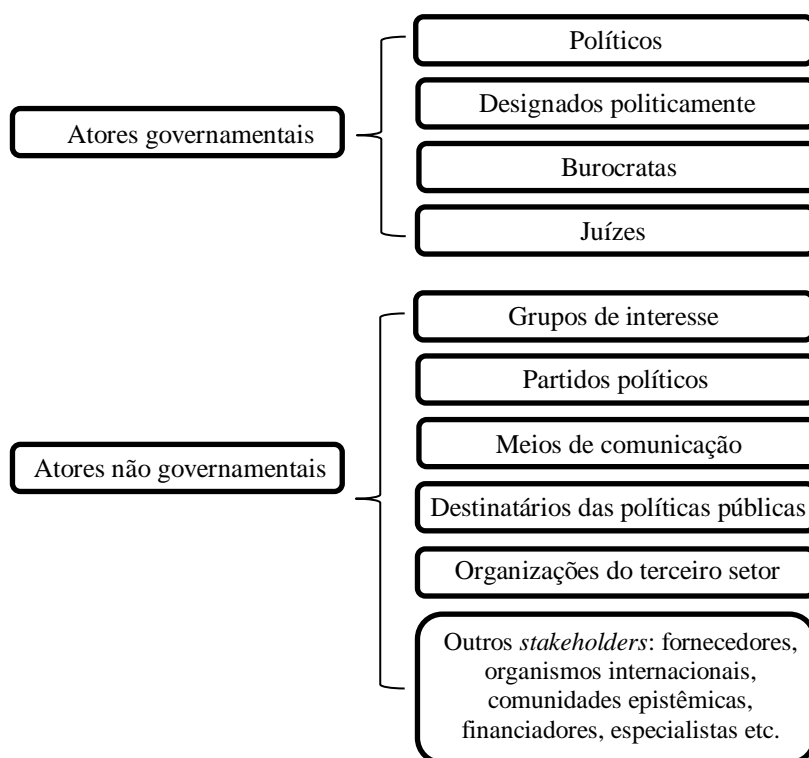


Figura 42. Categorias de atores – políticas públicas (SECCHI, 2011, p. 79).

Dias e Matos diferem as políticas públicas em quatro tipos: 1. sociais (envolvem saúde, educação, habitação e previdência social); 2. macroeconômicas (compreendem política fiscal, monetária, cambial e industrial); 3. administrativas (relativas à democracia, descentralização e participação social) e 4. específicas ou setoriais (ligadas ao meio ambiente, cultura, política agrária, direitos humanos etc.) (DIAS; MATOS, 2012, p. 17). A interação entre todas essas categorias e diferentes atores se dá através da governança pública, na qual todos os diversos setores da sociedade – o Estado, o setor empresarial e a sociedade civil – agem de forma igualitária no processo de construção das políticas públicas (SECCHI, 2011, p. 122), erigindo localmente ações específicas que envolvam os participantes dessa comunidade em busca do desenvolvimento comum remetendo ao conceito de horizontalidade desenvolvido por Milton Santos e abordado no início deste

trabalho, uma vez que através da aplicação das políticas públicas é exercido o cotidiano que garante ou não a união e a concordância da sociedade no território por ela ocupado.

4.1.1 O Sistema Nacional de Cultura e o Plano Nacional de Cultura

Uma ferramenta de ação das políticas públicas de cultura é a formulação de planos colaborativos de cultura nas três esferas de poder governamental: municipal, estadual e nacional, com a participação da sociedade civil. O plano que norteia as ações culturais brasileiras no nível federal é o Sistema Nacional de Cultura, instituído pela Emenda Constitucional nº 71/2012, que estabelece uma proposta de gestão pública da cultura, com a participação colaborativa do governo e da sociedade. O Sistema Nacional de Cultura é constituído por cinco organismos obrigatórios e quatro facultativos:

Obrigatórios	Facultativos
<ul style="list-style-type: none"> - Órgãos gestores da cultura; - Conselhos de política cultural; - Conferências de cultura; - Planos de cultura; - Sistemas de financiamento à cultura. 	<ul style="list-style-type: none"> - Comissões intergestoras; - Sistemas de informações e indicadores culturais; - Programas de formação na área da cultura; - Sistemas setoriais de cultura.

Quadro 22. Estrutura do Sistema Nacional de Cultura (SNC, 2016).

Através do Conselho Nacional de Política Cultural, órgão colegiado instituído através do Decreto nº 5.520/2005, são formuladas as políticas públicas de cultura, posteriormente discutidas em conjunto com a sociedade civil. Esse conselho, que faz parte da estrutura básica do Ministério da Cultura e é presidido pelo próprio Ministro da Cultura, é constituído por Plenário; Comitê de Integração de Políticas Culturais; Colegiados Setoriais; Comissões Temáticas e Grupos de Trabalho; e Conferência Nacional de Cultura, englobando tanto esferas governamentais quanto representantes da população. O exemplo mais objetivo desse trabalho foi a elaboração do Plano Nacional de Cultura, ou PNC, com validade decenal (de 2010 a 2020), que corresponde a um conjunto de 36 estratégias, 275 ações e 53 metas, traçadas com o objetivo de promover e fortalecer “projetos e ações culturais que garantam a valorização, o reconhecimento, a promoção e a preservação da diversidade cultural no Brasil” (PNC, 2015). O Plano é baseado em “três dimensões de cultura que se complementam: 1. Cultura como expressão simbólica; 2. Cultura como direito de cidadania; 3. Cultura como potencial para o desenvolvimento econômico” (PNC, 2015).

Abarcando as diferentes áreas da cultura, as 53 metas do PNC refletem como as esferas governamentais e civis vislumbram o panorama cultural no Brasil. O primeiro fato que chama a atenção é a inexistência de uma meta específica para a música, ou seja, das 53 metas, algumas tratam especificamente das questões relativas às bibliotecas (metas 32, 34 e 41), à tecnologia cultural (metas 42 e 43), ao cinema nacional (metas 21, 27 e 30) e à cultura popular tradicional (metas 4 e 6), entre outros exemplos. Sobre música, encontram-se apenas nas metas 22 e 28 dados e ações relativos a áreas coletivas de cultura, como pode ser notado em seus enunciados:

- Meta 22 - Aumento em 30% no número de municípios brasileiros com grupos em atividade nas áreas de teatro, dança, circo, música, artes visuais, literatura e artesanato (ter mais cidades com grupos e coletivos artísticos locais);
- Meta 28 - Aumento em 60% do número de pessoas que frequentam museu, centro cultural, cinema, espetáculos de teatro, circo, dança e música (aumentar o número de pessoas que vão a museus, centros culturais, cinemas e espetáculos artísticos).

Ambas as metas apresentam resultados organizados com dados históricos, indicadores e objetivos a serem alcançados e um pequeno relatório denominado *Situação atual da meta*, sendo que tais dados são disponibilizados através de gráficos elaborados a partir do já citado *Perfil dos municípios brasileiros* referentes aos anos de 2009, 2012 e 2014 (cuja data de atualização foi 31/12/2015⁶¹), e textos descritivos e analíticos.

A avaliação das ações relativas à meta 22, de 2009 a 2015⁶², apresentou os seguintes resultados:

Indicador	2009-2010	2012-2013	2014-2015	Ponto de meta 2020
Quantidade de municípios com teatro	1.837 (33%)	1.898 (34%)	1.004 (18%)	2.389 (40%)
Quantidade de municípios com dança	3.000 (54%)	3.204 (58%)	3.813 (68%)	3.900 (70%)
Quantidade de municípios com circo	152 (3%)	192 (3%)	378 (7%)	198 (4%)
Quantidade de municípios com conjuntos musicais	2.397 (43%)	2.549 (46%)	3.043 (55%)	3.116 (56%)
Quantidade de municípios com orquestras	749 (13%)	862 (15%)	1.229 (22%)	974 (17%)
Quantidade de municípios com corais	2.550 (46%)	2.668 (48%)	2.806 (50%)	3.315 (60%)
Quantidade de municípios com banda	3.358 (60%)	3.592 (65%)	3.810 (68%)	4.365 (78%)

⁶¹ Dados, tabelas, gráficos e textos podem ser consultados no site do Ministério da Cultura (ver bibliografia).

⁶² Não foram encontradas explicações para a ausência de dados relativos ao ano de 2011.

Indicador	2009-2010	2012-2013	2014-2015	Ponto de meta 2020
Quantidade de municípios com artes visuais (grupos de artes plásticas, desenho e pintura)	2.267 (41%)	2.489 (45%)	1.094 (20%)	2.947 (53%)
Quantidade de municípios com associações literárias	542 (10%)	611 (11%)	766 (14%)	705 (13%)
Quantidade de municípios com artesanato	3.736 (67%)	3.933 (71%)	4.376 (79%)	4.857 (87%)

Tabela 80. Meta 22 - Histórico e ponto de meta (PNC, 2015).

Com relação à situação da meta, o site indica que em 2015, ano de elaboração da tabela, seu percentual de alcance (média dos indicadores), em relação ao ano de 2020, foi de 96%, e que o número de municípios com grupos em atividade cresceu “quase todas as áreas citadas, com exceção dos grupos em teatro e artes visuais (grupos de artes plásticas, desenho e pintura)”, como expresso na Figura 42:

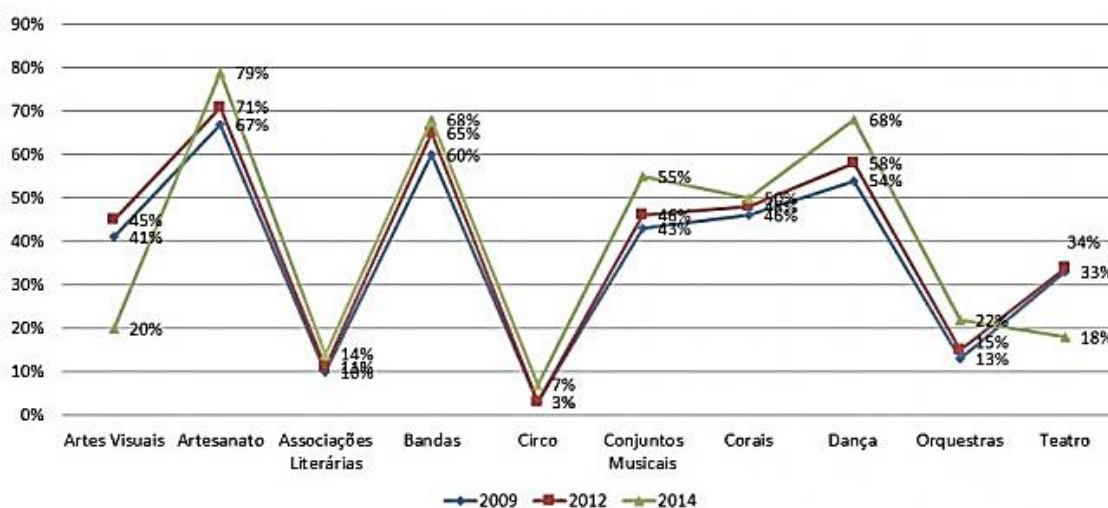


Figura 43. Porcentagem de municípios brasileiros com grupos em atividade (PNC, 2015).

Tanto na Tabela 80 quanto na Figura 42 podemos observar um aumento, nos indicadores conjuntos musicais e orquestras, do número de grupos em atividade. Porém, a informação tem base nos mesmos dados disponibilizados pelo *Perfil dos Municípios Brasileiros*⁶³ e, como já foi dito, os indicadores carecem de definição apurada. A falta dessas definições impede que esses dados contribuam com profundidade para que se conheça a real situação das orquestras sinfônicas no país, uma vez que o termo “orquestra sinfônica” não aparece em nenhum trecho do texto.

⁶³ Ver capítulo 3, a partir da p. 184.

Se a meta 22 apresenta dados relativos à quantidade de grupos que exercem atividades artísticas relativas a teatro, dança, circo, música, artes visuais, artesanato e literatura, a meta 28 diz respeito às atividades culturais da população em geral, e os dados computados estão disponibilizados na Tabela 81:

Indicador	2010	2013 Alcançado	Ponto de meta 2020
% de pessoas que frequentam (eventos/espços): museus/centros culturais	7,4%	14,9%	11,8%
% de aumento no número de pessoas que frequentam museus/centros culturais	-	101,8%	60%
% de pessoas que frequentam (eventos/espços): teatro/circo/dança	14,2%	18,1%	22,7%
% de aumento no número de pessoas que frequentam teatro/circo/dança	-	27,2%	60%
% de pessoas que frequentam (eventos/espços): música	18,9%	13,8%	30,2%
% de aumento no número de pessoas que frequentam música	-	-27%	60%
% de pessoas que frequentam (eventos/espços): cinema	18,4%	24,6%	29,4%
% de aumento no número de pessoas que frequentam: cinema		33,8%	60%

Tabela 81. Meta 28 - Histórico e ponto de meta (PNC, 2015).

A avaliação da *Situação atual da meta* (em 2015, mas com dados⁶⁴ disponibilizados em 2014, referentes ao ano de 2013) atesta que os resultados foram satisfatórios, e que a única exceção foi o indicador música, que apresentou um decréscimo de 27%, mas que “Ainda assim, o desempenho global da meta (média dos resultados para cada prática cultural) alcançou 84% do resultado esperado para 2020” (PNC, 2015). Tais dados podem ser observados na Figura 44:

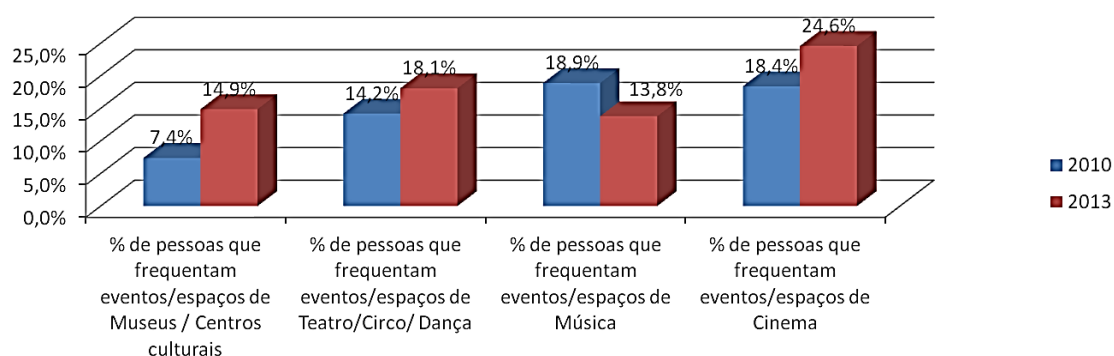


Figura 44. Porcentagem de pessoas [brasileiros] que frequentam eventos/espços de museus/centros culturais; teatro/circo/dança; música; e cinema (PNC, 2015).

⁶⁴ De acordo com o site do PNC, a pesquisa teve como fonte a “Frequência de Práticas Culturais”, disponibilizada pelo Ipea - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, com dados de 2013 lançados em 2014 (PNC, 2015).

O decréscimo de 27% na porcentagem de pessoas que frequentam eventos ou espaços de música é um importante sinalizador para essa pesquisa, mesmo que o indicador música não tenha sido definido corretamente. Não é possível confrontar categoricamente esse resultado com os números relativos aos dados demográficos nacionais, uma vez que o último censo ocorrido no Brasil se deu em 2010. Porém, a projeção do IBGE para a população de 2013 foi como explicitado na Figura 45:

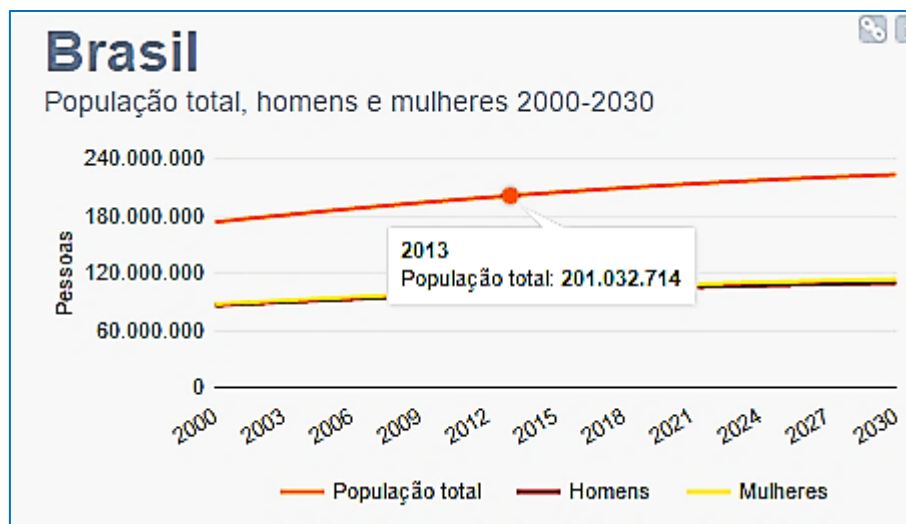


Figura 45. Projeções e estimativas da população do Brasil e das unidades da Federação (IBGE, 2017).

Uma vez que a população brasileira computada em 2010 era de 190.755.799 habitantes (IBGE, 2016), a taxa de crescimento frente à uma projeção de 201.032.714 habitantes em 2013 foi de 5,38%. Ao confrontarem-se esses valores (a taxa de crescimento do número de habitantes, de 5,38%, com o relativo ao decréscimo de 27% na porcentagem de pessoas que frequentam eventos ou espaços de música), foram criados programas específicos para atingir essas metas, como o Programa Nacional de Economia da Cultura, que apresenta um panorama das políticas públicas nacionais para a área de cultura. No *Relatório Final* do programa, publicado em 2015, a palavra “música” aparece 45 vezes, mas o texto de 356 páginas não faz nenhuma menção às palavras “orquestra”, “clássica” e “erudita”. Porém, faz parte do Programa Nacional de Economia da Cultura o Programa de Economia da Música (que também está inserido no PNA – Política Nacional das Artes, sobre o qual, no entanto, não foram disponibilizadas maiores informações)⁶⁵.

⁶⁵ Todos os programas, ações, projetos e atividades implementados pelo Ministério da Cultura estão disponibilizados no site do Ministério da Cultura.

O Sistema Nacional de Cultura se estrutura em rede, com a adesão dos diversos estados e municípios, que formalizam esse acordo através de ações em conjunto com o Ministério da Cultura.

4.1.2 O Sistema Estadual de Cultura e o Plano Estadual de Cultura

O Estado de São Paulo aderiu ao Sistema Nacional de Cultura em 2013, a partir de acordo firmado entre a União e o governo estadual, nos termos da Portaria 156 do Ministério da Cultura. No acordo, a Secretaria de Cultura assumiu o compromisso de elaborar o Sistema Estadual de Cultura que, assim como o Sistema Nacional da Cultura, possui componentes obrigatórios e optativos (PLANO Estadual de Cultura, 2015):

- Componentes obrigatórios:

Conselho;

Plano;

Fundo;

Comissão Intergestores;

Conferência Estadual;

Secretária Estadual de Cultura.

- Componentes optativos:

Sistema de Informação e Indicadores;

Sistemas Estaduais Setoriais;

Programa de Formação na área cultura.

Como componente obrigatório está a formulação de um Plano Estadual de Cultura que, da mesma forma que o Plano Nacional de Cultura, é um documento de planejamento, coordenação e execução das políticas públicas de cultura do Estado de São Paulo. O Plano Estadual também foi concebido com validade decenal, assim como o PNC e, seguindo as diretrizes do Sistema Nacional de Cultura, tem elaboração por representantes tanto da Secretaria de Cultura do Estado quanto da sociedade civil.

A elaboração e a redação do documento foram atribuídas à Comissão de Sistematização de Informações, Elaboração e Redação do Plano Estadual de Cultura do Estado de São Paulo, formada por 41 membros titulares (e 41 suplentes), representantes civis dos diversos segmentos culturais do Estado e representantes indicados pela

Secretaria de Cultura⁶⁶. O Plano Estadual de Cultura foi entregue em abril de 2015, redigido em seis seções:

1. Histórico da comissão
2. Caracterização histórica
3. Marcos legais
4. Diagnóstico
5. Diretrizes, objetivos, ações e metas
6. Definições, conceitos e bibliografia

A escrita do Plano Estadual é consideravelmente prolixa e confusa, e os aspectos referentes às ações práticas estão reduzidos às seções 4 (Diagnóstico) e 5 (Diretrizes, objetivos, ações e metas). O diagnóstico aborda problemas relacionados aos seguintes assuntos: organizações sociais; aumento do orçamento; ProAC ICMS e ProAC Edital; banco de dados; conexão entre estado e municípios; descentralização; formação; interior e capital; bibliotecas, livros e leitura; museus; patrimônio material e imaterial; acesso e acessibilidade; cultura viva; povos indígenas; cultura afro-brasileira. Desses tópicos, o primeiro é o que diz respeito mais diretamente a esta tese.

O diagnóstico acerca das organizações sociais aponta sua “forte presença” na execução das políticas públicas na Gestão das Políticas Culturais do Estado de São Paulo, mas em oposição há uma “ausência de investimentos em políticas de recursos humanos no quadro funcional do Estado”, ou seja, funções antes exercidas por efetivos da Secretaria de Cultura foram “supridas por estas organizações”. O texto conclui que “O papel que hoje é dado às OSs [organizações sociais] deforma sua criação original e contribui para a diminuição do Estado” (PEC, 2015). O diagnóstico relativo às organizações sociais é bastante pertinente para este trabalho e será retomado adiante, porém não traz dados concretos, como números de OS no estado, segmentos culturais geridos por elas, valores referentes à essas administrações etc. Nas seções seguintes, “Diretrizes com base no diagnóstico feito pela Comissão”, “Objetivos, elaborados a partir das diretrizes” e “Metas, elaboradas a partir das ações”, a questão das OSs é retomada apenas no item 3.1, ação 1, metas 5 e 6 (PLANO Estadual de Cultura, 2015, p. 49):

- 3.1 - Possibilitar acesso pleno às informações e dados gerenciais e de execução orçamentária dos órgãos públicos estaduais e municipais de cultura;

⁶⁶ A relação completa dos representantes está disponível no site do Plano Estadual de Cultura (ver bibliografia).

↓

Ação 1: Criar o Sistema Estadual de Informações e Indicadores Econômicos Culturais;

- ↓
- Meta 5 - Tornar públicos os recursos orçamentários executados pelas OSs, com realização de audiências públicas para prestação de contas anual;
 - Meta 6 - Restringir o acesso das OSs aos projetos de ICMS.

É importante notar que as duas metas se referem à questão da administração de dinheiro público e sinalizam claramente desconfiança e uma possível insatisfação do governo com relação às gestões financeiras das organizações sociais no estado.

Com relação a música e práticas musicais, a questão é tratada de forma genérica e mesmo a palavra “música” surge somente sete vezes no texto, e em nenhuma delas está relacionada com alguma ação ou política cultural. A palavra “orquestra” surge três vezes, uma relacionada ao histórico das políticas e ações do governo e duas como parte integrante do nome de orquestras citadas, deixando claro que esses tópicos não estão no foco das discussões.

O Plano Estadual de Cultura traz inúmeras questões alinhadas com a ideia de desenvolvimento e democracia cultural, porém as ações e metas estão estabelecidas de modo genérico e sem aprofundamento, o que acarreta uma expressiva dificuldade na utilização do plano como ferramenta de planejamento e desenvolvimento das políticas culturais do estado. Também, provavelmente em decorrência do pouco tempo de aplicação, não estão disponibilizados relatórios que apresentem resultados de ações decorrentes do diagnóstico e das metas traçadas.

A presente pesquisa detectou a existência de um Sistema Paulista de Música, cujas apresentação e premissas são as seguintes:

Idealizado e criado pela Secretaria de Estado da Cultura, no ano de 2011, o Sistema Paulista de Música visa à integração de equipamentos de produção e formação cultural na área da música da Pasta.

O Projeto tem como diretriz a integração de recursos e atividades visando ao estabelecimento de diretrizes concatenadas entre os equipamentos ligados à música, bem como a sistematização de monitoramento resultados.

Objetivo Geral: Integrar as ações dos equipamentos culturais de produção e formação na área da música, inclusas no Sistema Paulista de Música, buscando o aprimoramento de gestão, resultados e efetividade na utilização de recursos públicos.

Objetivos Específicos: Estimular o consumo dos bens culturais de música e formar músicos profissionais por meio de um fluxo de aprendizagem e formação, com excelência, pelos serviços oferecidos pelos equipamentos culturais de música da Secretaria de Estado da Cultura.

O Sistema, enquanto metodologia de gestão, tem como escopo a coordenação das atividades das Organizações Sociais que integram o Sistema Paulista de Música, através da Unidade de Formação Cultural, em conjunto com outras Unidades Gestoras da Secretaria de Estado da Cultura, buscando a

sistematização das ações realizadas neste âmbito, na tentativa de aprimorar resultados e otimizar os recursos já direcionados a estas Organizações Sociais, de forma a promover o papel de fomento, fiscalização e regulação do Estado. Espera-se, com isso, viabilizar o fomento à produção musical, de um lado, por meio da formação de novos talentos e, de outro, a capacitação dos agentes de formação. (<https://sistemapaulistademusica.wordpress.com/>)

No site é explicado que o Sistema é composto por Unidades de Formação Cultural (UFC), como o Projeto Guri, a Escola de Música do Estado de São Paulo - EMESP Tom Jobim e Conservatório de Tatuí, além das Fábricas de Cultura e outras escolas e centros de formação artística. Porém, é importante notar que a publicação está domiciliada em um site não governamental, e não existem atualizações desde 2011, desqualificando assim as informações contidas no texto.

4.1.3 O Sistema Municipal de Cultura e o Plano Municipal de Cultura

O Sistema Municipal de Cultura é formado pelo Conselho Municipal de Política Cultural, pelo Fundo Municipal de Cultura e pelo Plano Municipal de Cultura (PMC), e foi oficializado através do Decreto nº 57.484/2016. Formulado e estruturado da mesma forma que os anteriores, e também com periodicidade de dez anos, concretizou a adesão do Município de São Paulo ao Sistema Nacional de Cultura. O Plano Municipal foi estruturado em cinco eixos de ação, cada qual com quatro metas específicas (totalizando 20 metas ao todo). Cada meta se efetiva por meio de ações (o Plano estabeleceu de 3 a 7 ações para a efetivação de cada meta), totalizando 96 ações para as 20 metas (Quadro 23).

EIXO I. Do estado e da participação social	EIXO II. Do espaço urbano e da infraestrutura cultural	EIXO III. Do patrimônio cultural e da memória	EIXO IV. Da formação e da difusão cultural	EIXO V. Do fomento e da economia da cultura
Meta 1. Financiamento Meta 2. Reestruturação e regionalização Meta 3. Gestão participativa Meta 4. Informações e indicadores	Meta 5. Requalificação de equipamentos culturais Meta 6. Rede municipal de equipamentos culturais Meta 7. Gestão colaborativa e espaços independentes Meta 8. Ocupação de espaços públicos	Meta 9. Preservação do patrimônio Meta 10. Educação patrimonial Meta 11. Museus e memória Meta 12. Gestão de acervos	Meta 13. Iniciação artística e cultural Meta 14. Formação técnica e profissionalizante Meta 15. Mediação cultural e formação de público Meta 16. Programação cultural	Meta 17. Cidadania cultural Meta 18. Fomento às linguagens artísticas Meta 19. Sustentabilidade e colaboração Meta 20. Cadeias produtivas

Quadro 23. Eixos e metas do Plano Municipal de Cultura (PMC, 2016, p. 52).

Dentre as metas estabelecidas, foram encontradas referências à música e à prática musical nas seguintes:

- Meta 15 - Mediação cultural e formação de público (promoção da formação de público por meio de processos de mediação cultural vinculados à programação e aos acervos disponibilizados nos equipamentos culturais);
- Meta 16 - Programação cultural (consolidação do Circuito Municipal de Cultura para oferta de programação);
- Meta 18 - Fomento às linguagens artísticas (ampliação e aprimoramento do fomento com diversificação de seus instrumentos e inclusão de novas linguagens artísticas);
- Meta 19 - Sustentabilidade e colaboração (promoção da sustentabilidade de iniciativas culturais);
- Meta 20 - Cadeias produtivas (mapeamento e desenvolvimento das cadeias produtivas e arranjos produtivos locais para estímulo à produção artística e cultural).

As cinco metas não estipulam políticas específicas para a música, porém a incluem no texto e trazem ações para o desenvolvimento da atividade, como por exemplo a ementa da meta 15, que indica que “é necessário formar o público para a fruição cultural, do livro e da música às artes visuais, cênicas e audiovisuais, a partir de um planejamento que vá além de ações esporádicas” (PMC, 2016, p. 145), ou a Ação 16.1, na qual está documentado que “ampliar a programação cultural de artes cênicas, música e literatura oferecida nos equipamentos culturais e espaços públicos pelo Circuito Municipal de

Cultura, contemplando a produção local”, é uma ação considerada necessária para a atingir a meta 16: “consolidação do Circuito Municipal de Cultura para oferta de programação” (PMC, 2016, p. 150).

As ações são apresentadas no corpo do texto, e estabelecem metas a serem cumpridas a curto, médio e longo prazo. Como exemplo, é possível vislumbrar esse planejamento na “Ação 18.2: Consolidar e ampliar as políticas de fomento com a inclusão de novas linguagens artísticas, conforme demanda e mapeamento com a participação do Conselho Municipal de Política Cultural” (PMC, 2016, p. 170):

AÇÃO 18.2 Consolidar e ampliar as políticas de fomento com a inclusão de novas linguagens artísticas, conforme demanda e mapeamento com a participação do <i>Conselho Municipal de Política Cultural*</i> .			
Situação em	Curto prazo	Médio prazo	Longo prazo
2015	2017	2021	2025
Edital de apoio ao circo implantado com 25 projetos fomentados e investimento de R\$ 1,2 milhão. Lei SP Cidade da Música em formulação com previsão de articular e diversificar as modalidades de fomento à música.	Programa de fomento ao circo implantado com um edital lançado anualmente. Lei de fomento à música aprovada e implantada.	Programa de fomento ao circo consolidado com um edital lançado anualmente. Programa de fomento à música consolidado com editais lançados regularmente. Linguagens contempladas nos programas e editais de fomento ampliadas conforme demanda e mapeamento realizado com a participação do <i>Conselho Municipal de Política Cultural*</i> . Mecanismos de fomento diversificados e critérios de acesso para a diversidade implantados.	Programa de fomento ao circo consolidado com um edital lançado anualmente. Programa de fomento à música consolidado com editais lançados regularmente. Linguagens contempladas nos programas e editais de fomento ampliadas conforme demanda e mapeamento realizado com a participação do <i>Conselho Municipal de Política Cultural*</i> . Mecanismos de fomento diversificados e critérios de acesso para a diversidade implantados.
Indicadores: Número de editais lançados. Número de projetos apoiados. Linguagens contempladas com programas e editais de fomento à cultura. Novos mecanismos de fomento e critérios de acesso instituídos. Responsáveis: Coordenadoria de Cidadania Cultural/Supervisão de Fomento a Linguagens Artísticas.			

Figura 46. Ação 18.2. Metas do Plano Municipal de Cultura a serem cumpridas a curto, médio e longo prazo (PMC, 2016, p. 170).

A Lei SP Cidade de Música, citada na Ação 18.2 (Situação em 2015), diz respeito ao Projeto de Lei nº 376, apresentado em agosto de 2016, de autoria do vereador Nabil Bonduki⁶⁷. A lei institui o Programa Municipal SP Cidade Da Música, que tem o objetivo geral de “fomentar e apoiar a criação, difusão e acesso à música no município de São Paulo” (São Paulo, 2016), e é composta por dezenove objetivos abrangentes o suficiente para estimular o crescimento da produção musical no município e, como expresso no

⁶⁷ Até o final deste trabalho a aprovação da lei estava em tramitação.

objetivo I, “Transformar o município de São Paulo em um polo avançado de criação, formação e difusão da música no mundo, contribuindo para o desenvolvimento econômico e social na economia da cultura na cidade” (São Paulo, 2016). Apesar de não citar “orquestras”, a expressão “música clássica” surge uma vez (e é importante esclarecer que essa expressão não aparece nenhuma vez nos Planos Nacional e Estadual) na seção Os caminhos da cultura em SP, texto introdutório do Plano no qual é exposto um pequeno histórico das iniciativas culturais da Prefeitura de São Paulo. Além disso, no texto são citadas inúmeras vezes as expressões “música instrumental” e “música coral”, e também afirmada a necessidade de apoiar as múltiplas produções musicais da cidade, como um todo. O Plano Municipal e Cultura está disponibilizado com texto claro e bem redigido, as etapas do trabalho são apresentadas passo a passo, e as metas e ações de trabalho estão descritas minuciosamente. Esses são atributos que fazem com que o Plano Municipal de Cultura seja uma ferramenta mais efetiva do que o Plano Estadual.

4.1.4 Fundos de Cultura⁶⁸

Faz parte de cada um dos Sistemas e Planos de Cultura apresentados anteriormente um Fundo de Cultura, que garante apoio financeiro às atividades culturais que sejam consideradas pertinentes para que as metas dos Planos de Cultura sejam atingidas. O maior e mais abrangente é o Fundo Nacional da Cultura (FNC), estabelecido pelo Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), implementado através da Lei Rouanet (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991), que tem como objetivo “garantir a oferta de apoios financeiros em linhas de incentivo que se comprometam com a descentralização regional, setorial e estética, abarcando as mais variadas expressões culturais brasileiras, potencializando toda a rede produtiva e promovendo a liberdade de criação” (FNC, 2015).

De acordo com o Ministério da Cultura, o FNC é um “fundo de natureza contábil, com prazo indeterminado de duração, que funciona sob as formas de apoio a fundo perdido ou de empréstimos reembolsáveis”, e cujas finalidades são:

- I – estimular a distribuição regional equitativa dos recursos a serem aplicados na execução de projetos culturais e artísticos;
- II – favorecer a visão interestadual, estimulando projetos que explorem propostas culturais conjuntas, de enfoque regional;

⁶⁸ Análises sobre os Fundos de Cultura não são o foco deste trabalho. Porém, considerou-se pertinente apresentar uma breve descrição dos planos, com o objetivo de vislumbrar os focos de investimento de cada um. Ainda, optou-se por não escrever sobre leis de captação, uma vez que existe disponível vasta bibliografia sobre o assunto.

III – apoiar projetos dotados de conteúdo cultural que enfatizem o aperfeiçoamento profissional e artístico dos recursos humanos na área da cultura, a criatividade e a diversidade cultural brasileira;

IV – contribuir para a preservação e proteção do patrimônio cultural e histórico brasileiro;

V – favorecer projetos que atendam às necessidades da produção cultural e aos interesses da coletividade, aí considerados os níveis qualitativos e quantitativos de atendimentos às demandas culturais existentes, o caráter multiplicador dos projetos através de seus aspectos socioculturais e a priorização de projetos em áreas artísticas e culturais com menos possibilidade de desenvolvimento com recursos próprios. (FNC, 2015).

De acordo com as informações disponibilizadas pelo Ministério da Cultura, os recursos que alimentam o Fundo Nacional decorrem de “doações e legados, da arrecadação de concursos e loterias federais, dentre outros”, mas principalmente do Tesouro Nacional; tais recursos são direcionados a entidades escolhidas através de seleção cujos critérios vão desde “mérito artístico-cultural” e “caráter multiplicador” até a menor possibilidade de realização através da utilização de “recursos próprios” ou a partir da captação de recursos do mercado. O fundo oferece apoio “através de convênios, prêmios, subsídio para intercâmbios culturais ou bolsas”.

Já o Fundo Municipal de Cultura foi instituído pela Lei nº 16.278, de 6 de outubro de 2015, com o objetivo de apoiar economicamente projetos culturais e artísticos no Município de São Paulo. O artigo 2º estabelece que as finalidades do Fundo Municipal de Cultura são:

I - apoiar as manifestações culturais, com base no pluralismo e na diversidade de expressão;

II - promover o livre acesso da população aos bens, espaços, atividades e serviços culturais;

III - estimular o desenvolvimento cultural do Município em todas as suas regiões, de maneira equilibrada, considerando o planejamento e a qualidade das ações culturais;

IV - apoiar ações de manutenção, conservação, ampliação e recuperação do patrimônio cultural material e imaterial do Município;

V - incentivar a pesquisa e a divulgação do conhecimento sobre cultura e linguagens artísticas;

VI - incentivar o aperfeiçoamento de artistas e técnicos das diversas áreas de expressão da cultura;

VII - promover o intercâmbio e a circulação de bens e atividades culturais com outros Estados e Países, difundindo a cultura paulistana;

VIII - valorizar os modos de fazer, criar e viver dos diferentes grupos formadores da sociedade paulistana. (FMC).

A instituição do Fundo, porém, não garante sua aplicação, uma vez que são necessários outros mecanismos que definam os meios legais pelos quais os recursos poderão ser aplicados, e não foram encontrados meios legais (decretos, leis complementares etc.) que regulamentassem essa lei. Não foram encontradas, também, maiores informações sobre o Fundo Estadual de Cultura.

4.2 MODELOS DE GESTÃO CULTURAL

O Estado tem dividido, progressivamente, a gestão de diversas áreas da sociedade com setores representantes da iniciativa privada, e a criação e aplicação das políticas públicas tem se dado cada vez mais através da governança pública. Ao observar como esse processo acontece nas diversas áreas da cultura, é possível perceber, inicialmente, que essas mudanças sinalizam não uma ação sazonal em função da economia do período, mas sim uma migração para um novo modelo, uma forma de gerenciamento alternativa ao sistema anterior de gestão cultural.

Diante da crise de financiamento do setor público, da abertura política (e logo econômica) do País, e, em especial, a partir do surgimento das legislações de incentivo ao mecenato cultural privado, muitas empresas e organizações privadas e líderes empresariais empenharam-se na criação de instituições culturais privadas, em um processo que atravessou os anos 90 e continua a ocorrer atualmente no País. Nesse movimento, criou-se uma nova malha de organizações privadas de cultura, multiforme quanto aos modelos jurídicos adotados, integrada por Fundações, institutos, centros culturais ligados a empresas e um sem número de associações e de equipamentos geridos por empresas culturais. (SCHÜLER, 2012, p. 134).

No entanto, para Schüler, embora essa malha cultural seja mais dinâmica e tenha maior capacidade de investimento do que a rede estatal de cultura, o que aconteceu foi uma transferência do papel do Estado para as empresas na constituição e no financiamento das organizações culturais.

Quando tratamos da dependência aos governos, nos deparamos com museus e instituições culturais que funcionam como repartições públicas, com dirigentes indicados menos pelo mérito cultural ou gerencial e mais pelo alinhamento com este ou aquele partido por ventura no governo. Dirigentes se sucedem, quando muito, de quatro em quatro anos, tendo pouca autonomia para formular visões estratégicas de longo prazo, contratar quadros de excelência técnica, segundo uma perspectiva de carreira cultural e, em geral, dispendo de um orçamento irrelevante (GRAEBIN, 2012, p. 155) e incerto. [...] Quando tratamos da dependência da política de marketing das empresas, temos instituições com pouca autonomia, que demandam a captação de patrocínios de curto prazo, em geral a cada temporada, a cada exposição, a cada nova turnê de uma orquestra ou a cada novo ciclo de um programa educativo. A instituição permanece, na melhor hipótese, na expectativa de que se mantenham inalteradas as estratégias de marketing das empresas patrocinadoras. (SCHÜLER, 2012, p. 130).

O autor chama a atenção para um padrão cultural que “tem raízes históricas ligadas à precedência assumida pelo Estado na organização da cultura e, de um modo mais geral, na vida social do País” (SCHÜLER, 2012, p. 136). Analisa, ainda, as razões que emperram o pleno desenvolvimento, no Brasil, de uma cultura de filantropia, bem como de constituição de fundos permanentes de aplicação financeira, ou *endowmentfunds*, que

asseguram a sustentabilidade de muitas instituições de cultura dos Estados Unidos e Canadá.

No âmbito das razões histórico-culturais, é útil partir da conhecida distinção feita por Heilbrun e Gray entre um modelo norte-americano e um modelo europeu de organização da cultura. O primeiro gerou, historicamente, uma cultura de ativismo e responsabilização dos indivíduos em relação ao sistema cultural. O segundo, contrariamente, tendeu a inibir a iniciativa individual, favorecendo o investimento e a gestão direta do Estado sobre as organizações culturais. (SCHÜLER, 2012, p. 133).

A pesquisadora Elena Moreira explica que entre os modelos europeus de gestão cultural, o Estado tem forte participação na gestão e financiamento das políticas culturais “em particular o centralista francês, e também na Alemanha, o Estado (...) subsidia e administra 80% da cultura do país”. Já o modelo norte-americano se distingue “por limitar o papel do Estado e situar as políticas culturais de estímulo na escala local e na ação individual” (MOREIRA apud NASCIMENTO, 2008, p. 5).

4.2.1 O New Deal e as políticas culturais do Estado Novo

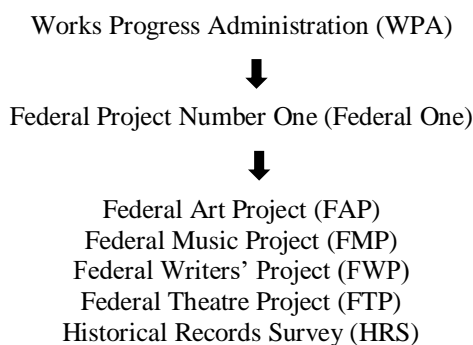
O modelo americano privilegia a ação da sociedade civil, que historicamente tem a tradição de financiar arte e cultura, consolidada a partir da construção de um interesse e vinculação de uma considerável parcela da população norte-americana com a produção de arte nacional. Grande parte desse vínculo tem origem nas políticas estabelecidas durante o New Deal, programa governamental implantado por Franklin Delano Roosevelt, nos Estados Unidos, entre 1933 e 1937, período que se seguiu à quebra da Bolsa de Valores de Nova York e à Grande Depressão.

O programa foi constituído como um conjunto de ações com o objetivo de aumentar o âmbito das atividades governamentais e, através de reformas que incluíram indústria, agricultura, habitação e cultura, permitiu a criação de empregos e fomentou, muito além das mudanças econômicas e sociais, o surgimento de uma ideia de arte norte-americana democrática e profundamente enraizada em seus cidadãos. Para que isso se concretizasse, é importante esclarecer que, de acordo com Musher, os programas de arte do New Deal foram estabelecidos com o objetivo de atingir a população em geral, ou seja, o homem comum:

Os projetos de arte do New Deal também influenciaram o desenvolvimento cultural da nação na segunda metade do século XX. Baseando-se fortemente

na iconografia realista social, os projetos artísticos celebraram as pessoas comuns⁶⁹. (MUSHER, 2015, p. 3).

O projeto que tratou das questões relativas à classe musical foi o Federal Music Project⁷⁰, uma das cinco frentes de desenvolvimento artístico idealizado de acordo com as políticas do New Deal. O programa fazia parte do Federal Project Number One (Federal One) que, por sua vez, integrou o grande programa de administração pública, Works Progress Administration (WPA), que geria desde ações vinculadas à construção civil até as específicas das áreas de artes. Criados em 1935, esses projetos foram organizados da seguinte maneira:



O objetivo principal dos programas de arte do New Deal foi atender a necessidade de gerar emprego para inúmeros artistas. Porém, um aspecto muito importante foi o estabelecimento da meta de gerar autossustentabilidade aos músicos e aos projetos musicais, como se observa na descrição do Federal Music Project publicada no site da Biblioteca do Congresso norte-americano:

O objetivo principal do *Federal Music Project* (1935-1939) e o subsequente *WPA Music Program* (1939-1943) foi dar emprego para músicos profissionais registrados nos “relief rolls”⁷¹. O projeto empregou estes músicos como instrumentistas, cantores, artistas de concerto e professores de música. O objetivo geral do projeto música era estabelecer padrões elevados de musicalidade, reabilitar os músicos, auxiliando-os a tornarem-se autossustentáveis, requalificar os músicos e educar o público na apreciação das oportunidades musicais⁷². (THE U.S. WORK PROJECTS ADMINISTRATION FEDERAL MUSIC PROJECT, Music Division, Library of Congress, s/d.).

⁶⁹ *The New Deal art projects furthermore influenced the nation's cultural development in the second half of the twentieth century. Relying heavily on social realist iconography, the arts projects celebrated common people.*

⁷⁰ Ver link do texto integral e relatórios do Federal Music Project na bibliografia.

⁷¹ “Relief rolls” é uma expressão que se refere à lista ou ao registro de pessoas que recebem ajuda financeira quando desempregadas (<https://en.oxforddictionaries.com>).

⁷² *The prime objective of the Federal Music Project (1935-1939) and the subsequent WPA Music Program (1939-1943) was to give employment to professional musicians registered on the relief rolls. The project employed these musicians as instrumentalists, singers, concert performers, and teachers of music. The general purpose of the Music Project was to establish high standards of musicianship, to rehabilitate musicians by assisting them to become self-supporting, to retrain musicians, and to educate the public in the appreciation of musical opportunities.*

Destinados não só a criar empregos, mas principalmente estabelecer um padrão de arte democrática e reconhecidamente norte-americana, os projetos culturais do New Deal funcionaram como “restauradores da nação”, buscando “torná-la viável financeiramente, preservando o capitalismo e a democracia” (MUSHER, 2015) e se a participação do governo como financiador das artes e da cultura nacional foi substancial durante alguns anos, a criação de uma ideologia em torno da necessidade de participação da sociedade civil possibilitou que fosse criado um vínculo consistente que permitisse essa autossuficiência, sem a participação do financiamento estatal:

Culturalmente, surgem novas ideias sobre a responsabilidade dos contribuintes em apoiar as artes, manter os Estados Unidos culturalmente competitivos, promover oportunidades criativas significativas para os cidadãos dos EUA e evitar o radicalismo e o fascismo. Os contemporâneos também alegam que o financiamento governamental das artes pôde ajudar na criação de uma (ou, como no caso, múltipla) estética nacional⁷³. (MUSHER, 2015, p. 5).

Diversos projetos menores fizeram parte do Federal Music Project, como um mapeamento de compositores norte-americanos, um projeto de educação musical, incluindo a música em escolas de formação, a criação de bibliotecas de música, incorporadas a bibliotecas públicas e universidades, e a criação de programas de rádio e de laboratórios de música contemporânea⁷⁴.

Quando o Federal Project Number One foi encerrado oficialmente, em junho de 1939, houve a continuidade do projeto que passou, porém, a se chamar WPA Music Program. A partir de então não mais contou unicamente com financiamento público, mas também com subsídios advindos de autogestão ou de patrocinadores pertencentes às sociedades locais, materializando-se progressivamente a ideia de autossustentabilidade de artistas e projetos artísticos. Nesse momento a forte conotação realista e social presente nos projetos do New Deal já havia possibilitado o estabelecimento de vínculos entre as diferentes camadas da sociedade e as manifestações artísticas, uma vez que a população se reconhecia nessas práticas, fator fundamental para que os organismos artísticos criassem uma autonomia do financiamento público.

A celebração do homem comum, proposta pelas políticas do New Deal, também ajudou a afirmar o consumo cultural da classe média e a posse de hábitos culturais

⁷³ *Culturally, new ideas emerged regarding taxpayers' responsibility to support the arts, to keep the United States culturally competitive, to foster meaningful creative opportunities for US citizen, and to avert both radicalism and facism. Contemporaries also contended that government funding of the arts could aid in the creation on a (or, as the case may be multiple), national aesthetics.*

⁷⁴ Biblioteca do Congresso norte-americano, ver bibliografia.

anteriormente pertencente a elite. O escritor Dwigth MacDonald considera essa cultura de classe média, descrita por ele como uma “cultura com valores pequeno-burgueses” e à qual ele denomina *midcult*, como parte de “três níveis intelectuais”: *high*, *middle* e *low brow*, derivados de *highbrow* (cultura de elite) e *lowbrow* (cultura de massa), conceitos cunhados por Van Wyck Brooks em *America's coming of age* (1915).

Humberto Eco descreve que “Algumas das mais saborosas páginas críticas de MacDonald são dedicadas à análise de um romance como *O Velho e o Mar*, de Hemingway, que ele considera um típico produto de *midcult*, com a sua linguagem propositada e artificialmente lírica, e a tendência para configurar personagens universais” (ECO, 1996, p. 36). A descrição de Eco está em conformidade com a utilização de inúmeras composições veiculadas pelas rádios e gravadoras norte-americanas que se valeram de temas conhecidos da música clássica, regravados como canções interpretadas por ícones da música norte-americana, como Frank Sinatra (*Full moon and empty arms*, de Buddy Kaye and Ted Mossman, gravada em 1945, cujo tema foi retirado do III movimento do *Concerto nº 2 para piano*, de S. Rachmaninov) e Tony Martin (*Tonight we love*, de Ray Austin, Freddy Martin e Bobby Worth, gravada em 1941, cujo tema foi retirado do I movimento do *Concerto nº 1 para piano*, de P. I. Tchaikovsky), bem como diversos filmes produzidos em Hollywood, que têm como mote a literatura clássica ou temática épica, como *Por quem os sinos dobram* (*For whom the bell tolls*, 1943) e o já citado *O Velho e o mar* (*The old man and the sea*, 1958), ambos baseados em romances de Ernest Hemingway, ou mesmo a literatura clássica que se difundia através de clubes do livro.

O Federal Music Project (posteriormente WPA) durou até 1943, e no decorrer desse período empregou milhares de músicos e levou a música para milhões de ouvintes, das mais diversas camadas da população, e cidadãos pertencentes às classes mais baixas da sociedade ouviram sinfonias pela primeira vez e aprenderam música nas escolas, a baixo ou nenhum custo. Músicos profissionais vinculados ao programa tiveram suas carreiras impulsionadas e várias grandes orquestras surgiram ou foram salvas do colapso decorrente da Grande Depressão.

Os números eram importantes no *New Deal*. Havia 168 orquestras sinfônicas, 35 grupos corais e 30 conjuntos de câmara, formados pelo Federal Music Project. Trinta milhões de pessoas assistiram shows feitos pela empresa Federal Theatres em quarenta cidades de vinte e dois Estados. O Federal Writes Project produziu 1.200 publicações, 31.000 páginas das quais estavam nas séries do *American Guide*. Cinco mil artistas foram contratados pelo *Federal Art Project* para produzir 108.000 pinturas de cavalete, 2.500 murais, 17.000 esculturas e 11.200 desenhos impressos. Outros 400 murais e 6.800 obras de

cavelete foram criados em cinco meses no âmbito do Projeto de Obras Públicas de Arte, e outros 1.200 murais encomendados pela Seção de Pintura e Escultura do Tesouro dos Estados Unidos. Havia também 77.000 fotografias tiradas para a seção histórica da *Farm Security Administration*. Como evidência do “valor para o dinheiro” do uso sem precedentes de impostos federais para promover a cultura e a arte americana, estes foram os números que justificaram os projetos do governo. Eles também demonstram o quanto as manifestações artísticas e literárias dos anos de Depressão foram promovidas pelo patrocínio do *New Deal* de Roosevelt⁷⁵. (ELDRIDGE, 2008, p. 157).

Como demonstrado, as políticas culturais do *New Deal* foram ferramentas efetivas na construção da identidade cultural norte-americana, e possibilitaram uma transformação na forma como a arte era vista pela sociedade americana até o início da década de 1930:

Art as grandeur, a visão estética dominada por artistas, arquitetos e planejadores urbanos, como Charles Moore e John Russel Pope, monopolizou a arte pública desde o final do século XVIII até o início da década de 1930. Tais entusiastas culturais imaginaram a arte pública como inspiradora dos cidadãos, através da criação de arte e arquitetura grandiosas e monumentais por um pequeno grupo de artistas de formação clássica. A Grande Depressão e o *New Deal*, no entanto, afastaram tanto o sentimento público quanto o profissional dessa abordagem e, em vez disso, buscaram ver arte como um mecanismo de enriquecimento⁷⁶. (MUSHER, 2015, p. 5).

É fundamental entender que essa transformação foi impulsionada pela possibilidade de conceber a arte como um produto capaz de se inserir no mercado. Tal possibilidade não foi necessariamente vislumbrada no Brasil, e a existência de uma economia das artes esbarrou na concepção de *Art as grandeur*, dominante na classe artística e, como não poderia deixar de ser, na classe musical.

Assim como a política de Roosevelt, no Estados Unidos, centralizou no Estado a economia do país, buscando contornar os efeitos de uma poderosa economia industrial interrompida pela quebra da bolsa em 1929, no Brasil dos anos 1930 o governo de Getúlio

⁷⁵ *Numbers mattered in the new deal. There were 168 symphony orchestras, 35 coral groups, and 30 chamber ensembles formed by Federal Music Project. Thirty million people attended shows put on by Federal Theaters company in forty cities in twenty-two states. The Federal Writes Project produces 1,200 publications, 31,000 pages of which were in the American Guide series alone. Five thousand artists were employed by the Federal Art Project to produce 108,000 easel paintings, 2,500 murals, 17,000 sculptures and 11,200 print designs. A further 400 murals and 6,800 easel works were created in five months under the Public Works of Art Project, with another 1,200 murals commissioned by the US Treasury's Section of Painting and Sculpture. There were also 77,000 photographs taken for the Historical Section of the Farm Security Administration. As evidence of 'value for money' from the unprecedented use of federal tax dollars to promote American art and culture, these were the numbers which justified the government's projects. They also demonstrate just how much of the artistic and literary outpouring of the Depression years was fostered by patronage of Roosevelt's New Deal.*

⁷⁶ *Art as grandeur, the aesthetic vision dominated by classically trained artists, architects and urban planners such as Charles Moore and John Russel Pope, monopolized public art from the late eighteenth century into the early 1930s. Such cultural enthusiasts imagined public art as inspiring citizens through the creation of grand and monumental art and architecture by a small cadre of classically trained artists. The Great Depression and New Deal, however, shifted both public and professional sentiment away from this approach and, instead, toward art as an enrichment.*

Vargas⁷⁷ empreendeu um movimento semelhante, ao alavancar o desenvolvimento industrial brasileiro. Essa era uma necessidade premente, uma vez que o país era bastante dependente economicamente do comércio com os Estados Unidos e a economia brasileira tinha predominantemente características agrárias. Apesar desse panorama, foi somente após a quebra da bolsa nova-iorquina, que abalou a economia mundial, que foram incrementados os mecanismos industriais brasileiros.

Getúlio Vargas, além de empreender inúmeras obras públicas e projetos de geração de emprego (assim como Roosevelt fez nos Estados Unidos), promoveu um forte movimento nacionalista e esse ideal fez com que iniciasse diversas políticas de afirmação da cultura e do território nacional. Dentre elas, uma política de preservação ambiental, com a criação do Parque Nacional de Itatiaia e do Parque da Serra dos Órgãos, além da normatização, discriminação e sistematização de diversas manifestações da cultura popular, como o samba, o carnaval e a capoeira, utilizando essas tradições como mecanismos de propaganda de seu governo, e se irmanado nessas ações àquelas empreendidas por Roosevelt no New Deal, direcionadas para o homem comum. Não é à toa que Vargas ficou conhecido pelo apodo de “pai dos pobres”.

Ao mesmo tempo em que promovia a cultura popular, especialmente através do rádio, o governo estimulava a música disciplinar nas escolas por meio do Canto Orfeônico, projeto musical de cunho educativo e proporções nacionais, que teve entre seus principais protagonistas o compositor Villa-Lobos. As primeiras experiências com essa modalidade pedagógica de canto em conjunto realizadas no país, e que se tornaram referenciais, segundo Goldemberg, aconteceram nos anos anteriores em duas escolas de ensino normal, uma na capital paulista e outra em Piracicaba, e ainda numa penitenciária modelo paulistana, orientadas, respectivamente, por João Gomes Júnior (1868-1963), Fabiano Lozano (1884-1965) e João Batista Julião (1886-1961).

A partir de 1921 a posição do governo de São Paulo era francamente favorável ao ensino da música nas escolas públicas. Na década de 30, a iniciativa alastrou-se por todo o país, e o movimento pela implantação do canto orfeônico tomou grande impulso com a adesão de Villa-Lobos.

Em 1931, o compositor, recém-chegado ao Brasil depois de alguns anos na Europa, foi convidado pelo Interventor Federal João Alberto Lins e Barros a organizar um orfeão cívico; o evento reuniu mais de 11.000, numa manifestação de impacto inédita no País e com grande participação popular. (GOLDEMBERG, 1995, p. 105).

⁷⁷ As polêmicas geradas em torno das políticas sociais e culturais da era Vargas e em relação ao regime político totalitarista, além das vinculações desses projetos com as vertentes fascistas europeias no mesmo período, não serão abordadas por este trabalho, uma vez que existem inúmeras pesquisas sobre o tema.

De matriz europeia, o canto orfeônico era ensinado nas escolas francesas no começo do século XIX, tendo como repertório básico a utilização de hinos e marchas. Apontado por Sylvio Salema Garção Ribeiro, em texto escrito para o I Congresso da Juventude Musical Brasileira realizado em São Paulo em 1954, como “o melhor meio de educação das massas, ou melhor, dos escolares” (RIBEIRO, 1954 apud MENON, 2008, p. 143), o orfeão foi parte fundamental da reestruturação da educação escolar capitaneada por Francisco Campos, ministro da Educação e Cultura anterior à Gustavo Capanema. A “Reforma Francisco Campos”, como ficou conhecida, ajustava-se, portanto, ao projeto de construção da identidade nacional, como aponta Dallabrida:

O Decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931, determinou estratégias curriculares no sentido de imprimir um ritmo educativo no ensino secundário, procurando superar o seu caráter instrutivo e propedêutico herdado do período imperial. A Reforma Francisco Campos redefiniu, em primeiro lugar, os saberes a serem ensinados nos colégios de ensino secundário, fortalecendo as Ciências Físicas e Naturais, o que também expressa uma perspectiva burguesa. Mas também deu importância ao ensino da Língua Portuguesa, que foi seriada, pela primeira vez em todos os anos do Curso Fundamental. Por meio do destaque à disciplina Língua Portuguesa procurava-se transmitir o nacionalismo emergente na sociedade brasileira, que foi reforçado pela Revolução de 30 e transversalizado também nas disciplinas História, Geografia e Canto Orfeônico. (DALLABRIDA, 2009, p. 189).

No comando da Superintendência da Educação Artística das Escolas Públicas do Rio de Janeiro desde 1932, Villa-Lobos passaria, em 1942, a ser diretor do recém-criado Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, ligado ao Ministério da Educação e Saúde, cuja incumbência seria “não só de formar professores, como também orientar e fiscalizar todas as iniciativas do canto orfeônico no país inteiro” (GOLDEMBERG, 1995, p. 106), permanecendo no cargo até sua morte, em 1959.

Outra ação do governo de Vargas foi a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, atualmente Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), em 1937, sob a gestão Gustavo Capanema, do Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública (do qual se originou o Ministério da Educação e Cultura, em 1953). O processo de criação do SPHAN teve como base um documento escrito por Mário de Andrade em 1936, no qual enfatizava a necessidade de proteger o patrimônio histórico e artístico. A participação de Mário de Andrade no ministério se estreitou a partir de 1938:

Em 1938, [Mário de Andrade] desiludido com a política e os políticos, mudou-se para o Rio de Janeiro aceitando convite de Gustavo Capanema para lecionar na Universidade do Distrito Federal e trabalhar no Instituto Nacional do Livro. (TONI, 1995, p. 147).

Além da presença de Mário de Andrade, Capanema contava entre seus assessores com diversos intelectuais e artistas, como Alceu Amoroso Lima, Rodrigo Melo Franco

de Andrade e, oficialmente, com o poeta Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete, cargo que manteve por onze anos. Drummond foi um dos responsáveis pela construção do edifício modernista⁷⁸ que iria abrigar o Ministério, projetado pela equipe do arquiteto Lucio Costa, da qual faziam parte Oscar Niemeyer e Eduardo Reidy, entre outros. O prédio, que reúne inúmeras obras de arte, como painéis e murais azulejados de Candido Portinari, foi construído com o objetivo de se tornar um símbolo da “modernidade do Estado Novo”. Interessante notar que Capanema, que cuidou pessoalmente de todas as obras de arte do edifício, imaginou para as esculturas “uma retórica monumental de raízes classicistas” diferente das pinturas modernistas de Portinari. Para a historiadora Annateresa Fabris, essa ideia estava “alinhada com a política simbólica dos anos 1930, no geral, e com a do governo de Franklin Delano Roosevelt (1933-1945), em particular”. De acordo com o Fabris, “todo país que desejasse afirmar a própria identidade nacional e justificar o próprio regime político lançaria mão do espírito clássico enquanto ideia universal e atemporal, por enfeixar valores comuns a todo o Ocidente desde a Antiguidade” (FABRIS, 2000, p. 172). Capanema concebeu também uma grande escultura (que seria posicionada na parte frontal do edifício), denominada *Monumento ao Homem Brasileiro*, em homenagem ao homem que, simbolicamente, representaria o brasileiro comum.

A administração do Ministério, por parte de Capanema, se caracterizou por estar em acordo com a política do governo de Vargas:

Dentro do espírito do Estado Novo, o Ministério Capanema tratou de centralizar, tanto quanto possível, a educação nacional (é de justiça assinalar que o centralismo não se originou com Capanema, estando também presente na legislação promulgada por Francisco Campos, em 1931, com raízes muito anteriores). Esta centralização foi, sobretudo, normativa. O Estado se sentia na necessidade de fixar, em lei, todos os detalhes da atividade educacional, dos conteúdos dos currículos aos horários de aula, passando pelas taxas cobradas aos alunos. O ideal, uma vez expresso, era repetir no Brasil o orgulho que diziam ter sido de Napoleão, ou seja, o de poder, em seu gabinete, saber a cada momento o que estava ensinando cada professor em qualquer parte do território nacional. A ideia de que as universidades, pelo menos, pudessem ter autonomia, era aceita em princípio desde a legislação promulgada em 1931 por Francisco Campos, mas desde então também cerceada pela noção, hoje tão conhecida, de que elas “ainda não estavam preparadas” para isto. O conteúdo do ensino deveria ser fixado por lei e sua manifestação concreta fixada em instituições-modelo – o Colégio Pedro II e a Universidade do Brasil – que todos deveriam copiar. As instituições de ensino não poderiam crescer aos poucos e ir definindo seus objetivos ao longo do tempo. Mais inaceitável ainda seria a ideia de que elas pudessem evoluir segundo formatos, modelos e conteúdos

⁷⁸ Originalmente o edifício seria construído a partir de concurso realizado em 1935. Porém, o projeto que ganhou a concorrência foi deixado de lado, e foram chamados os arquitetos citados – todos desclassificados no concurso – para que, com a participação do arquiteto francês Le Corbusier, formulassem um novo projeto para o Palácio Capanema, nome pelo qual o edifício é conhecido atualmente.

distintos. Não havia lugar para incrementalismo e muito menos para pluralismo. (SCHWARTZMAN, 1985).

O caráter centralizador da instituição, e principalmente da política vigente do Estado Novo, diverge do fato de Capanema ser assessorado por inúmeros intelectuais e artistas, que formavam “a constelação Capanema” (BOMENY, 2001, p. 5), explicado somente pelo “apelo substancial sobre a intelectualidade brasileira” em função de o regime querer se vincular a um discurso de modernização. De acordo com Lippi, “Figuras egressas do modernismo – tanto os que ingressaram nos movimentos radicais dos anos 30, quanto os que se mantiveram ligados aos partidos tradicionais – foram desembocar numa corrente comum que se insere no projeto de construção do Estado nacional”, fazendo com que pessoas vinculadas à diversas vertentes políticas e sociais, muitas vezes opostas, trabalhassem “lado a lado” (LIPPI apud BOMENY, 2001, p. 7)⁷⁹.

As semelhanças entre o New Deal e as políticas do Estado Novo são inúmeras, mas é nas diferenças que se concentram as explicações do insucesso das ações de Getúlio Vargas na formação de uma identidade nacional suficientemente sólida para que a sociedade civil se dispusesse a avaliar atividades culturais:

A experiência de mecenato nos Estados Unidos esteve sempre associada a vários mecenas de artes, portanto, a setores e atores da sociedade civil. Lá, historicamente, o Estado foi mal visto nesses empreendimentos. Nos países da América Latina, ao contrário, o mecenato encontrou no Estado seu maior, mais confiável e legítimo fiador. Entre nós, a retórica de maior envolvimento da sociedade civil, do chamado terceiro setor, na promoção de atividades sociais é recente, e busca ainda, embrionariamente, sua sustentação em um processo que derivou da reforma do Estado em uma direção de menor protecionismo, de fratura do Estado de Bem Estar, fenômeno atribuído ao que, difusamente, vem recebendo o rótulo de neoliberalismo. (BOMENY, 2001, p. 9).

4.3 AS ORGANIZAÇÕES SOCIAIS DE CULTURA

O chamado “terceiro setor” é aquele que reúne entidades privadas sem fins lucrativos que gerenciam recursos de forma semelhante aos organismos públicos, gerando bens e serviços para o bem comum. Esse é o caso das organizações não governamentais (ONGs), das fundações, das organizações da sociedade civil de interesse público (OSCIPs) e das organizações sociais (OSs) vinculadas às áreas de esporte, saúde e cultura.

A Lei Federal nº 9.637 de 15 de maio de 1998, criada no governo de Fernando Henrique Cardoso constitui como organizações sociais “pessoas jurídicas de direito

⁷⁹ Tal situação foi, e ainda é, alvo de inúmeras críticas por parte de pensadores e acadêmicos, e é possível aprofundar o assunto em diversas obras, como as de Bomeny e Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, São Paulo, Difel, 1979.

privado, sem fins lucrativos, cujas atividades sejam dirigidas ao ensino, à pesquisa científica, ao desenvolvimento tecnológico, à proteção e preservação do meio ambiente, à cultura e à saúde” (BRASÍLIA, 1998, artigo 1º). Organizações sociais também são definidas por Di Pietro como aquelas cuja a qualificação jurídica é:

[...] dada a pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, instituída por iniciativa de particulares, e que recebe delegação do Poder Público, mediante contrato de gestão, para desempenhar serviço público de natureza social. Nenhuma entidade nasce com o nome de organização social; a entidade é criada como associação ou fundação e, habilitando-se perante o Poder Público, recebe a qualificação; trata-se de título jurídico outorgado e cancelado pelo Poder Público. (DI PIETRO, 2014, p. 580)

As organizações sociais foram regulamentadas no Estado de São Paulo através da Lei Complementar nº 846, de 4 de junho de 1998 (SÃO PAULO, 1998), e inicialmente orientadas às atividades de saúde e cultura e, posteriormente⁸⁰, ao esporte, meio ambiente e desenvolvimento. Já no Município de São Paulo, foi através da Lei nº 14.132, de 24 de janeiro de 2006 (Projeto de Lei nº 318/05, do Executivo, aprovado na forma de Substitutivo do Legislativo) que ocorreu a regulamentação das OSs no âmbito municipal, inicialmente voltada apenas para a área de saúde: “Art. 1º O Poder Executivo qualificará como organizações sociais pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, cujas atividades sejam dirigidas à saúde, atendidos os requisitos previstos nesta lei” (MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, 2006). Somente com a instituição da Fundação Theatro Municipal de São Paulo, criada através da Lei nº 15.380, de 27 de maio de 2011, e posteriormente com o Decreto nº 52.858, de 20 de dezembro de 2011, que regulamenta a Lei nº 14.132, as organizações sociais municipais de cultura foram regulamentadas:

Art. 1º O Poder Executivo qualificará como organizações sociais pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, cujas atividades sejam dirigidas às áreas de saúde, de cultura ou de esportes, lazer e recreação, atendidos os requisitos estabelecidos na Lei nº 14.132, de 24 de janeiro de 2006, com as alterações introduzidas pelas Leis nº 14.664, de 4 de janeiro de 2008, nº 14.669, de 14 de janeiro de 2008, e nº 15.380, de 27 de maio de 2011 (MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, 2006).

A constituição dessas organizações permitiu que a execução de atividades antes exclusivas do Estado, como a administração das finanças e a organização interna de entidades culturais públicas (como orquestras, teatros e outras) pudesse ser gerenciada por entidades pertencentes à iniciativa privada, o que geraria maior agilidade de administração. Esse gerenciamento normalmente é estabelecido por contratos de gestão

⁸⁰ Através da Lei Complementar nº 1.243 (SÃO PAULO, 2014).

firmados entre “o Poder Público e a entidade qualificada” (SÃO PAULO, 1998, artigo 6º).

Apesar da prometida agilidade na administração, a aprovação da lei das OSs foi recebida com ressalvas por diversos setores e representantes da área de cultura. Na ocasião, o então diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Emanuel Araújo, afirmou, exemplificando seu questionamento, que “um acervo que se ameahou durante 90 anos pertence ao Estado, ao povo, não pode ser transferido, tem que continuar sendo de sua responsabilidade” (MEDEIROS, OESP, 1998, p. 69). No entanto, a própria Pinacoteca do Estado se transformou numa OS, mudou o nome para Pinacoteca de São Paulo, e passou a ser gerida pela Associação Pinacoteca Arte e Cultura (APAC, criada em 1992, assim como inúmeros outros organismos culturais vinculados ao estado, o mesmo acontecendo com diversas orquestras (Quadro 24).

Orquestras	Organização social ou fundação	Período
Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	Fundação Theatro Municipal	2011 até o presente
Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	Fundação OESP	2005 até o presente
Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo	Associação Paulista dos Amigos da Arte (APAA)	2009-2010
Banda Sinfônica do Estado de São Paulo		2009-2010
Orquestra do Theatro São Pedro		2010
Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo	Instituto Pensarte	2011 até o presente
Banda Sinfônica do Estado de São Paulo		2011 até o presente
Orquestra do Theatro São Pedro		2011 até o presente

Quadro 24. Relação de orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos em atividade na Região Metropolitana de São Paulo geridas por organizações sociais.

Ao observar a tabela, fica clara a existência de um forte movimento dominante de privatização das orquestras, uma vez que, das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos em atividade na Região Metropolitana de São Paulo, apenas duas não são gerenciadas por uma organização social, a Orquestra Sinfônica da USP, cujos músicos são contratados como funcionários da Universidade de São Paulo, e a Orquestra de Santo André, vinculada à Prefeitura de Santo André. E, ainda, com exceção da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, administrada pela Fundação Theatro Municipal de São Paulo, todas as outras orquestras são geridas por entidades vinculadas ao Estado de São Paulo.

Para compreender as implicações desse fato, é importante retomar uma questão abordada anteriormente neste trabalho, o diagnóstico relativo às OSs presente no Plano Estadual de Cultura, no qual se conclui que “O papel que hoje é dado às OSs deforma sua criação original e contribui para a diminuição do Estado” (PEC, 2015). Como entender que a maior parte das orquestras ativas estão nas mãos de organizações sociais vinculadas ao governo estadual se ele próprio questiona as ações desses organismos?

4.4 POSSÍVEIS RAZÕES DO DECLÍNIO

No universo musical da Região Metropolitana de São Paulo, inúmeros gêneros diferentes de música são reconhecidos pelas comunidades locais e, como já foi afirmado neste texto, esse é um território que abarca uma infinidade de manifestações musicais gerando (muito além do mercado econômico) trocas culturais que fazem dessa uma região complexa e multicultural. Porém, se a região tem as características populacionais, econômicas e sociais ideais para que se desenvolva o movimento de crescimento orquestral que foi anunciado no decorrer do século XX, como demonstrado nos capítulos anteriores, é necessário entender as razões que ocasionaram o declínio de seu número de orquestras. A seguir, são elencadas possíveis razões desse declínio.

4.4.1 O baixo enraizamento na comunidade e a manutenção dos valores da alta cultura

O *Anuário VivaMúsica!* publicado em 2011, cujo tema é “Concertos para a juventude versão 2.0”, é dedicado à reflexão da pergunta “como acelerar o processo de renovação de plateias, atraindo mais jovens aos concertos e programações afins?”, afirmando ser essa a preocupação generalizada por todas as regiões nas quais existe atividade regular de música clássica (ANUÁRIO, 2011, p. 17). Entre as diversas iniciativas realizadas por orquestras consagradas mundialmente, buscando renovar suas plateias, o *Anuário* elencou treze projetos, cinco deles exemplificados no Quadro 25.

Evento	Orquestra (data de início das atividades)	País	Ano de início	Características
Music Now	Orquestra Sinfônica de Chicago (1891)	Estados Unidos	1998	- Informalidade; - Parceria com diversas instituições culturais de Chicago; - Local diferenciado (Harris Theatre ⁸¹); - Elementos típicos da cultura pop (DJs e <i>open bar</i> no <i>lobby</i> do teatro); - Foco em música contemporânea.
TonhalleLATE: classic meets electronics	Orchestra Tonhalle de Zürich (1868)	Suíça	2002	- Linguagem jovem (festa organizada por um produtor de festas e DJs locais e internacionais); - Espaço diferenciado (<i>foyer</i> ambientado com <i>lounge</i> , bar e pista de dança); - Projeto audiovisual (iluminação e projeção de videoarte e imagens nas colunas do Tonhalle).
Série Phil & Chill	Orquestra Filarmônica de Hamburgo (1828)	Alemanha	2005	- Linguagem jovem (DJ, estilo <i>chill-out</i> : sons eletrônicos e música clássica); - Local diferenciado (no hall do teatro Laeiszhalle, sede da orquestra, é montado um ambiente <i>lounge</i>).
The Night Shift	Orchestra of the Age of Enlightenment (1986)	Inglaterra	2006	- Informalidade; - Local diferenciado (bares, <i>pubs</i> , porões e clubes).
Aftershock (Projeto Pulse)	Orquestra Sinfônica de Londres (1904)	Inglaterra	2011	- Linguagem jovem (festa pós-concerto com DJs, remixes de clássicos, música techno); - Local diferenciado (subsolo do Barbican Centre, sede da orquestra); - Programa de câmara; - Improvisação dos músicos da orquestra.

Quadro 25. Relação de projetos de popularização de música clássica elencados pelo *Anuário VivaMúsica!* (2011, p. 19-28)⁸².

É possível observar que todos esses projetos estão voltados para a juventude, apostando fortemente em elementos da cultura jovem urbana, expressos em gêneros musicais (como a utilização da música techno ou a discotecagem), na informalidade e na utilização diferenciada dos teatros e salas de concerto (que antes eram espaços sacralizados), hibridizados com aqueles tradicionalmente vinculados às apresentações de música clássica. Cabe destacar o projeto Pulse (Pulse: the London Symphony Orchestra Student Mobile Project), do qual o evento Aftershock faz parte⁸³. O projeto, “totalmente imerso na cultura jovem”, nomeia estudantes universitários (que são chamados de

⁸¹ Teatro inaugurado em 2003, construído como um espaço multiuso de apresentações de dança e música.

⁸² Todos os links dos projetos citados se encontram na bibliografia.

⁸³ As informações obtidas indicam que a última vez que o evento ocorreu foi em 2013. O projeto Pulse, no entanto, está em franca atividade.

“embaixadores”) para que divulguem seus concertos e eventos. Cada embaixador recebe material de divulgação, um número de identificação (a “identidade Pulse”) e benefícios por sua atuação como divulgador do evento (ANUÁRIO, 2011, p. 24).

Porém, atrair a atenção da parcela jovem da população não é a única preocupação da publicação, que traz também iniciativas que buscam aumentar o público adulto, como o Rede Classical Revolution, movimento empreendido por músicos eruditos de San Francisco, nos Estados Unidos, desde 2006, que tem como slogan a frase “Música de câmara para o povo”, e busca “levar a música de volta para as pessoas e quebrar o estigma de que os clássicos são algo inalcançável, só para a elite” (ANUÁRIO, 2011, p. 31). Outro projeto semelhante é o Proms, festival de música realizado pela BBC de Londres, herdeiro dos Concertos Promenade (p. 93), no qual os eventos têm a informalidade como característica dominante, a preços populares.

A necessidade de renovar o público e popularizar a música clássica, explicitada por esses projetos, está intimamente ligada com a percepção de que grande parcela da sociedade não frequenta esses espaços mas, ainda mais importante, de que é fundamental que essas pessoas o façam. Algumas ações locais nesse sentido são observadas, como explicita Neil Thomson, maestro britânico que rege a Orquestra Filarmônica de Goiás desde 2013:

Uma orquestra precisa estar firme no coração de uma comunidade, oferecendo boas apresentações, de música de qualidade. O acesso é tudo. A música clássica só se torna elitista quando as pessoas não têm acesso a ela. Então as orquestras precisam estender a mão para as comunidades, levar a música às pessoas, assim como esperar que estas apareçam na sala de concerto. Nós tocamos em parques, shopping centers e igrejas e também fazemos projetos conjuntos com a Sinfônica Jovem de Goiás (nesta temporada vamos tocar com eles a *Sinfonia n.2* de Mahler). (SAMPAIO, 2016, p. 12-13).

Na declaração, Thomson afirma que os vínculos criados entre uma comunidade e uma orquestra não são construídos a partir da ótica da orquestra, mas sim da comunidade da qual esse organismo faz parte. Retomando os conceitos de Milton Santos (p. 23), tais vínculos são estabelecidos a partir dos hábitos, das horizontalidades que se dão no contexto do cotidiano, do conhecimento e reconhecimento dessa comunidade. Isso não significa que todas as ações estabelecidas pela orquestra tenham que se dar no sentido de atingir esse público, e os projetos elencados anteriormente são um exemplo disso, uma vez que ocorrem de uma à sete vezes por ano, dividindo a programação anual com eventos mais tradicionais.

Ao observar esse movimento por parte de um grupo de orquestras que, na sua maioria, foram fundadas há mais de um século e estão entre as mais reconhecidas

internacionalmente, é bastante surpreendente que na Região Metropolitana de São Paulo não exista nenhum projeto semelhante.

Concomitantemente, observa-se que o hábito de frequentar salas de concerto (como a Sala São Paulo e o Theatro Municipal) está vinculado com práticas consideradas cultas e educadas e, de acordo com Trotta (2011, p 118), “O consumo da música de tradição clássica-romântica europeia tem determinadas características e demandas que auxiliam na configuração de um status elevado”. O autor destaca, entre outros aspectos, o “grau de complexidade harmônica e melódica, que se afirma como um dos mais incontestes sinais de qualidade técnica desta prática musical, acessível apenas para os iniciados” (p. 120). Retomando os significados da escuta de música orquestral e o poder simbólico contido nesse ato, de acordo com Bourdieu (p. xx), escutar música clássica em uma sala de concerto pressupõe um acúmulo de capital cultural necessário para que seja possível, além da audição da música em si, ter um conhecimento anterior sobre as normas de comportamento para frequentar esses espaços:

A sala de concerto tem determinadas “regras” de comportamento (o tipo de roupa, de movimentos corporais e de deslocamento pelos corredores e salões, o silêncio da plateia ao soar o primeiro acorde, a hora certa de bater palma, a voz baixa ao comentar o concerto na saída etc.) que são aprendidas através da própria experiência, reforçando a distinção social através do capital cultural herdado da família. (TROTТА, 2011, p. 118-120).

Paralelamente, no decorrer dos anos nos quais frequentar uma sala de concerto foi se tornando mais habitual para algumas parcelas da população, são inúmeros os textos que criticam o comportamento do público, publicados nas revistas especializadas em música clássica e nas seções dedicadas à cultura dos jornais:

É verdade que o público, especialmente no Teatro Municipal, não colaborou. Excessivamente irrequieto, não parava de tossir e de sussurrar e de aplaudir nas horas erradas, prejudicando a atmosfera necessária para que se estabeleça a soberania da música. Difícil saber o que é causa e o que é consequência. (KRAUSZ, 1998, p. 47).

Também existem artigos que buscaram ensinar a maneira esperada (e considerada certa) de comportamento do público não especializado nas salas de concertos.

Não mexa. Conscientize-se da posição exata do seu corpo, sem olhar: pernas (cruzadas talvez), cabeça (inclinada para baixo ou para o lado), mãos? Está segurando a revista pelas bordas ou apoiando-a por baixo? Agora, imagine a revista como um programa de concerto e que você está na plateia. Quanto tempo vai poder ficar assim sem mexer?

Vamos começar de novo. Faça pequenos ajustes até achar a posição perfeita para ficar assim até o final da música. Quer testar? Finja que está ouvindo um concerto e conte lentamente até vinte. Se alguma parte do seu corpo chamar a sua atenção, querendo mudar de posição, anote, mas não mexa. As pernas cruzadas estão começando a incomodar? A cabeça está inclinada demais? Segure-se... dezoito, dezenove, vinte. À vontade!

Agora, alivie-se destas pequenas incomodações e repita até chegar a uma conscientização da sua posição ideal para ouvir música. Decore-a e procure usá-la sempre quando escutar música: em CD, pela rádio e, especialmente, em concerto. (GRIFFITHS, 1998, p. 12).

Griffiths termina o artigo com a expressão “A música mexe, no justed!”, deixando claro que qualquer comportamento diferente é inapropriado para as salas de concerto paulistanas.

Porém, movimentos completamente contrários são empreendidos por orquestras pelo mundo todo, por exemplo o já citado *The Night Shift*, projeto da Orquestra of the Age of Enlightenment (que se apresenta com instrumentos de época), fruto de criação coletiva de seus músicos. No texto do *Anuário VivaMúsica!* (2011) está explicado que a ideia surgiu em 2005, momento no qual a orquestra se apresentou tocando um repertório que era executado em Paris no século XVIII, “período em que a agitação do público era comum e não se fazia silêncio nos concertos”. Após o evento, “o grupo se ressentiu de ter apenas apresentado repertório da época, não possibilitando ao público a experiência de comportar-se como outrora” (ANUÁRIO, 2011, p. 19).

Buscando refletir sobre a aura sacra construída em torno das apresentações nas salas de concerto e desmistificar as ações dos próprios compositores canonizados, o jornalista musical João Marcos Coelho, em artigo publicado no *Anuário VivaMúsica!* de 2005 (cujo título é “Negócios clássicos em sintonia com as exigências de hoje?”), ao discorrer sobre a posição do músico na sociedade atual e seu distanciamento com o público, reflete sobre ações que eles possivelmente empreenderiam na atualidade:

Como fazer alguma coisa para deter, ou ao menos atenuar este distanciamento? Todo músico hoje precisa tentar montar estratégias agressivas de conquista do mercado, tal como geniais criadores como Bach e Handel não hesitaram em assumir. Handel escreveu o oratório “Messias” por dinheiro e, diz o maestro Roger Norrington, “hoje certamente estaria compondo jingles”. Soa exagerado, mas certamente uma mente inquieta e atendida com as exigências do mercado londrino como Handel trataria de subverter a fórmula do concerto, hoje caduca, levaria a música para espaços alternativos – e, sobretudo, faria a grande música, a música de invenção, descer deste pedestal inatingível em que os últimos séculos a colocaram (o oratório, só para lembrar, não é mais do que uma ópera com temática religiosa, esta foi a grande sacada de Handel). (COELHO, 2005, 41-42).

O jornalista ainda aponta para o fato de que “Até pessoas que gostam de música clássica estão saturadas dos tesouros de outrora” (p. 44), e indica dez sugestões contra o que ele chama de “círculo vicioso”, para conter aquilo que denomina de “processo de marginalização [da música clássica] que se acelerará perigosamente”, indicando que “cabe à comunidade musical de concerto enfrentar a questão de frente”: 1. ler mais; 2. repensar o esquema formal do concerto, experimentar fórmulas e espaços alternativos; 3.

como música não é feita no vácuo, seu objetivo é sim mercadológico; 4. não ter medo da música funcional; 5. toda cidade, neste país, tem um clube, uma igreja e principalmente escolas que, por sua vez, sempre têm um auditório ou sala disponível em certos horários alternativos; 6. o músico de concerto precisa ser socialmente necessário; 7. o músico tem que ser importante, em primeiro lugar, na sua comunidade, no seu bairro; 8. dar atenção especial à internet; 9. saiba que você está em ótima companhia; e 10. talento e paixão.

A sugestões de Coelho se baseiam na sua observação de que os compositores tradicionalmente canonizados como artistas passaram para a história distanciado de suas próprias vidas cotidianas, principalmente com relação às questões econômicas, mas que, na realidade, não só estavam a par de suas questões financeiras como também trabalhavam com pretensões mercadológicas, como mostra o subtítulo do artigo, “Postura mercadológica de outrora deve ser resgatada, mas formalismo dos velhos tempos inibe mudanças criativas”. A despeito de certa pretensão nas suas colocações, o fato de seus tópicos sugerirem a necessidade de uma mudança comportamental no meio musical, mais do que isso indicam a urgência de uma conscientização por parte dos músicos com relação à situação iminente de afastamento do público, que se configurava já no ano de 2005. Nesse sentido, o projeto Rede Classical Revolution, citado anteriormente, é um excelente exemplo de empoderamento, uma vez que os próprios músicos empreendem ações que possibilitam um estreitamento da sociedade com as práticas musicais clássicas. Essas ações estão sendo adotadas sistematicamente por diversos representantes da classe musical:

A ida da música ao grande público está se alastrando no mundo todo. Nos Estados Unidos, inúmeros estão preparando seus alunos para o teatro e para as ruas. [...] O mesmo ocorre na Europa. Em Berlim, cantores de ópera se apresentam todas as noites em restaurantes e clubes em que os não iniciados na música clássica começam a perceber sua beleza. O famoso celista israelense Matt Haimovitz tem obtido grande sucesso apresentando peças de Dvorak e Elgar em pizzarias. O grande pianista norueguês Aksel Kolstad montou um show no qual apresenta peças famosas de música clássica, “regadas” a comentários jocosos sobre compositores e executantes de época. (PASTORE, 2016, p. 20).

4.4.2 A dissolução dos valores culturais que fundamentaram a estatização das orquestras profissionais

As questões do baixo enraizamento da música de concerto são apenas parte dos aspectos apontados como responsáveis pelo declínio das orquestras e, muito além de um entendimento local sobre como a música clássica deve ou não ser apreciada, é importante

entender que os assuntos referentes às orquestras da Região Metropolitana de São Paulo têm sido progressivamente deixados de lado, atitude perceptível a partir de ações ora aniquiladoras, ora indiferentes por parte dos órgãos gestores governamentais.

Em 2016 foi encerrado o Transform, programa de patrocínio cultural⁸⁴ promovido pelo British Council⁸⁵ no Brasil. Com duração de 2012 a 2016, o programa teve como objetivos “criar acesso e oportunidades nas artes, lideranças e desenvolvimento, excelência artística, intercâmbio cultural e capacitação das instituições e indivíduos envolvidos nos projetos” (BRITISH COUNCIL), e atuou em sete áreas: artes visuais e museus, cinema, dança, economia criativa, literatura, música e teatro. Entre os múltiplos projetos na área de música desenvolvidos no período, foi lançado em 2014 o Transform Orchestra Leadership, que previa o fomento de ações envolvendo a criação de políticas públicas e educação de jovens. Dentro do programa ocorreram três “Conferências Internacionais MultiOrquestras”, nos anos de 2014, 2015 e 2016, que tiveram como tema comum assuntos ligados ao gerenciamento e à manutenção de orquestras sinfônicas na atualidade⁸⁶:

Cidade	Ano	Conferências	Temas
Belo Horizonte	2014	Talento, gestão e impacto	Gestão, educação e inovação: - Governança e gestão; - Orquestras como organizações de interesse público; - Inovação, criatividade e novos públicos; - Estruturação e integração do setor orquestral: benefícios e desafios.
Rio de Janeiro	2015	A orquestra e a cidade	Relações e interações das orquestras e espaços da música com as cidades e comunidades.
São Paulo	2016	Orquestra: modos de usar	- Papéis das orquestras além das atividades de produção e reprodução musical; - Utilidade das orquestras na sociedade contemporânea e as várias formas de potencializar seu impacto e relevância.

Quadro 26. Conferências MultiOrquestras realizadas no Brasil entre 2014 e 2016 (BRITISH COUNCIL).

⁸⁴ O Transform foi estabelecido durante as Olimpíadas de 2012 em Londres, e idealizado como um legado britânico para o Brasil, por ser o seguinte país a sediar o evento.

⁸⁵ Organização internacional britânica que promove cooperação nas áreas vinculadas à cultura e à educação entre o Brasil e o Reino Unido.

⁸⁶ Até o momento de finalização deste trabalho não foram disponibilizadas as palestras e discussões que ocorreram nos eventos.

Com a participação de profissionais vinculados à área de música de diversos países, as conferências foram ecaminhadas no sentido de propor e discutir soluções para a agenda nacional, refletindo sobre as questões que abrangem os múltiplos ambientes urbanos, as relações estabelecidas entre as comunidades e esses organismos e, principalmente, a necessidade de formação de público, “Em um tempo em que se discutem os papéis da Arte e da Cultura como fatores de desenvolvimento econômico e social” (BRITISH COUNCIL, 2014). Durante o evento que ocorreu em 2015 foi oficializada a criação da Associação Brasileira de Orquestras e, no evento de 2016, ocorreu um fórum dessa instituição. Porém, após esses episódios, não foram encontradas maiores informações sobre a associação.

Durante a III Conferência Internacional MultiOrquestra – Orquestras: modo de usar, ocorrida em 2016 em São Paulo, o representante do Ministério da Cultura, que participou do Painel 5: Fazendo acontecer: políticas públicas para desenvolvimento orquestral (dia 12 de maio de 2016, no Sesc Bom Retiro), Gustavo Vidigal, diretor de Empreendedorismo, Gestão e Inovação da Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura e coordenador responsável pelo desenvolvimento do Programa Nacional de Economia da Música apresentou, em sua fala, justamente esse programa, que havia sido divulgado no mesmo mês. Chama a atenção o fato de que, em nenhum momento, apesar de estar se apresentando em um evento cujo título era “Orquestras: modo de usar”, tenha feito menção às expressões “orquestras”, ou mesmo “música clássica” ou “erudita”.

Se durante todo o século XX se viu um movimento por parte da sociedade, mas também dos organismos governamentais, de vinculação da música clássica orquestral à valores que expressavam a “alta cultura”, o distanciamento entre a apresentação do representante do governo federal e os assuntos relativos à música orquestral demonstra um imenso desinteresse por parte do governo pelas orquestras, em oposição às políticas anteriores, que afirmavam esse gênero musical como um potencial agente civilizatório.

Porém, a questão é ainda mais complexa. Ao observar anúncios de patrocinadores da revista *Concerto* na década de 1990 (em especial os anúncios de modelos automotivos), vemos diversos produtos sendo vinculados à música clássica (Figuras 46 e 47).



Figura 47. Anúncio da Mercedes-Benz (CONCERTO, 1997)



Figura 48. Anúncio da Chevrolet (CONCERTO, 1998).

Tais anúncios não são mais encontrados na publicação e, mesmo não formulando nenhuma análise de discurso de propaganda, pois não é o caso nesta tese, é evidente que os elementos musicais vinculados anteriormente a esses produtos os valorizavam e, independentemente de uma definição de quais são exatamente esses valores, eles agregavam elementos culturais vinculados à música clássica e a todo o arcabouço cultural relacionado a esse universo, construído nos moldes explicitados nos capítulos anteriores.

Corroborando essa afirmação, é importante notar que no final da década de 1980 e no decorrer da década de 1990 foram fundadas a maioria das orquestras relacionadas no Quadro 1 (p. 18), ou seja, das doze orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos relacionadas nesta tese, nove iniciaram suas atividades a partir desse período, sendo apenas três após o ano 2000 (Quadro 27).

Orquestras	Início das atividades
Banda Sinfônica do Estado de São Paulo	1989
Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo	1990
Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul	1991
Orquestra Sinfônica de Santo André	1992
Orquestra de Câmara da Universidade Estadual Paulista	1993
Sinfonia Cultura	1998
Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo	2000
Orquestra do Theatro São Pedro	2010
Camerata Aberta	2010

Quadro 27. Orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos fundadas a partir da passagem da década de 1980 para a de 1990.

O processo exato de fundação dessas orquestras por parte dos organismos estatais não foi esclarecido por este trabalho, pois são inúmeros os entraves que praticamente inviabilizariam uma pesquisa nesse sentido – para compreender essa dificuldade basta acessar o portal Transparência das secretarias de Cultura das diversas cidades da Região Metropolitana de São Paulo. Porém, é inegável que para o processo de criação e manutenção dessas orquestras foi preciso vontade política e econômica, uma vez que organismos sinfônicos são grupos onerosos e de organização complexa.

Seja no âmbito das entidades governamentais ou da população, o que se percebe é que as práticas e hábitos culturais vinculados à música clássica, que foram absorvidos pelas elites como ferramentas civilizatórias, parecem estar sofrendo um esgotamento, caracterizando uma dissolução dos valores culturais que fundamentaram a criação e a própria existência das orquestras profissionais.

4.4.3 A priorização da criação e manutenção de orquestras jovens e a priorização das orquestras profissionais de alto impacto

Retomando o tópico anterior, percebe-se que o encolhimento das orquestras na Região Metropolitana de São Paulo se deu com o encerramento dos grupos que iniciaram suas atividades na passagem da década de 1980 para 1990 uma vez que, de nove orquestras, apenas quatro se mantem em funcionamento: a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo⁸⁷, a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, a Orquestra Sinfônica de Santo André e a Orquestra do Theatro São Pedro. Esse número, adicionado às três orquestras cujo início das funções se deu antes de 1980 (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e Orquestra Sinfônica da USP), perfaz o total das sete orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos.

Por outro lado, observa-se no capítulo 3 que as orquestras jovens da região metropolitana tiveram um aumento em seu número absoluto de 30,55%, de 1998 a 2012, sendo que orquestras jovens não subsidiadas por organismos públicos (J^N) cresceram apenas 20%, enquanto as orquestras jovens subsidiadas (J^P) apresentaram uma taxa de crescimento de 120%. Ainda, é importante ressaltar que as orquestras sinfônicas jovens (SJ) tiveram uma taxa de crescimento de 180%.

Como entender que enquanto as orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos apresentaram uma redução de 30% a partir de 2000, como foi demonstrado no capítulo 3, e as orquestras jovens, também subsidiadas, tenham tido um aumento de 120%?

Questões relacionadas à juventude são bastante complexas, uma vez que vislumbrá-la como categoria específica e não apenas como um momento de passagem entre a infância e a vida adulta é relativamente novo na sociedade, segundo Rossana Reguillo:

A juventude é em si uma “invenção” do período pós-guerra, no sentido do surgimento de uma nova ordem internacional que formou uma geografia política na qual os vencedores impuseram os seus valores e padrões de vida inéditos. A sociedade reivindicou a existência de crianças e os jovens como

⁸⁷ Como já foi dito, no encerramento deste trabalho a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo foi extinta como orquestra profissional subsidiada por organismo público. Como as análises estavam encerradas e o recorte temporal da pesquisa foi estabelecido entre os anos de 2000 e 2016, optou-se por apenas apontar esse fato no decorrer do trabalho.

sujeitos de direito e, especialmente, no caso dos jovens, como objeto de consumo⁸⁸. (REGUILLO, 2000, p. 23).

As orquestras jovens, e principalmente as orquestras que foram engendradas dentro de contextos de contrapartida social (como aquelas dos projetos sociais), são carregadas de conteúdos e sentidos educacionais e, se no passado as orquestras e a música clássica eram vinculadas à civilidade, hoje são frequentemente consideradas como ferramentas de inserção social, uma vez que o tempo ocioso do jovem de baixa renda é visto através de um prisma negativo, como é colocado pela antropóloga Satiko Hikiji:

A atribuição de valor negativo ao tempo livre – entendido como o período em que as crianças e jovens estão fora da escola – precisava ser entendida. No senso comum (de pais, proponentes, da mídia, da sociedade de forma ampla), o tempo “ocioso” é um tempo perigoso. É preciso “ocupar o tempo”, é preciso “tirar da rua”. (HIKIJ, 2006, p. 24).

Sob essa ótica, o ensino da música seria uma forma de ocupar esse tempo livre e “perigoso”, retirando esses jovens das ruas. Ocorre que o investimento em uma orquestra vinculada a um projeto de inserção social é diferenciado pelo fato de que as áreas ligadas a cultura não têm mais tanta visibilidade quanto tinham no passado. Ainda, sobre a queda no investimento em artes *per se* (aquele que não tem nenhuma contrapartida social), o etnomusicólogo Samuel Araújo afirma que decaiu no mundo todo, dando lugar ao investimento que implica em contrapartidas sociais, ocasionando uma transformação no investimento em cultura:

Tal quadro resultou na multiplicação exponencial e inegável visibilidade hoje constatável dos projetos sociais relacionados às artes, cuja relevância é justificada totalmente ou em grande medida por seu presumido papel de contribuição às causas sociais mais diversas. A pertinência desse uso instrumentalizado das artes no combate às desigualdades e ao que se passou a chamar de exclusão socioeconômica se tornou uma espécie de lugar-comum no debate público recente, raramente deparando com oposição audível além de determinados circuitos acadêmicos e produzindo rebatimentos sedutores em diversos âmbitos da educação e prática musicais. (ARAÚJO, 2016, p. 320-321).

Por outro lado, é possível perceber um forte discurso relativo à busca de um padrão internacional, com relação à performance tanto das orquestras jovens quanto das orquestras profissionais na Região Metropolitana, expresso nos inúmeros depoimentos de músicos, maestros e pessoas envolvidas no contexto artístico-musical e em artigos publicados nas revistas especializadas:

⁸⁸ *La juventud como hoy la conocemos es propiamente una ‘invención’ de la posguerra, en el sentido del surgimiento de un nuevo orden internacional que conformaba una geografía política en la que los vencedores accedían a inéditos estándares de vida e imponían sus estilos y valores. La sociedad reivindicó la existencia de los niños y los jóvenes, como sujetos de derecho y, especialmente, en el caso de los jóvenes, como sujetos de consumo.*

Só em São Paulo as orquestras jovens do município, do estado e a Sinfônica de Heliópolis, assim como as bandas sinfônicas, nos surpreendem a cada dia, seja pela qualidade, seja pela ousadia do repertório. E mecanismos dessa natureza, boa parte deles com objetivos de inserção social de jovens carentes, se espalham com sucesso por todo país. No nível profissional, as organizações públicas estão aprendendo a adotar modelos administrativos mais flexíveis, fora da máquina burocrática, que permitem a formação de sinfônicas de verdadeiro padrão internacional. A Osesp, além de reformulada em novos padrões de qualidade, ganhou uma belíssima sala para sua sede e apresentações. O mesmo ocorreu com a excelente Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Com a restauração do teatro de Manaus, surgiu a Amazonas Filarmônica, hoje responsável pelo principal festival de ópera do país. (MEDAGLIA, 2016, p. 8).

O anseio por orquestras como essas, aqui denominadas “orquestras de alto impacto”⁸⁹ não é novidade no meio musical, o que pode ser notado no discurso de celebração de iniciativas como a fundação da Sociedade de Cultura Artística e do Theatro Municipal de São Paulo:

O Cultura nasceu em período de euforia artística, de entusiasmo por um tipo de atividades que só então começavam a adquirir certa organicidade. O funcionamento do Theatro Municipal correspondia à possibilidade de temporadas líricas de alto nível, o que efetivamente se verificou, e a oferta de local à altura para outras manifestações culturais; a criação da Cultura Artística valia como uma sistematização de apresentação de valores altamente selecionados. Realmente, poucas vezes depois a vida cultural da Capital atingiu as alturas em que se situaram as atividades iniciais da novel entidade. No provincianismo material e espiritual do meio, os dois novos organismos marcaram algo excepcional, relativamente ao patriarcalismo em que até então decorreria a vida do paulistano. (SOCIEDADE de Cultura Artística, 1962, p. 9).

O mesmo artigo cita depoimento de Mário de Andrade sobre a Sociedade de Cultura Artística e o reflexo de suas ações no universo musical de São Paulo. De acordo com Andrade, “O que determina em principal o mérito primeiro e a utilidade magnífica da Sociedade de Cultura Artística é a qualidade musical que ela impõe a S. Paulo, se erguendo pioneira na apresentação dos grandes virtuosos e agrupamentos musicais estrangeiros de celebridade mundial”. A partir de tal imposição, o escritor assegura o alto padrão de qualidade encontrado na região, afirmando que “é incontestável que a vida musical paulista ainda se consegue manter numa elevação muito honrosa, ela deve em parte decisiva ao exemplo e ação da Sociedade de Cultura Artística”. (SOCIEDADE de Cultura Artística, 1962, p. 9).

Além de trazer o padrão internacional para as orquestras, o mesmo discurso afirma a necessidade de reconhecimento internacional. Em entrevista à revista *Concerto*,

⁸⁹ Orquestras de alto impacto, neste trabalho, são aquelas que têm alta projeção na mídia nacional não especializada, projeção internacional, e que tenham efetuado turnês nacionais e internacionais desde 2000, período abarcado por esta pesquisa.

questionado sobre a importância para o músico brasileiro de primeiro conquistar espaço artístico no exterior para, só então, alcançar o sucesso no Brasil, o maestro Ricardo Castro corrobora esse pensamento e também faz alusão ao que seria uma destacada posição de São Paulo com relação ao resto do país no que tange à música orquestral.

Sem dúvida alguma isto é assim. É claro que se o Brasil fosse São Paulo a coisa seria diferente. São Paulo tem uma vida musical interessante e as pessoas têm como julgar um intérprete ou um concerto sem precisar do aval do exterior. (KRAUZ, 1999, p. 13).

A questão que envolve a internacionalização de músicos e organismos orquestrais é complexa, e é fundamental deixar claro que não se pretende, neste trabalho, criticar esse discurso e a necessidade de formação e reconhecimento internacional. O que é fundamental questionar, no caso, é a impossibilidade de existência de músicos e orquestras diferentes desse padrão. Ao observar as orquestras que se mantêm ativas e as que tiveram suas funções encerradas na passagem do século XX para o XXI, é possível constatar que a única que se inclui na categoria “orquestra de alto impacto” é a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Exceção a essa regra se deu na curta existência da Camerata Aberta (2010-2015), orquestra de câmara especializada em música contemporânea que, além de se apresentar anualmente em grandes salas de concerto como a Concertgebouw, em Amsterdã (Holanda), a Americas Society de Nova Iorque (EUA), e em outros países, tocou em diversas salas brasileiras e ganhou, em 2010, o prêmio APCA, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

Porém, independentemente da excelência musical desses grupos, é no cotidiano das orquestras comuns que a maioria dos instrumentistas da região sobrevive, e é nelas (caso elas não sejam extintas) que a maioria dos estudantes de música irá tocar. E, sejam de maior ou menor qualidade musical, esses organismos cumprem (ou cumpriam) funções diferenciadas da OSESP, atingindo um público que não necessariamente frequenta a Sala São Paulo, inclusive por motivos citados anteriormente neste capítulo, e como pode ser observado em carta enviada por leitora à revista *Concerto*, e publicada na seção *Cartas*:

Muito, muito bom o texto de Julio Medaglia (“Musica e humor”, Revista *Concerto* nº 231). Adoraria encontrar um espírito mais festivo no ambiente da música clássica. Entendo o silêncio, mas ele não precisa ser sepulcral. Por que não posso sussurrar um comentário ao meu companheiro do lado, sem ouvir um “sshhh”? E até umas palmas fora de hora nunca me pareceram um sacrilégio. É isso. Trata-se os músicos como se fossem sobrenaturais... (CONCERTO, 2016, p. 4).

O que se percebe é que, ao perpetuar o discurso da internacionalização como uma regra inquebrável, além de minar a própria existência de orquestras que diferem desse padrão, se reforça a ideia de desigualdade:

Em paralelo ao que ocorre no continente europeu, a orquestra passa a ser, em áreas do mundo sob o jugo colonial, simultaneamente uma expressão do poder e da opressão das metrópoles e uma metáfora de organização republicana de um Estado-nação por sobre divisões étnicas, linguísticas ou religiosas, ou seja, de construção de um todo político acima de diferenças, desigualdades, conflitos e exploração em seu interior. (ARAÚJO, 2016, p. 312).

4.4.4 A indústria fonográfica e o advento das eras digital e midiática

A Orquestra Sinfônica Brasileira constitui também uma associação. Essa organização tornou relativamente popular o gênero sinfônico entre nós. Não deixou de ser ajudada nisso pelo êxito do disco, que penetrou profundamente entre os hábitos dum extenso público de amadores esclarecidos. O rádio também tem contribuído para isso; mal, é verdade, devido a um dissolvente mercantilismo. Os financiadores (anunciantes) dos programas são duma brutalidade obscurantista incomparável na história da civilização. Eles e os partidos políticos totalitários tudo fazem para evidenciar que a arte, até mesmo a mais “participante”, no sentido humano mais profundo, é incompatível com os interesses utilitários imediatos e com os regimes de força. A Orquestra Sinfônica Brasileira já teve época de grande popularidade. De uns tempos a esta parte, porém, diminui o interesse, devido à falta de perfeita preparação dos programas e à mediocridade frequente de regentes convidados, por motivos outros que não o merecimento artístico pessoal. (MURICY, 1957, p. 78).

Mesmo em meio a intensas transformações, o Brasil tem se mantido entre os dez maiores mercados de música gravada do mundo. De acordo com Alexandre Schiavo, presidente da Sony Music Entertainment Brazil:

O Brasil continua a apresentar um dos melhores desempenhos no mercado global de música gravada. A indústria trabalha com uma ampla gama de fontes de receitas, incluindo vendas físicas, produtos de tecnologia móvel personalizada, serviços de assinatura, *streaming* de vídeo e vendas por *download*. O mercado [brasileiro] atingiu, em valores globais, 2,0% em 2014, com US\$ 246 milhões, apresentando crescimento digital de 30,4%, mais do que compensando o declínio contínuo nas vendas em formato físico (-15,5%). Isto significa que o Brasil foi o nono mercado de música gravada em todo o mundo⁹⁰ (SCHIAVO, 2015, p. 27).

⁹⁰ “Brazil continues to be one of the top performing global markets for recorded music. The industry works with a wide range of revenue streams including physical sales, mobile personalization products, subscription services, video streaming and download sales. The market increased in value overall by 2.0 per cent in 2014 to US\$246 million, with digital growth of 30.4 per cent more than offsetting the continuing decline in physical format sales (-15.5%). This meant that Brazil was the ninth largest market for recorded music worldwide.”

No que se refere à música clássica, por outro lado, a situação é menos confortável. Em meio à obsolescência do CD e à situação brasileira emergente no mercado de música digital, a porcentagem de vendas dos clássicos, em relação às demais categorias, não somente é baixa como exibe, com várias oscilações, uma pequena tendência de queda da venda de CDs e uma pequena tendência de alta no comércio de vídeos musicais (DVDS e Blu-Rays) que, compensados, fazem a vendagem de clássicos oscilar entre 1,3% e 3% nesse período inicial do século XXI, conforme os dados apresentados nos relatórios anuais da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD)⁹¹ referentes aos anos de 2003 a 2014, organizados na Tabela 82⁹².

	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14
CDs	2,0	3,0	2,0	2,0	1,0	2,0	2,4	2,3	2,8	1,4	0,9	-	1,99	1,0
Vídeos	-	-	-	1,0	3,0	2,0	3,0	3,0	5,5	2,7	2,1	-	5,03	3,0
Total	-	-	-	-	2,0	2,0	-	-	3,4	1,8	1,3	2,99	3,01	-

Tabela 82. Porcentagem de unidades de “clássicos” vendidas no mercado brasileiro de gravações musicais, por categorias CDs e vídeos musicais, exibidas por ano de referência, entre 2001 e 2014 (ABPD, 2004 a 2015), indicados por seus dois últimos dígitos. Dados de 2001 a 2006 e de 2014 arredondados no último dígito antes da casa decimal; dados de 2007 a 2011 arredondados na primeira casa decimal; dados de 2012 e 2013 arredondados na segunda casa decimal. Dados não apresentados pelos relatórios da ABPD não foram incluídos na tabela.

É possível concluir que vivemos, portanto, um período de franco declínio da vendagem de áudios de música clássica em formato físico no Brasil, especialmente de CDs, frente a um acanhado, porém crescente mercado de música clássica em vídeos e formatos digitais. Paralelamente, as compras de música clássica internacional por parte dos brasileiros vêm se tornando o meio mais representativo de aquisição autorizada⁹³ desse tipo de repertório, conforme a ABPD:

Quanto aos gêneros musicais mais procurados pelos brasileiros na rede mundial de computadores, o Rock Internacional aparece no topo da lista, com 51%, seguido da MPB, com 47%, e do Rock Nacional, com 46%. Também apareceu com destaque relevante na preferência do consumidor que baixa música na Internet os gêneros: Pop Internacional, com 40%, Pagode/Samba, com 34%, Axé Music, com 28%, Música Regional/Forró, com 22%, Sertanejo, com 18%, e Música Clássica, com 8% da preferência. (ABPD, 2005, p. 21).

O consumo brasileiro de música clássica, portanto, representa uma das categorias menos lucrativas de música que circulam no país, e é movido principalmente por

⁹¹ Em 2016 a Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) passou a se chamar Pró-Música Brasil Produtores Fonográfico Associados.

⁹² Os relatórios anuais da ABPD dos anos de referência de 2001 a 2004 especificam os principais gêneros que circulam no mercado fonográfico brasileiro, segundo sua classificação (MPB, sertanejo, religioso, clássicos etc.), enquanto os relatórios dos anos de referência a partir de 2005 dividem essa diversidade apenas nas categorias nacional, internacional e clássico.

⁹³ Uma vez que a pirataria compete com o mercado de forma agressiva.

gravações internacionais fisicamente importadas ou baixadas da internet, sendo de significado econômico muito pequeno as gravações brasileiras de música clássica (valor, por essa razão, nunca quantificado por empresas do setor), incluindo as gravações de orquestras brasileiras. Isso faz com que estas últimas sejam majoritariamente realizadas mais com finalidade de divulgação e fortalecimento do trabalho dessas orquestras do que propriamente visando a uma receita econômica.

Além disso, o mercado fonográfico e audiovisual, bem como plataformas como o Youtube e os sites de internet, têm se tornado cada vez mais atrativos, uma vez que possibilitam que apresentações artísticas sejam acessadas de forma não presencial

Segundo a Associação Brasileira dos Produtores de Discos - ABPD, as estatísticas apresentadas pela Federação Internacional da Indústria Fonográfica - IFPI demonstram como a indústria da música está priorizando o mercado digital dentro de suas operações em escala mundial. Até pela maior penetração de acesso à Internet, banda larga, posse de equipamentos pela população, etc., este movimento é por enquanto, mais visível nos mercados estabelecidos nos países mais desenvolvidos. Entretanto, mesmo em mercados emergentes como o Brasil, as receitas com música digital, aí incluídas aquelas advindas da comercialização via telefonia móvel e Internet, já começaram a partir dos últimos anos a crescer significativamente e a representar parcela importante no planejamento para os próximos anos de cada companhia operando no Brasil. (ABPD, 2007, p. 13).

Não existem estatísticas públicas referentes à vendagem de gravações de orquestras brasileiras nem discografias atuais que registrem a produção de LPs e CDs das últimas décadas. Uma consulta aos catálogos virtuais de lojas de música gravada, se não revela a totalidade das gravações orquestrais brasileiras, permite uma primeira observação das gravações mais visíveis ou ainda circulantes nas lojas. Para uma amostragem desse tipo, foi escolhida uma loja brasileira (Livraria Cultura) e uma loja internacional (Amazon) e realizada uma busca por gravações inicialmente a partir da palavra “orquestra”, depois a partir da expressão “orquestra sinfônica” e, por fim, dos nomes e siglas de cada orquestra brasileira levantada nas duas buscas anteriores, com o observação de cada item e também o registro das gravações, organizados na Tabela 83.

Os resultados da Tabela 83, que devem ser entendidos como uma amostragem de itens à venda e não como uma catalogação de itens produzidos, embora demonstrem uma distribuição fonográfica das orquestras brasileiras quase totalmente vinculada, no Brasil, aos formatos físicos em processo de obsolescência (porém com uma pequena produção digital já em fase de comercialização no mercado internacional), exibem um movimento inicial, por parte dessas orquestras, no sentido de ingressar no ainda emergente mercado de vídeos, como estratégia de afirmação e visibilidade e não necessariamente de receita.

Considerando que a maior parte da música é atualmente consumida por meio de gravações, e não ao vivo, estas desempenham um papel fundamental na visibilidade da orquestra e na própria atração de público aos seus espetáculos.

Orquestra	Livraria Cultura (Brasil)		Amazon (internacional)		
	CDs	Vídeos	CDs	MP3	Vídeos
BSESP	2	-	2	2	-
OA	1	-	-	1	-
OAB	1	-	-	-	-
OACR	1	-	-	-	-
OAF	1	-	-	-	-
OAF CJ	2	-	1	-	-
OBC	-	-	1	2	-
OCB	1	-	4	-	-
OCM	1	-	1	-	-
OCO	2	-	2	-	-
OCP	-	-	1	1	-
OCRS	1	-	1	-	-
OCSP	1	-	1	1	-
OCULBRA	3	-	1	1	-
OEMT	3	1	3	2	-
OER	1	-	-	1	-
OFMG	2	-	3	1	-
OFSP	1	-	-	-	-
OHB	4	-	3	3	-
OJBA	1	1	1	1	1
OJMG	1	-	-	-	-
OJSESP	3	-	4	2	-
OJTJ	-	-	1	1	-
OL	1	-	1	-	-
OOP	2	1	2	2	-
OPC	2	-	2	2	-
OPR	3	-	-	1	-
OPS	3	1	2	1	-
OSB	8	-	9	1	-
OSC	-	-	1	-	-
OSCR	-	-	-	1	-
OSCT	-	-	1	1	-
OSJUNASP	-	-	1	-	-
OSESP	52	1	27	8	2
OSH	1	-	1	-	-
OSJESP	-	-	1	1	-
OSMSP	2	1	3	1	1
OSNRMEC	3	-	3	-	-
OSPA	-	-	1	-	-
OSPR	-	1	-	1	-
OSPROARTE	3	-	1	1	-
OSR	3	-	-	1	-
OSRN	-	-	1	-	-
OSUFRJ	2	-	2	1	-
OSUSP	1	-	-	1	-
OVB	2	-	2	2	-
OVP	1	-	-	1	-
Outras	87	20	19	18	11
Total	209	27	110	64	15

Tabela 83. Número de diferentes títulos de CDs (sem distinção entre CDs simples, duplos, triplos, álbuns ou box) por orquestra brasileira em catálogo on-line das lojas da Livraria Cultura (brasileira) e da Amazon (internacional), em junho de 2016, sem considerar a disponibilidade de exemplares em estoque. Relançamentos computados como novo registro; duas orquestras por volume ou álbum computadas com um registro para cada orquestra; três ou mais orquestras por volume ou álbum computadas com um registro na categoria “outras”. Títulos idênticos em CDs, MP3 e vídeos receberam um registro em cada categoria na qual aparecem; álbuns com CDs e vídeos receberam um registro em cada uma dessas categorias; relançamentos em diferentes países receberam distintos registros. Não foram computados LPs em vinil. **BSESP** - Banda Sinfônica do Estado de São Paulo; **OA** - Orquestra Armorial; **OAB** - Orquestra Arte Barroca; **OACR** - Orquestra Amigos da Cidade do Recife; **OAF** - Orquestra Amazonas Filarmônica (Manaus); **OAF CJ** - Orquestra Acadêmica do Festival de Campos do Jordão; **OBA** - Orquestra Barroca do Amazonas (Manaus); **OCB** - Orquestra de Câmara de Blumenau; **OCM** - Orquestra de Câmara Musicop; **OCO** - Orquestra Contemporânea de Olinda; **OCP** - Orquestra de Câmara Paulista; **OCRS** - Orquestra de Câmara Rio Strings; **OCSP** - Orquestra de Câmara de São Paulo; **OCULBRA** - Orquestra de Câmara da ULBRA; **OEMT** - Orquestra do Estado de Mato Grosso (Cuiabá); **OER** - Orquestra Experimental de Repertório; **OFMG** - Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (Belo Horizonte); **OFSP** - Orquestra Filarmônica de São Paulo; **OHB** - Orquestra HB; **OJBA** - Orquestra Juvenil da Bahia (Salvador); **OJMG** - Orquestra Jovem Municipal de Guarulhos; **OJSESP** - Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo; **OJTJ** - Orquestra Jovem Tom Jobim; **OL** - Orquestra do Limiar (São Paulo); **OOP** - Orquestra Ouro Preto; **OPC** - Orquestra Popular de Câmara (Rio de Janeiro); **OPR** - Orquestra Popular do Recife; **OPS** - Orquestra Petrobras Sinfônica (Rio de Janeiro); **OSB** - Orquestra Sinfônica Brasileira (Rio de Janeiro); **OSC** - Orquestra Sinfônica de Campinas; **OSCR** - Orquestra Suzuki Curitiba; **OSCT** - Orquestra Sinfônica do Conservatório de Tatuí; **OSJUNASP** - Orquestra Sinfônica Jovem UNASP; **OSESP** - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo; **OSH** - Orquestra Sinfônica de Heliópolis (São Paulo); **OSJESP** - Orquestra Sinfônica Juvenil do Estado de São Paulo; **OSMSP** - Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo; **OSNRMEC** - Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC (Rio de Janeiro); **OSPA** - Orquestra Sinfônica de Porto Alegre; **OSPR** - Orquestra Sinfônica do Paraná (Curitiba); **OSPROARTE** - Orquestra de Sopros da PROARTE (Rio de Janeiro); **OSR** - Orquestra Sinfônica do Recife; **OSRN** - Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte (Natal); **OSUFRJ** - Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio de Janeiro; **OSUSP** - Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo; **OVB** - Orquestra de Violões de Brasília; **OVP** - Orquestra de Violões da Paraíba (João Pessoa); **Outras** - orquestras populares, orquestras não convencionais e orquestras especialmente constituídas para as gravações recuperadas.

Conforme a Tabela 83, a busca efetuada em junho de 2016 recuperou 52 CDs da OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) em meio às 211 gravações de orquestras brasileiras mencionadas no catálogo on-line da Livraria Cultura, o que representa 24,6% dos títulos (ou 41,9%, se não for considerada a categoria “outros”), e 27 CDs da mesma orquestra entre as 111 gravações de orquestras brasileiras mencionadas no catálogo on-line da Amazon, o que representa 24,3% dos títulos (ou 58,7%, se não for considerada a categoria “outros”). Paralelamente, a orquestra possui, na “discografia” de sua página, 78 títulos, o que a caracteriza, com larga vantagem, como a orquestra paulista e brasileira com o maior número de gravações registradas até o presente e com a maior visibilidade de uma orquestra sinfônica brasileira nas últimas duas décadas. Sem considerar seu aspecto econômico, é suficientemente claro o alto impacto interno e externo da OSESP nas duas últimas décadas e seu destaque em relação às demais orquestras do país, fator que, em meio a outros, possivelmente potencializa sua

priorização em relação às demais orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos no Estado de São Paulo.

O resultado dessas análises evidencia o destaque da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo no âmbito paulistano, e da Orquestra Sinfônica Brasileira, no âmbito nacional, como orquestras que já deixaram uma marca significativa na indústria fonográfica dos clássicos, embora em fase de declínio e com a ressalva de serem bem mais recentes as gravações da OSESP, o que a coloca em total destaque em comparação com as demais, em São Paulo e no Brasil. A presença significativa na indústria fonográfica, bem como a história dessas orquestras, além dos índices do seu impacto interno e externo, são fatores que provavelmente tem sido levados em conta na destinação de subsídios públicos aos organismos orquestrais paulistas e brasileiros.

CONCLUSÃO

Este trabalho se estruturou a partir de duas questões centrais, a primeira relativa ao número de orquestras profissionais mantidas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo, computado no período de 2000 a 2016, que indicou uma tendência ao encolhimento, computado a partir dos números absolutos obtidos; a segunda, gerada a partir da primeira, se refere aos resultados obtidos com os números relativos, vinculados ao crescimento populacional, ao PIB e ao IDH calculados no período, e por que tal fato estaria acontecendo em uma região com características e índices econômicos que sugeririam esse ser um espaço favorável para a existência e o desenvolvimento de diversos organismos orquestrais.

Essas questões nortearam a pesquisa a partir das hipóteses de que o número de orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos em São Paulo teria encolhido entre o final do século XX e início do século XXI devido à diminuição ou perda de sua função social, especificamente vinculadas às relações identitárias com grande parcela da sociedade, ao esgotamento de seu significado político, e ao abandono, por parte do Estado, de um modelo de educação e civilização que orientou a criação desses organismos. Como agentes potencializadores desse processo, observou-se também um forte equiparação entre a reprodução de música sinfônica em São Paulo e nas outras grandes capitais internacionais, além do surgimento de novas práticas sociais e hábitos de consumo que simbolizam status.

Inicialmente, constatou-se que a ideia de universalidade relacionada às práticas culturais de matriz europeia pautou a construção da ideia de cultura e de arte na sociedade local, orientando também a de música clássica. Nesse sentido, se delineou um processo de constituição de relações entre a sociedade e os organismos orquestrais baseado na ascensão social e na elitização, o que fez com que grande parte da população não necessariamente reconhecesse a música sinfônica ou clássica como prática cultural em seu cotidiano, ocasionando um baixo enraizamento dos hábitos de consumo vinculados à música orquestral.

O fato é que a metrópole paulistana contemporânea, apesar de reconhecida mundialmente como um dos mais importantes pólos culturais, políticos e econômicos do Brasil, com características que a configuram como um grande centro produtor de cultura e um espaço privilegiado que abriga alguns dos mais significativos aparatos culturais da Nação, apresenta imensas diferenças sociais que se traduzem impossibilidades

e desconhecimento por grande parcela da população no que diz respeito aos hábitos e consumo culturais das classes mais abastadas da sociedade, reafirmando o *apartheid* cultural e social que orientou a organização dos conjuntos orquestrais.

Além disso, as soluções de divulgação e popularização adotadas por gestores, públicos ou não, frequentemente se referem apenas à organização dos dispositivos externamente mais visíveis dos organismos orquestrais (teatros, músicos, regentes e repertório baseado na produção de compositores europeus consagrados), sem a abertura de caminhos necessários para a construção de uma base que sustente o interesse da sociedade - como seria, por exemplo, a existência de programas de ensino de música nas escolas (que preparasse futuras gerações de público) - e sem uma real sustentação financeira para tais atividades. Na falta de programas eficientes de formação de plateias, de educação musical, de popularização do repertório e dos espetáculos, e de construção de significados artísticos e sociais da música orquestral para as comunidades nas quais foram instaladas, esses organismos se constituíram em São Paulo (bom como em muitas outras cidades brasileiras) a serviço de uma elite intelectual e/ou econômica, fazendo com que a maior parte da população não se sentisse representada ou prestigiada nos concertos.

As elites paulistanas optaram – provavelmente sem fundamentos práticos ou teóricos – por manter, até fins do século XX, o *apartheid* cultural e social dos concertos orquestrais, tendo como consequência o acúmulo de casos de baixa longevidade de orquestras, sua dependência de recursos públicos e sua consequente aproximação de um sentido de fortalecimento social das elites mais do que de desenvolvimento artístico das populações locais. O século XX acabou acumulando uma história de orquestras caras, sujeitas a frequentes problemas políticos e que não causava empatia para a maior parte da sociedade. Poucos músicos e escritores trabalharam na direção contrária, com destaque para Mário de Andrade:

Tempo houve em que o estudante se via proibido pelo professor de executar um maxixe, de acompanhar uma modinha. Tolice de professores que generalizaram numa proibição criminosíssima o possível aparecimento de um mal. O mal que temiam era o aluno, pelo desleixo com que executava essa música popular – julgada por ele inferior à sua nobre posição de executante de Chopin ou Paganini – estender esse desleixo ao estudo da própria música clássica. Mas ao professor cabia despertar no aluno a verdadeira compreensão dessa música inculta, demonstrar-lhe a íntima grandeza, sua influência e beleza silvestre. (ANDRADE, 1923).

Como pôde ser observado no capítulo 3, de maneira geral, a pesquisa realizada com o número absoluto de orquestras no Brasil apresentou tendência de crescimento e queda na maioria das categorias e combinações, exceto nas das orquestras não

convencionais profissionais (NP) e não convencionais sem subsídio público (N^N), que apresentaram relativa estabilidade no período. As orquestras profissionais com subsídio público (P^P), entretanto, apresentaram significativa queda após 2012, provavelmente em função das extinções de organismos orquestrais que ocorreram nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro nos anos seguintes.

Constatou-se que a Região Sudeste possui grande número de municípios equipados com orquestras, tendo um surpreendente aumento do número das orquestras sinfônicas sem subsídio público, não verificado em outras regiões brasileiras. De maneira geral, as orquestras no Brasil apresentaram um crescimento alavancado pelo aumento de orquestras jovens o que, porém, não evitou a queda do número absoluto de orquestras na transição da primeira para a segunda década do século XXI. Ao mesmo tempo que as orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos decairam, o Estado e o Município de São Paulo apresentaram um crescimento, resultante da forte presença da categoria jovem, além de um predomínio da categoria sinfônica explicável por sua situação econômica privilegiada.

Foi fundamental para esta pesquisa analisar a situação das orquestras no Município do Rio de Janeiro, que apresenta um cenário de franco declínio, um caso extremo das tendências evidenciadas no Brasil e na Região Sudeste. Essa situação, somada à encontrada na Região Metropolitana de São Paulo, não somente com relação aos números absolutos, mas, mais importante, no que concerne aos números relativos, reafirma uma tendência de retração. Como foi afirmado anteriormente, é importante observar que esse é, por todos os fatores estudados e discussões desenvolvidas nesta tese, um exemplo de possível situação futura para outros municípios brasileiros.

Com relação ao processo de diminuição do número de orquestras, percebe-se uma transição de um modelo de gestão notadamente europeu para um modelo norte-americano, o que acarreta enormes transformações na forma como as orquestras estavam estruturadas até então, uma vez que sua subsistência sempre esteve intrinsecamente vinculada ao poder público. Essa mudança de modelo também encontra uma infinidade de barreiras na sociedade local, não familiarizada com as diversas formas de mecenato e contribuições culturais a partir de grupos civis. Porém, uma vez que a Região Metropolitana de São Paulo é a mais rica do país, era de se esperar que aqui se encontrassem aportes financeiros governamentais suficientes não só para o florescimento das artes, mas também para a criação de espaços que possibilitasse que as manifestações artísticas se enraizassem de forma tal que fizessem profundamente parte do cotidiano da

comunidade. Esse seria a única forma que permitiria que uma possível transição do modelo estatal para outros modelos de gestão, apoiados em fundos não governamentais, fosse possível, uma vez que a própria comunidade estaria engajada e se sentiria representada por tais práticas culturais.

A implantação de um novo modelo de gestão demanda inúmeros ajustes por parte dos gestores públicos, principalmente no que diz respeito à constituição de incentivos fiscais necessários para a formação de fundos de cultura, bem como o desenvolvimento de autogestão e sustentabilidade, por parte das comunicades musicais, uma vez que a realidade brasileira se construiu de forma muito diferente de outras sociedades, principalmente da norte-americana. A independência financeira dos organismos orquestrais só acontecerá no momento em que exista uma capacidade de gerenciamento por parte de seus integrantes, através de estímulo ao trabalho colaborativo mas, principalmente, através da capacitação e conscientização da real situação dos organismos orquestrais. É preciso que os representantes da comunidade musical se envolvam nessas questões, não como espectadores, mas como protagonistas das políticas públicas em sua própria comunidade.

A pesquisa procurou deixar claro que essa situação não é fruto de uma crise econômica, passageira ou não, haja vista o crescimento econômico indicado pelos valores relativos tanto ao PIB quanto à renda per capita, na Região Metropolitana de São Paulo, nos últimos dez anos, mas sim de uma transformação na forma de gestão desses organismos que, ao que tudo indica, cada vez menos contarão com subsídio público. As orquestras provavelmente terão, no decorrer das próximas décadas, que se aproximar de mecanismos de autogestão se quiserem sobreviver, modificando completamente a relação interna dos músicos com seu trabalho.

Inicialmente, o objetivo específico desta tese era comprovar a hipótese de tendência de redução, particularmente em direção aos resultados relativos encontrados (e não só os absolutos) a partir do início do século XXI, do número das orquestras sinfônicas profissionais ativas na Região Metropolitana de São Paulo, assim como levantar possíveis causas e significados dessa redução, e foi com assombro que, às vésperas do encerramento deste trabalho, a cidade assistiu ao desmanche de algumas das orquestras aqui mencionadas, seja de forma geral (como a Orquestra Sinfônica de São José dos Campos, que foi computada como a única orquestra profissional subsidiada por organismo público da cidade), seja de forma específica, como foi o caso da Banda Sinfônica do Estado de

São Paulo, diretamente envolvida na pesquisa, e o único organismo profissional do gênero na região.

É fundamental salientar que a diminuição do número de orquestras não diz respeito unicamente ao grupo de instrumentistas profissionais da Região Metropolitana de São Paulo, mas também, principalmente, aos estudantes, professores, gestores e diretores das escolas de música que formam indivíduos para o mercado de trabalho. Com relação às escolas de música, incluindo nesse grupo as próprias faculdades e centros de formação profissional em música, o resultado dessa pesquisa indica que é preciso, urgentemente, rever os conceitos relativos à formação profissional dos jovens estudantes, e possibilitar outras formas de profissionalização que não somente as vinculadas à existência de orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos. É extremamente necessário não deixar de lado essa questão.

Finalmente, é importante notar que esta pesquisa recolheu material suficiente para dar início a inúmeras outras pesquisas, tanto no corpo do texto como nas tabelas disponibilizadas no Apêndice. Esse material tem por finalidade servir como base para novos trabalhos que se debrucem sobre o tema, uma vez que estudos sobre organismos orquestrais e sociedade são praticamente inexistentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia geral

ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves [c.1948]. 360p.

ADORNO, Theodor. Adorno: textos Escolhidos. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Nova cultural, 1996.

ALMEIDA, Adalberto L. Orquestra sinfônica brasileira. *Música Sacra*, Petrópolis, v.12, n. 3 e 4, p.74-76, coluna *Várias*, mar.-abr. 1952.

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & CIA Editores, 1948.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*; segunda edição correta e aumentada; com textos musicais. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., Editores. 1926.

ALVES, José Eustáquio Diniz. O bônus demográfico e o crescimento econômico no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. (v. 2).

ANDRADE, Mário de. *Música do Brasil*. Curitiba, São Paulo: Rio de Janeiro: Editora Guaira Limitada, 1941. 79p. (Coleção Caderno Azul, v.1)

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 8 ed., São Paulo: Martins; Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.

APPLEBY, David P. *The music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983.

ARAÚJO, Samuel. A prática sinfônica e o mundo a seu redor. *Estudos avançados*. vol.30, n.86, São Paulo, jan./abr., p. 331-322, 2016.

ASSUNÇÃO, Paulo de. As condições urbanas da cidade de São Paulo no século XIX. *Revista Histórica*: revista online do Arquivo Público do Estado de São Paulo. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, n. 37, ano 6, Agosto 2009. ISSN: 1808-6284. Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/publicacoes/revista_historica/ver/revista-historica-37. Acesso em 22/03/2015.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956. (Coleção Documentos Brasileiros, v.87)

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. *Música e músicos do Brasil: história, crítica, comentários*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. Imaginários políticos no Brasil e no México. In: BEIRED, José Luis Bendicho; BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *Política e Identidade Cultural na América Latina*. São Paulo: Cultura Acadêmica - Unesp, 2010 p. 69-89.

BARREIRO CARABETTA, Diego. Un modelo de gestión: La Orquesta Sinfónica del Estado de San Pablo. *Sinfónica*, Montevideo, v.13, n.155, dez. 2007, p. 8-11.

BELARDI, Armando. *Vocação e Arte: Memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Casas Manon, 1986.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine (Org.). *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos*. São Paulo: Annablume, 2006.

BINDER, Fernando. "Mulheres e imigrantes: invisibilidades históricas e as práticas da música culta em São Paulo na Belle Époque". Em: SIMPEMUS 6 - Simpósio de Pesquisa em Música da UFPR. *Anais*. Curitiba: UFPR, p. 51-56, 2013.

_____. *Bandas Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Dissertação (mestrado em música). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/95107>>.

_____. *Bandas de Música no Brasil: revisão de conceitos a partir de formações instrumentais entre 1793-1826*. *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora, julho, p. 276-293, 2004.

_____. *Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo*. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Natal, 2013. Natal: Escola de Música da UFRN, 2013. Disponível em:

<<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/viewFile/2151/467>>. Acesso em: 21 ago. 2016.

BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. "Semana de Arte Moderna: o que comemorar?". *Remate de Males*, Campinas, v. 33, n. 1-2, p.23-29, 2013. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3926>>. Acesso em: 05 mar. 2016.

BOMENY, Helena. *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

BOMFIM, Camila e DUARTE, Fernando L. S. “Em igrejas e teatros: memórias e esquecimentos relativos à presença de orquestras na prática musical brasileira da primeira metade do século XX”. In: ENCONTRO BRASILEIRO DE PESQUISA EM CULTURA, 3., 2015, Crato. *Anais*. Crato: Universidade Federal do Cariri, p. 67-75, 2015.

BONAMINO, Alicia; ALVES, Fátima; FRANCO, Creso; CAZELLI, Sibebe. “Os efeitos das diferentes formas de capital no desempenho escolar: um estudo à luz de Bourdieu e de Coleman”. *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, v. 15, n. 45, p. 487-499, Setembro-Dezembro, 2010. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27515491007>>. Acesso em: 29 abril 2016.

BORCH, Christian. *Niklas Luhmann*. United Kingdom: Routledge, 2011.

BOTSTEIN, Leon. The Future of the Orchestra. *The Musical Quarterly*, Oxford, v.80, n.2, p.189-193, summer 1996). Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/742361>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. México: Siglo XXI, 1997.

_____. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Editora Unesp, 1977.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre et alli. *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 2003.

BOURDIEU, Pierre e WACQUANT, Loïc J. D. *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.

BRUNKHORST, Hauke. Alguns problemas conceituais e estruturais do cosmopolitismo global. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 7-38, Jun. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092011000200002&lng=en&nrm=iso. Acesso em 20/02/2016.

BUDASZ, Rogério. Teatro e música na América Portuguesa: ópera e teatro musical o Brasil (1700-1822); convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: Deartes UFPR, 2008.

BURNEY, Frances. *Evelina*. Domingos Martins: Pedrazul, 2014.

CAMARGOS, Marcia. Uma república nos moldes franceses. *Revista USP*, São Paulo, n.59, p. 134-143, set.-nov. 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13281/15099>>. Acesso em 20/02/2016.

_____. *Semana de 22*. São Paulo: Boitempo, 2015.

_____. *Villa Kyrial*. Crônica da belle époque paulistana. São Paulo: Editora Senac, 2001.

CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. México: Grijalbo, 1989.

CARDOSO, André. *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005. 204p., ilustr., ms. facsim., bibliogr.

CARDOSO, Lino de Almeida. *O som social: música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)*. São Paulo: edição do autor, 2011.

CARVALHO, L. F. Cirillo de. *Orquestra Sinfônica Universitária: modelos e alternativa de implementação em Universidades Públicas*. Dissertação (Mestrado em música). Campinas: Instituto de Artes – UNICAMP, 2005.

CASTAGNA, Paulo. A Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo. *Brasiliana*, Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n.1, p.16-27, jan. 1999.

CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. In: ROCHA, Edite e ZILLE, José Antônio Baêta (orgs.). *Musicologia[s]*. Barbacena: EdUEMG, 2016. p.191-243 (Série diálogos com o som. Ensaios, v.3). ISBN 978-85-62578-68-7. CASTRO, Ênio de Freitas. Porto Alegre: as atividades da Associação Rio-Grandense de Música, de 1938 a 1945. *Brasil Musical*, Rio de Janeiro, n.11, p.28-29, jan. 1946.

CASTRO, Carolina M. P. “O centro velho” e a moradia: requalificação urbana em Pão Paulo. *PLURIS – IV Congresso Luso-Brasileiro para Planejamento Urbano, Regional, Integral Sustentável*. *Actas*. Faro: Universidade do Algarve, 2010. Disponível em: <http://pluris2010.civil.uminho.pt/Actas/PDF/Paper163.pdf>. Acesso: 02 jan. 2017.

CASTRO, Daniel. Geografia e música: a dupla face de uma relação. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 7-18, jul./dez. 2009.

CASTRO, Marcos Câmara de. Músicas populares e músicas eruditas: uma distinção inoperante? Apresentação de tradução. *História e-história*. Disponível em: http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=266#_ftn2. 07 de abril de 2014. Acesso:15 jul. 2014.

CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CAVALHEIRO FILHO, Roberto Dante. *A música na pauta jornalística d’“O Estado de São Paulo”*: 1947-1968 Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes – USP, 1996.

CERNICHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926.

CHERVO, Santiago. *Dangremont, el violinista de los Arroyos*. Buenos Ayres: Yaguaron Ediciones, 2002.

CHUEKE, Isaac. “Panorama orquestral e educação musical no Brasil do séc. XXI: prenúncio de tempos melhores?”. In: NASCIMENTO, Marco Antônio Toledo;

STERVINO, Adeline Anelyse Marie. (Org.). *Educação musical no Brasil e no Mundo: Reflexões e Ressonâncias*. Fortaleza: Edições UFC, 2014, p. 61-74.

CLARK, Katerina, HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COLI, Juliana M. “*Vissi D’Arte*” por amor a uma profissão: um estudo sobre as relações de trabalho e a atividade do cantor no teatro lírico. Tese (doutorado em ciências sociais). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – USP, 2003.

CONSTITUIÇÃO de uma orquestra sinfônica da Unesco. *Música Sacra*, Petrópolis, v.10, n.6, p.116, coluna Várias, jun. 1950.

COSTA, Daniella Rodrigues Ferreira da. *Ser músico em orquestras de excelência: relações de poder e processos de subjetivação no ambiente orquestral*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2014.

COSTA, Sérgio. *Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COSTALLAT, Benjamim. As duas orquestras. *Música Sacra*, Petrópolis, v.12, n.2, p.37, coluna Várias, fev. 1952.

CUNHA, João Itiberê da. *A morte do Teatro Lírico: esplendor e miséria de uma casa de espetáculo*. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.56-58, mar. 1934.

CUNHA, M. A. Almeida. O conceito “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 503-524, jul./dez. 2007.

CONCILIUM Plenarium Brasiliense in Urbe S. Sebastiani Fluminis Januarii Anno Domini MDCCCCXXXIX [1939] celebratum a Sebastiano S.R.E. Card. Leme da Silveira Cintra S. Sebastiani Fluminis Januarii Archiepiscopo Summi Pontificis Pii PP. XII legato a latere praeside. Rio de Janeiro: Petropolis, 1939.

DALLABRIDA, Norberto. “A reforma Francisco Campos e a modernização nacionalizada do ensino secundário”. *Revista Educação*. Porto Alegre, v. 32, n. 2, p. 185-191, maio/ago. 2009

DAVANZO, Aurea, PIRES, Maria da Conceição, NEGREIROS, Rovena e SANTOS, Sarah. “Metropolização e Rede Urbana”. In: PEREIRA, R. H. Moraes, FURTADO, B. Alves (orgs.). *Dinâmica urbano-regional: rede urbana e suas interfaces*. IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, p. 89-99, 2010.

DIAS, Reinaldo, MATOS, Fernanda. *Políticas Públicas: Princípios, propósitos e processos*. São Paulo: Atlas, 2012.

DINIZ, Clélio Campolina. “Dinâmica urbano-regional, rede urbana e suas interfaces” PEREIRA, R. H. Moraes e FURTADO, B. Alves (org.). *Dinâmica urbano-regional: rede urbana e suas interfaces*. IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, p. 11-12, 2010.

DI PIETRO, Maria Sylvia Zanella. *Direito Administrativo*. São Paulo: Atlas, 2014.

- D'OR. Orquestra universitária do Rio de Janeiro. *Música Sacra*, Petrópolis, v.12, n. 3 e 4, p.78-79, coluna Várias, mar. e abr. 1952.
- DUARTE, Fernando L. S. "A teoria dos sistemas autopoieticos de Niklas Luhmann como ferramenta para a compreensão da história da música litúrgica católica." In: CONGRESSO DA ANPPOM, 21., 2011, Uberlândia. *Anais*. Uberlândia: ANPPOM, p. 959-965, 2011.
- DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- EGG, André. A carta aberta de Camargo Guarnieri. *Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná*, Curitiba, v. 1, p., jan./dez. 2006
- ELDRIDGE, David. *American Culture in the 1930s*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Volume I: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- FARIA, Hamilton *Agenda cultural para o Brasil do presente*. São Paulo: Instituto Pólis, 2003.
- FAVARETTO, Celso. "Música na escola: porque estudar música?". JORDÃO et al. (coords.). *A música na escola*. São Paulo: Alucci & Associados, 2012.
- FERRAZ JÚNIOR; HADDAD, Gisele. *Jubileu de Brilhante: os 75 anos da Associação Musical de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto: Coruja, 2013.
- FOLLIS, Fransérgio. *Modernização urbana na belle époque paulista*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- FONSECA, Denise Sella. *Uma colcha de retalhos: A música em cena em São Paulo entre o final do século XIX e o início do XX*. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- _____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *Música do Brasil: fatos, figuras e obras*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1957. 141p. (Biblioteca de Divulgação Cultural, série A-XIV)
- GABRIEL [de ARAÚJO], Vitor. *A crítica musical na imprensa paulista: 1854-1875*. São Paulo, Instituto de Artes da UNESP, 1991. Dissertação (mestrado).
- _____. Patrimônio, inventário e herança: a posse de mestres de capela na Sé de São Paulo no século XIX. VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 22-25 de julho de 2004. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p. 125-137.

_____. *Zarzuela; o teatro musical espanhol em São Paulo*. Tese (Doutorado) Assis: Faculdade de Ciências e Letras/Unesp. 2000.

GLASS, R. *London: aspects of change*. Londres: University College, Centre for Urban Studies/MacGibbon e Kee, 1964.

GLOBAL MUSIC REPORT 2016: Music Consumption Exploding Worldwide; state of the Industry Overview 2016. [Londres]: International Federation of the Phonographic Industry, 2016.

GOEHR, L. *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*. New York: Oxford University Press, 2007.

GOLDENBERG, Ricardo. Educação musical: a experiência do canto orfeônico no Brasil. Pro-Posições, [S.l.], v. 6, n. 3, p. 103-109, mar. 2016. ISSN 1982-6248. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8644264/11690>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

GUERRINI JÚNIOR, Irineu. *A elite no ar: óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo (1943-1960)*. São Paulo: Terceira Margem; Fapesp, 2009.

HADDAD, Gisele L. *Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (SP): representações e significado social*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HANSLICK, E. *Do belo musical*. Covilhã: LusoSofia Press, 2011. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/hanslick_eduard_do_belo_musical.pdf. Acesso em: 05 fev. 2016.

HAUSSEN, Doris Fagundes. “Rádio e política. Tempos de Vargas e Perón”. Porto Alegre, Edipucrs, 2001.

HIKIJ, Rose Satiko G. A música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens participantes de um projeto social de ensino musical. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2006.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos Impérios: (1875-1914)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

JESUS, Raimundo Mário de. *Banda militar: dois séculos contextuais de música no Brasil, 1808-2008*. Belém: edição do autor, 2008.

KAUFMAN, Jason. Three Views of Associationalism in 19th-Century America: An Empirical Examination. *American Journal of Sociology*, v.104, n.5, p.1.296-1.345, 1999). Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/210176>>. Acesso em: 05 jun. 2016.

KOLB Bonita M. The Decline of the Subscriber Base: A Study of the Philharmonia Orchestra Audience. *International Journal of Arts Management*, Montréal, v.3, n.2, p.51-59, winter 2001. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41064723>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

KRONEMBERGER, Gabriela Almeida. *OPES: uma sociologia dos músicos de orquestra*. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

LABRES FILHO, Jair Paulo; SANTOS, Rael Fiszon Eugenio dos. Jazz-bands no Brasil: modernidade, raça, nacionalidade e política na década de 1920. XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH, São Paulo, jul. 2011. *Anais*. São Paulo: ANPUH, 2011, p.1-15. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308176626_ARQUIVO_JAZZBANDSNOBRASIL\(versaofinalanpuh\).pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308176626_ARQUIVO_JAZZBANDSNOBRASIL(versaofinalanpuh).pdf)>. Acesso em: 16 mai. 2016.

LAGO JUNIOR, Sylvio. *A arte da regência: história, técnica e maestros*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2002.

LEFEBVRE, Henri. *Espacio y politica: el derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1976.

LERAT, Fabien. *Le Classique est mort, vive le classique!* Dissertação (Master of Arts en interprétation musicale). Suíça, 2012.

LISBOA, Alessandra Coutinho. *Villa-Lobos e o canto orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2005. Disponível em <http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Musica/alessandra_lisboa.pdf>. Acesso em 02 jun. 2016.

LOBO, João de Deus de Castro. *Abertura em ré Maior*; descoberta, restauração e prefácio Harry Lamott Crowl Jr.; revisão Eduardo de Carvalho Ribeiro; edição Maurício Dottori. Ouro Preto, Núcleo de Música do Instituto de Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, 1987. 4 p. inum, 40 p. (Compositores Mineiros do Século XVIII, v.2)

LOPES, Carlos. *Cooperação e desenvolvimento humano. A agenda emergente para o novo milênio*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

MACDONALD, Dwight. *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*. New York Review of Books, 2011.

MACIENTE, Meryelle. *Estratégias de enfrentamento para a Ansiedade de Performance Musical (APM): um olhar sobre músicos profissionais de orquestras paulistas*. Tese (Doutorado em Artes). São Paulo, Escola de Comunicações e Artes -USP, 2016.

MACHADO, Charlene N. G. *Estratégias de viabilidade de duas orquestras no Estado de São Paulo: Orquestra Sinfônica de Campinas e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo*. Monografia (Especialização). Curitiba: Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Tuiuti do Paraná, 2012. Disponível em <<http://tcconline.utp.br/wp-content/uploads/2012/05/ESTRATEGIAS-DE-VIABILIDADE-DE-DUAS-ORQUESTRAS.pdf>>. Acesso em 02 jun. 2016.

MAIA, Preste. *Estudo para o Plano de Avenidas*. São Paulo: Melhoramentos, Disponível em: <<http://www.stm.sp.gov.br/index.php/publicacoes/retrospectiva-historica-dos-transportes-em-s-paulo>>. Acesso em 22 dez. 2016.

MAGALHÃES, Juca. *Da capo: de volta às origens da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo*. São Paulo: Editae Studio, 2011.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1981. 331p. (Coleção Retratos do Brasil, v.150)

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús e BARCELOS, Claudia. Comunicação e mediações culturais. Diálogos midiológicos 6. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 23, nº 1, p. 151-163, Janeiro-Junho 2000. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/2010>. Acesso em 20 mar. 2016.

MARTINS, Ana Cecília. Um raio-x das orquestras brasileiras: Pesquisa do MinC revela carências e determina política para o setor. *Brasiliana: Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.8, mai. 2001, p. 40-41.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Conselho Federal de Cultura, 1970.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniaes até o primeiro decênio da República por Guilherme Theodoro Pereira de Mello*. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908. XXV.

MENEGUELLO, Cristina. Orquestras do interior: um estudo histórico sobre o fenômeno das big bands no interior do Estado de São Paulo. IN: SARÁO: *Memória e vida cultural de Campinas*. Campinas: UNICAMP, v.2 n.7, abr. 2004. Disponível em: <http://www.centrodememoria.unicamp.br/sarao/revista19/PDF/sarao_texto_01.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2016.

MENON, Fernando. A Sociedade Civil Juventude Musical Brasileira 8ª seção – Paraná e Santa Catarina. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 3., 2005, Curitiba. *Anais*. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/fernando_menon.pdf

_____. *Jeunesses Musicales e sua representação civil no Paraná: Juventude Musical Brasileira 8ª Região PR/SC - Setor do Paraná (1953-1963)*. Dissertação (Mestrado em música). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2008.

MESQUITA, Marcos. "Uma encruzilhada estético-musical: "Música do futuro" de Richard Wagner". *Revista Vórtex*, [S.l.], v. 3, n. 1, Julho, 2015. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/752>. Acesso em: 01 fev. 2016.

MINCZUK, Arcádio. *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo: Uma visão de sua história e concepção*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2005.

MINCZUK, Arcadio. *O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas do Brasil*. Tese (Doutorado em História da Ciência). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015.

MOHR, Denise. *Orquestra de Câmara São Bento do Sul: seu público e seu papel para o município*. Dissertação (Mestrado em Música). Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2013.

MONTEIRO, Maurício Mário. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais - 1794 -1832*. Dissertação (Mestrado em História social) São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1995.

MONTEIRO, Janaina; PEREIRA, Lais B.; SOUZA NETO, Manoel J. As orquestras sinfônicas do Paraná. In: *A (des)construção da música na cultura paranaense*. Curitiba: Assembleia Legislativa do Estado do Paraná, Aos Quatro Ventos, 2004. p. 335-339.

MORAES, J. G. Vinci de. "Polifonia na metrópole: história e música popular em São Paulo". *Revista Tempo*. Rio de Janeiro, nº 10, p. 39-62, Dezembro 2000. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg10-3.pdf. Acesso: 02 fev. 2016.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MOTA, Carlos Guilherme. "São Paulo no Século XIX (1822-1889): esboço de interpretação". In: *Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, Mackenzie, v. 4, n. 1, p. 9-16, 2004.

MURICY, José Cândido de Andrade. As sociedades musicais no Brasil. *Música Sacra*, Petrópolis, ano 17, n.3, p.76-79, mai.-jun. 1957.

MUSHER, Sharon. *Democratic Art: The New Deal's Influence on American Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

MÚSICA brasileira para orquestra: catálogo geral; organizado por João Guilherme Ripper. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música/FUNARTE, Projeto Orquestra, 1988.

NASCIMENTO, Alberto Freire. "Política cultural e financiamento do setor cultural." Em: IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. *Anais*. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2008. Disponível em: <<http://www.marketingcultural.com.br/106/pdf/politica-cultural-financiamento-setor-cultural.pdf>>. Acesso em 02 maio 2015.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: UNESP, 2006.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Orchestra do Instituto Nacional de Música*. Rio de Janeiro: Imprensa Internacional, 1929.

_____. Sociedade de Cultura Musical de Pernambuco: o que tem sido a útil existência dessa prestigiosa associação de arte, no grande Estado do Norte. *Cultura Artística*, Rio de Janeiro, n.10/11, p.50-58, fev./mar. 1935.

P., A. J. A orquestra na Igreja. *Música Sacra*, Petrópolis, v. 14, n. 2, p. 52-53, abr. 1954.

PASTORAL colectiva dos Senhores Arcebispos e Bispos das Provincias Ecclesiasticas de S. Sebastião do Rio de Janeiro, Marianna, S. Paulo, Cuyabá e Porto Alegre communicado ao clero e aos fieis o resultado na cidade de S. Paulo de 25 de setembro a 10 de outubro de 1910. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911.

PEDROSO, Marcel de Moraes. *Desenvolvimento humano no Município de São Paulo: Uma cartografia socioeconômica como contribuição ao planejamento de políticas públicas*. Dissertação (Mestrado em Economia Política). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2003.

PEREIRA, A. R. "Uma República Musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899)". Em: XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento histórico e diálogo social. *Anais*. Natal: Associação Nacional de História, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364696506_ARQUIVO_UmaRepubblicaMusical-AvelinoRomero.pdf. Acesso em: 15 abril 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Imaginário da Cidade: Visões Literárias do Urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Dissertação (Mestrado em educação). Campinas: Faculdade de Educação - UNICAMP, 2005.

PIO X (Papa). Motu Proprio. In: *Lyra Sacra: Canticos a Nossa Senhora: parte IV: Ladainhas*. Braga: S. Fiel, 1904. p. 7-12.

PNUD - Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento. *Valores e Desenvolvimento Humano 2010/Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento*. Brasília, 2010. 318 p. ISBN 978-85-88201-08-8

POLASTRE, Claudia Aparecida. *A música na Cidade de São Paulo, 1765-1822*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. A Casa da Ópera de São Paulo no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, n.2, p.121-144, 2010.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

PROJETO Orquestras brasileiras; coordenação: Valéria Ribeiro Peixoto. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música, 2001.

REALE, G. ANTISERI, D. *História da filosofia, 6: de Nietzsche a Escola de Frankfurt*. São Paulo: Paulus, 2006.

REGUILLO, Rossana. *Emergência de culturas juvenis: estratégias del desencanto*. Colômbia: Cultura libre, 2000.

REIS, Nestor Goulart. *Dois séculos de projetos no Estado de São Paulo: grandes obras e urbanização*. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial, 2010. 3v.

REZENDE, Carlos Penteado de. Cronologia musical de São Paulo (1800-1870). In: *IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo: São Paulo em Quatro Séculos*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954. v.2, p. 233-268.

RIGATTI, Décio. Conurbação na região metropolitana de Porto Alegre. *Anais dos Encontros Nacionais da ANPUR*. Recife, v.15.p. 1-19, 2013. Disponível em: <http://unuospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/4453/4322>. Acesso em 11 mar. 2016.

ROBATTO, Lucas. *Estéticas, estilos e escolhas: as aberturas do Padre José Maurício*. V ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 19-21 jul. 2002. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p. 155-186.

SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Da totalidade do lugar*. São Paulo: EDUSP, 2005.

_____. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. *A urbanização brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2008a.

_____. *Por uma geografia nova*. São Paulo: EDUSP, 2008b.

SANTOS, M e SILVEIRA, M. L. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2002.

SCHIAVO, Alexandre. Brazil: a Top Performing Market. In: *IFPI DIGITAL MUSIC REPORT 2015: Charting the Path to Sustainable Growth*. [Londres]: International Federation of the Phonographic Industry, 2015. p. 27.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SCHÜLER, Fernando L. Gestão cultural: o desafio da sustentabilidade e a alternativa dos fundos de endowment. Uma análise do caso brasileiro à luz da experiência canadense. *Interfaces Brasil/Canadá*. Canoas, v. 12, n. 15, 2012, p. 129-154. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/7224/5042>>. Acesso em 12 dez. 2016.

SCHWARTZMAN, Simon. Gustavo Capanema e a educação brasileira: uma interpretação, *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, 66 (153), 165-72, maio/ago 1985 Disponível em: http://www.schwartzman.org.br/simon/capanema_interpretacao.htm>. Acesso em 10 jan. 2017.

SECCHI, Leonardo. *Políticas Públicas: Conceitos, esquemas de análise, casos práticos*. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

SEN, Amartya. *Desenvolvimento como liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. *O Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SMITH, Neil. A gentrificação generalizada: de uma anomalia local à “regeneração urbana” como estratégia urbana global. In: BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine (Org.). *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 59-87.

SOARES, Teresinha R.P. *A utopia no horizonte da música nova*. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

SOUZA, V. "A Heteroglossia na sala de aula de literatura Inglesa: um estudo sobre um conflito de vozes." *Contexturas*. São Paulo: APLIESP, v.5, p.111-125, 2001.

SPÓSITO, Maria Encarnação Beltrão. *Capitalismo e Urbanização*. São Paulo: Contexto, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Editora Ática, 1981. (Ensaio, v.69)

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A Capital da Vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

TONI, Flávia. Uma Orquestra Sinfônica para São Paulo. *Revista Música*. São Paulo, ECA- USP, v.6, n.1/2, p.122-149 Maio-Novembro, 1995. Disponível em: www.usp.br/poseca/index.php/musica/article/viewFile/168/148 Acesso em: 15 nov. 2016.

TRAVASSOS, Luciana. Cidade e água em São Paulo: a origem de um modelo de urbanização. *Anais. XVI ENANPUR (Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional): Espaço, Planejamento e Insurgências: Alternativas Contemporâneas para o Desenvolvimento Urbano e Regional*. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <http://xviananpur.com.br/anais/?wpfb_filepage=st8_3_p-01_travassos-pdf> Acesso em 11 mar. 2016.

TROTTA, Felipe. Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro. JANOTTI JUNIOR, J., LIMA, Tatiana, PIRES, Victor (orgs.). *Dez anos a mil: Mídia e*

Música Popular Massiva em Tempos de Internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011, p. 116-137.

VARELA, Correia. *História da fundação do Orfeão Clube Juventude Portuguesa*. Rio de Janeiro: Imprensa Internacional, 1918.

VELHO, Gilberto. MetrÓpole, cosmopolitismo e mediação. *Horizontes antropológicos*. Porto Alegre: UFRGS, ano 16, n. 33, p. 15-23, Janeiro-Junho, 2010.

VELI, G. *Programa para a fundação de grande e permanente Ópera nacional do estado*. Rio de Janeiro: Graf. Ouvidor, 1947.

VERMES, Monica. V. *Aquí y allá: los tránsitos musicales en Río de Janeiro durante la primera república*. *Boletín Música*. v. 29, Havana, 2011.

_____. Teatros, circuitos e repertÓrios no mundo musical carioca de final de século XIX e início do século XX. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. *Anais*. São Paulo, 2014, 8 páginas. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2820/874>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

VILLAÇA, Flávio. *Espaço intra-urbano no Brasil: os processos espaciais de conurbação*. São Paulo: Fapesp, 2001.

WEBER, William. *La gran Transformación en el gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

_____. Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870. In: *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, Vol. 8, nº. 1, p.5-22, Jun 1977.

Fontes primárias: jornais e periódicos

[ANDRADE, Mário de]. No Conservatório Dramático e Musical: Discurso pronunciado pelo distinto professor Mario de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a 10 do corrente, no salão do conservatório Dramático e Musical de S. Paulo, sendo o orador paranympho nomeado pelos diplomandos. *Correio Paulistano*, São Paulo, n.21.443, 19 mar. 1923, p.3.

A[NDRADE], M[ário] de. Cultura Artística. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, ano 6, n.1.263, p. 5, coluna Musica, 31 jan. 1934a.

A[NDRADE], M[ário] de. Decadencia. *Diário Nacional*, São Paulo, ano 3, n.834, p. 7, coluna Quartas Musicais, 19 mar. 1930b.

A[NDRADE], M[ário] de. Dona Eulalia III. *Diário Nacional*, São Paulo, ano 1, n.121, 01 dez. 1927, p. 2, coluna Arte.

A[NDRADE], M[ário] de. Orchestra Symphonica de S. Paulo. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, ano 6, n.1.392, p. 7, coluna Musica, 01 jun. 1934b.

A[NDRADE], M[ário] de. Sociedade de Concertos Sinfônicos. *Diário Nacional*, São Paulo, ano 3, n.815, p. 7, coluna Quartas Musicais, 23 fev. 1930a.

A[NDRADE], M[ário] de. Sociedade de Concertos Sinfônicos. *Diário Nacional*, São Paulo, ano 4, n. 1.095, p. 6, coluna Musica, 03 fev. 1931.

ÂNGELO, Ivan. *85 anos de cultura - História da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo, Studio Nobel, 1998.

ANÚNCIO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 75, n. 24. 364, p. 9, 09 out. 1954.

ANÚNCIO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 52, n. 17. 196, p. 1, 27 mar. 1926.

ADIAMENTO dos ensaios de orquestra Philharmonia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 58, n.19.220, p. 6, coluna Artes e Artistas, 14 jul. 1932.

ALMEIDA, Adalberto Lara de. Orquestra sinfônica brasileira. *Música Sacra*, Petrópolis, v.12, n. 3 e 4, p.74-76, coluna Várias, mar.-abr. 1952.

ANTIGA Estação Júlio Prestes vira Sala São Paulo de Concertos. *Revista Concerto*, São Paulo, a. IV, n. 42, p. 20, Especial, jul. 1999

ANÚNCIO de Concerto sinfônico, promovido pela Sociedade de Concertos Sinfônicos *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 1, 27 mar. 1926.

APROVADO em primeira discussão o projeto de lei criando a Orquestra Sinfônica Municipal. *Jornal de Notícias*, São Paulo, ano 4, n.1.077, p.3-4, coluna Câmara Municipal, 27 out. 1949.

ARTE E ARTISTAS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 41, n.13.272, p. 6, 25 abr. 1915.

ASSOCIAÇÃO ORCHESTRA SYMPHONICA DE S. PAULO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 59, n.19.605, p.4, coluna Artes e Artistas, 23 set. 1933.

AUXILIO A' ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 68, n.22.456, p.2, 20 nov. 1942.

A BAHIA. In: COSTA, F. de Macedo. 1878 Almanach das Famílias [...]. Bahia: Lytho-Tipographia de J. G. Tourinho, 1877. p.113-127.

BANDA CARLOS GOMES. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 72, n.23.462, p.2, coluna Catanduva, 07 nov. 1951.

BARROS, M. V. Fernandes. Baile. *A Província de São Paulo*, São Paulo, ano 3, n.691, p.1, coluna Letras e Artes, 05 jun. 1877.

BECKER, Sérgio. Músicos brigando por um salário mínimo. *Jornal da República*, São Paulo, ano 1, n.74, p.11, 21 nov. 1979.

BRAGANÇA DÁ EXEMPLO no cultivo da música. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 97, n.31.333, p.32, 13 mai. 1976.

CAMARA MUNICIPAL. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 70, n.22.891, p.3, 29 dez. 1949.

CAMARATE, Alfredo. Cincoenta anos de theatro - XXXV. *A Província de São Paulo*, São Paulo, ano 28, n.8.761, p.3, coluna Noticias theatraes, 23 nov. 1902.

CELSO JUNIOR, Afonso. Tendências novas na arte. *A Província de São Paulo*, São Paulo, ano 5, n.1.322, p. 1, coluna Lettras e Artes, 20 jul. 1879.

CENTRO MUSICAL DE S. PAULO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 59, n.19.617, p. 2, coluna Artes e Artistas, 07 out. 1933.

CICCACIO, Ana M. Orquestras jovens. Fato ou ilusão? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 105, n. 33.530, p. 30, 24 jun. 1984.

CLUB HAYDN. *A Província de São Paulo*, São Paulo, ano 12, n. 3.434, p. 2, coluna Noticiario, 05 set. 1886.

COELHO, João M. Negócios clássicos em sintonia com as exigências de hoje? *Anuário VivaMúsica! 2005*. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições, p. 37-51.

C. M. A música brasileira e nossas sociedades musicais. *Brasil Musical*, Rio de Janeiro, n.23-24, mar.; n.25-36, abr. N.17-18, mai. 1924.

COMPADRE LULU [pseudônimo]. Viva o Sr. Claudio Antunes Benedicto!!! *O Mercantil*, Rio de Janeiro, ano 1, n.47, p.2, coluna Correspondencias, 01 nov. 1844.

CONCERTO RESPIGHI. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 53, n.17.627, p.32, coluna Artes e Artistas, 05 jun. 1927.

CONCERTOS SYMPHONICOS POPULARES. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 56, n.18.574, p.4, coluna Artes e Artistas, 17 jun. 1930.

CONGRESSO DO ESTADO - CAMARA. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 44, n.15.965, p.5, 20 dez. 1924.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Orquestra Sinfônica Brasileira (1940–2000)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. 294p.

COSTA, Tristão Mariano da. A Música. In: LISBOA, José Maria. *Almanach Litterario de S. Paulo para 1879 acompanhado de uma melodia para piano pelo maestro Sant'Anna Gomes*. São Paulo: Typ. da "Província", 1878. p.78-82.

[COSTA], T[ristão] M[ariano da]. A Música. *Mensageiro do Coração de Jesus: organ mensal do Apostolado da Oração e da Comunhão Reparadora no Brazil*, Itu, n.7, v.1, dez.1898, p.364-365.

DEPARTAMENTO MUNICIPAL DE CULTURA. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 62, n. 20.355, p. 3, 21 fev. 1936.

DESEDUCAÇÃO PELA MÚSICA. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 73, n. 23.549, p. 6, coluna Artes e Artistas, 19 fev. 1952.

DORNELAS, Homero. *Rio Musical, 1894/1974 - orquestras em desfile e pequenos conjuntos, documentário*. Rio de Janeiro, edição do autor, 1974.

É UM DIREITO DO POVO ouvir boa música e um dever do Estado proporcioná-la. *Jornal de Notícias*, São Paulo, ano 3, n.753, p.5, coluna Câmara Municipal, 3 out. 1948.

ELIS REENCONTRA O PÚBLICO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 88, n. 28.370, p. 9, 7 out. 1967.

EXEQUIAS. *A Província de São Paulo*, São Paulo, ano 4, n.973, p.2, Coluna Noticiario, 19 mai. 1878.

F., C. Departamento Municipal de Cultura. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, ano 68, n. 22.456, p. 2, coluna Artes e Artistas, 24 mar. 1943.

FERNANDES, José R. As orquestras jovens são fortalecidas em Tatuí. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, ano 107, n. 34.021, p. 28, 26 jan. 1986.

FITEIRO. No paiz das sombras: notas e notinhas da cinelândia; desharmonia: desharmonia. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano 86, n.23.984, p.8, coluna Notas e Commentarios, 3 out. 1930.

FIXADAS AS BASES PARA A CRIAÇÃO DA FILARMÔNICA DE SÃO PAULO. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, ano 83, n. 26.869, p. 27, 25 nov. 1962.

FONSECA, Alonso Guayanaz da. *A Cigarra*, São Paulo, ano 2, n.24, p.19-20, 1º ago. 1915.

FONTES JUNIOR, A[ntônio Martins]. Beethoven. In: [ALMANAK Historico-Litterario do Estado de S. Paulo organizado e publicado por Oscar Monteiro para o anno de 1896 [...]. São Paulo: Oscar Monteiro, 1896a. Ano 1]. p.277-280.

FONTES JUNIOR, A[ntônio Martins]. Mozart. In: [ALMANAK Historico-Litterario do Estado de S. Paulo organizado e publicado por Oscar Monteiro para o anno de 1896 [...]. São Paulo: Oscar Monteiro, 1896b. Ano 1]. p.255-258.

FREDDY. Música para turistas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 25, n.7.457, p.6, coluna Cassinos, 1º out. 1943.

FURÃO [O]. São Paulo, ano 2, n. 53, 1916, p. 2.

GERT. Quatro métodos para se compor uma música de sucesso. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 70, n. 22.948, 04 jul. 1944, p.4-5.

GOMES CARDIM, [João Pedro]. Theatro lyrico: Gomes Cardim a seus collegas em S. Paulo. *A Província de São Paulo*, São Paulo, ano 5, n.1298, p.2, Coluna Secção Livre, 20 nov. 1887.

GUIA VivaMúsica! Faz mapeamento do universo clássico. *Revista Concerto*, São Paulo, a. IV, n. 41, p. 06, 1999.

GRANDE FESTIVAL. *A Província de São Paulo*, São Paulo, ano 6, n.1.755, p.2, coluna Noticiário, 01 jan. 1881.

GRIFFITHS, Graham. A música mexe, *'no usted!*. *Revista Concerto*, São Paulo, a. IV, n. 30, Como Ouvir Música Criativamente, p. 12, 1998.

H. BERLIOZ [pseudônimo]. Arte e caridade. *A Província de São Paulo*, São Paulo, ano 1, n.217, p.2, coluna Letras e Artes, 07 out. 1875.

HOJE, A`S 21 E 45 HORAS [anúncio]. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 71, n.23.208, p.2, 22 mai. 1945.

HOMENAGEM AO MAESTRO BELLARDI. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano 88, n.26.396, p.3, 26 mar. 1942.

JOLY, Ilza Zenker Leme; SANTIAGO, Glauber Lúcio Alves. Orquestra Infantil e Orquestra Experimental da UFSCAR: uma proposta para o desenvolvimento de conjuntos instrumentais. IV SLAM

JUBILEU DA SINFÔNICA vai iniciar comemorações hoje. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 85, n.27.484, p.12, 24 nov. 1964.

KARR, Affonso. Estrellas ao meio dia; tradução de Lúcio de Mendonça. *A Província de São Paulo*, São Paulo, ano 2, n.417, p.1, coluna Folhetim, 14 jun. 1876.

KOTHE, Fausto; TEIXEIRA, Clarissa Stefani; PEREIRA, Érico Felden; MERINO, Eugenio Andrés Díaz. A motivação para o desenvolvimento do trabalho de músicos de orquestra. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.25, jan./jun. 2012, p.100-106.

KRAUSZ, Luis S. Faltou emoção nos concertos de Perlman. *Revista Concerto*, São Paulo, a. IV, n. 30, Nota Crítica, 1998, p. 47.

_____. Conversa com Ricardo Castro. *Concerto*, São Paulo, a. IV, n. 41, 1999, p. 13.

MACHADO, Regina. 20 anos de uma orquestra nossa. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Cultural, São Paulo, ano 1, n.13, p.12, jan. 1977.

MAIS UM NOTÁVEL ESPETÁCULO de rádio e televisão [anúncio]. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 73, n.23.761, p. 8, 26 out. 1952.

MANTIDO O VETO do prefeito ao projeto criando a Orquestra Sinfônica. *Jornal de Notícias*, São Paulo, ano 4, n.1.125, p. 3-4, coluna Câmara Municipal, 24 dez. 1949.

MEDÁGLIA, Júlio. Serialismo. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, ano 87, n. 28.001, p. 37, 30 jul. 1966.

_____. 10 anos de Prelúdio: a televisão e a rádio prestando serviço à música de concerto. *Revista Concerto*, São Paulo, n. 234, ano XXII, dez. 2016, p. 8.

_____. Vinte anos de reflexões. *Concerto*, São Paulo, n. 228, jun. 2016, p. 8.

MEDEIROS, Jotabê. Oposição tenta vetar ao para as artes. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, ano 119, n. 38.215, p. 69, Cultura e Patrocínio, 30 jul. 1998.

MINAS TENTA EVITAR ÊXODO DE MÚSICOS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 96, n.30.890, 5 dez. 1975, p.12.

MOVIMENTO ARTÍSTICO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 41, n. 13.382, p. 18, coluna Artes e Artistas, 13 ago. 1915.

MURICY, Andrade. “Grande orquestra” e “Orquestra de câmara”. *Música Sacra*, Petrópolis, v. 16, n. 7 e 8, p. 125 (Várias), jul. e ago. 1956.

MURICY, José Cândido de Andrade. As sociedades musicais no Brasil. *Música Sacra*, Petrópolis, n.3, p.70-79, mai.-jun. 1957.

MÚSICA É OPÇÃO PARA OS JOVENS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 114, n. 36.432, p. 85, Caderno de Empregos, 18 jul. 1993.

MÚSICA MECÂNICA. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano 86, n. 25.857, p. 5, coluna Notas e Commentarios, 21 jun. 1940.

MÚSICOS, PROBLEMAS E INSEGURANÇAS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 100, n.32.082, p. 45, 14 out. 1979.

“NAPOLEÃO” às voltas com seus “soldados musicais”: lavrado auto de infração contra o chefe de orquestra do Cassino Atlântico. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 6.789, p. 7, segunda seção, 8 dez. 1944.

NEUFVILLE, Jean-Yves de. Um louco de sessenta anos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 109, n. 34.675, C-2, p. 7, 12 mar. 1988.

A NOITE DA ANCORA. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 68, n.22.482, p.3, coluna Artes e Artistas, 20 dez. 1942.

NOTAS E INFORMAÇÕES. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 63, n.20.758, p.3, 10 jun. 1937.

NOTÍCIAS THEATRAES em S. Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 66, n.21.753, p.3, coluna Palcos e Circos, 06 ago. 1940.

NOTICIAS THEATRAES. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 64, n.21.233, p.3, coluna Palcos e Circos, 21 dez. 1938.

O CONCERTO VOCAL E INSTRUMENTAL da Associação Riograndense de Belas Artes. *A Federação*, Porto Alegre, ano 53, n.159, p.15, 14 jul. 1936.

A OPERA lyrica e a crise. *A Província de São Paulo*, São Paulo, ano 1, n.111, p.1, coluna Folhetim, 23 mai. 1875.

OPOSIÇÃO tenta vetar OS para as artes. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 119, n. 38.215, p. 69, 05 jun. 1998.

ORQUESTRA A LUTA PELA SOBREVIVÊNCIA. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 100, n. 32.141, p. 28, 23 dez. 1979.

ORQUESTRA FILARMÔNICA DE SÃO PAULO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 73, n. 23.749, p. 13, 12 out. 1952.

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA. *Música Sacra*, Petrópolis, v.1, n. 11, p. 205 (Várias), nov. 1941.

OTERO, Félix de. Theatro Municipal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 38, n. 12.286, p. 2, coluna Palcos e Circos, 06 ago. 1912.

PASTORE, José. Música na rua. *Concerto*, 2016.

PELA MUSICA: numerosos artistas e professores de musica representam ao Governo do Estado em favor de um auxilio para a manutenção da orchestra da Sociedade Symphonica de S. Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 57, n.18.952, p.4, coluna Artes e Artistas, 02 set. 1931.

PENTEADO, Sílvia. Armando Belardi: “vivemos uma decadência cultural”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 107, n. 34.038, p. 31, 16 fev. 1986.

PHILHARMONIA. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 51, n. 16.985, p. 2, coluna Artes e Artistas, 30 jul. 1930.

PREFEITURA cria uma orchestra juvenil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 89, n. 28.526, p. 12, coluna Teatro, 9 abr. 1968.

O PROBLEMA DO EMPREGO DOS MÚSICOS. *O Estado de S. Paulo: Suplemento Comercial e Industrial*, São Paulo, ano 5, n.37, 28 out. 1953, p.8.

PROTESTO contra a suppressão da orchestra no cinema. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 63, n.20.762, p.8, 15 jun. 1937.

RÁDIO CRUZEIRO DO SUL [anúncio]. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 71, n.23.274, p.2, 09 ago. 1945.

SALAS de espera. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano 86, n.25.767, 6 mar. 1940, p.4.

SAMPAIO, João Luiz. Técnica e inspiração: entrevista com o maestro Neil Thomson. *Concerto*, São Paulo, n.228, jun. 2016, p.12-13.

SÃO PAULO (Cidade). Lei nº 3.829, de 28 de dezembro de 1949. *Diário Oficial do Estado de São Paulo (E. U. do Brasil)*, São Paulo, ano 59, n.293, seção Diário dos Municípios - Câmara Municipal de São Paulo, p.52-53, 29 dez. 1949.

SERÁ VOTADO HOJE o projeto de lei criando a Orchestra Sinfonica do Municipio. *Jornal de Notícias*, São Paulo, ano 4, n.982, p.3-4, coluna Câmara Municipal, 7 jul. 1949.

SCHNORREMBERG, Roberto. Música Dodecafônica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 81, n. 26.039, p. 13, 19 mar. 1960.

SOCIEDADE de Cultura Artística: 50 anos de trabalho pela cultura. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano XXX, n. 30, p. 9, 26 set. 1962.

SETTE, Mário. Saraus filarmônicos. *Contraponto*, Recife, n.6, out. 1947.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938. 489p.

SOCIEDADE DE CONCERTOS CLÁSSICOS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 41, n.13.359, p.4, coluna Artes e Artistas, 21 jul. 1915.

SOCIEDADE DE CONCERTOS CLÁSSICOS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 41, n.13.385, p.2, 16 ago. 1915b.

SOCIEDADE DE CONCERTOS LEON KANIEFSKY. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 59, n.19.541, p.4, coluna Artes e Artistas, 11 jul. 1933.

SOCIEDADE DE CONCERTOS LEON KANIEFSKY. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 61, n.20.306, p.5, coluna Artes e Artistas, 25 dez. 1935.

SOCIEDADE de Concertos Symphonicos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 44, n.15.965, p.3, coluna Artes e Artistas, 07 mar. 1922.

SOCIEDADE DE CONCERTOS SYMPHONICOS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 51, n.17.101, p.4, coluna Artes e Artistas, 20 dez. 1925.

SOCIEDADE DE CONCERTOS SYMPHONICOS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 55, n.18.372, p.16, coluna Secção Livre, 29 set. 1929a.

SOCIEDADE DE CONCERTOS SYMPHONICOS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 55, n.18.372, p.8, coluna Artes e Artistas, 20 out. 1929b.

SOCIEDADE DE CONCERTOS SYMPHONICOS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 57, n.18.757, p.4, coluna Artes e Artistas, 15 jan. 1931a.

SOCIEDADE DE CONCERTOS SYMPHONICOS. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 57, n.18.763, p.2, coluna Movimento Associativo, 22 jan. 1931b.

SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA [anúncio]. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 62, n.20.54, p.3, 6 out. 1936.

SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 38, n.12.114, p.3, coluna Artes e Artistas, 15 fev. 1912.

SOCIEDADE PHILARMONICA DE SÃO PAULO: discurso do dr. Roberto Moreira por ocasião do primeiro festival da nova sociedade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 64, n.21.116, p.4, 05 ago. 1938.

SOCIEDADE PHILARMONICA DE SÃO PAULO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 66, n. 21.690, p. 3, coluna Artes e Artistas, 24 mai. 1940.

SOCIEDADE PHILHARMONIA. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 51, n. 16.985, p. 4, coluna Artes e Artistas, 26 ago. 1925.

SOCIEDADE RADIO EDUCADORA PAULISTA. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 51, n. 17.037, p. 5, coluna Radiotelephonia, 17 out. 1925.

SUMÁRIO. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 78, n. 25.125, p. 41, Suplemento Literário, 30 mar. 1957.

SYNDICATO “Centro Musical de S. Paulo”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 65, n. 21.483, p. 5, 05 out. 1939.

THEATRO LYRICO. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano 86, n. 25.764, p. 5, coluna Notas e Commentarios, 2 mar. 1940.

O THEATRO MUNICIPAL DE São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 37, n. 11.959, p. 3, 12 set. 1911.

OS THEATROS de Paris. In: CARVALHO, Prudencio de. *ALMANACH Litterario* [...] 1890. Bahia: Imprensa Popular, 1889. p.108.

THEATROS E MÚSICA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 89, n.226, p.8, 15 ago. 1915.

UMA SOLUÇÃO para nossas orquestras. *Visão*, São Paulo, ano 50, n.10, p.82-84, 23 mai. 1977.

VÁRIOS OBSTÁCULOS se apresentam para a extinção do jogo no Brasil. *Jornal de Notícias*, São Paulo, ano 1, n.6, 18 abr. 1946.

Documentos

GIERT, C. Arno; LAVAGNINO, L. F. *Viação Férrea nas Províncias Rio de Janeiro, S. Paulo e Minas Geraes*. Rio de Janeiro: Gazeta de Noticias, 1890. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Imagem digital disponível em <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart530276/cart530276.jpg>. Acesso em: 12 set. 2016.

HAYDN, Joseph. Sinfonia com violino, viola, oboé, corni e violoncelo, del signor Joseph Hayden. Manuscrito, s.d. [final do século XVIII ou inícios do século XIX]. Museu da Música de Mariana, código CDO.01.368 CUn.

MAPPA de todas as estações das estradas de ferro. [Rio de Janeiro]: Lith a Vapor de Angelo & Robin, 1880. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Imagem digital disponível em <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart219200/cart219200.jpg>. Acesso em: 12 set. 2016.

MARTIN, Jules. *Nova Planta da Cidade de São Paulo e Suburbios*. São Paulo: Imp. Lith. A Vapor de Jules Martin, 1881. 1f. Arquivo Público do Estado de São Paulo. Imagem

digital disponível em
<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio_digital>. Acesso em: 05 set. 2016.

SPELTZ, Alexandre. *Planta das Estradas de Ferro das Provincias Rio de Janeiro, S. Paulo e Minas-Geraes*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1885. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Imagem digital disponível em
<http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart291395/cart291395.jpg>. Acesso em: 12 set. 2016.

STOLZ, R[obert]. *O favorito (Der favorit): fox-trot; arranjo de H. Rossi e adaptação de L. Rinaldo*. São Paulo: Casa Mignon, s.d. (Ideal Orchestra, n.23). Museu da Música de Mariana, Coleção Lavínia Cerqueira de Albuquerque, código ALC.129.

Obras de referência: enciclopédias, dicionários, bibliografia, anuários, almanaques, guias e relatórios

[ALMANAQUE Laemmert 1844] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro para o anno bissexto de 1844. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1843. Ano 1. IV, 288p.

[ALMANAQUE Laemmert 1845] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro para o anno de 1845. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1844. Ano 2. IV, 326, 60p.

[ALMANAQUE Laemmert 1846] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro para o anno de 1846. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1845. Ano 3. IV, 442, 44, 64, 8p.

[ALMANAQUE Laemmert 1847] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro para o anno de 1847. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1847. Ano 4. VIII, 410, 86, 79p.

[ALMANAQUE Laemmert 1848] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e do Rio de Janeiro para o anno bissexto de 1848 organizado e redigido por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1848. Ano 5. VIII, 479, 234, 98p.

[ALMANAQUE Laemmert 1849] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1849 organizado e redigido por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1849. Ano 6. VI, 374, 152, 82, 2p.

[ALMANAQUE Laemmert 1850] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1850 organizado e redigido por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1850. Ano 7. VIII, 435, 231, 134p.

[ALMANAQUE Laemmert 1851] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Provincia do Rio de Janeiro para o anno de 1851 organizado e redigido por

Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1851. Ano 8. VI, 440, 198, 280p.

[ALMANAQUE Laemmert 1852] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno bissexto de 1852 organizado e redigido por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1852. Ano 9. VII, 552, 168, 216p.

[ALMANAQUE Laemmert 1853] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1853 organizado e redigido por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1853. Ano 10. VI, 580, 202, 276p.

[ALMANAQUE Laemmert 1854] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1854 organizado e redigido por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1854. Ano 11. VIII, 592, 231, 184p.

[ALMANAQUE Laemmert 1855] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1855 fundado por Eduardo Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Enrique Laemmert, 1855. Ano 12. VIII, 636, 248, 213p.

[ALMANAQUE Laemmert 1856] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1856 fundado por Eduardo von Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1856. Ano 13. X, 688, 256, 240, 52p.

[ALMANAQUE Laemmert 1857] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1857 fundado por Eduardo von Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1857. Ano 14. VI, 680, 282, 256, 106, 6, 64p.

[ALMANAQUE Laemmert 1858] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1858 fundado por Eduardo von Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1858. Ano 15. VI, 704, 304, 280, 128, 84p.

[ALMANAQUE Laemmert 1859] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1859 fundado por Eduardo von Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1859. Ano 16. VII, 768, 322, 270, 120, 90, 5p.

[ALMANAQUE Laemmert 1860] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1860 fundado por Eduardo von Laemmert; redigido por Carlos Guilherme Haring. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1860. Ano 17. VIII, 776, 352, 312, 96, 98p.

[ALMANAQUE Laemmert 1861] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1861 fundado por Eduardo von Laemmert; redigido por Carlos Guilherme Haring. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1861. Ano 18. VII, 696, 344, 347, 80, 110p.

[ALMANAQUE Laemmert 1862] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1862 fundado por Eduardo von Laemmert; redigido por Carlos Guilherme Haring. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1862. Ano 19. VIII, 704, 384, 184, 72, 122p.

[ALMANAQUE Laemmert 1863] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1863 fundado por Eduardo von Laemmert; redigido por Carlos Guilherme Haring. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1863. Ano 20. XII, 704, 400, 203, 72, 126p.

[ALMANAQUE Laemmert 1864] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno bissexto de 1864 fundado por Eduardo von Laemmert; redigido por Carlos Guilherme Haring. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1864. Ano 21. VII, 712, 400, 256, 74p.

[ALMANAQUE Laemmert 1865] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1865 fundado por Eduardo von Laemmert; redigido por Carlos Guilherme Haring. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1865. Ano 22. VI, 698, 416, 336, 70, 120p.

[ALMANAQUE Laemmert 1866] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1866 fundado por Eduardo von Laemmert; redigido por Carlos Guilherme Haring. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1866. Ano 23. VI, 672, 400, 248, 80, 124p.

[ALMANAQUE Laemmert 1867] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1867 redigido por Carlos Guilherme Haring; fundado por Eduardo von Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1867. Ano 24. 253, p.

[ALMANAQUE Laemmert 1868] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1868 redigido por Carlos Guilherme Haring; fundado por Eduardo von Laemmert. Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, 1868. Ano 25. VIII, 696, 330, 288, 64, 122p.

[ALMANAQUE Laemmert 1869] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1869 redigido por Carlos Guilherme Haring; fundado por Eduardo von Laemmert. Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, 1869. Ano 26. VIII, 716, 356, 264, 60, 128p.

[ALMANAQUE Laemmert 1870] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1870 redigido por Carlos Guilherme Haring; fundado por Eduardo von Laemmert. Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, 1870. Ano 27. VIII, 712, 340, 284, 60, 124p.

[ALMANAQUE Laemmert 1871] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o anno de 1871 redigido por Carlos Guilherme Haring; fundado por Eduardo von Laemmert. Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, 1871. Ano 28. VIII, 680, 358, 208, 82, 136p.

[ALMANAQUE Laemmert 1872] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Côrte e da capital da Província do Rio de Janeiro com os municípios de Campos e de

Santos para o anno de 1872 fundado e redigido por Eduardo von Laemmert. Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, 1872. Ano 29. VIII, 764, 98, 218, 97p.

[ALMANAQUE Laemmert 1873] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Côrte e da capital da Provincia do Rio de Janeiro inclusive alguns municípios da Provincia, e a cidade de Santos para o anno de 1873 fundado e redigido por Eduardo von Laemmert; coadjuvado por Eduardo Landim de Miranda. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1873. Ano 30. VII, 774, 156, 232, 104p.

[ALMANAQUE Laemmert 1874] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Côrte e da capital da Provincia do Rio de Janeiro inclusive alguns municípios da Provincia, e a cidade de Santos para o anno de 1874 fundado e redigido por Eduardo von Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1874. Ano 31. XI, 872, 160, 248, 120, 144p.

[ALMANAQUE Laemmert 1875] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Côrte e Provincia do Rio de Janeiro inclusive a cidade de Santos, da Provincia de S. Paulo para o anno de 1875 fundado e redigido por Eduardo von Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1875. Ano 32. VIII, 944, 304, 308, 156, 152p.

[ALMANAQUE Laemmert 1876] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Côrte e Provincia do Rio de Janeiro inclusive a cidade de Santos, da Provincia de S. Paulo para o anno de 1876 fundado e redigido por Eduardo von Laemmert. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1876. Ano 33. VIII, 996, 332, 336, 172, 144p.

[ALMANAQUE Laemmert 1877] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Côrte e Provincia do Rio de Janeiro inclusive a cidade de Santos, da Provincia de S. Paulo para o anno de 1877 fundado por Eduardo von Laemmert; redigido por José Antonio dos Santos Cardoso. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1877. Ano 34. VIII, 1.016, 372, 304, 144, 142p.

[ALMANAQUE Laemmert 1878] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Côrte e Provincia do Rio de Janeiro inclusive a cidade de Santos, da Provincia de S. Paulo para o anno de 1878 fundado por Eduardo von Laemmert; redigido por José Antonio dos Santos Cardoso. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1878. Ano 35. VII, 954, 384, 268, 132, 144p.

[ALMANAQUE Laemmert 1879] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Côrte e Provincia do Rio de Janeiro inclusive a cidade de Santos, da Provincia de S. Paulo para o anno de 1879 fundado por Eduardo von Laemmert; redigido por José Antonio dos Santos Cardoso. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1879. Ano 36. VII, 992, 448, 308, 126p.

[ALMANAQUE Laemmert 1880] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Côrte e Provincia do Rio de Janeiro inclusive a cidade de Santos, da Provincia de S. Paulo para o anno de 1880 fundado por Eduardo von Laemmert; redigido por José Antonio dos Santos Cardoso. Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1880. Ano 37. IX, 1.060, 344, 200, 111, 168p.

[ALMANAQUE Laemmert 1881] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Côrte e Provincia do Rio de Janeiro inclusive a cidade de Santos, da Provincia de S. Paulo

para o anno de 1881 fundado por Eduardo von Laemmert; redigido por José Antonio dos Santos Cardoso. Rio de Janeiro: H. Laemmert & C., 1881. Ano 38. XI, 1.122, 250, 217, 109, 25, 182, 4p.

[ALMANAQUE Laemmert 1882] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da Côrte e Provincia do Rio de Janeiro e do municipio de Santos, na Provincia de S. Paulo para o anno de 1882 fundado por Eduardo von Laemmert; reformado e novamente organizado. Rio de Janeiro: H. Laemmert & C., 1882. Ano 39. LXXXV, 2.436p.

[ALMANAQUE Laemmert 1883] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial do Imperio do Brazil para 1883 fundado por Eduardo von Laemmert; obra estatística e de consulta, abrangendo todas as províncias do Imperio reformada e novamente organizada por Arthur Sauer. Rio de Janeiro: H. Laemmert & C., 1883. Ano 40. LXXVIII, 2.483, 48, 25, 768p.

[ALMANAQUE Laemmert 1884] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial do Imperio do Brazil para 1884 fundado por Eduardo von Laemmert; obra estatística e de consulta, abrangendo todas as províncias do Imperio reformada e novamente organizada por Arthur Sauer. Rio de Janeiro: H. Laemmert & C., 1884. Ano 41. LXXVIII, 2.094, 428, 32p.

[ALMANAQUE Laemmert 1885] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial do Imperio do Brazil para 1885 fundado por Eduardo von Laemmert; obra estatística e de consulta, abrangendo todas as províncias do Imperio reformada e novamente organizada por Arthur Sauer. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1885. Ano 42. LXXX, 2.128, IV, 424, 32, X, 1788p.

[ALMANAQUE Laemmert 1886] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial do Imperio do Brazil para 1886; obra estatística e de consulta fundada por Eduardo von Laemmert; reformada e novamente organizada por Arthur Sauer. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1886. Ano 43. LXXX, 2.114, XII, 283p.

[ALMANAQUE Laemmert 1887] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial do Imperio do Brazil para 1887; obra estatística e de consulta fundada em 1844 por Eduardo von Laemmert; reformada e novamente organizada por Arthur Sauer. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1887. Ano 44. LXXVIII, 2.122, VIII, 431p.

[ALMANAQUE Laemmert 1888] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial do Imperio do Brazil para 1888; obra estatística e de consulta fundada em 1844 por Eduardo von Laemmert; reformada e novamente organizada por Arthur Sauer. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1888. Ano 45. LXXVI, 2.122, V, 431p.

[ALMANAQUE Laemmert 1889] ALMANAK administrativo, mercantil e industrial do Imperio do Brazil para 1889: obra estatística e de consulta fundada em 1844 por Eduardo von Laemmert; reformada e novamente organizada por Arthur Sauer. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1889. Ano 46. LXXIX, 2.122, X, 432p.

[ALMANAQUE O Estado de S. Paulo 1896] ALMANACH para o anno de 1896 publicado pelo "O Estado de S. Paulo (Folha Diaria)". São Paulo: J. Filinto, 1896. Ano 1. 398p.

[ALMANAQUE PAULISTA, 1873] ALMANAK da Provincia de São Paulo para 1873 organizado e publicado por Antonio José Baptista de Luné e Paulo Delfino da Fonseca. São Paulo: Typographia Americana, 1873. Ano 1. 566p.

[ALMANAQUE PAULISTA, 1881] ALMANACH paulista 1º anno ao actual presidente da Provincia de S. Paulo o Exmo. Sr. Conde de Tres Rios oferece G. Rangel. [São Paulo: ed. Particular de G. Rangel, 1881]. 226p.

[ALMANAQUE Seckler-Thorman, 1882] ALMANAK administrativo, comercial e profissional do Estado de São Paulo para 1897 incluindo indicador da capital; organizado por Canuto Thorman. São Paulo: Typographia Aurora, 1897. Ano 11. 345, 72, 47p.

[ALMANAQUE Seckler, 1878] INDICADOR de São Paulo, administrativo, judicial, industrial, profissional e commercial para o anno de 1878 acompanhado do mappa topographico da cidade, municipio e comarca de S. Paulo, e da carta das estradas de ferro da provincia, organizado e publicado por Abilio A. S. Marques. São Paulo: Jorge Seckler, 1878. Ano 1. 256p.

[ALMANAQUE Seckler, 1882] NOVO ALMANACH de São Paulo para o anno de 1883; guia administrativo, comercial e industrial para as cidades de S. Paulo, Santos, Campinas e Rio-Claro, acompanhado de uma planta da cidade de S. Paulo. São Paulo: Jorge Seckler, 1882. [Ano 1]. 495p.

[ALMANAQUE Seckler, 1883] ALMANACH administrativo, comercial e industrial da Provincia de São Paulo para o anno bissexto de 1884 organizado por Francisco Ignacio Xavier de Assis Moura. São Paulo: Jorge Seckler, 1883. Ano 2. 655p.

[ALMANAQUE Seckler, 1884] ALMANACH administrativo, comercial e industrial da Provincia de São Paulo para o anno de 1885. São Paulo: Jorge Seckler, 1884. Ano 3. 624p.

[ALMANAQUE Seckler, 1885] ALMANACH administrativo, comercial e industrial da Provincia de São Paulo para o anno de 1886 fundado e organizado por Jorge Seckler. São Paulo: Jorge Seckler, 1886. Ano 4. 623, 80, 31, 47, 26, 92, 24p.

[ALMANAQUE Seckler, 1886] ALMANACH administrativo, comercial e industrial da Provincia de São Paulo para o anno de 1887. São Paulo: Jorge Seckler, 1886. Ano 5. 730, 72p.

[ALMANAQUE Seckler, 1887] ALMANACH da Provincia de São Paulo administrativo, comercial e industrial para 1888. São Paulo: Jorge Seckler, 1887. Ano 6. 813, 127p.

[ANUÁRIO VivaMúsica! 1998/1999] GUIA VivaMúsica! 98/99: o anuário brasileiro da música clássica; organização/edição Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica!, 1998. 158p. ISSN: 1415-8906.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2000: a bússola de quem faz e quem gosta da música clássica no Brasil; organização e edição Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica!, 2000. 206p. ISSN: 1415-8906.

[ANUÁRIO VivaMúsica! 2001] GUIA VivaMúsica! 2001: o livro da música clássica no Brasil; organização e edição Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições, 2001. 296p. ISBN: 85-88332-01-9.

[ANUÁRIO VivaMúsica! 2002] VIVAMÚSICA! 2002: o livro da música clássica no Brasil; organização e edição Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições, 2002. 304p. ISBN: 85-88332-02-7.

[ANUÁRIO VivaMúsica! 2003] VIVAMÚSICA! 2003: informações da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições Ltda. e Thenard Set Comunicação de Marketing Ltda., 2003. 272p. ISBN: 85-88332-03-5.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2004: guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições Ltda., 2004. 256p. ISSN: 1806-4728.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2005: guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições Ltda. e Texto Forte Consultoria e Soluções, 2005. 288p. ISSN: 1806-4728.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2006: o guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições Ltda. e Thenard Set Comunicação de Marketing Ltda., 2006. 288p. ISSN: 1806-4728.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2007: o guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições, 2007. 292p. ISSN: 1806-4728.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2008: o guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Edições, 2008. 332p. ISSN: 1806-4728.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2009: o guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Edições, 2009. 304p. ISSN: 1806-4728.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2010: o guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Edições, 2010. 264p. ISSN: 1806-4728.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2011: o guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Edições, 2011. 256p. ISSN: 1806-4728.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2012: o guia de negócios da música clássica no Brasil; editado por Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Edições, 2012. 344p. ISSN: 1806-4728.

ANUÁRIO VivaMúsica! [2013]: o guia de negócios da música clássica no Brasil; editado por Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Edições, 2012. 332p. ISSN: 1806-4728.

AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa de; MATOS, Cleofe Person de; REIS, Mercedes de Moura. *Bibliografia musical brasileira (1820-1950)*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde; Instituto Nacional do Livro, 1952. 252p. (Coleção B I, Bibliografia, v.9)

BARROS, Adhemar Pereira de. *Relatório apresentado ao Exmo. Snr. Dr. Getúlio Vargas, Presidente da República, pelo Dr. Adhemar Pereira de Barros, Interventor Federal em São Paulo, 1940*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1940. 454p.

BARROS, Adhemar Pereira de. *Relatório apresentado ao Exmo. Snr. Dr. Getúlio Vargas, Presidente da República, pelo Dr. Adhemar Pereira de Barros, Interventor Federal em São Paulo, 1938-1939*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1939. 392p.

BIBLIOGRAFIA da música brasileira 1977-1984 [organização: Irati Antonio, Rita de Cássia Rodrigues e Heloísa Helena Bauab]. São Paulo: Serviço de Biblioteca e Documentação da Escola de Comunicações e Artes da USP e Divisão de Pesquisas do Centro Cultural de São Paulo, 1988. viii, 275p.

BIBLIOGRAFIA de música brasileira [organização: Antonio Fernando C. Barone e Luís Augusto Milanesi]. São Paulo: s.c.p. [datiloscrito, ECA-USP: r781.97181- B582], 1978. 287p.

DISCOGRAFIA brasileira em 78 rpm. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. 5v.

DISCOGRAFIA de música erudita brasileira [organizada por Regina Keiko Obata]. São Paulo: s.c.p., 1978. 279p. [ECA-USP]

ENCICLOPÉDIA da música brasileira; erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Ed., 1977. [v.2, Apêndices: Periódicos musicais, p. 889-890; Bibliografia, p.1161- 1190]

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica; a diversidade musical do Brasil em mais de 3.500 verbetes de A a Z. 2. ed. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 1998. 887p.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros; Cultura 2006*. Rio de Janeiro: IBGE, 2007b. 272p. ISSN 1516-3296. ISBN 85-240-3914-0 e 978-85-8240-3958-4 (meio impresso). Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv36016.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos estados e dos municípios brasileiros; Cultura 2014*. Rio de Janeiro: IBGE, 2015b. 103p. ISBN: 9788524043710. ISBN: 978-85-240-4371-0 (meio impresso). Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95013.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: gestão pública 2001*. Rio de Janeiro: IBGE, 2003. 245p. ISBN: 852403677X. ISBN: 85-240-3681-8

(CD-ROM). ISBN: 85-240-3677-X (meio impresso). Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv2278.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: gestão pública 2002*. Rio de Janeiro: IBGE, 2004. 127p. ISBN: 852403004. ISBN: 85-240-3801-2 (CD-ROM). ISBN: 85-240-3800-4 (meio impresso). Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv5651.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: gestão pública 2004*. Rio de Janeiro: IBGE, 2005. 130p. ISBN: 8524038373. ISBN: 85-240-3838-1 (CD-ROM). ISBN: 85-240-3837-3 (meio impresso). Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv28141.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: gestão pública 2005*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006. 242p. ISBN: 8524039116. ISBN: 85-240-3912-4 (CD-ROM) ISBN: 85-240-3911-6 (meio impresso). Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv32431.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: 2006*. Rio de Janeiro: IBGE, 2007. 239p. ISBN: 9788524039683. ISBN: 978-85-240-3969-0 (CD-ROM). ISBN: 978-85-240-3968-3 (meio impresso). Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv36374.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: 2008*. Rio de Janeiro: IBGE, 2008. 247p. ISBN: 9788524040603. ISBN: 978-85-240-4061-0 (CD-ROM). ISBN: 978-85-240-4060-3 (meio impresso). Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv41211.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: 2009*. Rio de Janeiro: IBGE, 2010. 477p. ISBN: 9788524041228. ISBN: 978-85-240-4123-5 (CD-ROM). ISBN: 978-85-240-4122-8 (meio impresso). Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv44692.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: 2011*. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. 363p. ISBN: 978-85-240-4256-2 (CD-ROM). ISBN: 978-85-240-4255-3 (meio impresso). Disponível em: <ftp://ftp.ibge.gov.br/Perfil_Municipios/2011/munic2011.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: 2012*. Rio de Janeiro: IBGE, 2013. 285p. ISBN: 978-85-240-4293-5 (CD-ROM). ISBN: 978-85-240-4292-8 (meio impresso). Disponível em: <ftp://ftp.ibge.gov.br/Perfil_Municipios/2012/munic2012.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: 2013*. Rio de Janeiro: IBGE, 2014. 282p. ISBN: 978-85-240-4320-8. Disponível em: <ftp://ftp.ibge.gov.br/Perfil_Municipios/2013/munic2013.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: 2014*. Rio de Janeiro: IBGE, 2015. 123p. ISBN: 978-85-240-4354-3. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv94541.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: 2015*. Rio de Janeiro: IBGE, 2016. 58p. ISBN: 978-85-240-4377-2. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95942.pdf>>. Acesso em: v

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Diretoria de Pesquisas. *Sistema de informações e indicadores culturais 2003*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006. 121p. (Estudos e Pesquisas: Informação Demográfica e Socioeconômica, n.18). ISSN 1516-3296. ISBN 85-240-3914-0 e ISBN 85-240-3913-2 (meio impresso). Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv32451.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Diretoria de Pesquisas. *Sistema de informações e indicadores culturais 2003-2005*. Rio de Janeiro: IBGE, 2007a. 129p. (Estudos e Pesquisas: Informação Demográfica e Socioeconômica, n.22). ISSN 1516-3296. ISBN 978-85-240-3980-5 (meio impresso). Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv37306.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Diretoria de Pesquisas. *Sistema de informações e indicadores culturais 2007-2010*. Rio de Janeiro: IBGE, Ministério da Cultura e Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, 2013. 179p. (Estudos e Pesquisas: Informação Demográfica e Socioeconômica, n.31). ISSN 1516-3296. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Indicadores_Culturais_2007_2010\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Indicadores_Culturais_2007_2010(1).pdf)>. Acesso em: 20 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Censo 2010*. Brasília, 2013. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/default.shtm>>. Acesso em: 21 jan. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Indicadores Sociais Municipais: uma análise dos resultados do universo do Censo Demográfico 2010*. Rio de Janeiro: IBGE, 2011. 151p. (Estudos & Pesquisas – Informação Demográfica e Econômica, v.28). Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv54598.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2016.

MinC – MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais 2009*. Brasília: MinC; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. 243p. ISSN 1984-543X.

MinC – MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais*. 2. ed., Brasília: MinC, 2010. 252p. ISSN 1984-543X.

SINZIG, Pedro. *Pelo mundo da música; dicionário musical*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Ed. e Erich Eichner & Cia Ltda., 1947. 613p.

SINZIG, Pedro. *Pelo mundo do som; dicionário musical*. 2a. Rio de Janeiro: São Paulo, Porto Alegre: Livraria Kosmos Ed. e Erich Eichner & Cia Ltda., 1959. 612p.

Páginas da internet

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/norma/?id=44231>>. Acesso em: 03 jan. 2017.

AMERICAN Congress biblioteca. <<http://memory.loc.gov/ammem/fedtp/ftcole03.html>> Acesso em 03 mar. 2016.

BARBOSA, José Rodrigues. Um século de música brasileira; reedição do texto publicado em O Estado de S. Paulo, 9-19 set. 1922; pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Relatório de Pesquisa Trienal para o IA/Unesp, 1997. 116p. Disponível em: <<https://archive.org/details/umSeculoDeMusicaBrasileiraDeJoseRodriguesBarbosa>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil, de 5 de outubro de 1988. Disponível em <bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/.../constituicao_federal_35ed>. Acesso em 02 mai. 2016.

BRASIL. Sistema Nacional de Cultura. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc71.htm>. Acesso em 02 mai. 2016.

BRASÍLIA, Lei no 12.852 de 05 de agosto de 2013. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Lei/L12852.htm>. Acesso em: 19 jun. 2016.

BRASIL Sensível. Blog. Disponível em
<<http://www.brasilsensivel.com.br/mestras/intbrisorquestras.htm>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

BRASIL. Decreto nº 697, de 10 set. 1850 (Reforma a Capela Imperial e Catedral do Bispado do Rio de Janeiro). Disponível em:
<<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-697-10-setembro-1850-560041-publicacaooriginal-82549-pe.html>> e
<http://www.acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SD_Cx126_UD02.htm>. Acesso em: 18 jul. 2016.

BRASIL. Decreto-Lei nº 9.215, de 30 de abril de 1946. Proíbe a prática ou exploração de jogos de azar em todo o território nacional. Disponível em:
<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del9215.htm>. Acesso em: 16 mai. 2016.

BRASIL. Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico, e dá outras providências. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-3857-22-dezembro-1960-354436-norma-pl.html>>. Acesso em: 30 mai. 2016.

BRITISH council, *Transform: orchestra leadership*. Disponível em:
<<http://transform.britishcouncil.org.br/introducao.html>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

BUYS, Sandor; DIAS, Alexandre. Bibliografia da música brasileira. Disponível em
<<http://www.bibliografiadamusica.com.br/p/home.html>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

CASTAGNA, Paulo. Instrumentos do trabalho em música brasileira. São Paulo, 2003. 22p. Disponível em
<<https://archive.org/details/InstrumentosDoTrabalhoEmMusicaBrasileira>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

CEM - Centro de Estudos da MetrÓpole. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2007. Disponível em:
<<http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/418>>. Acesso em 12 abr. 2016.

CEPERJ – Fundação Centro Estadual de Estatísticas, Pesquisa e Formação de Servidores Públicos.do Rio de Janeiro. 27/03/2014. Disponível em:
<http://www.fesp.rj.gov.br/noticias/Mar_14/27/novo_mapa.html>. Acesso em: 23 mar. 2016.

EMPLASA – Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano. Região Metropolitana de São Paulo, 2014. Disponível em:
<<http://site.emplasa.sp.gov.br/home/artigo/?UserKey=regiao-metropolitana-de-sao-paulo&Type=Indicador>>. Acesso em: 02 ago. 2014.

_____. Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano. Relatório: folheto MacrometrÓpole, s/d. Disponível em:
<http://www.emplasa.sp.gov.br/emplasa/ProjetosEstudos/Relatorios/arquivos/FolhetoMPortugues.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2016.

_____. Macrometrópole paulista. Disponível em: <<https://www.emplasa.sp.gov.br/MMP>>. Acesso em: 14 dez. 2016.

_____. Mapa da urbanização de São Paulo em 1940. Disponível em: <http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/mapas/urb-1940.jpg>. Acesso em: 14 dez. 2016.

FEDERAL MUSIC PROJECT. Disponível em: <https://archive.org/stream/federalmusicproj00unit_0/federalmusicproj00unit_0_djvu.txt>. Acesso em: 22 dez. 2016

FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://theatromunicipal.org.br/grupoartístico/orquestra-sinfonica-municipal/>>. Acesso em: 03 jan. 2016.

_____. Disponível em: <<http://theatromunicipal.org.br/fundacao-theatromunicipal/transparencia/>>. Acesso em: 09 jan. 2017.

GLOBAL MUSIC REPORT 2016: Music Consumption Exploding Worldwide; state of the Industry Overview 2016. [Londres]: International Federation of the Phonographic Industry, 2016. 42p.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Censo Demográfico 2010: Sinopse do Censo e Resultados Preliminares do Universo*. Rio de Janeiro: IBGE, 29 de Abril de 2011. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/0000000402.pdf>>. Acesso em: 08 jun. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Estimativas populacionais para os municípios e para as Unidades da Federação brasileiros; estimativas de população enviadas ao TCU; estimativas de população publicadas no DOU;. Rio de Janeiro: IBGE, 29 de Abril de 2011. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/estimativa2015/estimativa_dou.shtm>. Acesso em: 08 jun. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Projeção da população do Brasil por sexo e idade – 1980-2050: Revisão 2008*. Rio de Janeiro: IBGE, 2008. (Estudos e Pesquisas; Informação Demográfica e Socioeconômica, v.24) ISSN 1516-3296; ISBN 978-85-240-4057-3 (CD-ROM); ISBN 978-85-240-4056-6 (meio impresso). Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/projecao_da_populacao/2008/metodologia.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2016.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo Demográfico 2010. Disponível em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=355030&search=sao-paulo|sao-paulo>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Conceitos e indicadores mínimos. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicao_devida/indicadores_minimos/conceitos.shtm>. Acesso em: 14 nov. 2015.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Projeção da população brasileira. <<http://www.ibge.gov.br/apps/populacao/projecao/>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

Ind010101RM - População residente, por ano, segundo região metropolitana. Portal Determinantes Sociais da Saúde. Observatório sobre Iniquidades em Saúde - Indicadores demográficos. Rio de Janeiro: CEPI-DSS/ENSP/FIOCRUZ; 30 nov. 2013. Disponível em: <<http://dssbr.org/site/wp-content/uploads/2013/12/Ind010101RM-20131130.pdf>>. Acesso em: 02 mai. 2016.

IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Projeto: Governança Metropolitana no Brasil. Relatório. São Paulo: IPEA/EMPLASA, 2013. Disponível em: <http://ipea.gov.br/redeipea/images/pdfs/governanca_metropolitana/rel_1_1_caracterizacao_rmssp.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2016.

LIST of symphony orchestras. Wikipedia, the free encyclopedia. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_symphony_orchestras>. Acesso em: 31 mai. 2016.

LISTA de orquestras. Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_orquestras>. Acesso em: 31 mai. 2016.

LISTE des orchestres symphoniques. Wikipédia L'encyclopédie libre. Disponível em <https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_orchestres_symphoniques>. Acesso em: 31 mai. 2016.

MUSICAL America. Disponível em: <<http://www.musicalamerica.com>>. Acesso em 12 nov. 2016.

MUSIC Now. Disponível em: <<http://www.harristheaterchicago.org/performers/musicnow>>. Acesso em 10 jan. 2017.

NÍVEIS DE INTEGRAÇÃO DOS MUNICÍPIOS BRASILEIROS em RMs, RIDes e AUs à dinâmica da metropolização. Resumo executivo. Rio de Janeiro: Observatório das Metrôpoles, 2012. 108 p. Disponível em: <http://observatoriodasmetropoles.net/download/relatorio_integracao.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2016.

PASTERNAK, Suzana; BÓGUS, Lucia Maria Machado. Urbanização, meio ambiente e saúde em São Paulo. *InterfacEHS: Revista de Saúde, Meio Ambiente e Sustentabilidade*, v.6, n.2, ago. 2011, p.52-72. ISSN 1980-0894.

PENSARTE, Instituto. <<http://www.pensarte.org.br/wp-content/uploads/2014/06/Relat%C3%B3rio-Anual-de-Atividades-2012.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. <<http://www.pensarte.org.br/wp-content/uploads/2014/06/Relat%C3%B3rio-Anual-de-Atividades-2013.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. <<http://www.pensarte.org.br/wp-content/uploads/2015/04/REL.ANUAL-2014.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. <<http://www.pensarte.org.br/wp-content/uploads/2016/07/relatorio-anual-2015.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. <<http://www.pensarte.org.br/wp-content/uploads/2016/07/primeiro-trimestre-2016.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

PEQUENO, Mercedes de Moura Reis (coord.). *Bibliografia musical brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. Disponível em <<http://www.abmusica.org.br>>. Tentativa de acesso em: 29 mai. 2016.

PNC – Plano Nacional de Cultura. Meta 22. Disponível em: <<http://pnc.culturadigital.br/metas/aumento-em-30-no-numero-de-municipios-brasileiros-com-grupos-em-atividade-nas-areas-de-teatro-danca-circo-musica-artes-visuais-literatura-e-artesanato%E2%80%A8/>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

_____. Meta 28. Disponível em: <<http://pnc.culturadigital.br/metas/aumento-em-60-no-numero-de-pessoas-que-frequentam-museu-centro-cultural-cinema-espetaculos-de-teatro-circo-danca-e-musica/>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

PNUD – Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento. Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil 2013. Disponível em: <<http://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/home/>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

_____. Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil 2003. Regiões Metropolitanas 2, p. 1-3, 2003. Disponível em: <www.pnud.org.br/atlas/PR/Regioes_Metropolitanas_2.doc>. Acesso em: 14 nov. 2015.

PROGRAMA Nacional de Desenvolvimento da Cultura – Relatório Final. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1337477/PROGRAMA+NACIONAL+D+E+ECONOMIA+DA+CULTURA_PNEC_RELATO%CC%81RIO+FINAL.compressed.pdf/8b6dec76-9a6c-4992-acaf-b11e2e94e6a6>. Acesso em: dez. 2016.

PROMS: <http://www.bbc.co.uk/proms>

PULSE: The London Symphony Orchestra student mobile Project. Disponível em: <<http://studentpulselondon.co.uk/>> e também em <<http://eprints.qut.edu.au/63460/1/Pulse.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

REDE Classical Revolution. Disponível em: <<http://classicalrevolution.org/about/>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

RODRIGUES BARBOSA, José. Um século de música brasileira; reedição do texto publicado em O Estado de S. Paulo, 9-19 set. 1922; pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Relatório de Pesquisa Trienal para o IA/Unesp, 1997. 116p. Disponível em: <<https://archive.org/details/umSeculoDeMusicaBrasileiraDeJoseRodriguesBarbosa>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

SÃO PAULO (cidade), PREFEITURA MUNICIPAL. Infocid@de. Disponível em <<http://infocidade.prefeitura.sp.gov.br>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

SÃO PAULO (Cidade). Legislação Municipal. Disponível em: <<http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

SÃO PAULO (Cidade). Lei nº 3.829, de 28 de dezembro de 1949 (Revogada pela Lei nº 8401/1976). Cria a “Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo”. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/1949/382/3829/lei-ordinaria-n-3829-1949-cria-a-orquestra-sinfonica-municipal-de-sao-paulo>>. Acesso em: 14 mai. 2016.

SÃO PAULO, Lei no 3.829.28 de 28 de dezembro de 1949. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/1949/383/3829/lei-ordinaria-n-3829-1949-cria-a-orquestra-sinfonica-municipal-de-sao-paulo>>. Acesso em 22 ago. 2015.

SÃO PAULO, Lei no 3.829 de 28 de dezembro de 1949. Disponível em: <https://www.imprensaoficial.com.br/DO/BuscaDO2001Documento_11_4.aspx?link=/1949/executivo/dezembro/29/pag_0052_7OUORJDBSJRS3eBGFQKL8H68UG3.pdf&pagina=52&data=29/12/1949&caderno=Executivo&paginaordenacao=100052>. Acesso em 22 ago. 2015.

SÃO PAULO, Lei no 3.829 de 28 de dezembro de 1949. Disponível em: <<http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/leis/L3829.pdf>>. Acesso em 22 ago. 2015.

SÃO PAULO, Lei no 8.401 de 8 de junho de 1976. Disponível em: <<http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/leis/L8401.pdf>>. Acesso em 22 ago. 2015.

SÃO PAULO, Lei Complementar no 846, de 4 de junho de 1998. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei.complementar/1998/lei.complementar-846-04.06.1998.html>>. Acesso em 20 jun. 2016.

SÃO PAULO, Lei Complementar no 1.243 de 30 de maio de 2014. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei.complementar/2014/lei.complementar-1243-30.05.2014.html>>. Acesso em 20 jun. 2016.

SÃO PAULO, Lei no 16.278, de 5 de outubro de 2015. Disponível em: <<http://www.cmspbdoc.inf.br/iah/fulltext/leis/L16278.pdf>>. Acesso em 20 jun. 2016.

SÃO PAULO, PROJETO DE LEI 01-00376 de 03/08/2016, Disponível em: <<http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/projeto/PL0376-2016.pdf>>. Acesso em 30 jan. 2017.

SÃO PAULO, Portal da Prefeitura da Cidade de São Paulo, 2016. <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/subprefeituras/dados_demograficos/index.php?p=12758>. Acesso em: 12 fev. 2016.

_____. <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/saude/legislacao/index.php?p=6196>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

_____. <http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=21042011D%20528580000>. Acesso em: 13 fev. 2016.

SEADE - SECRETARIA DO EMPREGO E RELAÇÕES DO TRABALHO DO ESTADO DE SÃO PAULO. Boletim Foco 2011 - Região Metropolitana de São Paulo Publicação integrante do Diagnóstico para Ações Regionais da Secretaria do Emprego e Relações do Trabalho do Estado de São Paulo. São Paulo: SEADE - Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados (SEADE), 2011. Disponível em: <http://produtos.seade.gov.br/projetos/simtrabalho/foco_2011/RM_SaoPaulo.pdf>. Acesso em: 23 out. 2015.

_____. *Boletim Foco 2010* - Região Metropolitana de São Paulo Publicação integrante do Diagnóstico para Ações Regionais da Secretaria do Emprego e Relações do Trabalho do Estado de São Paulo. São Paulo: SEADE - Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados (SEADE), 2011. Disponível em: <http://produtos.seade.gov.br/projetos/simtrabalho/foco_2010/RM_SaoPaulo.pdf>. Acesso em: 27 out. 2015.

SEADE - FUNDAÇÃO SISTEMA ESTADUAL DE ANÁLISE DE DADOS. Anuário Estatístico do Estado de São Paulo. Disponível em <<http://produtos.seade.gov.br/produtos/anuario/>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

SEADE - FUNDAÇÃO SISTEMA ESTADUAL DE ANÁLISE DE DADOS. Informações dos Municípios Paulistas. Disponível em <<http://www.imp.seade.gov.br/frontend/#/tabelas>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

SEADE - FUNDAÇÃO SISTEMA ESTADUAL DE ANÁLISE DE DADOS. Memória das Estatísticas Demográficas. Disponível em <<http://produtos.seade.gov.br/produtos/500anos/index.php?tip=esta>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

SEADE - FUNDAÇÃO SISTEMA ESTADUAL DE ANÁLISE DE DADOS. Portal de Estatística do Estado de São Paulo. Disponível em <<http://produtos.seade.gov.br/produtos/projpop/index.php>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

SIDRA - SISTEMA IBGE DE RECUPERAÇÃO AUTOMÁTICA. Tabela 1286 - População e Distribuição da população pelas Grandes Regiões e Unidades da Federação nos Censos Demográficos. Disponível em <<http://www.sidra.ibge.gov.br/bda/tabela/listabl.asp?z=cd&o=3&i=P&c=1286>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

SIDRA - SISTEMA IBGE DE RECUPERAÇÃO AUTOMÁTICA. Tabela 1287 - População dos municípios das capitais e percentual da população dos municípios das capitais em relação aos das unidades da federação nos Censos Demográficos. Disponível em <<http://www.sidra.ibge.gov.br/bda/tabela/listabl.asp?z=cd&o=5&i=P&c=1287>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

SIDRA - SISTEMA IBGE DE RECUPERAÇÃO AUTOMÁTICA. Tabela 1309 - População residente, por sexo, situação e localização da área. Disponível em <<http://www.sidra.ibge.gov.br/bda/tabela/listabl.asp?z=cd&o=5&i=P&c=1309>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

STM – Secretaria de Transportes Metropolitanos. Nosso Território, 2014. Disponível em: <<http://www.stm.sp.gov.br/index.php/quem-somos-27/nosso-territorio>>. Acesso em: 02 ago. 2014.

THE LIVING NEW DEAL. Disponível em: <<https://livingnewdeal.org>>. Acesso em 28 nov. 2016.

THE U.S. WORK PROJECTS Administration Federal Music Project, Music Division, Library of Congress. Disponível em: <<http://memory.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.scdp.200033720/default.html>>. Acesso em 03 mar. 2016.

TONHALLELate. Disponível em: <<http://www.tonhallelate.ch/>>. Acesso em 12 nov. 2016.

U.S. SYMPHONY Orchestras and Their Music Directors, Information Please Database. Pearson Education, 2007. Disponível em: <<http://www.infoplease.com/ipea/A0106174.html>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

Outras fontes

ABPD - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS. *Mercado brasileiro de música 2012*. Rio de Janeiro: ABPD, [2013]. 10p.

ABPD - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS. *Mercado brasileiro de música 2003 / Brazilian Music Market*. Rio de Janeiro: ABPD, 2004. 84p.

ABPD - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS. *Mercado brasileiro de música 2004 / Brazilian Music Market*. Rio de Janeiro: ABPD, 2005. 83p.

ABPD - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS. *Mercado brasileiro de música 2005 / Brazilian Music Market*. Rio de Janeiro: ABPD, 2006. 44p.

ABPD - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS. *Mercado brasileiro de música 2006*. Rio de Janeiro: ABPD, [2008]. 20p.

ABPD - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS. *Mercado brasileiro de música 2008*. Rio de Janeiro: ABPD, [2009]. 11p.

ABPD - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS. *Mercado brasileiro de música 2009*. Rio de Janeiro: ABPD, [2010]. 8p.

ABPD - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS. *Mercado brasileiro de música [2010/2011]*. Rio de Janeiro: ABPD, [2011]. 10p.

ABPD - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS. *Mercado brasileiro de música 2012*. Rio de Janeiro: ABPD, [2013]. 10p.

ABPD - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS. *Mercado brasileiro de música 2014*. Rio de Janeiro: ABPD, [2015]. 7p.

PROGRAMA. I Encontro de Orquestras Jovens. Tatuí, 1984.

PROGRAMA. II Encontro de Orquestras Jovens. Tatuí, 1985.

PROGRAMA. III Encontro de Orquestras Jovens. Tatuí, 1986.

PROGRAMA. IV Encontro de Orquestras Jovens. Tatuí, 1987.

PROGRAMA. V Encontro de Orquestras Jovens. Tatuí, 1988.

APÊNDICE A

Tabelas elaboradas a partir das orquestras relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* 1998-2012 em conjunto com os dados obtidos na presente pesquisas.⁹⁴

⁹⁴ Os dados obtidos no *Anuários VivaMúsica!* foram reajustados a partir de informações obtidas neste trabalho.

CIDADES

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PDT						PMDB		PMN	PSD					
Governo Municipal		PPB		PL		PDT	PSB			PTB						
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^P	CA															
CP ^P	OCA															
SJ ^P	OEAF															
SJ ^P	OJFA															
SJ ^P	OSM															
SJ ^P	OJEA															
SP ^P	AF															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^P		0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	0	0	
CP ^P		0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
SJ ^P		0	0	0	0	1	2	2	2	3	3	2	2	3	3	2
SP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		1	1	1	1	3	4	4	4	5	6	5	5	6	5	4

Tabela A-1. Orquestras de Manaus (AM), na Região Norte, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CA** - Camerata Amazônica; **OCA** - Orquestra de Câmara do Amazonas; **OEAF** - Orquestra Experimental da Amazonas Filarmônica; **OJFA** - Orquestra Jovem Floresta Amazônica; **OSM** - Orquestra Sinfônica de Manaus; **OJEA** - Orquestra Jovem Encontro das Águas; **AF** - Amazonas Filarmônica. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara;; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OJFA** não referida no ano de 2003 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PDT						PMDB		PMN	PSD					
Governo Municipal		PFL		PSDB-PT				PDT								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^N	OPEMWL															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0
Total		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0

Tabela A-2. Orquestras de Macapá (AP), na Região Norte, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OPEMWL** - Orquestra Primavera da Escola de Música Walkíria Lima. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara;; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OPEMWL** não referida nos anos de 1998 a 2000 e 2002 a 2008 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB				PT										
Governo Estadual		PSDB						PT			PSDB					
Governo Municipal		PT				PTB										
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^P	OJCEMUFPA															
CJ ^P	OIJVAUFPA															
CP ^N	OCB															
SJ ^N	OJVM															
SJ ^P	OJFCG															
SP ^P	OSTP															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^P		1	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1
CP ^N		1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
SJ ^N		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1
SJ ^P		0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		3	4	4	4	4	4	4	3	3	3	3	3	4	4	4

Tabela A-3. Orquestras de Belém (PA), na Região Norte, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OJCEMUFPA** - Orquestra Jovem de Cordas da Escola de Música da UFPA; **OIJVAUFPA** - Orquestra Infanto-Juvenil de violoncelos da Amazônia (A partir de 2010 Orquestra de Violoncelos da Amazônia da UFPA); **OCB** - Orquestra de Câmara de Belém; **OJVM** - Orquestra Jovem Vale Música; **OJFCG** - Orquestra Jovem da Fundação Carlos Gomes; **OSTP** - Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OIJVA** não referida nos anos de 1998 a 2002, 2005 a 2007 e 2010 a 2012, **OJVM** não referida no ano 2010, **OJCEMUFPA** não referida nos anos de 1999 a 2001 e 2003, **OJFCG** não referida nos anos de 2003 a 2012, e **OSTP** não referida nos anos de 1998, 1999 e 2002 e 2003 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB				PT										
Governo Estadual		PSDB						PT			PSDB					
Governo Municipal		PFL				PT										
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NJ ^N	OJWF															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
SJ ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-4. Orquestras de Santarém (PA), na Região Norte, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OJWF** - Orquestra Jovem Wilson Fonseca. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OJWF** não referida nos anos de 1998 a 2002 e 2006 a 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PTB			PSL-PT			PDT-PSDB			PSDB					
Governo Municipal		PTB			PSDB			PPS			PSB					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^P	OCMIBVM															
SJ ^P	OSIBVM															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^N		0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1
SJ ^N		0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		0	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2

Tabela A-5. Orquestras de Boa Vista (RR), na Região Norte, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCMIBVM** - Orquestra de Câmara do Instituto Boa Vista de Música; **OSIBVM** - Orquestra Sinfônica Infantojuvenil do Instituto Boa Vista de Música. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCMIBVM** não referida nos anos de 2005 a 2009, **OSIBVM** não referida nos anos de 1999 a 2009 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PTB	PSB						PDT	PSDB						
Governo Municipal		PSB						PDT			PP-PSB					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^P	OCDAUFAL															
CJ ^P	OCMDAUFAL															
SJ ^P	OUFAL															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^P		2	2	2	2	2	2	2	2	0	2	2	2	2	2	2
SJ ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		3	3	3	3	3	3	3	3	3	1	3	3	3	3	3

Tabela A-6. Orquestras de Maceió (AL), na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCDAUFAL** - Orquestra Contemporânea do Departamento de Artes da Universidade Federal do Alagoas (a partir de 2008, Orquestra Jovem da Escola Técnica de Artes); **OCMDAUFAL** - Orquestra de Câmara do Departamento de Artes da Universidade Federal do Alagoas (a partir de 2008, Camerata Acadêmica da Escola Técnica de Artes); **OUFAL** - Orquestra da Universidade Federal de Alagoas. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCDAUFAL** e **OCMDAUFAL** não referidas nos anos de 2001 a 2006 e 2008 a 2012, **OUFAL** não referida nos anos de 1998 a 2010 e 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PFL						PT								
Governo Municipal		PFL						PMDB-PP								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^N	OJIEM															
SJ ^P	OSUFBA															
SJ ^P	OCA															
SJ ^P	OSJIIJ															
SJ ^P	OJBA															
SP ^P	OSBA															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^N		0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
SJ ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	3	3	3
SP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		2	3	3	3	2	2	2	2	2	3	3	3	4	4	4

Tabela A-7. Orquestras de Salvador (BA), na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OJIEM** - Orquestra Juvenil do Instituto de Educação Musical; **OSUFBA** - Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia; **OCA** - Orquestra Castro Alves-Neojibá; **OSJIIJ** - Orquestra Sinfônica Juvenil 2 de Julho-Neojibá; **OJBA** - Orquestra Juvenil da Bahia-Neojibá (antiga Orquestra Sinfônica Juvenil 2 de Julho); **OSBA** - Orquestra Sinfônica da Bahia. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de

1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSUFBA** não referida no ano de 2007, **OCA** não referida no ano de 2012, **OJBA** não referida nos anos de 2007 a 2009 e 2011 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB						PSB								
Governo Municipal		PMDB						PT								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CP ^P	OCEC															
SP ^N	OFCE															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SP ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

Tabela A-8. Orquestras de Fortaleza (CE), na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCEC** - Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho; **OFCE** - Orquestra Filarmônica do Ceará. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSUFBA** não referida no ano de 2007, **OCEC** não referida no ano de 1998, **OFCE** não referida nos anos de 1998 a 2006 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB						PSB								
Governo Municipal		PMDB			PP			PSDB								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^N	OPDM															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-9. Orquestras do Crato (CE), na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OPDM** - Orquestra Padre David Moreira; **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OPDM** não referida em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB				PT										
Governo Estadual		PFL						PDT		PMDB						
Governo Municipal		PDT			PP					PSDB						
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^P	OCEM															
SJ ^P	OJSEMEM															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^N		0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SJ ^P		0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		0	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2

Tabela A-10. Orquestras de São Luís (MA), na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCEM** - Orquestra de Câmara do Estado do Maranhão; **OJSEMEM** - Orquestra Jovem Suzuki da Escola de Música do Estado do Maranhão - EMEM (atual Orquestra Jovem do Maranhão "João do Vale). **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCEM** e **OJMJV** não referidas em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB				PT										
Governo Estadual		PMDB				PSDB				PMDB		PSB				
Governo Municipal		PMDB			PSDB			PSB								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^P	OCCJP															
CJ ^P	OJEMUFPB															
CP ^N	CB															
CP ^N	CP															
SJ ^P	OJEMUFPB															
SJ ^P	OEEMUFPB															
SJ ^P	OIEPB															
SJ ^P	OSJPB															
SP ^N	OFNN															
SP ^P	OSPB															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^P		1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
CP ^N		1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
SJ ^P		2	2	2	3	3	3	2	2	2	2	2	2	3	3	2
SP ^N		1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
SP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		6	6	5	7	6	6	4	4	4	4	4	4	5	5	4

Tabela A-11. Orquestras de João Pessoa (PB), na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CB** - Camerata Brasília (antiga Camerata da Paraíba); **CP** - Camerata da Paraíba; **OCCJP** - Orquestra de Câmara da Cidade de João Pessoa; **OJEMUFPB** - Orquestra Infanto-Juvenil da Escola de Música da UFPB; **OJEMUFPB** - Orquestra Juvenil da Escola de Música da UFPB; **OEEMUFPB** - Orquestra Experimental da Escola de Música da UFPB; **OIEPB** - Orquestra Infantil da Paraíba; **OSJPB** - Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba; **OSPB** - Orquestra Sinfônica da Paraíba; **OFNN** - Orquestra Filarmônica Norte-Nordeste. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N**

– Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **CB** não referida nos anos de 2000 e 2001, **OCCJP** não referida nos anos de 2002 a 2004 e 2012, **OJEMUFPB** não referida, **OIEPB** não referida nos anos de 1998, 2000, 2001, 2003, 2004 e 2012, **OSJPB** não referida nos anos de 1998, 2000 e 2004, **OSPB** não referida no ano de 2000 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSB	PMDB					DEM	PSB							
Governo Municipal		PFL			PT											
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SJ ^N	OSJPE															
SJ ^P	OJCPM															
SP ^P	OSR															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
SJ ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SJ ^P		0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1
SP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3	3	3	3	3

Tabela A-12. Orquestras de Recife (PE), na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSJPE** - Orquestra Jovem de Pernambuco; **OJCPM** - Orquestra Jovem do Conservatório Pernambucano de Música; **OSR** - Orquestra Sinfônica do Recife. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OJPE** não referida nos anos de 1998 a 2007 e 2012, **OSR** não referida nos anos de 2000 e 2009 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PMDB			PFL	PT					PSB					
Governo Municipal		PSDB										PTB				
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SP ^N	OFF															
SP ^P	OST															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
SP ^N		0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0
SP ^P		0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1
Total		0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-13. Orquestras de Teresina (PI), na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OFF** - Orquestra Filarmônica do Piauí; **OST** - Orquestra Sinfônica de Teresina (Antiga Orquestra Filarmônica do Piauí, referida em 2009 como Filarmônica de Teresina). **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo

computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PMDB			PPB	PSB								DEM		
Governo Municipal		PSB										PV				
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SP ^P	OSRN															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-14. Orquestras de Natal (RN), na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSRN** - Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSRN** não referida nos anos de 2004, 2005 e 2009 a 2011 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PT	PMDB					PSDB	PFL-DEM			PMDB	PT			
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^P	OCUNB															
CP ^N	OAH															
SJ ^P	OAB															
SP ^N	OFB															
SP ^P	OSTNCS															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^P		0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
CP ^N		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1
SJ ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SP ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		3	3	3	4	4	4	4	4	4	4	5	5	5	5	5

Tabela A-15. Orquestras de Brasília (DF), na Região Centro-Oeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCUNB** - Orquestra de Cordas da UNB; **OAH** - Orquestra Ars Hodierna; **OAB** - Orquestra Art Brasília (Escola de Música de Brasília); **OCB** - Orquestra de Câmara de Brasília; **OFB** - Orquestra Filarmônica de Brasília; **OSTNCS** - Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OAB** não referida nos anos de 2004 a 2012, **OCUNB** não referida nos anos de 2004 a 2012, **OFB** não referida nos anos de 1998 a 2007 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PMDB	PSDB					PP			PSDB					
Governo Municipal		PSDB			PT		PMDB			PT						
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CP ^N	OCPL															
CP ^N	OCG															
SJ ^P	OSJG															
SJ ^P	OSJE															
SP ^P	OFG															
SP ^P	OSMG															
SP ^P	OFEG															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CP ^N		0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0
SJ ^P		0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SP ^P		2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2
Total		2	2	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

Tabela A-16. Orquestras de Goiânia (GO), na Região Centro-Oeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCPL** - Orquestra de Câmara Pedro Ludovico; **OCG** - Orquestra de Câmara Goyazes (Antiga Orquestra de Câmara Pedro Ludovico); **OFG** - Orquestra Filarmônica de Goiás (Antiga Orquestra de Câmara Goyazes); **OSJG** - Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás (antiga Orquestra Sinfônica Jovem da

Educação); **OSJE** - Orquestra Sinfônica Jovem da Educação; **OSMG** - Orquestra Sinfônica Municipal de Goiânia; **OFEG** - Orquestra Filarmônica do Estado de Goiás. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara;; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCG** não referida nos anos de 2003, 2004 e 2006, **OSJG** não referida nos anos de 2001 a 2005 e 2009, **OSJE** não referida no ano de 2001 a 2004, 2006 e 2007 e **OSMG** não referida nos anos de 1999 e 2010 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar. **OSMG** foi gerida pela Fundação Orquestra Sinfônica Municipal de Goiânia até 2008, ano que passou a pertencer a estrutura da Secretaria Municipal de Cultura.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PDT		PSDB				PPS				PMDB				
Governo Municipal		PSDB												PTB		
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SJ ^P	OSUFMT															
SJ ^P	OSJMG															
SP ^P	OEMT															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SJ ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2
	SP ^P	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3

Tabela A-17. Orquestras de Cuiabá (MT), na Região Centro-Oeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSUFMT** - Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Mato Grosso; **OSJMT** - Orquestra Sinfônica Jovem de Mato Grosso; **OEMT** - Orquestra do Estado de Mato Grosso; **OCEMT** - Orquestra de Câmara do Estado do Mato Grosso. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSJMT** não referida nos anos de 2009, 2010 e 2012, **OSUFMT** não referida nos anos de 2001, 2002 e 2004 a 2008 e 2012, e **OEMT** não referida nos anos de 2005 e 2006 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estado		PMDB	PT						PMDB							
Governo Municipal		PMDB														
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NP ^N	SCOR	████████████████████														
CP ^N	OCP				████████████████████											
SP ^P	OSMCG								████████████████████							
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	NP ^N	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0
	CP ^N	0	0	0	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0
	SP ^P	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1
	Total	1	1	1	2	2	2	2	1	2	1	1	1	1	1	1

Tabela A-18. Orquestras de Campo Grande (MS), na Região Centro-Oeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **SCOR** – Sociedade Coral e Orquestra Clássica de Mato Grosso do Sul (coral e orquestra com violões); **OCP** - Orquestra de Câmara do Pantanal; **OSMCG** - Orquestra Sinfônica Municipal de Campo Grande. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCP** não referida nos anos de 2003 e 2004, **OSMCG** não referida nos anos de 2006 a 2008 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PT	PSDB						PMDB						PSB	
Governo Municipal		PSDB						PT								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^P	OCES			██												
CJ ^P	OCUFES	████████████████████														
SP ^N	OCSESI												████████████████████			
SP ^P	OFES	████████████████████														
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	CJ ^P	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	SP ^N	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1
	SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	2	2	3	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3	3

Tabela A-19. Orquestras de Vitória (ES), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCES** - Orquestra de Câmara do Estado do Espírito Santo (EMES, atual FAMES); **OCUFES** - Orquestra de Câmara da UFES; **OCSESI** - Orquestra Camerata Sesi; **OFES** - Orquestra Filarmônica do Espírito Santo (Referida também como Orquestra Sinfônica do Espírito Santo). **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCSESI** não referida nos anos de 2001, 2008, 2009, 2011 e 2012, **OFES** não referida nos anos de 2011 e 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PT	PSDB				PMDB				PSB					
Governo Municipal		PTB-PFL		PTB			PMDB			PT						
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^N	OSMCI															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	CJ ^N	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-20. Orquestras de Cachoeiro do Itapemirim (ES), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSMCI** - Orquestra Sol Maior de Cachoeiro de Itapemirim. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSMCI** não referida nos anos de 2005 a 2008 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB	PMDB				PSDB									
Governo Municipal		PSB					PT				PSB					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
C	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
NJ ^N	OJSM															
CJ ^N	ONF															
CP ^N	OCO															
CP ^N	OCM															
CP ^N	OCSM															
SJ ^P	OSJPA															
SJ ^P	OSEMUFMG															
SP ^N	OFN															
SP ^N	OFMG															
SP ^P	OSMG															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	CJ ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	CP ^N	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3	2	2	2	2
	SJ ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1
	SP ^N	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1
	SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	6	7	7	7	6	6	6	6	7	7	7	6	6	6	6

Tabela A-21. Orquestras de Belo Horizonte (MG), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OJSM** - Orquestra Jovem Sesiminas (orquestra de cordas, antiga Orquestra Nova FIEMG); **ONF** - Orquestra Nova FIEMG (orquestra de cordas); **OCO** - Orquestra de Câmara Opus; **OCM** - Orquestra de Câmara Musicop; **OCSM** - Orquestra de Câmara Sesiminas; **OSJPA** - Orquestra Sinfônica Jovem do Palácio das Artes; **OSEMUFMG** - Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFMG; **OFN** - Orquestra Filarmônica Nova; **OFMG** - Orquestra Filarmônica de Minas Gerais; **OSMG** - Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCO** não referida, **OCM** não referida nos anos de 2004, 2006, 2007, **OCSM** não referida nos anos de 1998, 1999, 2001, 2003, 2004 e 2012, **OSJPA** não referida nos anos de 2008 a 2012, **OSEMUFMG** não referida nos anos de 2006 e 2009 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB	PMDB				PSDB									
Governo Municipal		-					PDT				PSDB					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NJ ^N	OEEMLC															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	NJ ^N	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0
	Total	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0

Tabela A-22. Orquestras de Cataguases (MG), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OEEMLC** - Orquestra Experimental da Escola de Música Lila Carneiro (Orquestra de sopros). **CT** - Categoria; **S** -

Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB	PMDB				PSDB									
Governo Municipal		PMDB						PTB-PR			PSDB					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NJ ^P	OJPM															
CJ ^N	OCPM															
CJ ^N	CJPM															
SJ ^N	OEPM															
SJ ^N	OPPM															
SJ ^N	OEFJF															
SJ ^N	OJFJF															
SJ ^P	OSJPM															
SP ^N	OFJF															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
NJ ^P		0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
CJ ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2
SJ ^N		1	1	1	1	3	3	3	4	4	4	4	4	4	4	4
SJ ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SP ^N		0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		3	3	5	5	7	7	7	8	8	8	9	9	9	9	9

Tabela A-23. Orquestras de Juiz de Fora (MG), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCPM** - Orquestra de Câmara Pró-Música; **CJPM** - Camerata Jovem Pró-Música; **OEPM** - Orquestra Escola Pró-Música; **OPPM** - Orquestra Pré-Escola Pró-Música; **OSJPM** - Orquestra Sinfônica Jovem Pró-Música (atualmente vinculada à UFJF); **OJPM** - Orquestra de Jazz Pró-Música (atualmente vinculada à UFJF); **OEFJF** - Orquestra-Escola da Filarmônica de Juiz de Fora; **OJFJF** - Orquestra Jovem da Filarmônica de Juiz de Fora; **OFJF** - Orquestra Filarmônica de Juiz de Fora. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OJPM** não referida nos anos de 2001 a 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB	PMDB				PSDB									
Governo Municipal		DEM						PPS			PMDB					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SJ ^N	OSMC															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SJ ^N	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-24. Orquestras de Montes Claros (MG), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSMC** - Orquestra Sinfônica de Montes Claros. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSMC** não referida nos anos de 2001 a 2006 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB	PMDB				PSDB									
Governo Municipal		-						DEM			PT					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^N	OCOB															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	CJ ^N	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-25. Orquestras de Ouro Branco (MG), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCOB** - Orquestra de Câmara de Ouro Branco. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCOB** não referida nos anos de 2001 a 2005, 2011 e 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB	PMDB				PSDB									
Governo Municipal		PSDB			PDT			PMDB								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CP ^N	OOP															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	CP ^N	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-26. Orquestras de Ouro Preto (MG), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OOP** - Orquestra Ouro

Preto. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OOP** não referida nos anos de 2000 a 2006 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB	PMDB				PSDB									
Governo Municipal		PSD			PT			DEM			PPS					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NP ^N	OSPC															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	NP ^N	1	1	1	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	1	1	1	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-27. Orquestras de Poços de Caldas (MG), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSPC** - Orquestra Sinfônica de Poços de Caldas (Orquestra sinfônica com big band). **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSPC** não referida nos anos de 1998 e 2003 a 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB	PMDB				PSDB									
Prefeitura																
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^P	OCCMPA															
CJ ^P	OECMJKO															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	CJ ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	Total	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

Tabela A-28. Orquestras de Pouso Alegre (MG), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCCMPA** - Orquestra de Câmara do Conservatório de Música de Pouso Alegre; **OECMJKO** - Orquestra Experimental do Conservatório de Música Juscelino Kubitschek de Oliveira. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB	PMDB				PSDB									
Governo Municipal		PFL		PPB				PSDB			PMDB					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NP ^N	OLSJ															
NP ^N	ORB															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	NP ^N	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	Total	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

Tabela A-29. Orquestras de São João Del Rei (MG), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OLSJ** - Orquestra Lira Sanjoanense; **ORB** - Orquestra Ribeiro Bastos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OLSJ** não referida nos anos de 1998, 1999, 2005, 2011 e 2012, **ORB** não referida nos anos de 1998, 1999, 2004 e 2005 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^N	OCC															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	CJ ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0
	Total	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0

Tabela A-30. Orquestras de Uberlândia (MG), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCC** - Orquestra Camargo Guarnieri. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCC** não referida nos anos de 1998 a 2001 e 2011 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB	PDT-PSB			PT	PMDB									
Governo Municipal		PT						PMDB								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SJ ^P	OSBM															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SJ ^P	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-31. Orquestras de Barra Mansa (RJ), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSBM** - Orquestra Sinfônica de Barra Mansa. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSBM** não referida nos anos de 2005, 2006, 2011 e 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB	PDT-PSB			PT	PMDB									
Governo Municipal		PDT						PFL	PSB			PMDB-PR				
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SJ ^N	OECCMC															
SJ ^N	OSICCMC															
SJ ^N	OSIJCCMC															
SJ ^N	OSJC															
SJ ^N	OSJPMI															
SJ ^N	OSDM															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SJ ^N	2	3	3	3	3	3	3	4	5	5	6	6	6	6	6
	Total	2	3	3	3	3	3	3	4	5	5	6	6	6	6	6

Tabela A-32. Orquestras de Campos dos Goytacazes (RJ), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OECCMC** - Orquestra Escola do Centro Cultura Musical de Campos; **OSICCMC** - Orquestra Sinfônica Infantil do Centro Cultura Musical de Campos; **OSIJCCMC** - Orquestra Sinfônica Infanto-Juvenil do Centro Cultura Musical de Campos; **OSJCCMC** - Orquestra Sinfônica Juvenil do Centro Cultura Musical de Campos; **OSJC** - Orquestra Sinfônica Jovem de Campos; **OSJPMI** - Orquestra Sinfônica Jovem Professora Mariuccia Iacovino (Ong Orquestrando a Vida); **OSDM** - Orquestra Sinfônica Maestro David Machado (Ong Orquestrando a Vida); **OCDMCCMC** - Orquestra Câmara Maestro David Machado do Centro Cultura Musical de Campos. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OECCMC** não referida no ano de 2007, em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB				PT										
Governo Estadual		PSDB	PDT-PSB		PT	PMDB										
Governo Municipal		PDT				PT				PDT						
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^N	OCCSVP															
CJ ^N	OCG															
CP ^N	OCN															
SJ ^N	OSA															
SP ^P	OSNUFF															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^N		1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
CP ^N		1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
SJ ^N		0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1
SP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		3	3	3	3	3	3	3	3	3	4	4	4	4	4	4

Tabela A-33. Orquestras de Niterói (RJ), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCN** - Orquestra de Câmara de Niterói; **OCG** - Orquestra Cordas da Grota; **OCCSVP** - Orquestra de Câmara do CSVP; **OSA** - Orquestra do Projeto Aprendiz/ Música nas Escolas; **OSNUFF** - Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCG** não referida nos anos de 1998 a 2000 e 2003 a 2012, **OCCSVP** não referida no ano de 2002 a 2004 e 2010 a 2012, **OSA** não referida no ano de 2007, 2011 e 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB				PT										
Governo Estadual		PSDB	PDT-PSB		PT	PMDB										
Governo Municipal		PMDB				PSB				PSC						
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NP ^N	BSSCF															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
NP ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-34. Orquestras de Nova Friburgo (RJ), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **BSSCF** - Banda Sinfônica da Sociedade Campesina Friburguense (também referido como Orquestra da Sociedade Campesina Friburguense). **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **BSSCF** não referida nos anos de 1998 a 2011 e 2004 a 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB	PDT-PSB			PT	PMDB									
Governo Municipal		PSDB			PDT			PSB			PT					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^N	OCUCP															
SP ^N	OFP															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SP ^N		0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1
Total		1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2

Tabela A-35. Orquestras de Petrópolis (RJ), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCUCP** - Orquestra de Câmara da Universidade Católica de Petrópolis; **OFP** - Orquestra Filarmônica de Petrópolis. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCUCP** não referida nos anos de 1998, 2011 e 2012, **OFP** não referida no ano de 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB			PT												
Governo Estadual		PSDB	PDT-PSB		PT	PMDB											
Governo Municipal		PFL		PTB				DEM				PMDB					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Relação nominal																	
NJ ^P	OPSUNIRIO																
NJ ^P	OPEMVL																
NP ^N	OVRJ																
NP ^P	OBH																
CJ ^N	OCCBM																
CJ ^N	OCP																
CJ ^N	OJP																
CJ ^N	CUGF																
CJ ^P	OCMRJ																
CJ ^P	OCFAETEC																
CJ ^P	CCVL																
CJ ^P	OCEMVL																
CJ ^P	OJUFRJ																
CP ^N	BC																
CP ^N	CST																
CP ^N	SR																
CP ^N	OOR																
CP ^N	OCRS																
CP ^N	ORC																
CP ^N	CBB																
SJ ^N	OJCBM																
SJ ^N	OSBJ																
SJ ^P	OSUNIRIO																
SJ ^P	OSEMVL																
SJ ^P	OSIEMVL																
SJ ^P	OSJEMVL																
SJ ^P	ORSEM																
SJ ^P	OSUFRJ																
SP ^N	OSR																
SP ^N	OFRJ																
SP ^N	OPES																
SP ^N	OSB																
SP ^P	OSTMRJ																
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Quantidades																	
NJ ^P		0	0	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	1	1	
NP ^N		1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
NP ^P		1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
CJ ^N		1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	0	0	2	
CJ ^P		1	1	1	1	1	1	3	3	4	3	3	2	2	2	2	
CP ^N		6	5	4	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	
SJ ^N		2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	
SJ ^P		2	2	3	3	3	3	4	4	4	4	4	4	5	5	2	
SP ^N		3	3	4	4	4	4	4	4	4	4	3	3	3	3	3	
SP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Total		18	16	18	16	16	15	18	18	21	20	19	18	18	17	15	

Tabela A-36. Orquestras do Rio de Janeiro (RJ), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OPSUNIRIO** - Orquestra Popular de Sopros da UNIRIO; **OPEMVL** – Orquestra Popular da Escola de Música Villa-Lobos; **OBH** - Orquestra Brasileira de Harpas; **OVRJ** - Orquestra de Violões do Rio de Janeiro; **OCCBM** - Orquestra de Câmara do Conservatório Brasileiro de Música; **OCP** –

Orquestra de Câmara da Providência; **OJP** - Orquestra Juvenil da Providência; **CUGF** - Camerata Universidade Gama Filho; **OCMRJ** - Orquestra de Câmara Rio de Janeiro; **OCFAETEC** - Orquestra de Câmara da Faetec; **CCVL** - Camerata de Cordas Villa-Lobos (UNIRIO); **OCSEMVL** - Orquestra de Câmara da Escola de Música Villa-Lobos; **OJUFJR** - Orquestra Juvenil da UFRJ; **BC** - Brasil Consort; **CST** - Camerata de Santa Teresa; **SR** - Sinfonietta Rio; **OOR** - Orquestra Opus Rio; **OCRS** - Orquestra de Câmara Rio Strings; **ORC** - Orquestra Rio Camerata; **CBB** - Cia. Bachiana Brasileira; **OJCBM** - Orquestra Jovem do Conservatório Brasileiro de Música; **OSBJ** - OSB Jovem; **OSUNIRIO** - Orquestra Sinfônica da Unirio; **OSEMVL** - Orquestra Sinfônica da Escola de Música Villa-Lobos; **OSIEMVL** - Orquestra Sinfônica Infantil Villa-Lobos; **OSJEMVL** - Orquestra Sinfônica Escola de Música Villa-Lobos; **ORSEM** - Orquestra Sinfônica da UFRJ; **OSUFJR** - Orquestra Sinfônica da UFRJ (antiga ORSEM); **OSR** - Orquestra Sinfônica Rio; **OFRJ** - Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro; **OPES** - Orquestra Petrobrás Sinfônica (antiga Pró-Música); **OSB** - Orquestra Sinfônica Brasileira; **OSTMRJ** - Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convenção; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **CST** não referida no ano de 2000, **OCMRJ** não referida nos anos de 1998 a 2001, **OCRS** não referida nos anos de 2001 e 2011, **ORC** não referida nos anos de 2011 e 2012, **CCVL** não referida nos anos 2011 e 2012, **OCFAETEC** não referida no ano de 2004, **OJUFJR** não referida no ano de 1998 a 200 e 2003 a 2012, **OSUFJR** não referida no ano de 1998 a 2003, 2007 e 2009 a 2012, **OCP** e **OJP** não referidas, **OSBJ** não referida nos anos de 1998 a 2004, **OPEMVL** não referida, **OFRJ** não referida nos anos de 2001, 2003, 2011 e 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB	PDT-PSB			PT	PMDB									
Governo Municipal		PDT						PMDB			PSB					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SJ ^N	OPIM															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SJ ^N	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1
	Total	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1

Tabela A-37. Orquestras de Vassouras (RJ), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OPIM** - Orquestra do PIM. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convenção; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCG** não referida nos anos de 1998 a 2000 e 2003 a 2012, **OSA** não referida no ano de 2007, 2011 e 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB	PDT-PSB			PT	PMDB									
Governo Municipal		PSB						PV			PMDB					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^P	OCVR															
SJ ^N	OSJFCSN															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SJ ^N		0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	0
Total		1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	1

Tabela A-38. Orquestras de Volta Redonda (RJ), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCVR** - Orquestra de Cordas de Volta Redonda; **OSJFCSN** - Orquestra Sinfônica Jovem da Fundação CSN. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCVR** não referida nos anos de 1998 a 2000 e 2003 a 2012, **OSJFCSN** não referida no ano de 2009 a 2011 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB					PFL	PSDB								
Governo Municipal		PDT					PSDB									
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CP ^P	OSMA															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	CP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-39. Orquestras de Americana (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSMA** - Orquestra Sinfônica Municipal de Americana. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSMA** não referida no ano de 2005 e 2009 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB					PFL	PSDB								
Governo Municipal		PMDB					PV									
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SJ ^P	OSJA															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SJ ^P	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-40. Orquestras de Atibaia (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSJA** - Orquestra Sinfônica Jovem de Atibaia. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. XXX não referida no ano de 2007, 2011 e 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB					PFL	PSDB								
Governo Municipal		PFL					PPS-PMDB									
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SP ^P	OSB															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-41. Orquestras de Barueri (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSB** - Orquestra

Sinfônica de Barueri. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: **^P** - Orquestra subsidiada por instituição pública; **^N** - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSB** não referida nos anos de 1998 a 2006, 2009 e 2010 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB						PFL	PSDB							
Governo Municipal		PPB	PPS				PTB	PDT			PMDB					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^N	OCUSCJ															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	CJ ^N	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
	Total	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0

Tabela A-42. Orquestras de Bauru (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCUSCJ** - Orquestra de Câmara da Universidade do Sagrado Coração de Jesus. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: **^P** - Orquestra subsidiada por instituição pública; **^N** - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSB** não referida nos anos de 1998 a 2006, 2009 e 2010 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB						PFL	PSDB							
Governo Municipal		PMDB			PFL			PSDB								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SP ^N	OSBP															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SP ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-43. Orquestras de Bragança Paulista (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSBP** - Orquestra Sinfônica de Bragança Paulista. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: **^P** - Orquestra subsidiada por instituição pública; **^N** - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSBP** não referida nos anos de 1998 a 2000 e 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Tabela A-45. Orquestras de Franca (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSF** - Orquestra Sinfônica de Franca. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSF** não referida nos anos de 2007 a 2009, 2011 e 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB					PFL	PSDB								
Governo Municipal		PV					PT									
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NP ^N	OBSP															
SJ ^P	OJMG															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	NP ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	SJ ^P	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

Tabela A-46. Orquestras de Guarulhos (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OBSP** - Orquestra Bandolins de São Paulo (Orquestra de bandolins); **OJMG** - Orquestra Jovem Municipal de Guarulhos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSMG** não referida nos anos de 2003, 2011 e 2012, **OBSP** não referida nos anos de 1998, 1999, 2001 e 2003 a 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB					PFL	PSDB								
Governo Municipal		PDT														
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^P	OJI															
CP ^N	OCI															
SP ^P	OI															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	CJ ^P	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	0	0	0	0	0
	CP ^N	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	SP ^P	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1
	Total	1	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-47. Orquestras de Indaiatuba (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCI** - Orquestra de Câmara de Indaiatuba; **OJI** - Orquestra Jovem de Indaiatuba; **OI** – Orquestra de Indaiatuba (antiga Orquestra Jovem de Indaiatuba. Em 2014 a orquestra passa a se chamar Orquestra Sinfônica de Indaiatuba). **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra

Tabela A-50. Orquestras de Limeira (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **COSLI** - Camerata da Orquestra Sinfônica de Limeira; **OCL** - Orquestra de Cordas de Limeira; **OSJL** - Orquestra Sinfônica Jovem de Limeira (OSLI Jovem); **OIJL** - Orquestra Infante-Juvenil de Limeira; **OSLI** - Orquestra Sinfônica de Limeira. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCL** não referida, **OSLI** não referida nos anos de 1998 a 2005 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB					PFL	PSDB								
Prefeitura		PL			PSDB					DEM						
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SJ ^P	OSJMTM															
SJ ^P	ORSIMG															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SJ ^P	0	0	0	0	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	Total	0	0	0	0	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

Tabela A-51. Orquestras de Mogi das Cruzes (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSJMTM** - Orquestra Sinfônica Jovem Minha Terra Mogi; **ORSIMG** - Orquestra Sinfônica de Mogi das Cruzes. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSJMTM** não referida nos anos de 1998 a 2002, 2011 e 2012, **ORSIMG** não referida nos anos de 2002 a 2005 e 2010 a 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB					PFL	PSDB								
Prefeitura		PTB			PSDB					PT						
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NJ ^N	OMVL															
CJ ^N	OCCVL															
CJ ^N	OIJVL															
CJ ^N	OJVL															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	NJ ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	CJ ^N	3	3	3	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	4	4	4	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

Tabela A-52. Orquestras de Osasco (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **BBVL** – Big Band Villa-Lobos (Orquestra de Metais); **OCCVL** – Orquestra de Câmara do Conservatório Villa-Lobos; **OIJVL** - Orquestra Infante-Juvenil Villa-Lobos; **OJVL** - Orquestra Jovem Villa-Lobos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P**

– Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OIJVL** não referida nos anos de 1999 e 2003 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB				PT										
Governo Estadual		PSDB						PFL	PSDB							
Governo Municipal		PSDB		PTB				PSDB								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SP ^P	OSIMO															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SP ^P	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1
	Total	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-53. Orquestras de Ourinhos (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSIMO** - Orquestra Sinfônica Municipal de Ourinhos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSIMO** não referida nos anos de 2006, 2007, 2011 e 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB				PT										
Governo Estadual		PSDB						PFL	PSDB							
Governo Municipal		PMDB				DEM										
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^P	OJP															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	CJ ^P	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1
	Total	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1

Tabela A-54. Orquestras de Paulínia (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OJP** - Orquestra Jovem de Paulínia. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal		PSDB				PT										
Governo Estadual		PSDB						PFL	PSDB							
Governo Municipal		PSDB			PT			PSDB								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^N	CJEMP															
CP ^N	OCEMP															
SJ ^N	OIJEMP															
SJ ^N	OSJEMP															
SP ^N	OFEMP															
SP ^N	OSP															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^N		1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
CP ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SJ ^N		2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
SP ^N		1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	1	1
Total		5	5	4	4	4	4	5	5	5	5	5	5	5	4	4

Tabela A-55. Orquestras de Piracicaba (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CJEMP** - Camerata Juvenil da Escola de Música de Piracicaba; **OCEMP** - Orquestra de Cordas da Escola de Música de Piracicaba; **OFEMP** - Orquestra Filarmônica da Escola de Música de Piracicaba; **OIJEMP** - Orquestra Infanto-Juvenil da Escola de Música de Piracicaba; **OSJEMP** - Orquestra Sinfônica Jovem da Escola de Música de Piracicaba; **OSP** - Orquestra Sinfônica de Piracicaba. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCEMP** não referida nos anos de 2004 e 2005, **OFEMP** não referida no ano de 2005, **OIJEMP** não referida nos anos de 2004 e 2005, **OSJEMP** não referida no ano de 1998, 1999 e 2003, **OSP** não referida nos anos de 1998, 1999, 2004 e 2006 a 2008 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB				PT										
Governo Estadual		PSDB						PFL	PSDB							
Governo Municipal		PSDB			PT			PDT	PSDB			DEM				
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^P	USPF															
SP ^N	OSRP															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^P		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
SP ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2

Tabela A-56. Orquestras de Ribeirão Preto (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **USPF** - USP Filarmônica; **OSRP** - Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB						PFL	PSDB							
Governo Municipal		PV						DEM			PMDB					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CP ^N	OFRC															
SP ^P	OSRC															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CP ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

Tabela A-57. Orquestras de Rio Claro (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OFRC** - Orquestra Filarmônica de Rio Claro; **OSRC** - Orquestra Sinfônica de Rio Claro. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OFRC** não referida nos anos de 1998 e 1999, **OSRC** não referida no ano de 2004 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB						PFL	PSDB							
Governo Municipal		PT						PTB								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SP ^P	OSSA															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
SP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-58. Orquestras de Santo André (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSSA** - Orquestra Sinfônica de Santo André. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSSA** não referida no ano de 2004 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB					PFL	PSDB								
Governo Municipal		PTB														
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SP ^N	OFSCS															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-61. Orquestras de São Caetano do Sul (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OFSCS** - Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OFSCS** não referida no ano de 1998 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB					PFL	PSDB								
Governo Municipal		PFL	PT													
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SP ^N	OFSC															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SP ^N	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1
	Total	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1

Tabela A-62. Orquestras de São Carlos (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OFSC** - Orquestra Filarmônica de São Carlos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB					PFL	PSDB								
Governo Municipal		PSDB														
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SP ^P	OSSJC															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SP ^P	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-63. Orquestras de São José dos Campos (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSSJC**

- Orquestra Sinfônica de São José dos Campos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB					PFL	PSDB								
Governo Municipal		PMN		PT			PSDE	PFL-DEM-PSD								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NJ ^P	PIAP															
NJ ^P	OIJEMIA															
NP ^N	MB															
NP ^P	BSE															
NP ^P	BSESP															
NP ^P	OJSESP															
CJ ^N	OBJ															
CJ ^N	CF															
CJ ^N	OAC															
CJ ^N	OCPS															
CJ ^N	OGPA															
CJ ^N	AO															
CJ ^N	ONUO															
CP ^N	OB															
CP ^N	GNH															
CP ^N	OCFSP															
CP ^N	OCV															
CP ^N	OCSP															
CP ^N	BCO															
CP ^N	CB															
CP ^N	OCP															
CP ^N	OCVL															
CP ^N	OL															
CP ^N	OM															
CP ^N	OLA															
CP ^P	CA															
CP ^P	OCUNESP															
SJ ^N	OCAM															
SJ ^N	SH															
SJ ^N	OFIJ															
SJ ^N	OFSSP															
SJ ^P	OSIJEMM															
SJ ^P	OSJEMM															
SJ ^P	OER															
SJ ^P	OJTJ															
SJ ^P	OSJESP															
SJ ^P	OPJPGURI															
SJ ^P	OAUNESP															
SP ^N	OASP															
SP ^N	OSOB															
SP ^N	FILAFRO															
SP ^N	ONFSP															
SP ^N	OPB															
SP ^N	OSCG															
SP ^N	BFSESI															
SP ^N	OSA															
SP ^P	ORTHESP															
SP ^P	SCUL															
SP ^P	OSUSP															
SP ^P	OSESP															
SP ^P	OSMSP															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12

Governo Municipal		PMN			PT				PSDE	PFL-DEM-PSD						
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	NJ ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	NP ^N	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	NP ^P	2	2	2	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
	CJ ^N	4	5	5	5	6	6	6	5	6	6	6	6	5	5	5
	CP ^N	5	5	6	5	7	6	7	8	8	8	8	7	6	7	7
	CP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	1	1	1
	SJ ^N	2	2	2	2	2	2	2	3	4	4	4	4	4	4	4
	SJ ^P	3	3	3	3	5	5	5	5	5	6	6	6	6	7	7
	SP ^N	4	3	3	3	2	3	4	4	4	4	5	5	6	5	5
	SP ^P	4	4	4	4	4	4	3	3	3	3	3	3	4	4	4
	Total	28	28	28	27	32	32	33	34	36	36	37	36	37	38	38

Tabela A-64. Orquestras de São Paulo (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **PIAP** – Grupo de Percussão do IA-Unesp; **OIJEMIA** - Orquestra Infante-Juvenil Emia; **MB** – Metal Brasil (grupo de metais); **BSE** - Banda Sinfônica do Exército; **BSESP** – Banda Sinfônica do Estado de São Paulo; **OJSESP** - Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo; **OBJ** - Orquestra Bachiana Jovem; **CF** - Camerata Fukuda; **OAC** - Orquestra Antunes Câmara; **OCPS** - Orquestra de Câmara Visconde de Porto Seguro; **OGPA** - Orquestra Instituto Grupo Pão de Açúcar; **OA** - Orquestra do Amanhã; **ONUO** – Orquestra do Núcleo Universitário de Ópera (antiga Orquestra Filarmonia); **OB** - Orquestra Britten; **GNH** - Grupo Novo Horizonte; **OCFSP** - Orquestra de Câmara Filarmônica de São Paulo; **OCV** - Orquestra de Câmara Vivaldi; **OCSP** - Orquestra de Câmara de São Paulo; **BCO** - Bachiana Chamber Orquestra; **CB** - Camerata Brasileira; **OCP** - Orquestra de Câmara Paulista; **OCVL** - Orquestra de Câmara Villa-Lobos; **OL** - Orquestra do Limiar; **OM** - Orquestra Metropolitana; **OLA** - Orquestra L'estro Armonico; **CA** – Camerata Aberta; **OCUNESP** - Orquestra de Câmara da UNESP; **OCAM** - Orquestra de Câmara da USP; **SH** - Sinfônica Heliópolis (antiga Orquestra do Amanhã); **OFIJ** - Orquestra Filarmônica Infante-Juvenil de São Paulo; **OFSSP** - Orquestra Filarmônica Senai de São Paulo; **OSIJEMM** - Orquestra Sinfônica Infante-Juvenil da Escola Municipal de Música; **OSJEMM** - Orquestra Sinfônica Juvenil da Escola Municipal de Música; **OER** - Orquestra Experimental de Repertório; **OJTJ** - Orquestra Jovem Tom Jobim; **OSJESP** - Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo (antiga Orquestra Sinfônica Jovem Maestro Eleazar de Carvalho); **OPJPGURI** - Orquestra Sinfônica Infante-Juvenil do Projeto Guri; **OAUNESP** - Orquestra Acadêmica da UNESP; **OASP** - Orquestra Acadêmica de São Paulo; **OSOB** - Orquestra Solo Brasileiro; **FILAFRO** - Filarmônica Afrobrasileira; **ONFSP** - Orquestra Nova Filarmônica de São Paulo; **OPB** - Orquestra Philharmonia Brasileira; **OSCG** - Orquestra Sinfônica Carlos Gomes; **BFSESI** – Bachiana Filarmônica Sesi (união da Bachiana Chamber Orquestra e da Orquestra Bachiana Jovem); **OSA** – Orquestra de Santo Amaro; **ORTHESP** - Orquestra do Theatro São Pedro; **SCUL** - Sinfonia Cultura; **OSUSP** - Orquestra Sinfônica da USP (referida como USP Sinfonietta nos anos de 2000 e 2001); **OSESP** - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo; **OSMSP** - Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OB** não referida nos anos de 2004 a 2007, **OAC** não referida nos anos de 2002 a 2006, **OSA** não referida, **OCP** não referida nos anos de 2004 a 2006, **OCUNESP** não referida nos anos de 1998, 2001 a 2006, **CB** não referida nos anos de 2005 a 2007, **OM** não referida nos anos de 2008 a 2010, **FILAFRO** não referida nos anos de 1998 a 2004 e 2010 a 2012, **BSESP** não referida nos anos de 1998 a 2006 e 2010 a 2012, **OSCG** não referida nos anos de 2009, 2011 e 2012, **OSUSP** não referida nos anos de 2000 e 2001 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuantes nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB					PFL	PSDB								
Governo Municipal		PSDB														
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NJ ^P	BSF															
SJ ^N	OFJS															
SJ ^P	OEF															
SP ^P	OSS															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	NJ ^P	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	SJ ^N	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1
	SJ ^P	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	1	1	2	2	2	3	3	3	4	4	4	4	4	4	4

Tabela A-65. Orquestras de Sorocaba (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **BSF** - Banda Sinfônica da Fundec; **OEF** - Orquestra Experimental da FUNDEC; **OFJS** - Orquestra Filarmônica Jovem de Sorocaba; **OSS** - Orquestra Sinfônica de Sorocaba. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCF** e **BSF** não referidas, **OEF** não referida nos anos de 2000 a 2009, 2011 e 2012, **OSS** não referida nos anos de 2004 e 2006 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PSDB					PFL	PSDB								
Prefeitura		PMDB		PTB			PSDB									
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NJ ^P	BSCT															
NJ ^P	BBCT															
NJ ^P	CVCT															
NJ ^P	CJVCT															
NJ ^P	CJUVCT															
CJ ^P	OCCT															
CJ ^P	ODM															
SJ ^P	OSJCT															
SJ ^P	OSCT															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	NJ ^P	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
	CJ ^P	1	1	2	2	2	2	2	1	1	1	0	0	0	0	0
	SJ ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	Total	8	8	9	9	9	9	9	8	8	8	7	7	7	7	7

Tabela A-66. Orquestras de Tatuí (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **BSCT** – Banda Sinfônica do Conservatório de Tatuí; **BBCT** – Big Band do Conservatório de Tatuí; **CVCT** – Camerata de Violões do Conservatório de Tatuí (antiga Camerata Oktopus de Violões); **CJVCT** - Camerata Jovem de Violões do Conservatório de Tatuí (antiga Orquestra de Violões Corda Toda); **CJUVCT** - Camerata Juvenil de Violões do Conservatório de Tatuí (antiga Orquestra de Violões e Cia.);

OCCT Orquestra de Câmara do Conservatório de Tatuí; **ODM** – Orquestra Dó Maior do Conservatório de Tatuí; **OSJCT** - Orquestra Sinfônica Jovem do Conservatório de Tatuí; **OSCT** - Orquestra Sinfônica do Conservatório de Tatuí. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **BSCT**, **BBCT** e **ODM** não referida, **CVCT** não referida nos anos de 1999 a 2012, **OCCT** não referida nos anos de 1981 e 2003, **OSJCT** e **OSCT** não referidas nos anos de 2011 e 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estadual		PSDB						PFL	PSDB							
Governo Municipal																
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SP ^P	OSITA															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SP ^N	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-67. Orquestras de Taubaté (SP), na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSITA** - Orquestra Sinfônica de Taubaté Jovem. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSITA** não referida em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estado		PDT	PFL				PMDB				PSDB					
Governo Municipal		EMDB	PFL				PSDB				PSB					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NP ^N	PB															
NP ^P	CAC															
CJ ^P	ORCEMBAP															
CP ^N	OCPUCPR															
CP ^P	OCCC															
SJ ^P	OSEMBAP															
SP ^P	OSP															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
NP ^N		0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
NP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
CJ ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
CP ^N		0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
CP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SJ ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		5	6	6	6	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7

Tabela A-68. Orquestras de Curitiba (PR), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **PB** - Paraná Brass – (Orquestra de Metais e Percussão); **CAC** - Camerata Antiqua de Curitiba (Orquestra e Coral); **OCCC** - Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba; **ORCEMBAP** - Orquestra de Câmara da EMBAP; **OCPUCPR** - Orquestra de Câmara da PUCPR; **OSEMBAP** - Orquestra Sinfônica da EMBAP; **OSP** - Orquestra Sinfônica do Paraná. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **PB-OMPP** não referida nos anos de 2004 a 2012, **CAC** não referida nos anos de 2000 a 2002, 2004 e 2005, **OCCC** não referida no ano de 2004, **OSEMBAP** não referida nos anos de 1998, 1999 e 2004, **OCPUCPR** não referida nos anos de 1999 a 2007 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estado		PDT	PFL				PMDB				PSDB					
Governo Municipal		PP	PMDB				PDT									
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SP ^P	OMFC															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
SP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-69. Orquestras de Foz do Iguaçu (PR), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OMFC** - Orquestra Municipal da Fundação Cultural de Foz do Iguaçu. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o

período mínimo aqui indicado. **OMFC** não referida nos anos de 2004 a 2009, 2011 e 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estado		PDT	PFL			PMDB						PSDB				
Governo Municipal		PDT	PSB	PT						PDT						
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CP ^N	OCSL															
SJ ^P	OPUEL															
SJ ^P	SJUEL															
SP ^P	OSUEL															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CP ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SJ ^P		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	1	1	1
SP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	4	4	3	3	3

Tabela A-70. Orquestras de Londrina (PR), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCSL** - Orquestra de Câmara Solistas de Londrina; **OPUEL** - Orquestra Prelúdio da UEL; **SJUEL** - Sinfônica Jovem da UEL; **OSUEL** - Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual de Londrina. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCSL** não referida no ano de 2004, **OPUEL** não referida nos anos de 2010 e 2011 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estado		PDT	PFL			PMDB						PSDB				
Governo Municipal		PSDB			PT			PP								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^P	OUEM															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^P		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1
Total		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1

Tabela A-71. Orquestras de Maringá (PR), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OUEM** - Orquestra da Universidade Estadual de Maringá. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OUEM** não referida nos anos de 2009, 2010 e 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estado		PDT	PFL			PMDB						PSDB				
Governo Municipal		PSDB			PT			PSDB								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SP ^P	OSCPG															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-72. Orquestras de Ponta Grossa (PR), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSCPG** - Orquestra Sinfônica Cidade de Ponta Grossa. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSCPG** não referida nos anos de 1998 a 2006 e 2008 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estado		PMDB	PT			PMDB			PSDB			PT				
Governo Municipal		PTB-PMDB			PSDB						PT					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CP ^N	OCULBRA															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	CP ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-73. Orquestras de Canoas (RS), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCULBRA** - Orquestra de Câmara da Ulbra. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCULBRA** não referida nos anos de 2004 e 2009 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estado		PMDB	PT			PMDB			PSDB			PT				
Governo Municipal		PMDB			PDT			PP			PDT					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NP ^P	OMCB															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	NP ^P	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-74. Orquestras de Carlos Barbosa (RS), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OMCB** - Orquestra

Municipal de Carlos Barbosa (Orquestra de sopros). **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OMCB** não referida nos anos de 2002 a 2009 e 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estado		PMDB	PT			PMDB			PSDB			PT				
Governo Municipal		PT						PMDB								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SP ^N	OSUCS															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	SP ^N	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-75. Orquestras de Caxias do Sul (RS), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSUCS** - Orquestra Sinfônica da Universidade de Caxias do Sul. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSUCS** não referida nos anos de 2001 a 2007 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estado		PMDB	PT			PMDB			PSDB			PT				
Governo Municipal		PT						PT								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NJ ^N	CI															
NJ ^N	OSJI															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	NJ ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-76. Orquestras de Ivoti (RS), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CI** – Camerata Ivoti (Orquestra de cordas e acordeom); **OSJI** - Orquestra Sinfônica Jovem Ivoti (Antiga Camerata Ivoti). **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **CI** não referida nos anos de 1998 a 2008 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estado		PMDB	PT			PMDB			PSDB			PT				
Governo Municipal																
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CP ^N	OCSF															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	CP ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	Total	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-77. Orquestras de Montenegro (RS), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCSF** - Orquestra de Câmara Sesi/Fundarte de Montenegro. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCSF** não referida nos anos de 1999, 2004 e 2005 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estado		PMDB	PT			PMDB			PSDB			PT				
Governo Municipal		PDT					PMDB			PT						
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^N	OCFC															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	CJ ^N	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	Total	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Tabela A-78. Orquestras de Novo Hamburgo (RS), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCFC** - Orquestra de Câmara Feevale-Canarinhos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PMDB	PT			PMDB			PSDB			PT				
Governo Municipal		PDT			PT			PPS-PP								
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^P	OCCMUFPEL															
CP ^N	OCP															
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
	CJ ^P	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	CP ^N	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0
	Total	1	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0

Tabela A-79. Orquestras de Pelotas (RS), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCCMUFPEL** - Orquestra de Câmara do Conservatório de Música da UFPEL; **OCP** – Orquestra de Câmara de Pelotas. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCP** não referida em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estadual		PMDB	PT			PMDB			PSDB		PT					
Governo Municipal		PT					PPS		PMDB		PDT					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NJ ^N	OEIPA															
CP ^N	OFPUC															
CP ^P	OCTSP															
SJ ^P	OJUFRGS															
SP ^P	OSPA															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
NJ ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0
CP ^N		0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1
CP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SJ ^P		1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
SP ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		4	4	4	4	4	3	4	4	4	4	3	3	3	3	3

Tabela A-80. Orquestras de Porto Alegre (RS), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OEIPA** - Orquestra Experimental do IPA (Orquestra com violões e bandolins); **OCTSP** - Orquestra de Câmara Theatro São Pedro; **OJUFRGS** - Orquestra Juvenil da UFRGS; **OFPUC** - Orquestra Filarmônica da PUC; **OSPA** – Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OCTSP** não referida no ano de 2004 e **OFPUC** não referida nos anos de 2004 a 2007 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estado		PMDB	PT			PMDB			PSDB		PT					
Governo Municipal		PTB		PT					PMDB							
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SJ ^P	OSSM															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
SJ ^P		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-81. Orquestras de Santa Maria (RS), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSSM** - Orquestra

Sinfônica de Santa Maria-UFSM. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OSSM** não referida no ano de 2003, 2006 e 2008 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estado		PMDB	PT			PMDB			PSDB		PT					
Governo Municipal		PDT			PT											
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CP ^N	OU															
SP ^N	OSU															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CP ^N		0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1
SP ^N		1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0
Total		1	1	1	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-82. Orquestras de São Leopoldo (RS), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OSU** – Orquestra Sinfônica Unisinos; **OU** - Orquestra Unisinos (antiga Orquestra Sinfônica Unisinos). **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OU** não referida nos anos de 2006 a 2012 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB					PT									
Governo Estado		PMDB	PP			PMDB			PFL							
Governo Municipal		PT			PFL		DEM									
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
CJ ^N	OPEMTCG															
CP ^N	OCB															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
CJ ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
CP ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

Tabela A-83. Orquestras de Blumenau (SC), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OCB** - Orquestra de Câmara de Blumenau; **OPEMTCG** - Orquestra Prelúdio da Escola de Música do Teatro Carlos Gomes. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estado		EMDB	PP				PMDB				PFL					
Governo Municipal		PP						PSDB			PMDB					
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
NP ^N	CF															
SJ ^P	OAUDESC															
SJ ^P	OSC															
SP ^N	OSF															
SP ^N	OSSCA															
CP ^N	UFSC															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
NP ^N		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SJ ^P		1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2	1	1
SP ^N		1	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1
CP ^N		0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Total		3	3	4	4	4	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5

Tabela A-84. Orquestras de Florianópolis (SC), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CF** - Camerata Florianópolis; **OSF** - Orquestra Sinfônica de Florianópolis; **OAUDESC** - Orquestra Acadêmica Udesc; **OSC** - Orquestra Sinfônica das Comunidades; **OSSCA** - Orquestra Sinfônica de Santa Catarina; **OFSC** - Orquestra Filarmonia Santa Catarina. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra Pública; ^N - Orquestra não-pública ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **CF** não referida nos anos de 1998 a 2002, 200 e 2005, **OSF** não referida nos anos de 1998 a 2006, **OAUDESC** não referida nos anos de 1998 a 2002 e 2007 a 2009 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

Governo Federal		PSDB						PT								
Governo Estado		EMDB	PP				PMDB				PFL					
Governo Municipal		PTB	PSDB						PL			PSD				
CT	Orquestra	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Relação nominal																
SP ^N	OFJS															
CT		98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades																
SP ^N		0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total		0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Tabela A-85. Orquestras de Jaraguá do Sul (SC), na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **OFJS** - Orquestra Filarmônica de Jaraguá do Sul. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado. **OFJS** não referida nos anos de 2000 a 2006 em *Anuários VivaMúsica!* porém atuante nesse período, conforme pesquisa complementar.

ESTADOS

Governo Federal	PSDB								PT							
Governo Estadual	PDT								PMDB			PMN	PSD			
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Quantidades																
CJ ^P	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	0	0	
CP ^P	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
SJ ^P	0	0	0	0	1	2	2	2	3	3	2	2	3	3	2	
SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Total	1	1	1	1	3	4	4	4	5	6	5	5	6	5	4	

Tabela A-87. Quantidade de orquestras no Estado do Amazonas, na Região Norte, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB								PT							
Governo Estadual	PDT								PMDB			PMN	PSD			
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Quantidades																
CJ ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	
Total	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	

Tabela A-88. Quantidade de orquestras no Estado do Amapá, na Região Norte, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB								PT							
Governo Estadual	PSDB								PT				PSDB			
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Quantidades																
CP ^N	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
CJ ^P	1	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	
SJ ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	
SJ ^P	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Total	4	5	5	5	5	5	5	4	4	4	4	4	5	5	5	

Tabela A-89. Quantidade de Orquestras no Estado do Pará, na Região Norte, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB						PT								
Governo Estadual	PTB				PSL-PT			PDT-PSDB			PSDB				
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
CJ ^N	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1
SJ ^N	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total	0	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2

Tabela A-90. Quantidade de orquestras no Estado de Roraima, na Região Norte, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB					PT										
Governo Estadual	PTB	PSB								PDT	PSDB					
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Quantidades																
CJ ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	0	2	2	2	2	2	
SJ ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Total	3	3	3	3	3	3	3	3	3	1	3	3	3	3	3	

Tabela A-91. Quantidade de orquestras do Estado de Alagoas, na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB					PT										
Governo Estadual	PFL								PT							
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Quantidades																
CJ ^N	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
SJ ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	3	3	3	
SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Total	2	3	3	3	2	2	2	2	2	3	3	3	4	4	4	

Tabela A-92. Quantidade de orquestras do Estado da Bahia, na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB					PT										
Governo Estadual	PSDB								PSB							
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Quantidades																
CJ ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
CP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
SP ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Total	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	

Tabela A-93. Quantidade de orquestras do Estado do Ceará, na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado

Governo Federal	PSDB									PT					
Governo Estadual	PFL									PDT		PMDB			
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
CJ ^N	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SJ ^P	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1
Total	0	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2

Tabela A-94. Quantidade de orquestras do Estado do Maranhão, na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem; em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB						PT								
Governo Estadual	PMDB						PSDB			PMDB		PSB			
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
CJ ^P	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
CP ^N	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
SJ ^P	2	2	2	3	3	3	2	2	2	2	2	2	3	3	2
SP ^N	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total	6	6	5	7	6	6	4	4	4	4	4	4	5	5	4

Tabela A-95. Quantidade de orquestras do Estado da Paraíba, na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB						PT									
Governo Estadual	PSB	PMDB						DEM	PSB							
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Quantidades																
SJ ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
SJ ^P	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	
SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Total	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3	3	3	3	3	

Tabela A-96. Quantidade de orquestras do Estado de Pernambuco, na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB					PT										
Governo Estadual	PMDB					PFL	PT						PSB			
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Quantidades																
SP ^N	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	
SP ^P	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	
Total	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	

Tabela A-97. Quantidade de orquestras do Estado do Piauí, na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB					PT										
Governo Estadual	PMDB					PPB	PSB						DEM			
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Quantidades																
SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Total	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	

Tabela A-98. Quantidade de orquestras do Estado do Rio Grande do Norte, na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB					PT										
Governo Estadual	PSDB					PFL						PT				
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Quantidades																
NJ ^N	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	
CJ ^N	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	
SJ ^N	0	0	0	0	0	0	0	1	2	2	2	2	2	2	3	
SJ ^P	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	
SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Total	1	1	1	1	1	1	1	3	4	4	5	5	6	6	7	

Tabela A-99. Quantidade de orquestras do Estado de Sergipe, na Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB								PT							
Governo Estadual	PT	PMDB								PSDB	PFL-DEM			PMDB	PT	
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Quantidades																
CJ ^P	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
CP ^N	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	
SJ ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
SP ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Total	3	3	3	4	4	4	4	4	4	4	5	5	5	5	5	

Tabela A-100. Quantidade de orquestras do Distrito Federal, na Região Centro-Oeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB								PT								
Governo Estadual	PMDB	PSDB								PP				PSDB			
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12		
Quantidades																	
CP ^N	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0		
SJ ^P	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		
SP ^P	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2		
Total	2	2	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3		

Tabela A-101. Quantidade de orquestras no Estado de Goiás, na Região Centro-Oeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB								PT							
Governo Estadual	PDT		PSDB				PPS						PMDB			
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Quantidades																
SJ ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	
SP ^P	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	
Total	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3	

Tabela A-102. Quantidade de orquestras no Estado do Mato Grosso, na Região Centro-Oeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB						PT								
Governo Estadual	PMDB	PT						PMDB							
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
NP ^N	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0
CP ^N	0	0	0	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0
SP ^P	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1
Total	1	1	1	2	2	2	2	1	2	1	1	1	1	1	1

Tabela A-103. Quantidade de orquestras no Estado de Mato Grosso do Sul, na Região Centro-Oeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB						PT								
Governo Estadual	PT	PSDB						PMDB						PSB	
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
CJ ^N	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1
CJ ^P	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
SP ^N	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1
SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total	2	2	3	2	2	2	2	3	3	3	3	4	4	4	4

Tabela A-104. Quantidade de orquestras do Estado do Espírito Santo, na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB						PT								
Governo Estadual	PSDB	PMDB						PSDB							
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
NJ ^N	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0
NJ ^P	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
NP ^N	1	1	1	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
CJ ^N	3	3	3	4	4	4	4	4	4	4	5	5	5	5	4
CJ ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
CP ^N	4	4	5	5	5	5	5	5	6	6	6	5	5	5	5
SJ ^N	1	1	1	2	4	4	4	5	5	5	5	5	5	5	5
SJ ^P	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	2	2	2	2
SP ^N	0	1	2	2	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2
SP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Total	15	16	20	21	22	23	23	24	25	25	26	25	24	24	23

Tabela A-105. Quantidade de orquestras do Estado de Minas Gerais, na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-

convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB					PT										
Governo Estadual	PSDB					PMDB										
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Quantidades																
NJ ^P	0	0	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	1	1	
NP ^N	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
NP ^P	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
CJ ^N	3	2	2	2	3	3	3	3	4	4	4	4	3	3	5	
CJ ^P	2	2	2	2	2	2	4	4	5	4	4	3	3	3	3	
CP ^N	7	6	5	4	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	
SJ ^N	4	5	5	5	5	5	5	6	8	9	11	11	11	11	10	
SJ ^P	2	2	3	3	3	3	4	5	5	5	5	5	6	6	3	
SP ^N	3	3	4	4	4	4	4	4	4	5	4	4	4	4	4	
SP ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	
Total	26	25	27	25	25	24	27	29	34	35	36	35	35	34	31	

Tabela A-106. Quantidade de orquestras do Estado do Rio de Janeiro, na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB					PT										
Governo Estadual	PSDB					PFL	PSDB									
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Quantidades																
NJ ^N	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	3	3	
NJ ^P	8	8	8	8	8	8	9	9	9	9	9	9	8	8	8	
NP ^N	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
NP ^P	2	2	2	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	
CJ ^N	10	11	11	10	11	11	11	12	11	14	13	13	12	12	12	
CJ ^P	2	2	3	2	2	3	4	3	3	3	1	1	2	3	3	
CP ^N	10	9	10	9	11	10	11	12	12	13	13	12	10	11	11	
CP ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	2	3	3	
SJ ^N	4	4	4	4	4	4	4	5	7	7	8	8	8	8	8	
SJ ^P	6	6	6	6	9	12	14	15	15	15	16	16	16	17	17	
SP ^N	8	7	7	7	6	7	9	9	9	10	11	11	12	10	10	
SP ^P	12	12	13	13	13	13	13	13	14	15	16	16	16	16	16	
Total	67	66	68	65	71	75	83	86	88	93	94	93	92	95	95	

Tabela A-107. Quantidade de orquestras do Estado de São Paulo, na Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Tabela A-110. Quantidade de orquestras de Santa Catarina, na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

REGIÕES

Governo Federal	PSDB					PT										
	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
CT																
Quantidades																
CJ ^N	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	1	1	1	1	
CJ ^P	1	2	2	2	2	2	2	1	1	2	2	2	2	1	1	
CP ^N	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
CP ^P	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
SJ ^N	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3	
SJ ^P	0	1	1	1	2	3	3	3	4	4	3	3	4	4	3	
SP ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	
Total	6	8	8	8	10	11	11	11	12	13	12	11	13	12	11	

Tabela A-111. Quantidade de orquestras da Região Norte, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB					PT										
	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
CT																
Quantidades																
NJ ^N	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	
CJ ^N	1	3	3	3	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3	
CJ ^P	3	3	3	4	3	3	3	3	3	1	3	3	3	3	3	
CP ^N	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
CP ^P	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
SJ ^N	1	1	1	1	1	1	1	2	3	3	3	3	3	3	4	
SJ ^P	4	4	4	5	5	5	4	5	6	7	8	8	10	10	9	
SP ^N	2	2	1	1	1	1	1	2	2	1	1	1	1	1	1	
SP ^P	5	5	5	5	5	5	5	5	5	6	6	6	6	6	6	
Total	18	20	19	21	19	19	17	21	23	22	25	25	28	28	28	

Tabela A-112. Quantidade de orquestras da Região Nordeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB					PT										
	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
CT																
Quantidades																
NP ^N	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	
CJ ^P	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
CP ^N	0	1	1	2	2	2	2	2	2	1	2	2	2	2	1	
SJ ^P	2	2	2	3	3	3	3	3	3	3	3	4	4	4	4	
SP ^N	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
SP ^P	3	2	2	2	2	2	2	3	4	4	4	4	4	4	5	
Total	7	7	7	10	10	10	10	10	11	10	11	12	12	12	12	

Tabela A-113. Quantidade da Região Centro-Oeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB					PT									
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11
Quantidades															
NJ ^N	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3	3	3	2	3	3
NJ ^P	8	8	10	10	10	10	11	11	12	12	12	12	11	10	10
NP ^N	5	5	4	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
NP ^P	3	3	3	2	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
CJ ^N	16	16	16	16	18	18	18	20	20	23	23	23	21	21	22
CJ ^P	7	7	9	7	7	8	11	10	11	10	8	7	8	9	9
CP ^N	21	19	20	18	19	18	19	20	21	22	22	20	18	19	18
CP ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	2	3	3
SJ ^N	9	10	10	11	13	13	13	16	20	21	24	24	24	24	23
SJ ^P	11	11	12	12	15	18	21	23	23	23	23	23	24	25	22
SP ^N	11	11	13	13	11	12	14	14	14	16	17	18	19	17	17
SP ^P	16	16	17	17	17	17	17	17	18	19	20	20	20	20	20
Total	110	109	118	113	120	124	135	142	150	156	159	157	155	157	153

Tabela A-114. Quantidade de orquestras da Região Sudeste, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

Governo Federal	PSDB					PT									
	CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11
Quantidades															
NJ ^N	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1
NP ^N	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
NP ^P	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
CJ ^N	1	1	1	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
CJ ^P	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3	3
CP ^N	4	5	5	5	5	6	7	7	8	8	8	8	7	8	8
CP ^P	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
SJ ^P	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	7	7	6	5	5
SP ^N	2	2	4	5	5	5	5	4	4	4	4	4	4	4	3
SP ^P	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Total	26	26	28	30	32	32	33	32	33	33	34	35	33	33	32

Tabela A-115. Quantidade de orquestras na Região Sul, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** – Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** – Orquestra Não-convencional; **P** – Orquestra Profissional; **J** – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.

BRASIL

Governo Federal	PSDB					PT									
CT	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Quantidades															
NJ ^N	3	3	4	4	4	4	5	6	6	6	5	5	4	5	5
NJ ^P	8	8	10	10	10	10	11	11	12	12	12	12	11	10	10
NP ^N	7	7	6	5	6	6	6	5	5	5	5	5	5	5	5
NP ^P	4	4	4	3	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
CJ ^N	19	21	21	22	23	22	22	25	25	28	28	27	26	26	27
CJ ^P	14	14	16	16	15	16	19	17	18	16	16	16	17	17	17
CP ^N	27	26	27	26	27	27	28	29	31	31	32	30	27	29	27
CP ^P	5	5	5	5	6	6	6	6	6	5	5	5	6	7	7
SJ ^N	11	13	13	14	16	16	16	20	25	26	29	29	30	30	30
SJ ^P	22	23	24	26	30	34	36	39	41	42	44	45	48	48	43
SP ^N	16	16	19	20	18	19	21	21	21	22	23	24	25	23	22
SP ^P	31	30	31	31	31	31	31	32	34	36	37	37	37	37	38
Total	167	170	180	182	191	196	206	216	229	234	241	240	241	242	236

Tabela A-116. Quantidade de orquestras do Brasil, relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1999 a 2013), por ano de referência, indicados por seus dois últimos dígitos. **CT** - Categoria; **S** - Orquestra Sinfônica; **C** - Orquestra de Câmara; **N** - Orquestra Não-convencional; **P** - Orquestra Profissional; **J** - Orquestra Jovem. Em sobrescrito: ^P - Orquestra subsidiada por instituição pública; ^N - Orquestra não subsidiada por instituição pública. Períodos de permanência dos partidos políticos no governo computados de 1º de janeiro a 31 de dezembro (com margem de diferença de um mês), sendo o ano de referência o período mínimo aqui indicado.