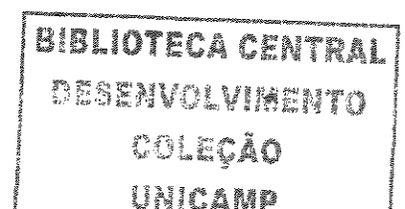


**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

**Orquestra Sinfônica Universitária:
Modelos e alternativa de implementação
em Universidades Públicas**

LUIS FABRICIO CIRILLO DE CARVALHO

CAMPINAS – 2005



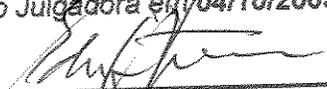
**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

Mestrado em Música

**Orquestra Sinfônica Universitária
Modelos e alternativa de implementação
em Universidades Públicas**

LUIS FABRICIO CIRILLO DE CARVALHO

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pelo Sr. Luis
Fabrício Cirillo de Carvalho e aprovada
pela Comissão Julgadora em 04/10/2005.


Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
-orientador -

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
em Música do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Mestre em Música sob a orientação do Prof.
Dr. Eduardo Augusto Ostergren.

CAMPINAS – 2005

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/ UNICAMP
	C253
V	EX
TUMBO BC/	66843
PROC.	16-123-06
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	09/02/06

BIB ID: 375372

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C253o

Carvalho, Luis Fabrício Cirillo de.

Orquestra Sinfônica Universitária: modelos e alternativa de implementação em Universidades Públicas. / Luis Fabrício Cirillo de Carvalho. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

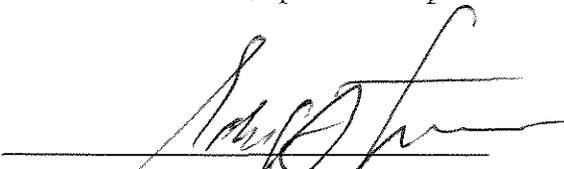
Orientador: Eduardo Augusto Ostergren.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

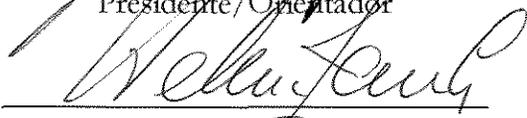
1. Orquestra. 2. Administração. 3. Extensão universitária.
4. Estrutura. I. Ostergren, Eduardo Augusto. II Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

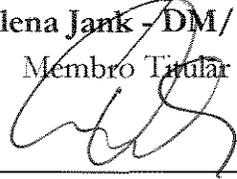
Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pelo
Mestrando **Luiz Fabricio Cirillo de Carvalho** - RA 13879, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren - DM/IA - UNICAMP
Presidente/Orientador

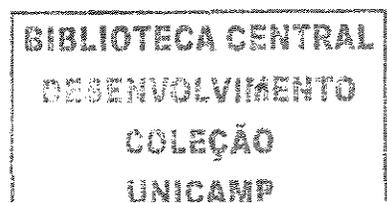


Prof. Dra. Helena Jank - DM/IA - UNICAMP
Membro Titular



Prof. Dr. Paulo Speller - IA - UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
Membro Titular

200603837



***“Todas as grandes estruturas universitárias modernas
podem ser definidas como produtos residuais da vida de seus povos,
só inteligíveis como resultantes de seqüências históricas especiais”.***

Darcy Ribeiro

***À minha família: Nilza, Eduardo, Priscila e Álvaro, pelo
apoio durante toda a caminhada.
E Raquel, pelo que virá.***

Agradecimentos

A **Eduardo Augusto Ostergren**, orientador desde o primeiro encontro em maio de 2001, no I Fórum das Orquestras Brasileiras em Brasília/DF, pelo entusiasmo e pela contínua troca de informações possibilitando uma maior compreensão desse organismo complexo e, por muitas vezes, árido do conhecimento artístico e humano que é a Orquestra Sinfônica.

A **Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT** e **Universidade de Campinas – UNICAMP**, instituições distantes fisicamente, porém próximas em qualidade e importantes na formação educacional brasileira.

A **Helena Jank**, pela amizade, hospitalidade e contribuição na construção das idéias que nortearam este trabalho.

A **Alexandre Takahama**, pela amizade e colaboração nesta obra.

Aos professores do Curso de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, na pessoa de **Denise Garcia**, pelos conhecimentos agregados.

A minha mãe **Nilza**, pelo carinho de toda uma vida.

Aos meus irmãos **Eduardo**, **Priscila** e **Álvaro**, por todo o incentivo e compreensão durante esses anos de estudo e pela ajuda financeira, sem a qual não teria sido possível o resultado aqui alcançado.

A **Alfredo Menezes** e **Marlene Couto de Menezes**, pela amizade e pela ajuda inestimável em todos os momentos, compartilhando seus conhecimentos e suas experiências pessoal e profissional.

Aos meus tios, **Wilson Carvalho**, **Maria de Fátima Carvalho** e **Regina Carvalho**, pela recepção e abrigo em São Paulo.

A equipe da **Coordenação de Cultura da UFMT**, que trabalha arduamente o conhecimento cultural em nossa Universidade.

Aos Músicos das Orquestras **Sinfônicas da UFMT** e **UNICAMP**, pelo aprendizado prático e pela troca de experiências.

A **Alexandre Luis César**, pela amizade e pelas discussões sobre o que podemos e o que devemos fazer.

A **Silbene Perassolo**, pelo incentivo na conclusão do trabalho.

A **Dorit Kolling**, pela amizade e pelo compromisso de trabalhar, com responsabilidade, a música erudita em nosso Estado.

A **Samuel Oliveira Neto**, pela amizade e incentivo.

Aos Maestros **André Cardoso**, **Silvio Viegas**, **Carlos Fiorini**, e **Carlos Moreno**, pela contribuição direta na identificação dos modelos orquestrais universitários brasileiros e pela disponibilidade de dados.

A **Universidade Federal do Rio de Janeiro**, **Universidade Federal de Minas Gerais**, **Universidade de Brasília**, **Universidade de São Paulo** e **Universidade Federal da Bahia**, pela contribuição nos dados deste trabalho.

A Maestrina **Lúcia Matos**, da Universidade de Wisconsin, pela contribuição no relato da experiência americana de orquestras universitárias.

A **Flávia Nogueira** e **Marines Isaac Marques**, Pró-Reitoras de Pós Graduação da UFMT, pela possibilidade do aperfeiçoamento.

A **Sonia Pereira**, pela parceria, paciência e contribuição na Coordenação de Cultura da UFMT.

Aos primos **Maria Isabel**, **Maria Lúcia**, **Wilson**, **Karina** e **Hugo** pela atenção em São Paulo.

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo a identificação dos elementos constitutivos do universo das Orquestras Sinfônicas Universitárias, tratando da identificação dos modelos mais recorrentes dessas formações em Universidades públicas. Para tanto, procurou-se analisar os ambientes universitários através de seus modelos filosóficos, identificar e localizar os sistemas culturais nas instituições, caracterizar as mudanças nas formações instrumentais até a formatação atual da Orquestra Sinfônica. Através de depoimentos e entrevistas com regentes e diretores de orquestras universitárias avaliou-se os quadros acadêmico e administrativo das orquestras, seus principais objetivos e metas. Esses dados auxiliaram na proposição de um modelo orquestral com relação acadêmica e instrumentalizado por mecanismos de atuação social, como projetos de extensão universitária, captação de recursos e leis de incentivo à cultura, sugerindo assim o aumento na capacidade de atuação da orquestra, ultrapassando os limites da atuação acadêmica-universitária.

Abstract

The present work has as its objective the identification of the elements that make part of the world of University Symphony Orchestras, more specifically detailed recognition of recurring models of such structures in public institutions of higher education. In order to achieve this, an attempt was made to analyse first the intellectual environment of a given University by studying its philosophical posture; then the identification of specific cultural systems within the institution, and finally close examination of changes in the characteristic formations of instrumental ensembles that led to the establishment of the present Symphony Orchestra at that University. Through interviews and testimonials of conductors of university orchestras it was possible to evaluate the status of their academic and administrative structures and their main objectives and goals as well. This data was helpful in proposing the creation of an orchestral model that would allow for academic expression at the same time offering a mechanism of social service such as community extension projects or government funding through tax-deduction incentives. This would allow for a more active presence of the orchestra in the community thereby going beyond the confines of the academic and university world.

Sumário

RESUMO _____	ix
ABSTRACT _____	xi
LISTA DE QUADROS _____	xvii
INTRODUÇÃO _____	01
CAPÍTULO 01 - A UNIVERSIDADE COMO AMBIENTE CIENTÍFICO _____	05
1. <i>Introdução</i> _____	05
1.1- <i>Sistemas e Modelos de Universidade</i> _____	05
1.2 - <i>Modelos filosóficos de Universidades</i> _____	06
1.3 - <i>Concepções e Modelos de Universidade</i> _____	07
1.3.1 - A Universidade como ambiente de educação _____	07
1.3.2 - A Universidade como comunidade de investigadores _____	09
1.3.3 - A Universidade como centro de progresso _____	10
1.3.4 - A Universidade como molde _____	12
1.3.5 - A Universidade como fator de produção _____	13
1.4 - <i>A Universidade no Brasil</i> _____	14
1.4.1 - Aspectos históricos _____	15
1.4.2 - Universidade construída x Universidade necessária - A experiência da UnB _____	17
1.4.3 - A cultura nas Universidades públicas _____	18
1.4.3.1 - Conceitos de cultura _____	18
1.4.3.2 - A cultura dentro das Universidades públicas _____	21
1.4.4 - O elo direto com a comunidade - a Extensão Universitária _____	24
1.4.4.1 - A Extensão com a sociedade _____	25
1.4.4.2 - A Extensão com o Estado _____	26
1.4.4.3 - Ferramentas da Extensão _____	28

CAPÍTULO 02 - EVOLUÇÃO DOS CONJUNTOS INSTRUMENTAIS _____	31
2 - <i>Introdução</i> _____	31
2.1 - <i>Conjuntos Instrumentais pré-barrocos</i> _____	31
2.2 - <i>A Orquestra no período Barroco</i> _____	33
2.3 - <i>A Orquestra no período Clássico</i> _____	35
2.4 - <i>A Orquestra no Romantismo</i> _____	36
2.5 - <i>A Orquestra no Século XX</i> _____	39
CAPÍTULO 03 - TRÊS MODELOS DE ORQUESTRAS UNIVERSITÁRIAS BRASILEIRAS _____	43
3. <i>Modelos Sinfônicos de Orquestras Universitárias</i> _____	43
3.1 - <i>Orquestra Universitária Acadêmica</i> _____	44
3.1.1 - <i>Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Minas Gerais - OSUFMG</i> _____	44
3.1.2 - <i>Orquestra Sinfônica da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - ORSEM</i> _____	46
3.1.3 - <i>A experiência da University of Wisconsin Oshkosh Symphony Orchestra</i> _____	48
3.2 - <i>Orquestra Universitária de dupla função</i> _____	49
3.2.1 - <i>Orquestra Sinfônica da Universidade de Campinas OSUNICAMP</i> _____	50
3.3 - <i>Orquestra sem vínculo acadêmico</i> _____	53
3.3.1 - <i>Orquestra Sinfônica Nacional - Universidade Federal Fluminense</i> _____	53
3.3.2 - <i>Orquestra Sinfônica da USP - OSUSP</i> _____	54
CAPÍTULO 04 - ALTERNATIVA DE ESTRUTURA PARA UMA ORQUESTRA SINFÔNICA UNIVERSITÁRIA _____	57
4 - <i>Orquestra Sinfônica Universitária - Laboratório e preparação</i> _____	57
4.1 - <i>Um modelo de Orquestra para estruturação física</i> _____	58
4.1.1 - <i>Aquisição de instrumentos pela Universidade</i> _____	61

4.1.2 - Estrutura física - sala de ensaios _____	62
4.1.3 - Equipamentos _____	63
4.1.4 - Apoio técnico _____	66
4.2 - Alternativas de ampliação orçamentária _____	66
4.2.1 - Projetos culturais - Fundamentação _____	67
4.2.2 - Incentivos fiscais à cultura _____	68
4.2.3 - Associação de Amigos - Captação direta na sociedade _____	71
<i>Conclusão</i> _____	80
<i>Bibliografia</i> _____	85
<i>Anexos</i> _____	85
1 - Documento final apresentado no I Fórum das Orquestras Brasileiras _____	89
2 - Pequena biografia dos compositores _____	93
3 - Questionário para levantamento de dados _____	99

LISTA DE QUADROS

01 - Modelos filosóficos de Universidade – A Universidade do Espírito –.....	06
02 - Modelos filosóficos de Universidade – A Universidade do Poder -	07
03 - Abreviação dos nomes dos instrumentos -	34
04 - Instituições que fundaram grupos sinfônicos -	36
05 - Principais editoras de música sinfônica na Europa -	38
06 - Divisão da orquestra por seção de instrumentos e naipes -	59
07 - Proposta de formatação da Orquestra Sinfônica Universitária -	60
08 - Proposta de localização de professores ou músicos profissionais na Orquestra Sinfônica Universitária -	61
09 - Modelo de Cadeira sugerida -	63
10 - Modelo de Estantes sugeridas -	64
11 - Modelos de Praticáveis para orquestra -	64

Introdução

Em maio de 2001 pude participar, representando a Universidade Federal de Mato Grosso, do I Fórum das Orquestras Brasileiras, promovido pelo Ministério da Cultura e organizado pela Secretaria de Música e Artes Cênicas, na cidade de Brasília/DF. O Fórum reuniu dirigentes de orquestras de várias localidades do país e de diferentes estruturas. Tinha dentre outros objetivos a identificação dos grupos com características artísticas similares, o levantamento dos problemas estruturais comuns, relatar a experiência de profissionais da área e o estudo de possíveis soluções para os desafios encontrados. Em três dias de intenso trabalho, vários aspectos do mundo orquestral foram debatidos e estudados, tendo o foco principal das avaliações o financiamento e a manutenção dos quadros e, por conseguinte, a melhoria da qualidade artística das orquestras. Desses debates, grupos de estudos se formaram para pormenorizar e aprofundar nas discussões dos elementos e características em comum.

Um dos grupos formados para discutir um dos tópicos sugeridos pelo Ministério da Cultura – *Qualificação do Profissional de Orquestra* - foi o que abrigava as Orquestras Sinfônicas Universitárias.

O grupo representava as mais variadas formas de instituições universitárias de ensino e formações orquestrais. Universidades pública e privada, orquestras sinfônicas e de câmara, profissional e de alunos, juntas, discutindo conceitos e soluções para os problemas identificados e que, em sua maioria, eram comuns a todas.

Das conclusões, ao término das reuniões de trabalho, os integrantes do grupo afirmaram que possuíam condições técnicas para manter o trabalho e estruturar administrativamente as orquestras de suas Universidades. Afirmaram também que faltavam a eles as condições materiais e de recursos humanos para atingir um grau de profissionalismo, impossibilitando, assim, atingir um padrão artístico de alto nível.

O resultado deste grupo foi anexado aos demais e da reunião dos elementos discutidos no Fórum foi elaborado um documento que sugeria ao Ministério da Cultura várias ações efetivas e práticas, no sentido de minimizar os problemas em curto prazo das orquestras, e também a adoção de políticas públicas voltadas para a melhora da formação musical no Brasil (anexo 2).

Sobre a pesquisa

O presente trabalho tem por objetivos a identificação dos elementos constitutivos do universo das Orquestras Sinfônicas Universitárias, problematizados, *a priori*, no I Fórum das Orquestras Brasileiras; a caracterização dos principais e mais recorrentes modelos de orquestras sinfônicas mantidas por instituições de ensino públicas e, por fim, a proposição de um modelo orquestral universitário que, apoiado por ferramentas institucionais e de mercado, possam iniciar ou potencializar a atividade musical sinfônica dentro de uma estrutura pública de ensino. Corroborando neste trabalho a experiência pessoal do trabalho desenvolvido junto a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Mato Grosso.

Analisando os ambientes da pesquisa – Universidade / Orquestra / Universidade x Orquestra –, no primeiro capítulo procurou-se caracterizar os modelos institucionais de Universidades, visando o entendimento se é esse espaço um *locus* adequado para a formatação de um sistema complexo e oneroso como uma orquestra sinfônica. Entendeu-se de relevante importância essa análise pois, através dos conceitos filosóficos de cada modelo, argumentos poderiam ser utilizados para justificar os estudos referenciais deste trabalho, sua eficácia para o modelo proposto e também suas vertentes para a realidade brasileira. Procurou-se também neste capítulo, de maneira objetiva e sucinta, caracterizar os complexos culturais das Universidades públicas onde, de forma comum, estão localizadas as orquestras ou formações similares. Ao longo do estudo, verificou-se um elemento comum aos modelos universitários e uma ferramenta importante para a elaboração do projeto. A *Extensão*, que juntamente com o *Ensino* e a *Pesquisa* regem as ações de uma Universidade, é caracterizada, bem como suas possibilidades de atuação.

A identificação das características temporais e como se chegou até o formato atual para o grupo denominado Orquestra Sinfônica foram as premissas abordadas no segundo capítulo do trabalho. Não se objetivou a cronologia histórica da orquestra, mas sim *fatos* que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a formatação atual. A evolução física dos primeiros conjuntos, o aumento do número de integrantes, os novos instrumentos e a evolução técnica dos já consolidados, o maior acesso às partituras musicais para conjuntos facilitado pelo surgimento de editoras musicais, podem ser descritos como fatores que contribuíram para a evolução dos conjuntos instrumentais. Pequenas biografias dos compositores citados, com ênfase nas ações diretamente ligadas ao assunto, complementam as informações (anexo 3).

No terceiro capítulo do trabalho, um quadro de cinco orquestras universitárias é analisado. Através de pesquisas semi-estruturadas, com questionários e entrevistas dirigidas, objetivou-se traçar um panorama da ação desses grupos e caracterizar suas formas de atuação. Ao longo do trabalho, a comparação entre os modelos orquestrais universitários mostrou algumas similaridades. Para melhor compreensão e objetivar a pesquisa, dividiu-se em três grupos as orquestras analisadas, cujas características e objetivos eram comuns. Orquestra Acadêmica, Orquestra de dupla função e Orquestra semiprofissional, todas de caráter universitário-público, são as denominações adotadas neste trabalho para identificar características, objetivos, formas de atuação e relacionamento com a sociedade extra-universitária, incluindo a identificação das formas utilizadas de captação de recursos no mercado formal de patrocínio. Os dirigentes e regentes das orquestras estudadas contribuíram de forma direta nas avaliações enriquecendo, sobremaneira, este momento do trabalho.

A proposição de um modelo orquestral universitário estruturado sobre os conceitos abordados durante o trabalho e analisado em confronto com experiências importantes de outros modelos é foco do quarto capítulo do trabalho.

Em razão das crescentes dificuldades financeiras pelas quais passam as instituições de ensino público superior brasileiras e da afirmação positiva do grupo de trabalho das orquestras universitárias, presentes no I Fórum das Orquestras

Brasileiras sugere-se, neste momento do trabalho, algumas formas de complementação orçamentária e material para a ampliação da capacidade de trabalho dos grupos universitários. Leis de incentivo, associação de amigos e ferramentas da extensão são tópicos trabalhados, sempre em consonância com a legislação que rege as ações acadêmicas universitárias.

Complementando o trabalho, segue anexo o questionário aplicado às orquestras, o documento do I Fórum das Orquestras Brasileiras e as biografias dos compositores citados no capítulo 2.

CAPÍTULO 01

A UNIVERSIDADE COMO AMBIENTE CIENTÍFICO

1. Introdução

Procurar-se-á neste tópico, avaliar as características inerentes a alguns modelos filosóficos de universidades, reconhecendo assim a viabilidade de implementação de elementos culturais e, por conseqüência, de conjuntos sinfônicos.

1.1- Sistemas e Modelos de Universidade

A identificação do modelo ou sistema universitário é de relevante importância, pois através destes conceitos filosóficos, encontrar-se-ão argumentações necessárias para comprovar a eficácia desses modelos, suas vertentes para a realidade brasileira e ainda a possibilidade de se aplicar os estudos referenciais deste trabalho, especificamente a introdução de conjuntos sinfônicos em suas estruturas.

A consciência da conservação e transmissão dos conhecimentos sediada em uma comunidade de sábios e estudantes data pelo menos da Idade Média. A partir dos séculos XVIII e XIX, se tem teorizado ou procurado a idéia conceitual de Universidade.

Seguindo a idéia de Joaquim Romero, da Universidade do Minho, em Braga, Portugal, duas categorias de estudos devem servir como instrumentos para a análise filosófica da questão universitária: os pontos de vista “internos” ou “idealistas”¹, em que a idéia de Universidade se desenvolve a partir das regras

¹ Romero, Joaquim J. B. – Concepções de Universidades – OEA/UFSC – Universidade, Planejamento e Gestão. Organização de Almeri Paulo Finger. Florianópolis, UFSC/CPGA/NUPEAU, 1988, p. 11.

próprias da instituição; e os pontos de vista “externos” ou “funcionais” em que regras lhe são impostas pelo exterior e são mais orientadas por uma preocupação de utilidade coletiva do que por exigências interiores à instituição.

1.2 – Modelos filosóficos de Universidades

O quadro a seguir mostra a síntese dos modelos universitários dos professores franceses J. Drèze e J. Debelle, em *Conceptions de l'Université*², organizado pelo Professor Joaquim J. B. Romero, da Universidade do Minho, Portugal. A primeira análise é dimensionada sobre o foco da Universidade do Espírito, de caráter humanista:

Caracterização	A UNIVERSIDADE DO ESPÍRITO		
	Um ambiente de educação	Uma comunidade de investigadores	Um centro de Progresso
Autor	J.H. Newman	K. Jaspers	A.N. Whitehead
Finalidade	Aspiração do indivíduo a saber	Aspiração do indivíduo à verdade	Aspiração da sociedade ao progresso
Concepção Geral	Uma educação geral no seio do saber universal	Unidade da investigação do ensino no centro da universidade	A simbiose da investigação e do ensino, ao serviço da investigação criativa
Princípios Organizativos	- uma pedagogia do desenvolvimento intelectual -internato e "tutores"	-uma organização por faculdades -liberdade académica	-um corpo professoral criador -estudantes capazes de aplicar alguns princípios gerais
Solução quanto ao problema de massa	uma rede diversificada de instituições do ensino superior no seio da qual as universidades conservam a sua originalidade		

Quadro 01 – Modelos filosóficos de Universidade – A Universidade do Espírito

² Drèze, J e Debelle, J., *Conceptions de l'Université*, Editions Universitaires, Paris, 1968. Trad. do autor.

O segundo quadro se refere aos modelos pragmáticos da Universidade, segundo Romero:

A UNIVERSIDADE DO PODER		
Caracterização	Um molde intelectual	Um fator de produção
Autor	Napoleão	URSS (Conselho de Ministros)
Finalidade	Estabilidade Política do Estado	Edificação da sociedade comunista
Concepção Geral	Um ensino profissional uniforme confiado a um corpo organizado	Um instrumento funcional de formação profissional e política
Princípios Organizativos	-uma hierarquia administrativa -programas uniformes	-manipulação controlada da oferta de diplomas -recurso a todas as forças produtivas da nação
Solução quanto ao problema de massa	Uma rede oficial uniforme para a massa e para a elite	Adaptação do número às necessidades da economia e diversificação das instituições

Quadro 02 – Modelos filosóficos de Universidade – A Universidade do Poder

1.3 – Concepções e Modelos de Universidade

Dar-se-á neste tópico um levantamento dos principais modelos de Universidade associados aos seus objetivos, formas organizacionais e processos decisórios. Objetiva-se pensar primeiramente os grandes quadros de referência sócio-culturais-econômicos, onde as Universidades se inserem e, em seguida, estabelecer suas estruturas e arranjos internos.

1.3.1 - A Universidade como ambiente de educação

A concepção de universidade repousa sobre a idéia básica de que a aspiração ao saber é natural ao ser humano e assim visualiza-a como um lugar de

ensino do saber universal, o que implica que seu objetivo primordial deve ser a difusão do saber. Por saber entende-se a compreensão generalizada da verdade, das suas ramificações, as suas inter-relações e influências recíprocas, bem como dos respectivos valores.

Segundo Finger:

A noção de educação universal emana da própria idéia de universidade de Newman, o qual considerava que nesta instituição – encarada como um lugar privilegiado do saber universal - deveriam existir todos os ramos do saber, pois. Embora os estudantes não tenham possibilidades de abarcar todas as disciplinas que lhes estão disponíveis, beneficiam do convívio com os mestres que encarnam o círculo dos conhecimentos. Com efeito, os mestres eles próprios peritos e defensores de seus domínios científicos, tem de acordar em conjunto as relações e eventuais contradições; o estudante só tem a ganhar em “habitar” neste meio rico de tradição intelectual, independente de qualquer mestre em particular que o oriente, mesmo que, como é natural, se consagre apenas a algumas das disciplinas do amplo conjunto oferecido, escolha aliás que em princípio lhe pertence³.

Desta concepção podemos destacar três importantes perspectivas da Universidade sobre esta ótica: dar prioridade ao ensino sobre a investigação; prover uma educação universal e liberal; e dar uma formação sobretudo intelectual sem a preocupação de ser profissionalizante.

Nestas condições, o estudante tem possibilidade, inserido em uma comunidade de professores e alunos, de compreender os grandes valores do saber, os princípios nos quais se baseiam e a dimensão e características das suas várias vertentes, adquirindo hábitos que persistirão durante toda sua vida intelectual. A aprendizagem é construída tendo por fim o próprio exercício intelectual, sem preocupação de atingir qualquer fim útil específico, mas antes uma sólida formação moral e mental. Este formato considera-se liberal, segundo Drèze e Debelle porque “por ela mesma, representa a cultura da inteligência, sendo seu objetivo a perfeição intelectual que habilita o indivíduo assim educado a enfrentar qualquer problema no futuro⁴”.

³ Finger, Almeri Paulo. Universidade: Organização, Planejamento e Gestão. Florianópolis, UFSC/CPGA/NUPEAU, 1988; p. 13.

⁴ Drèze, J e Debelle, J. Conceptions de l'Université, Editions Universitaires, Paris, 1968, p. 74. Trad. do autor.

Desta linha de pensamento é possível concluir que a formação profissional não constitui o foco principal da concepção de educação universitária. Observa-se a convicção de que a capacidade de refletir e o desenvolvimento das faculdades mentais são a melhor forma de preparação para uma atividade profissional, sobretudo para a licenciatura e o bacharelado.

1.3.2 - A Universidade como comunidade de investigadores

Nesta concepção dá-se primordial importância na Universidade à ciência e à investigação científica, podendo ser dividida, segundo Romero⁵, em duas unidades: a unidade do saber e a unidade de investigação e do ensino.

O princípio da unidade do saber resulta das próprias limitações da ciência, pois esta se apóia em fatos, avança em termos de descobertas sucessivas porém particulares, não abordando a verdade em sua totalidade.

“Assim, na descoberta da verdade, cada domínio científico deve-se situar no universo dos conhecimentos cabendo à universidade, como centro da gravidade deste universo, a sua própria articulação como representante de todas as ciências e a integração do investigador uma malha de relações que lhe dêem a perspectiva desta unidade da totalidade das ciências: é assim evidente a importância da comunicação intelectual entre os investigadores e estudantes dos vários ramos a qual deve ser potencializada pela Universidade”.⁶

Desta forma, unem-se professores e alunos, no sentido de investigar e perpetuar o esforço de pesquisa da verdade. Em conjunto, constituem uma comunidade de investigadores e estudantes e formam a Universidade – o lugar onde aquela pesquisa se desenvolve – e cuja função será a busca das dúvidas e certezas daquela comunidade.

A unidade de investigação e do ensino define ensinar como o ato de fazer participar no processo de investigação. Trata-se da aprendizagem adquirida pelo estudante ao descobrir e adquirir o espírito científico, ao trabalhar com e junto aos pesquisadores, isto é, num meio onde exista a pesquisa, podendo ser

⁵ Romero, Joaquim J. B. – *Concepções de Universidades – OEA/UFSC – Universidade, Planejamento e Gestão*. Organização de Almeri Paulo Finger. Florianópolis, UFSC/CPGA/NUPEAU, 1988, p. 11.

⁶ *idem*, p. 12.

considerada de importância não só para uma carreira científica, mas também profissional. A unidade de investigação e do ensino é igualmente importante tanto para os pesquisadores e professores como para a instituição, pois só assim assegura-se a transmissão de conhecimento e a atitude científica, decisivas para o progresso da ciência.

Colocando a ênfase na investigação, esta concepção de Universidade conduz por força à sua estruturação em Faculdades, cada uma cobrindo um domínio científico ou conjunto de domínios científicos.

Romero destaca ainda a liberdade acadêmica nesta unidade:

- O estudante é um ser responsável, deve exercer seu espírito crítico e usufruir de liberdade total;
- O professor goza da liberdade de docente e escolhe livremente a metodologia do ensino que ministra: como investigador livre, serve de exemplo aos estudantes, orientando-os e fazendo-os participar na sua criação intelectual;
- Para a instituição universitária, liberdade acadêmica significa a liberdade de se gerir a ela própria⁷: o Estado deve encorajar a investigação livre, desinteressada e independente, protegendo-a contra pressões externas, apenas exercendo seu controle no sentido de evitar que a “corporação” se torne um universo fechado onde a mediocridade, tal como a excelência, poderiam se perpetuar por cooptação.

1.3.3 – A Universidade como centro de progresso

Segundo o professor Romero, sobre a idéia de Drèze e Debelle, o ponto de partida deste modelo universitário reside numa aspiração fundamental da sociedade ao progresso, sendo conseqüentemente importante para uma nação que exista uma relação muito estreita entre seus elementos progressivos de modo que o

⁷ Um dos principais pontos propostos pelo MEC no projeto de Reforma Universitária a ser enviada ao congresso ainda este ano (2005) e defendido pelas Instituições Federais de Ensino Superior, através da Andifes – Associação dos Dirigentes de Instituições Federais de Ensino Superior.

estudo e reflexão influenciem o público em geral e reciprocamente. Ainda o professor: “As universidades são os principais, embora não os únicos agentes desta fusão de atividades progressivas num instrumento eficaz de progresso. A tônica na sociedade corresponde a uma aspiração que deve existir nos seus indivíduos que a constituem e significa em última análise que as condições particulares e concretas de uma sociedade, nas suas variadas facetas, permitirão precisar eventualmente os objetivos desta ou daquela universidade”⁸.

A tônica no progresso corresponde a um conceito menos liberal. As condições de progresso de uma sociedade não se identificam necessariamente com os objetivos políticos do Estado, devendo a Universidade, para contribuir com o progresso da sociedade, usufruir de independência em relação ao Estado, embora a contribuição da Universidade se situe no plano de valores sobretudo intelectuais.

Associada a esta idéia está a de que a Universidade deve estimular a criatividade, reunindo um leque de gerações para uma reflexão inovadora, fundindo as ações de preservação e transmissão de conhecimento e de pesquisa. Esta noção determina a necessidade da simbiose da investigação e do ensino e as tarefas da Universidade.

Como características desse modelo:

- A imaginação é um atributo natural da juventude e a sua conjugação na Universidade com a experiência dos professores favorece tanto estes quanto os estudantes;
- A simbiose pesquisa e tarefas da universidade permite manter o ensino sempre na ponta do progresso;
- A Universidade reúne indivíduos que trabalham de forma imparcial, inovadora e desinteressada sobre todas as formas de saber, conservando-os ao abrigo de outras atividades profissionais, o que favorece o pensamento criativo.

Como características dessa Universidade:

⁸ Romero, Joaquim J. B. – Concepções de Universidades – OEA/UFSC – Universidade, Planejamento e Gestão. Organização de Almeri Paulo Finger. Florianópolis, UFSC/CPGA/NUPEAU, 1988, p. 13.

- Investigação fundamental nas disciplinas de base;
- Investigação interdisciplinar;
- Investigação universitária sobre a própria sociedade;
- Aquisição imaginativa dos conhecimentos, preparando os estudantes para uma educação permanente, alertando-os para as necessidades atuais e previsíveis da sociedade;
- Contribui ou põe em prática as descobertas científicas, o que implica uma inter-relação e o estabelecimento de canais de comunicação direta com a sociedade que se utilizará destas inovações.

Sobre o corpo docente, Luiz Manuel Mota de Castro complementa que “(...) este corpo professoral, para poder atingir a qualidade desejada, deve ser ajudado na utilização de seu tempo, por meio de apoios humanos, técnicos e administrativos, apoios materiais e simplificação das tarefas administrativas⁹”.

1.3.4 – A Universidade como molde

Modelo de Universidade defendida por Napoleão Bonaparte a qual é centrada na sua própria pessoa e confere à instrução pública um papel de relevo, pretendendo unificar a moral e as idéias políticas da geração que se educa. Napoleão estendia assim o seu despotismo sobre o espírito e acreditava que uma instrução pública fortemente centralizada ou sob a supervisão do Estado era a maneira mais eficaz de se moldar os alunos.

De acordo com este pensamento, a Universidade deve estar ideologicamente submetida ao poder e ter uma função geral de preservação da ordem social pela difusão de uma doutrina comum, à custa de um corpo docente organizado, como policiais intelectuais ao serviço do Imperador e assegurando um ensino sobretudo profissional.

⁹ Castro, Luiz Manuel M. Planejamento Estratégico. Desafios da Administração Universitária. Universidade Federal de Santa Catarina, 1989, p. 123.

Nestas condições a universidade napoleônica apresenta as seguintes características:

- Um molde ideológico;
- Um corpo docente doutrinariamente submisso, de funcionários disciplinados, extensão da autoridade política;
- Ênfase na orientação profissional do ensino;
- Dispersão dos domínios do saber por faculdades virtualmente isoladas.

Seus princípios organizacionais:

- Subordinação generalizada ao poder central;
- Preocupação de hierarquização do tipo militar (o titular de uma cátedra era dono e senhor nas suas atividades científicas e pedagógicas);
- Uniformidade de programas e de tratamento das instituições;
- Divisão da Universidade em faculdades fechadas e praticamente independentes umas das outras.

1.3.5 – A Universidade como fator de produção

Acrescenta-se este modelo universitário também como registro histórico, uma vez que era o modelo principal das Universidades do antigo bloco comunista da União Soviética. Suas concepções, o traço dominante e meta final subjacentes claramente visam a construção da sociedade comunista, o que significa que as funções universitárias na antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas devem ser analisadas em um quadro ideológico preciso, com objetivos sociais e políticos bem definidos.

Cabe ao modelo universitário em questão:

- A tarefa utilitária de dar contribuição própria para o crescimento econômico do país traduzida por uma preparação de pessoas

altamente qualificadas e eficazes do ponto de vista profissional, familiarizadas com os mais recentes progressos da ciência;

- A cada ciclo de estudos terminado, o estudante obtém uma qualificação que lhe dá o direito de ocupar um setor na economia, tarefa condicionada pelas necessidades econômicas do país;
- Uma educação política intensa, centrada no marxismo-leninismo;
- A formação de professores de qualidade, a investigação pedagógica relacionadas às ciências da educação e a elaboração de auxiliares didáticos adequados.

Sendo um dos agentes de construção do comunismo, os princípios organizativos das instituições de ensino superior tem necessariamente de obedecer as diretrizes:

- Dependência total do poder político;
- Planificação rigorosa e detalhada da formação de diplomados;
- Planificação das linhas de pesquisa;
- Ligação estreita entre a Universidade e a vida prática através de estágios, acúmulo do estudo com o trabalho, participação no ensino de especialistas das empresas e dos professores em projetos de investigação de interesse nacional;
- Recrutamento dos estudantes de todas as classes sociais e democratização do ensino por via da ausência de despesas para o estudo, aliada a uma severa seleção racionalizada e de acordo com os objetivos primazes.

1.4 – A Universidade no Brasil

A transferência da família real para o Brasil impulsionou a implementação de medidas administrativas, econômicas e culturais para estabelecimento da infra-estrutura necessária ao funcionamento do império. A criação dos primeiros estabelecimentos de ensino superior buscava formar quadros

profissionais para os serviços públicos voltados à administração do país. As áreas privilegiadas eram: medicina, engenharia e direito. Em 1808 foram criados os primeiros estabelecimentos de ensino médico-cirúrgico de Salvador e do Rio de Janeiro. O Rio de Janeiro foi cenário de outras iniciativas culturais e científicas, como a criação da Imprensa Régia, da Biblioteca Nacional e dos primeiros periódicos científicos.

Na história da ciência e tecnologia são as continuidades que chamam a atenção da historiadora Silvia Figueirôa¹⁰: "Não teríamos chegado ao desenvolvimento científico e tecnológico que temos hoje se não tivesse sido construída uma tradição em pesquisa desde, pelo menos, o século XVIII". Atravessando o tempo, estão presentes na cultura das universidades atuais, formas de pensar e atuar que marcaram o tempo do império.

1.4.1 – Aspectos históricos

Observando o que diz o ex-Reitor da UNB e ex-Ministro da Educação, Cristovam Buarque:

"Diferente dos demais países latino-americanos, de colonização espanhola, o Brasil não teve Universidades renascentistas, criadas nos primeiros séculos de colonização. A Universidade brasileira foi concebida segundo os modelos dos desenvolvidos. Começou comprometida com a eficiência de cada escola independente. Sua história divide-se em quatro períodos: no primeiro momento, até 1945, a universidade incipiente. Os estudantes lutam pela liberdade política e pelas primeiras reformulações do novo país; o período de 45 a 64, em que a Universidade se compromete com a defesa da democracia e a construção da sociedade tecnologicamente moderna. Surge, ao lado da luta pelo petróleo e pelas reformas de base, a consolidação das escolas tecnológicas e os primeiros institutos de ciências; o período entre o final dos anos 60 e o começo dos 80, em que a Universidade consolida seus departamentos, desenvolve suas pesquisas, cria tecnologia, constrói um país dinâmico, ao mesmo tempo em que analisa, denuncia e luta contra a ditadura; e finalmente o atual momento de crise. A Universidade perde o heroísmo da luta pela democracia política que o país conquistou com sua ajuda. O modelo sócio-econômico que financiava suas pesquisas, e a formação que produzia, entram em crise. Os recursos

¹⁰ "ComCiência" – Revista eletrônica de Jornalismo Científico. Artigo: Do Império à atualidade: marcas de continuidade na história das Universidades. Nº 39 – Fevereiro de 2003. Disponível em www.comciencia.br. Acesso em 03 de novembro de 2004.

escasseiam, sobretudo os necessários em dólares para bolsas, livros, equipamentos. Os salários caem com os recursos”¹¹.

A criação de universidades foi amplamente discutida por grupos sociais diversos no país, porém, apenas no século XX surge a primeira universidade brasileira. Apesar das controvérsias históricas, parece ser consensual entre os historiadores que a primeira universidade criada pelo governo federal brasileiro foi a do Rio de Janeiro em 1920, que aglutinou as Escolas Politécnica, de Medicina e de Direito já existentes. Provavelmente esta iniciativa oficial tenha tido o propósito, dentre outros, de ditar um modelo universitário, uma vez que as ações privadas e nos estados tendiam a se proliferar sem controle. Acreditava-se que um ensino elitizado e para a elite, não podia estabelecer-se à revelia do poder central. Baseadas na Universidade do Rio de Janeiro foram criadas as universidades federais nos estados.

A presença de oligarquias na criação das universidades, e os diversos acordos realizados entre o poder federativo e os estados são apontados como intimamente relacionados aos diversos caminhos trilhados pelas universidades brasileiras desde a sua criação. Para grande parte dos historiadores, a instauração de muitas universidades significou o desvio de recursos financeiros para os estados, local de prestígio político e de emprego para os filhos das elites¹².

Se por um lado as universidades foram consideradas focos de subversão, e a função da reforma universitária¹³ de 1968 era erradicar qualquer possibilidade de contestação, por outro lado também ocorreu uma expansão das universidades, e a reforma deveria atender aos projetos estratégicos dos militares que, sob influência da Guerra Fria, pretendiam transformar o Brasil em "potência". As universidades que tinham fortes vínculos com o governo passaram por uma modernização com ênfase na pesquisa tecnológica e na ligação com o setor produtivo. A relação entre laboratórios de pesquisa, desenvolvimento e a segurança

¹¹ Buarque, Cristovam. Na Fronteira do Futuro – o projeto da UnB. Desafios da Administração Universitária. Universidade Federal de Santa Catarina. 1989. p.317.

¹² Dias, Suzana. Revista “ComCiência”, Autonomia universitária: experiências, críticas e possibilidades, n. 39, fev. 2003.

Disponível em www.comciencia.br/reportagens/universidades/uni05. Acesso em 25/11/2004

¹³ A Lei 5540/68 introduziu a relação custo-benefício e o capital humano na educação, direcionando a universidade para o mercado de trabalho, ampliando o acesso da classe média ao ensino superior, cerceando a autonomia universitária.

nacional é ressaltada e a universidade torna-se responsável pelo aumento do "capital humano".

“Essa diretriz parece ter orientado a criação da Unicamp. Com o apoio do poder constituído, foi implantada em função de necessidades concretas de mercado, que naquela conjuntura exigia engenheiros, químicos, físicos, biólogos, matemáticos e economistas, contando também com recursos públicos do estado e posição geo-econômica estratégica. A estas, entre outras razões, os pesquisadores atribuem o fato da Unicamp constituir-se nos dias de hoje uma referência nacional e internacional, tendo em vista sua capacidade de produção científica, produção de conhecimentos e de inovação tecnológica¹⁴ⁿ.”

1.4.2 – Universidade construída x Universidade necessária – A experiência da UnB

A Universidade de Brasília – UnB - traz em sua história profundas marcas da política de desenvolvimento que imperou durante a ditadura. Em contraposição aos modelos até então existentes de universidade, na década de 60, a UnB surge com uma proposta, idealizada por Darcy Ribeiro e Frei Mateus Rocha, que buscava criar a universidade necessária para uma nação independente: mais democrática e com maior autonomia. A "universidade necessária" ficou no projeto. Duramente atacada, a UnB tornou-se, por meio do movimento estudantil e docente, um importante foco de resistência à ditadura na própria capital da República.

O professor Darcy Ribeiro, falando aos professores da UnB em 1978, diz sobre o projeto inicial para a Universidade em tela:

“(…) Queríamos trabalhar para a Nação, ser capazes de pensar e elaborar o saber brasileiro e contribuir para a formulação do nosso projeto de Nação. Mas para isso seria preciso haver liberdade de assumirmos riscos, cometermos erros na busca de nosso caminho. A UnB tinha que ser uma universidade de homens livres, e, a partir do momento em que não houve mais liberdade no Brasil, aquele sonho foi abaixo, e a UnB foi transformada em seu oposto, uma velha

¹⁴ Dias, Suzana. Revista “ComCiência”, Autonomia universitária: experiências, críticas e possibilidades, n. 39, fev. 2003.

Disponível em www.comciencia.br/reportagens/universidades/uni05. acesso em 25/11/2004.

universidade, que reproduz os privilégios e as classes dirigentes de um país colonizado e dependente, existindo para outros povos que não o seu próprio¹⁵.

A função da Universidade é ainda objeto de muita discussão no meio acadêmico. Para a sociedade, no entanto, isto pode parecer desconexo pois, em se tratando de uma estrutura criada intencionalmente para um fim específico, não deveriam existir muitas dúvidas a respeito. É claro que isso não significa que a função da Universidade seja imutável, mesmo porque a sociedade em constante transformação dela exige um comportamento dinâmico. De qualquer forma, apesar de existirem visões diferentes, há um reconhecimento geral de que o ensino, a pesquisa e a extensão são as três atividades fim da Universidade.

1.4.3 – A Cultura nas Universidades públicas

Objetiva-se neste tópico a identificação de conceitos de cultura, segundo algumas teorias e a caracterização dos elementos e sistemas culturais que atuam dentro das Universidades públicas brasileiras.

1.4.3.1 – Conceitos de Cultura

O conceito de cultura não é consensual em relação aos estudiosos da área. Segundo John Thompson¹⁶, o conceito de cultura pode ser analisado segundo uma visão histórica.

Primeiramente, o termo “cultura” significava cultivo, cuidado com alguma coisa (grãos, animais, etc.). Partindo da relação entre o homem e a natureza, é possível afirmar que o primeiro conceito de cultura seria a maneira com que o homem interage com a natureza, modificando seu meio ambiente e sua vida. A cultura seria a ação do homem sobre a natureza e seu meio, visando a

¹⁵ Conferência realizada em Brasília em 1978. Boletim da Associação de Docentes da UnB, número 3, nov. 1978.

¹⁶ Thompson, John B. Ideologia e Cultura Moderna. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1995 427p.

transformação da sua realidade. Este conceito é amplo, mas serve de ponto de partida para a discussão de outras definições e enfoques.

No século XVI, o conceito saiu da esfera agrícola passando a ser utilizado no processo de desenvolvimento humano: do cultivo de grãos passou a ser entendido como o cultivo da mente. No século XVIII, o substantivo cultura (*culture*) apareceu na França, referindo-se ao processo geral do desenvolvimento humano ou ao produto deste processo, logo sendo incorporado pelos alemães (*Kultur*).

O conceito de cultura emergiu no final do século XVIII com o processo de desenvolvimento e enobrecimento das faculdades humanas, um processo facilitado pela assimilação dos trabalhos acadêmicos e artísticos e ligado ao caráter progressista da era moderna. No início do século XIX aparece o que fora chamado de concepção clássica do conceito. O termo “cultura” era usado como sinônimo do termo “civilização”. Segundo Thompson “cultura era o processo progressivo de desenvolvimento humano, um movimento em direção ao refinamento e à ordem, por oposição à barbárie e à selvageria”.¹⁷

Essa concepção era fruto do espírito iluminista confiante no progresso da era moderna. Acreditava-se que uma pessoa “cult” era uma pessoa “civilizada”. Na Alemanha, com o passar do tempo, o termo “cultura” ganhou conotação positiva e “civilização”, negativa. O civilizado estava ligado ao refinamento, a polidez enquanto que o culto está ligado a tradições intelectuais, artísticos e espirituais.

O conceito de cultura possui referencial no cultivo de uma “alta” cultura, privilegiando alguns trabalhos e valores em relação aos outros: indivíduos mais cultos (segundo a tradição clássica) são enobrecidos de mente e de espírito. A concepção clássica de cultura foi utilizada pelos filósofos e escritores nos séculos XVIII e XIX, sobretudo os alemães. O termo “cultura” era utilizado para referir-se a um processo de desenvolvimento intelectual ou espiritual com base na herança clássica se diferenciando do conceito de civilização.

Os pensadores da Escola de Frankfurt utilizavam como fundamento teórico a distinção entre “civilização” e “cultura”, difundida na Alemanha. Cultura seria o mundo de idéias e dos sentimentos; o mundo espiritual das idéias e da arte. Já

¹⁷ Thompson, John B. Ideologia e Cultura Moderna. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1995. p.166

civilização significava o mundo da reprodução material da vida. Portanto, a partir dos modelos clássicos, a cultura ocidental é colocada como superior.

Ainda segundo Thompson, é possível conceituar o termo cultura com base nos fundamentos antropológicos. De acordo com o autor, duas concepções de cultura no sentido antropológico podem ser citadas: a descritiva e a simbólica:

“A concepção descritiva de cultura refere-se a um variado conjunto de valores, crenças, costumes, convenções, hábitos e práticas característica de uma sociedade específica ou de um período histórico. A concepção simbólica muda o foco para um interesse com simbolismo: os fenômenos culturais, de acordo com esta concepção, são fenômenos simbólicos e o estudo da cultura está essencialmente interessado na interpretação dos símbolos e da ação simbólica”.¹⁸

O conceito de cultura baseado na concepção descritiva de Thompson, seria o conjunto de crenças, costumes, idéias e valores, bem como os artefatos, objetos, instrumentos materiais, que são adquiridos pelos indivíduos enquanto membros de um grupo ou sociedade. O método de estudo, a partir dessa concepção, se dará pela comparação, pela classificação e/ou pela análise científica.

Já a concepção simbólica de cultura está relacionada ao estudo do simbólico e suas vertentes. O conceito de cultura sob o prisma simbólico é entendido por Thompson da seguinte forma: “ Cultura é o padrão de significados incorporados nas formas simbólicas , que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si, partilham suas experiências, concepções e crenças”¹⁹. O método de estudo se dá pela análise dos fenômenos culturais e/ou pela análise cultural (para elucidar padrões de significados incorporados às formas simbólicas). Essa concepção talvez seja apropriada para discussão construtivista no estudo dos fenômenos culturais, inclusive com os contextos e estruturas sociais, tais como Cultura de Massa e Indústria Cultural.

Herbert Marcuse, um dos pensadores da Escola de Frankfurt, propõe através de seus estudos uma redefinição do conceito de cultura partindo de um ponto de vista sociológico. Define o autor: “(...) cultura é entendida como o complexo

¹⁸ *idem*, p.176.

¹⁹ Thompson, John B. Ideologia e Cultura Moderna. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1995. p.178.

específico de crenças religiosas, aquisições, tradições, etc. que configuram o ‘pano de fundo’ de uma sociedade”²⁰. O autor propõe que o conceito de cultura deve ser elaborado a partir dos valores que estão explícitos na sociedade, como ponto de convergência, mas também no que está implícito, ou seja, o que está no “pano de fundo” da sociedade, devendo refletir os valores culturais e sua relação com a estrutura social. Marcuse define:

“Cultura como processo de humanização caracterizado pelo esforço coletivo para conservar a vida humana, para pacificar a luta pela existência ou mantê-la dentro dos limites controláveis, para consolidar uma organização produtiva da sociedade, para desenvolver as capacidades intelectuais dos homens e para diminuir e sublimar a agressão, a violência e a miséria”²¹

Observa-se que no século XX o conceito de cultura passa a ser discutido com mais frequência e de forma mais crítica, sob a luz de vários enfoques e concepções. Com isso, vários novos conceitos de cultura surgiram e surgem, coexistindo na sociedade contemporânea, com todas as suas contradições. As aplicações destes conceitos também variam conforme o local de implementação do sistema.

1.4.3.2 – A cultura dentro das Universidades públicas

Nas Universidades públicas comumente os espaços destinados às ações culturais são os Departamentos ou Institutos de Artes, quando o foco são as ações de cunho acadêmico, ou as Pró-Reitorias de Extensão e Cultura, que são responsáveis pelas ações extensionistas e também pela coordenação de setores institucionais responsáveis pelas ações técnicas de cunho cultural. As Pró-Reitorias de Extensão admitem diferentes nomes ou denominações, variando de acordo com cada Universidade, mas o foco principal é a relação acadêmica com os projetos dos Departamentos e Institutos em interação com a comunidade extra-universitária, seja através de programas específicos ou intervenções diretas dos quadros culturais da

²⁰ Marcuse, Hebert. Comentários para uma redefinição de Cultura. In: Cultura e Sociedade. Volume 2. Rio de Janeiro: Editora Paz e terra, 1998, p.153-175

²¹ *Idem*, p.169.

Universidade. Coordenações de Cultura e Arte também são elementos da estrutura das Universidades responsáveis por ações culturais, sendo que, em algumas delas, a ligação com as Pró-Reitorias ou mesmo os Institutos de Arte não existe do ponto de vista funcional. Essas Coordenações são ligadas a outros órgãos, como Reitoria e Vice-Reitoria, por exemplo.

Uma análise aprofundada da qualidade dos programas e projetos ligados à área de cultura universitária pressupõe o estudo de um mapa das incursões das instituições de ensino superior no universo cultural por todo o País. Entretanto, apesar de não ser o foco principal deste trabalho neste momento, é possível traçar um perfil provisório, levando-se em conta os trabalhos inscritos na última reunião do Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras - área temática de Cultura, realizado em 2004, na cidade de Goiânia/GO e as informações oferecidas nos sites das Universidades, disponíveis na internet.

Delimitado o objeto, a primeira constatação é que os projetos ligados à área de cultura têm se concentrado sempre em um dos temas:

- elaboração e/ou execução de programas de pesquisa sobre cultura popular, realizando dinâmicas de resgate de manifestações culturais populares e a associação da cultura popular ao desenvolvimento sustentável;
- realização e estudos de associação da cultura local ao turismo e ao desenvolvimento econômico;
- realização e estudos de dinâmicas educativas envolvendo a cultura popular ou local, com vistas ao desenvolvimento de técnicas pedagógicas;
- pesquisa sobre efeitos culturais negativos de práticas sociais em curso;
- preservação de patrimônio cultural (manifestações, acervos, edificações e ambientes) relativo à cultura popular e erudita;
- administração e manutenção de casas de cultura e salas de exposição ou eventos;
- realização e/ou produção de shows, festivais, exposições, concertos, etc;
- realização de oficinas ou cursos de criação artística, científica ou literária;
- formação de corais, orquestras, grupos de teatro, grupos parafolclóricos, entre outros;

- edição de periódicos e outras publicações para divulgação de projetos na área de cultura;

Condensando os temas, as ações se concentram nos tópicos:

- realização de pesquisa e desenvolvimento de técnicas;
- proferimento de cursos;
- produção de eventos;
- formação de grupos;
- preservação de patrimônio;
- administração de espaços culturais;
- edição de periódicos;

Sobre a diversidade do foco de ações culturais nas Universidades públicas, a área temática de cultura do Fórum de Pró-Reitores de Extensão se manifesta na Rede Nacional de Extensão – RENEX:

“O que demonstra um conjunto de ações estratégicas bastante preocupado com o avanço civilizatório brasileiro, entretanto, as ações no campo em particular, nos parecem acanhadas. Salvo pouquíssimas exceções e levando-se em conta o papel reflexivo da IES, as ações da área de cultura intervêm pouco ou nada na crítica e/ou elaboração de políticas públicas. A massa crítica da universidade brasileira e o cabedal de conhecimentos que é capaz de produzir são do mais alto nível e, por isso, a autorizam não só a questionar e criticar, mas também propor políticas públicas, não mais através de ações particulares e/ou individuais de alguns de seus membros, quando convidados, mas a partir de ações institucionais que façam da produção do conhecimento uma atividade nitidamente social, e não uma “torre de marfim” apartada da sociedade a espera de que um “pé de feijão” a atinja magicamente ou por intervenção da direção do vento. Em síntese, não se trata de prescindir das ações pontuais ou dos trabalhos de campo, entretanto, pensamos que o conhecimento acadêmico, por seu rigor e profundidade, além da rede de relações que a academia construiu ao longo dos anos, pode atingir uma parcela maior da sociedade analisando-a como um todo e servindo de subsídio às políticas públicas municipais, estaduais e federais, nem que seja discutindo e propondo alternativas às ideologias que subjazem às citadas políticas”²².

Desse modo, é possível apontar como ponto alto da ação cultural universitária, a abrangência, por parte dos programas e projetos, bastante significativa dos diversos setores da atividade cultural universitária. Como ponto fraco, as ações no campo por parte dos projetos em andamento. Essas ações muito

²² RENEX – Rede Nacional de Extensão – Política Nacional de Extensão, Áreas temáticas – Cultura. Disponível em www.renex.org.br/areas. Acesso em 13/12/2004.

embora por vezes visem as políticas públicas, nelas não intervêm de forma sensível a ponto de colocar a Universidade no seu lugar de setor reflexivo da sociedade e, por isso, responsável pela crítica e formulação de estratégias pertinentes às políticas públicas na área da cultura.

Conforme o Plano Nacional de Extensão²³, o financiamento das metas da organização da extensão universitária terá como fonte de recursos os órgãos federais e estaduais de educação e as próprias universidades. O financiamento das metas relativas à articulação com a sociedade será definido a partir da realização de parcerias com órgãos e instituições ligadas às áreas e articulações políticas com agências de desenvolvimento. O Fórum propõe um sistema de avaliação das metas contidas no plano a ser desenvolvido pelas instituições envolvidas no processo.

1.4.4 - O elo direto com a comunidade – a Extensão Universitária

Nas chamadas Universidades integradas de grande porte, apesar da compreensão de que as três atividades – ensino, pesquisa e extensão – são indissociáveis e necessitam ser desenvolvidas de forma integrada, a ênfase tem sido colocada na pesquisa, daí atribuir-se a essas Universidades a denominação de Universidades de pesquisa. Argumentos têm sido apresentados para justificar essa estratégia institucional, por exemplo, o entendimento de que a excelência no ensino é impossível de ser obtida sem a retaguarda da pesquisa que o alimenta continuamente. Da mesma forma, a compreensão de que a extensão tende a se tornar uma atividade assistencial de qualidade duvidosa quando não apoiada em pesquisa.

As ações de extensão universitária, na grande maioria das Universidades brasileiras, estão contidas nas seguintes áreas: Ciências Agrárias e Veterinárias, Comunicação, Cultura, Direitos Humanos, Educação, Meio Ambiente, Saúde, Tecnologia e Trabalho, Política e Economia.

²³ Plano Nacional de Extensão Universitária – Brasil 200-2001. Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras e SESu/MEC. Disponível em www.renex.org.br/arquivos/pne. Acesso em 13/12/2004.

São consideradas como atividades de extensão universitária, segundo o Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras:

- **Educação:** cursos de extensão, difusão cultural, atualização e temáticas diversas;
- **Eventos técnico-científicos:** congressos, colóquios, encontros, seminários, ciclos de debates, simpósios, mesas redondas, conferências e oficinas;
- **Eventos artístico-culturais:** concertos, oficinas, exposições, mostras, salões, espetáculos, festivais, recitais, shows e similares;
- **Prestação de Serviços:** Assessoria; Curadoria; Assistência Médica, Odontológica, Psicológica, Fisioterápica ou de Terapia Ocupacional; Atendimento a pessoas para orientação ou encaminhamento de questões jurídicas ou judiciais; Atendimento às questões agrárias, Pesquisa encomendada contratualmente; Restauração de Bens; Atendimento orientado a visitantes em Museus, Centros e Espaços de Ciência e Tecnologia;
- **Publicações e Produtos Acadêmicos:** Publicações e produtos acadêmicos advindos de atividades de extensão (difusão, divulgação social, cultural artística, científica ou tecnológica).

1.4.4.1 – A Extensão com a sociedade

Frente às exigências e desafios colocados à Universidade pela sociedade, a necessidade de comunicação e adaptação é contínua. Sobre essa característica explica Della Senta:

“Inserida, ora como agente, ora como reflexo nessa avalanche de mudanças que transforma o mundo na passagem do milênio, a Universidade é impelida a rever ou refazer a malha de relações que mantém com a comunidade nacional da qual faz parte. É então que ela se defronta com demandas e exigências, estímulos e desafios aos quais cabe responder, mas com uma visão e

capacidade de entendimento das circunstâncias, à frente do horizonte estreito do tempo e do local em que está implantada²⁴.

Segundo Cristovam Buarque, o diálogo da Universidade com a sociedade, o Estado, os poderes executivos e legislativos, não deve ser produto da espontaneidade e do esforço ocasional. É necessário um envolvimento mais estreito, um comprometimento maior com a elaboração do próprio projeto político e conseqüentemente com sua implementação.

A extensão é um dos caminhos para o reconhecimento de uma universidade, como fala o Professor Cristovam Buarque:

“O trabalho de extensão, no sentido de ir além do campus, é básico para a Universidade que deseja revolucionar idéias. Sem o toque vindo do exterior, proporcionado pela extensão, a Universidade perde grande parte do seu poder de criação. Sem atingir a comunidade, a Universidade se limitará a exercícios fechados no campus (...) A atividade de extensão é o caminho básico para a Universidade descobrir o mundo. Só assim o mundo descobrirá que há Universidade. Com o processo democrático, nenhuma instituição sobreviverá se não tiver apoio, se não se legitimar²⁵.”

Buarque acrescenta ainda que uma das principais formas de legitimação da Universidade é o respeito que lhe vem da qualidade de seu produto, qualquer que ele seja. Mas a proximidade com a população externa, através das atividades de extensão, é alternativa a ser sempre considerada.

1.4.4.2 - A Extensão com o Estado

Segundo o Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras, em muitos casos, os projetos extensionistas da área de cultura acabam por substituir as atribuições culturais do Estado, onde a ação deste é inexistente ou ineficaz. Em nosso estudo, verificar-se-á este fenômeno nas orquestras classificadas como de dupla função – as que mantêm o projeto acadêmico sem se distanciar da própria temporada artística – ou mesmo as

²⁴ Senta, Tarcisio Della. Perspectivas da educação para o ano 2000, em Desafios da Administração Universitária. UFSC, 1989. p. 505.

²⁵ Buarque, Cristovam. Na Fronteira do Futuro – o projeto da UnB. Desafios da Administração Universitária. Universidade Federal de Santa Catarina. 1989. p.327

orquestras universitárias sem vínculo acadêmico. Não é raro constatar que as ações de substituição de papéis pervertem o papel das bolsas de estudos concedidas a estes projetos e estudantes acabam suprindo lacunas onde profissionais inexistem ou o quantitativo não é suficiente. Nestes casos, o planejamento das ações se torna condição principal para a realização profissional e competente dos programas:

“Nenhum administrador poderá gerir sua organização sem conhecer as características próprias e especificidades que as identificam. Desta forma, o administrador universitário ao se utilizar de uma nova metodologia, como a do planejamento estratégico, deve levar em conta estas características especiais sob pena de comprometer todo o processo”²⁶

Alternativa para estes casos seria a elaboração de projetos que primem pelas parcerias institucionais, acadêmicas ou não, sobretudo com o Estado. O que deve prevalecer é menos a substituição, talvez um problema específico na sociedade e na cultura universitária brasileira, e mais o projeto de cooperação, onde o sentido principal da ação universitária seja o de assessoramento intelectual e crítico.

É importante ressaltar que os projetos de extensão, mesmo os da área de cultura, devem levar em consideração a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, amálgama que caracteriza o fazer acadêmico visando a formação de novos quadros, a produção e difusão dos conhecimentos e a capacitação dos recursos humanos.

O Plano Nacional de Extensão, do Ministério da Educação, aprovado pelo Fórum Nacional de Pró-Reitores de Extensão em 2004, conceitualiza a proposta extensionista:

“A Extensão Universitária é o processo educativo, cultural e científico que articula o Ensino e a Pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora entre Universidade e Sociedade. A Extensão é uma via de mão dupla, com trânsito assegurado à comunidade acadêmica, que encontrará na sociedade a oportunidade de elaboração da práxis de um conhecimento acadêmico. No retorno à Universidade, docentes e discentes trarão um aprendizado que, submetido a uma reflexão teórica, será acrescido àquele conhecimento. Esse fluxo que estabelece a troca de saberes sistematizados terá como conseqüências a produção do conhecimento resultante do confronto com a realidade brasileira e regional, a democratização do conhecimento acadêmico e a participação efetiva da comunidade na atuação da Universidade. Além de instrumentalizadora deste processo dialético de teoria/prática, a

²⁶ Finger, Almeri Paulo. Universidade: Organização, Planejamento e Gestão. Florianópolis, UFSC/CPGA/NUPEAU, 1988; p. 53.

Extensão é um trabalho interdisciplinar que favorece a visão integrada do social.²⁷

1.4.4.3 – Ferramentas da Extensão

Para efeito de padronização, as seguintes ações devem ser definidas, segundo o Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras em concordância com a Secretaria de Educação Superior do MEC²⁸:

1. **Programa** – Conjunto de projetos de caráter orgânico institucional, com clareza de diretrizes e voltados a um objetivo em comum;

2. **Projeto** – Conjunto de ações processuais contínuas, de caráter educativo, social, cultural, científico e tecnológico. Essa definição incorpora terminologia anteriormente usada como projeto de ação social e comunitária, projeto de integração docente-assistencial, projeto de base tecnológica, projeto cultural e suas variáveis. Entretanto, as universidades poderão usar internamente uma subdivisão que atenda às suas necessidades particulares. Se um projeto se caracteriza por uma relação contratual de prestação de serviços, deverá ser registrada como “prestação de serviços”. Se essa prestação é parte de um conjunto de ações processuais contínuas, pelo menos de médio prazo, a ação deverá ser registrada como “projeto”;

3. **Curso** – Conjunto articulado de ações pedagógicas, de caráter teórico e/ou prático, presencial ou à distância, planejadas e organizadas de maneira sistemática, com carga horária definida e processo de avaliação formal. Inclui oficina, workshop, laboratório e treinamentos. Prestações de serviços sob a forma de curso devem ser registradas somente como “curso”. São dados essenciais no registro de curso a carga horária e o número de concluintes. A maioria das universidades exige, para a caracterização como curso, uma carga mínima de 8 (oito) horas. Abaixo desse limiar, a classificação deve ser como “evento”;

4. **Evento** – Ação de interesse técnico, social, científico, esportivo e artístico: assembléias; campanha de difusão cultural; campeonato; ciclo de estudos; circuito;

²⁷ Plano Nacional de Extensão Universitária. Brasília: MEC/SESu; (Paraná): UFPR; 2001 (Coleção Extensão Universitária), p. 23.

²⁸ Sistemas de Dados e informações da Extensão: Base operacional de acordo com o Plano Nacional de Extensão. Rio de Janeiro: NAPE, UERJ, 2001(Coleção Extensão Universitária), p.51.

colóquio; concerto; conclave; conferência; congresso; debate; encontro; escola de férias; espetáculo; exibição pública; exposição; feira; festival; fórum; jornada; lançamento de publicações e produtos; mesa redonda; mostra; olimpíada; palestra; recital; reunião; semana de estudos; seminário; show; simpósio; outros. Os registros de eventos poderão ter, no sistema de informação local, uma classificação detalhada, a critério de cada universidade;

5. Prestação de Serviços – Realização de trabalho oferecido ou contratado por terceiros (comunidade ou empresa), incluindo assessorias, consultorias e cooperação institucional. A prestação de serviço se caracteriza pela intangibilidade, inseparabilidade e não resulta na posse de um bem. Quando a prestação de serviço for oferecida como curso ou projeto de extensão, deve ser registrada como tal (“curso” ou “projeto”).

6. Produção e Publicação – Elaboração de produtos acadêmicos que instrumentalizam ou que são resultantes das ações de ensino, pesquisa e extensão, tais como cartilhas, vídeos, filmes, softs, CDs, cassetes, dentre outros.

Analisando os dados sobre os programas e as ações da Extensão nas Universidades públicas, verifica-se uma via de mão dupla, com trânsito assegurado à comunidade acadêmica, que encontrará, na sociedade, a oportunidade da elaboração da práxis de um conhecimento acadêmico. No retorno à Universidade, docentes e discentes trarão um aprendizado que, submetido à reflexão teórica, será acrescido àquele conhecimento. Entende-se que, com esse fluxo contínuo de informações e saberes sistematizados, poderá ser observada a produção do conhecimento resultante do confronto com a realidade brasileira e a facilidade de acesso ao conhecimento acadêmico, além da participação efetiva da comunidade na atuação da Universidade.

CAPÍTULO 02

EVOLUÇÃO DOS CONJUNTOS INSTRUMENTAIS

2 – Introdução

A civilização ocidental criou e desenvolveu algumas instituições que tiveram uma atuação decisiva na sua evolução cultural. Dentre elas, uma das mais importantes foi a orquestra sinfônica.

Neste tópico, as diversas transformações pelas quais passou a orquestra serão analisadas paralelamente com fatos que contribuíram, direta ou indiretamente, nessa evolução.

2.1 – Conjuntos Instrumentais pré-barrocos

Os gregos denominavam *orchestra* o espaço semicircular à frente do palco onde cantava e dançava o coro durante as representações teatrais e, por extensão, o espaço ocupado pelos instrumentistas durante as representações operísticas, sendo finalmente aplicado ao próprio conjunto de instrumentistas. No século XVIII autores importantes como Johann Mattheson e Johann Quantz acabaram por consagrar definitivamente o termo “orquestra” para designar os conjuntos instrumentais compostos por uma combinação de instrumentos de cordas e sopro.

Anteriormente a esta generalização do termo, os conjuntos instrumentais recebiam nomes diversos como Capella, Consort, Concertus, Concerto, entre outros. Esta diversidade de nomes era, em parte, um reflexo das práticas instrumentais vigentes até a metade do século XVII. Até então a

predominância da música polifônica, que era escrita primordialmente para os conjuntos vocais, fazia com que os instrumentos fossem utilizados apenas como acessórios visando reforçar esta ou aquela parte de um madrigal, ou então para executar danças ou pequenos interlúdios. A música escrita especificamente para instrumentos começa a ser composta somente a partir de meados do século XVI, inicialmente para os alaúdes e instrumentos de teclado (cravo, virginal e órgão) e, posteriormente, já no início do século XVII, para o acompanhamento da ópera.

“Assim sendo, na época da polifonia vocal, não era sentida a necessidade de especificar que instrumento ou instrumentos seriam usados para acompanhar uma ou mais vozes. Como a função destes era apenas a de dobrar a linha melódica cantada, bastava que o instrumento correspondesse ao registro da linha vocal a ser reforçada: soprano, alto, tenor e baixo.”²⁹

Com o advento do canto monódico, no qual uma única linha era acompanhada por instrumentos que tinham também a função de realçá-las, os compositores começaram a dar importância crescente ao tipo de instrumento a ser empregado. Cláudio Monteverdi em sua ópera Orfeo forneceu junto com a partitura uma lista dos instrumentos a serem utilizados. Nesse momento, pela primeira vez um compositor se preocupa com o timbre, estabelecendo quais instrumentos deveriam compor o conjunto orquestral.

O adjetivo “sinfônica” tem sua origem na palavra sinfonia, derivação do grego “*synphone*”, que significa consonância. *Synphone* já era utilizada desde a idade média para designar a música executada em conjunto. A expressão “*Sacrae Synphoniae*” foi empregada tanto por Giovanni Gabrielli quanto por seu discípulo Heinrich Schütz para designar composições para vozes e instrumentos. No decorrer do século XVII, a peça instrumental introdutória de óperas, oratórios e cantatas recebia tanto a denominação francesa *overture* (abertura) quanto a italiana de sinfonia, sendo que os dois termos eram usados indiscriminadamente.

²⁹ Sampaio, Luiz Paulo. A orquestra sinfônica: sua história e seus instrumentos. Rio de Janeiro: Sextante, 2001. p.12.

2.2 - A Orquestra no período Barroco

A localização temporal deste período é importante para a identificação das profundas mudanças que se iniciam nos conjuntos instrumentais. Segundo Sampaio, o barroco musical é, habitualmente, considerado pelos historiadores como o período compreendido entre 1600 e 1750. Foi no seu transcurso que a orquestra moderna se formou e começou sua consolidação.

O desenvolvimento da ópera, novo gênero musical nascido na Itália a partir das proposições de um grupo de poetas, músicos, filósofos e intelectuais foi um dos fatores mais decisivos para a constituição de grupos instrumentais mais estáveis. Nesse gênero, as propostas visavam dar maior dramaticidade aos espetáculos teatrais, buscando emular o que se considerava como o modelo de teatro grego, no qual a representação era aliada ao canto, à música e a dança. Com *Orfeo*³⁰, do italiano Claudio Monteverdi, a nova forma de espetáculo espalhou-se pela Itália e posteriormente França, Inglaterra e Alemanha, sendo responsável pela formação dos primeiros conjuntos instrumentais estáveis para acompanhar a encenação de espetáculos nos palácios reais e teatros líricos, que nessa época começam a surgir.

O desenvolvimento da orquestra trilha os mesmos caminhos da evolução técnica estrutural pela qual passam os instrumentos da época, processo que se intensificou no decorrer do século XVII, começando pelos instrumentos de corda. A nova família dos violinos substitui as violas da gamba e a orquestra ganha em sonoridade, apresentando grandes vantagens quanto à dinâmica e expressão.

“Essa revolução tecnológica na fabricação dos instrumentos de arco foi acompanhada por um rápido aprimoramento de sua técnica de execução. A conjugação desses dois fatores permitiu que compositores com Arcangelo Corelli e Alessandro Scarlatti começassem, nos últimos decênios do século XVII, a explorar intensamente o potencial desses instrumentos para desenvolver novas formas de música orquestral, como o concerto barroco, no qual os instrumentos eram agrupados em duas seções denominadas concertino e concerto grosso,

³⁰ *Orfeo* é considerada a primeira ópera da História da Música. A orquestra projetada pelo compositor sugeria o uso de: dois cravos, duas violas, contrabaixo, grupo de dez cordas (violinos, violas da gamba e violoncelos), uma harpa dupla, dois alaúdes, dois órgãos pequenos com tubos de madeira, quatro trombones, uma flauta pequena e um clarino (trompete agudo).

onde atuavam todos os instrumentos do conjunto. Esta prática musical prevaleceu por quase um século até ser substituída, já no período clássico, pelo concerto para solista e orquestra.³¹

Na França, o compositor Jean Batiste Lully influencia o desenvolvimento dos instrumentos de sopro, a criação da flauta doce barroca e propõe o redesenho do oboé e do fagote. Inclui ainda, em sua orquestra, seções de trompetes e percussão.

Na prática orquestral barroca, outro elemento fundamental é a presença do teclado (cravo ou órgão), pois, junto com a viola da gamba, o violoncelo e fagote, era responsável pela execução do baixo contínuo.

Cabia ao diretor musical a escolha dos instrumentos de que dispunha para a execução da partitura musical da primeira metade do século XVII, vez que raramente especificavam os instrumentos que deviam executar a música. Entendia-se que fundamentalmente a obrigatoriedade do baixo contínuo garantiria a coesão sonora do conjunto. Ao final do século XVIII uma orquestra padrão europeia se constituía de duas flautas, dois oboés, duas clarinetas, dois fagotes, duas ou quatro trompas, dois trompetes, tímpanos e cordas.

A tabela mostra a data de fundação de algumas orquestras e suas formações:

Local	Data	Repertório	Composição da orquestra
Mântua (Palácio Gonzaga)	1607	Orfeo, de Monteverdi	4vln;4vla;2vlc;2ctb;2fl;4trp; 2cor; 4trb; 6tecl; 6ald.
Veneza (Teatro SS Giovanni e Paolo)	1665	Óperas de Cavalli	2vln; 2vla; 1ctb; 3tecl; 2ald.
Paris (Violons du Roi)	1670-80	Óperas de Lully	6vln; 12vla; 6vlc; 2fl; 2ob; 1fgt; 2trp; 1timp; 1tecl.
Londres (King's Theatre)	1728	Óperas de Haendel	22vln; 2vla; 3vlc; 1ctb; 2fl; 2ob; 3fgt; 2tpa; 2tecl; 2ald.
Leipzig (Igreja S. Thomas)	1730	Obras de Bach	6vln; 4vla; 2vlc; 1ctb; 3ob; 2fgt; 3trp; 1timp. 2tecl.
Nápoles (Teatro S. Carlo)	1740-60	Óperas	28vln;5vla;2vlc;4ctb;4ob; 2fgt; 4trp; 11timp;2tecl.
Mannheim (Teatro da Corte)	1770	Sinfonias de Stamitz e Mozart	20vln; 4vla; 4vlc; 4ctb; 3 fl; 3ob; 3cl; 4fgt; 2tpa; 1timp; 1tecl.

Quadro 03 - Abreviação dos nomes dos instrumentos: vln=violinos; vla=violas; vlc=violoncellos; ctb=contrabaixos; fl=flautas; ob=oboés; fgt=fagotes; cl=clarinetas; cor=cornetas; tpa=trompas; timp=tímpanos; tecl=teclados; ald=alaúdes; trp=trompetes; trb=trombones. Fonte: A orquestra sinfônica: sua história e seus instrumentos – Luiz Paulo Sampaio, Sextante 2001.

³¹ HURD, Michael. The Orchestra. New York: Facts on file Inc., 1980. p. 61

2.3 - A Orquestra no período Clássico

A maior revolução no classicismo ocorreu no domínio da música instrumental, no que se refere à evolução das formas musicais e no que diz respeito à estrutura e utilização da orquestra. Nesse período a orquestra amplia de forma revolucionária a expressividade da linguagem musical, aliada à exigência de compositores como Haydn, Mozart e posteriormente Beethoven em extrair novas possibilidades dos instrumentos. Mais uma vez, assim como no Barroco, a evolução técnica na fabricação dos instrumentos de sopro e o aprimoramento dos instrumentos de arco permitiu avanços significativos na técnica de execução de quase todos os instrumentos do conjunto sinfônico. Nos séculos XVI e XVII os instrumentos de arco já haviam atingido o ápice de seu desenvolvimento. Entretanto, alguns elementos de sua estrutura tiveram que ser adaptados às novas técnicas de execução surgidas na segunda metade do século XVIII: o braço dos violinos foi alongado para aumentar a extensão do instrumento, os cavaletes – peça de madeira que apóia as cordas no tampo do instrumento - foram elevados para permitir maior tensão e, por conseguinte, sonoridade mais brilhante. No arco, o antigo modelo barroco foi substituído pelo moderno arco de Tourte, mais longo e flexível.

Novos instrumentos foram adicionados aos conjuntos:

"Além disso, surgira um novo instrumento - o piano - que começava a se impor, substituindo o cravo e abrindo novas possibilidades sonoras e expressivas que foram amplamente exploradas, sobretudo por Mozart e Beethoven, para consolidar a nova forma do concerto para solista e orquestra."³²

No final do século XVIII, o naipe de madeiras da orquestra já está praticamente consolidado com seus pares de flautas, oboés, clarinetas e fagotes. De acordo com o repertório, acrescia-se mais dois trompetes e duas trompas, além da percussão, que consistia em um par de tímpanos. A estes, associavam-se às cordas já existentes – violinos, violas, violoncelos e contrabaixos -, cujo número variava também de acordo com as circunstâncias e com o repertório.

³² Sampaio, Luiz Paulo. A orquestra sinfônica: sua história e seus instrumentos. Rio de Janeiro: Sextante, 2001. p. 32

Foi, portanto no último quarto do século XVIII que se firmou a estrutura do conjunto instrumental clássico, que se tornou o núcleo de orquestra sinfônica de nossos dias.

2.4 - A Orquestra no Romantismo

Na fase de transição entre os períodos clássico e romântico começaram a surgir na Europa, de forma regular, as orquestras de concerto estáveis, responsáveis pela execução de concertos públicos. Até esse período, as orquestras existentes eram aquelas ligadas aos teatros líricos, responsáveis pela montagem de óperas, que ainda eram, em sua maioria, estruturadas com um número reduzido de instrumentistas de cordas.

“Uma carta escrita por Beethoven ao Arquiduque Rodolfo, solicitando que a orquestra executante de suas sétimas e oitavas sinfonias contivesse pelo menos quatro primeiros e quatro segundos violinos, indica claramente que, em Viena, o compositor contava freqüentemente com recursos orquestrais mais reduzidos do que aqueles de que dispunham, ao final do século XVIII, Haydn e Mozart”.³³

A tabela a seguir mostra algumas das principais instituições que criaram grupos sinfônicos para execução de música de concerto na referida fase:

Instituição	Cidade	País	Data
Collegium Musicum	Frankfurt	Alemanha	1711
Concerts Spirituels	Paris	França	1725
Gewandhaus	Leipzig	Alemanha	1743
Concert de la Loge Olympique	Paris	França	1786
King's Concert	Londres	Inglaterra	1790

Quadro 04 – Instituições que fundaram grupos sinfônicos - Fonte: *The Larousse Encyclopedia of Music. The Hamlyn Publishing Group Limited, 1977.*

Essas instituições ainda não mantinham suas orquestras em regime estável. Surge então, nesse momento, o sistema de contratação por temporada, que

³³ Sampaio, Luiz Paulo. A orquestra sinfônica: sua história e seus instrumentos. Rio de Janeiro: Sextante, 2001. p.38.

levava em consideração o programa a ser executado, de modo que o número de músicos e a duração dos contratos dependiam do número de concertos executados.

Com a prática da contratação de orquestra por temporada, observa-se o surgimento de um sistema de manutenção física e financeira desses grupos: a assinatura de concertos.

“Esta situação permitiu que compositores como Mozart e, sobretudo Beethoven, ao buscarem sua autonomia financeira, pudessem formar, com músicos dessas orquestras temporariamente em disponibilidade, conjuntos instrumentais que acabaram por transformar o concerto público por assinatura numa instituição voltada para a divulgação da nova música, principalmente a sua própria.”³⁴

Beethoven utiliza-se desta prática quando em 1803 organiza um concerto no *Theater an der Wien* onde apresenta suas duas primeiras sinfonias, o terceiro concerto para piano e o oratório “Cristo no Monte das Oliveiras”. Da mesma forma, em 1824, estréia sua nona sinfonia com orquestra contratada, excepcionalmente numerosa para os padrões da época (20 violinos, 10 violas, 12 violoncelos, 12 contrabaixos, com madeiras e metais dobrados), contratação de coro, aluguel de teatro conseguindo cobrir todas as despesas em função do grande sucesso de público.

Na França, outro fator para a consolidação dos grupos sinfônicos permanentes foi a criação do Conservatório de Paris, em 1795. O primeiro concerto da *Société des Concerts du Conservatoire*, em 1828, significa o início da regularidade de execução da música sinfônica associada a um conservatório, naquele país. Em seguida, influenciado por Paris, criam-se os conservatório de Milão, Nápoles, Praga, Viena, Londres, Bruxelas e Leipzig. O conservatório de Viena, criado em 1817, só pode contar com um grupo sinfônico estável quando a Orquestra da Ópera Imperial recebeu permissão para se apresentar em espetáculos sinfônicos. Nasce assim a Sociedade Filarmônica de Viena.

³⁴ HURD, Michael. *The Orchestra*. New York: Facts on file Inc., 1980. p.83.

Com a evolução da técnica de impressão de partituras, que permitiu o barateamento dos custos para as editoras, a divulgação das obras para orquestra sinfônica se torna mais freqüente e contínua, o que colabora para a ampliação do número de concertos e, por conseqüência, de conjuntos de concertos sinfônicos.

Editora	Cidade
Breitkopf & Hartel *	Leipzig
Artaria*	Viena
Peters	Leipzig
Ricordi	Milão
Thomson	Edimburgo

* Surgidas ainda no século XVIII -

Quadro 05 - Principais editoras de música sinfônica na Europa: Fonte: *The Larousse Encyclopedia of Music. The Hamlyn Publishing Group Limited, 1977.*

Na segunda metade do século XIX, com o advento do Nacionalismo, verifica-se o surgimento de novas formas e estilos de composição, com o emprego de coloridos e ritmos folclóricos. Esse fato causou um aumento tanto do repertório sinfônico quanto das dimensões da orquestra.

“Esse desenvolvimento fez com que surgissem (...), outros movimentos semelhantes, inicialmente na Rússia e, mais tarde, nos países eslavos, nos países escandinavos, na Hungria e na Espanha. Na Itália, por outro lado, o gênero operístico estava tão fortemente identificado com a história musical do país que fez com que os compositores deixassem de lado a música instrumental para se concentrarem na modernização do estilo lírico, adaptando-o ao drama moderno e aos novos recursos orquestrais.”³⁵

A música orquestral recebeu na França, onde também a tradição operística era fortemente cultivada, a partir de Hector Berlioz, uma atenção crescente iniciando a consolidação de um repertório considerável em estilo próprio no qual a principal diferenciação era o tratamento orquestral aplicado. O surgimento de novos instrumentos e tecnologias aplicadas, sobretudo aos instrumentos de sopro,

³⁵ Sampaio, Luiz Paulo. *A orquestra sinfônica: sua história e seus instrumentos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2001. p. 62.

associados aos conjuntos instrumentais tradicionais garantiu novas possibilidades sonoras aos compositores da época.

O timbre orquestral foi, nesse período, uma das principais características da evolução dos conjuntos sinfônicos. Georges Bizet, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet caracterizavam-se pela clareza de seu estilo. Emmanuel Chabrier, Gabriel Fauré e César Franck também contribuíram para as novas experimentações de timbres propondo uma sonoridade mais intensa, exigindo cada vez mais o aspecto sonoro da orquestra. A sonoridade do conjunto francês diferenciou-se também por inovações como a adição de um segundo par de fagotes, de cornetas de pistões, da combinação de dois pares de trompas, sendo um par com válvulas e outro par de trompas naturais, além da grande importância dada ao papel das harpas e uma variedade maior de instrumentos no naipe de percussão.

Usando a orquestração como um diferencial em sua produção artística, Claude Debussy criou uma obra orquestral altamente original e diversa das tendências de seus antecessores e contemporâneos, utilizando de maneira muito particular as combinações tímbricas, tanto para os pequenos conjuntos instrumentais como para a grande orquestra, da qual prefere explorar mais a diversidade dos timbres do que o poderio sonoro. Na seção das cordas, Debussy utiliza-se de novas técnicas sonoras como o uso de surdina³⁶, de harmônicos ou ainda com o arco tocando sobre o cavalete. Com efeito, conseguia uma sonoridade etérea aliando ainda o uso da percussão em pianíssimos às linhas melódicas dos sopros. Instrumentos recém incorporados à orquestra como o xilofone, a celesta e o saxofone contribuíram para marcar timbricamente a obra de Debussy.

2.5 - A Orquestra no Século XX

Com a introdução de novos instrumentos e o aprimoramento dos antigos, a orquestra foi, durante o século XIX, um dos campos mais férteis para a expansão das idéias musicais, adquirindo assim uma importância cada vez maior para a nova produção musical.

³⁶ Abafadores que modificam a sonoridade das cordas, deixando um som mais velado e escuro.

Na evolução dos conjuntos instrumentais sinfônicos, principalmente no que se refere tanto à quantidade e diversidade de seus instrumentos quanto à duração e complexidade das obras compostas para esses grupos, dois nomes são representativos das mudanças que propõem caracterizando a transição dos séculos XIX e XX: Richard Strauss e Gustav Mahler.

Strauss ficou marcado na história da evolução orquestral pelo gigantismo de sua instrumentação, o que garantia a suas obras uma enorme força instrumental. Nos poemas sinfônicos *Assim falou Zarathustra* e *Uma Vida de Herói* aparecem integrando a orquestra, além de um grande naipe de cordas, dois pares de cada instrumento do naipe das madeiras (quatro flautas, quatro oboés, quatro clarinetas e quatro fagotes), um quarteto de saxofones, oito trompas, seis trompetes, três trombones, duas tubas, órgão, harpas, carrilhões e uma grande variedade de instrumentos de percussão.

Mahler caracterizou-se, como compositor, pelas sinfonias e ciclos de canções com acompanhamento orquestral. Sua relevância na evolução da orquestra está na ousadia tímbrica, quando, nas sinfonias, apresenta movimentos com vozes solistas e com coros.

O extremo conhecimento das possibilidades orquestrais de Strauss e Mahler deve-se também ao fato de ambos serem regentes e terem estreado a grande maioria de suas obras.

“Gustav Mahler, foi um excepcional regente e diretor de orquestras famosas como as Filarmônicas de Viena e Nova York. Além das habilidades como maestro, o compositor trouxe, através de suas sinfonias e canções, importantes inovações na forma e na orquestração.”³⁷

A evolução das obras para orquestra de grandes dimensões encontrou problemas de ordem prática para sua continuação. Altos custos de manutenção e de pessoal, além da exigência de palcos de dimensões excepcionais e auditórios proporcionalmente grandes, são fatores que corroboram para o enfraquecimento dessa prática.

³⁷ Previn, André. *Orchestra*. London: McDonald and Jane's, 1979. p. 159.

Na segunda metade do século XX, novas possibilidades sonoras são introduzidas à orquestra como forma de expressar conceitos musicais diferentes das formas estabelecidas como convencionais e esteticamente alinhadas com o pensamento moderno. Edgar Varèse realiza experiências com sons e combinações sonoras inauditas resultando em obras como *Ionisation*, para uma orquestra constituída apenas por instrumentos de percussão e *Déserts*, para fita magnética e orquestra. O francês Eric Satie utilizou em sua obra *Parade* uma máquina de escrever e uma sirene fazendo parte da orquestra, mas foi Olivier Messiaen que apresentou um colorido diferente para a orquestra com sua *Sinfonia Turangalila* onde a textura harmônica foi enriquecida por novas fontes sonoras como o canto dos pássaros, os sons de exóticos instrumentos de percussão oriental e principalmente pelo *ondes martenot*³⁸.

O advento dos sons eletrônicos, bem como dos amplificadores, filtros de sons naturais e instrumentais e computadores, trouxe um substancial aumento da manipulação tímbrica. A partir de então, os sons produzidos eletronicamente passaram a influir de várias maneiras no processo de orquestração e instrumentação das obras para conjuntos instrumentais.

Ao lado de novas obras contemporâneas, o repertório tradicional orquestral continua sendo o esteio da maioria absoluta das temporadas de concertos das principais orquestras mundiais.

³⁸ Instrumento musical inventado na França na década de 20 que consistia num gerador elétrico capaz de emitir ondas sonoras cuja altura, timbre e intensidade eram controlados por um teclado.

CAPÍTULO 03

TRÊS MODELOS DE ORQUESTRAS UNIVERSITÁRIAS BRASILEIRAS

3. Modelos Sinfônicos de Orquestras Universitárias

Seguindo o pensamento desta pesquisa, em um primeiro momento, tratou-se da diversidade de modelos e sistemas universitários, cada qual com suas características específicas, com ênfase à extensão, vez que esse instrumento de ação universitária possibilita, de forma ágil e profissional, a atuação acadêmica/cultural na Universidade. Em um segundo momento, quis-se demonstrar a evolução histórica dos conjuntos sinfônicos de acordo com as necessidades e fatos relevantes, assim determinando qual é o modelo comumente aceito para orquestra sinfônica atual., Objetiva-se, a partir desse quadro, a análise de congruências e divergências entre os modelos já existentes de conjuntos sinfônicos universitários brasileiros. Buscar-se-á, através dessas análises, possibilidades não exploradas que o meio acadêmico oferta para a execução desses trabalhos, aliando-se iniciativa pública (universidades) e privada (projetos de captação de recursos) e, se possível, a ampliação, não somente da produção musical, mas também de oportunidades técnicas/artísticas a estudantes/músicos na prática e aperfeiçoamento de seus estudos.

Para estruturar e dinamizar este trabalho, dividiu-se em três categorias os modelos de orquestras visitadas, pesquisadas por questionário aberto ou entrevistas, respondendo por ela seu Diretor Artístico, Administrativo ou Professor da disciplina Prática de Orquestra. Essa qualificação possibilitou um melhor entendimento no que tange os pontos funcionais, administrativos e objetivos das orquestras.

Em um primeiro caso, verifica-se o modelo acadêmico de orquestra, ou seja, aquela que é voltada exclusivamente à academia e seus alunos, serve à cadeira de prática de orquestra e interage com os diversos departamentos da área afim universitária.

Nesta pesquisa, este modelo será denominado Orquestra Universitária Acadêmica.

3.1. – Orquestra Universitária Acadêmica

Das orquestras estudadas na pesquisa, algumas características são comuns a esse modelo, como a busca e a interação com o Departamento a qual está ligada e outros afins. São em sua maioria dirigidas e regidas pelo Maestro/Professor da cadeira de Prática de Orquestra, possibilitam o acesso dos estudantes à regência e composição à sua convivência, se apresentam geralmente em suas próprias dependências. Realizam dois a três ensaios semanais e dez a quinze concertos por ano letivo. De ordem financeira, são mantidas exclusivamente pela Universidade incluindo salários de técnicos/músicos que integram os quadros sem a função de professor, não se utilizando da prática da captação de recursos externos (salvo grandes projetos departamentais como óperas, ballet, etc.).

Falaremos como exemplo desse modelo, da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Minas Gerais (OSUFMG) e da Orquestra Sinfônica da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ORSEM).

3.1.1 – Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Minas Gerais - OSUFMG

A OSUFMG atende às classes de instrumento, regência, composição, instrumentação e orquestração da Escola de Musica da UFMG, realizando um média de 18 concertos/ano. Possibilita aos alunos se apresentarem como solistas frente à Orquestra através de um concurso chamado “Jovens Solistas”. Além disso, os alunos

matriculados na Orquestra recebem orientação dos técnicos em ensaios de naipe e do maestro nos ensaios em *tutti*³⁹.

A participação dos professores de instrumento não é padronizada, dependendo do interesse direto do professor e/ou do aluno.

Questionado se a Universidade Federal de Minas Gerais atende às demandas financeiras da orquestra, o Professor de Regência e Coordenador dos Grandes Grupos Instrumentais da Escola de Música da UFMG, Maestro Silvio Viegas afirmou: *“Não completamente, pois o programa de bolsas atende somente às necessidades dos alunos e impede que tais recursos possam ser usados na contratação de músicos externos na possível falta de um instrumento. Mas, não existe a possibilidade da utilização de qualquer um desses recursos para convites a maestros, professores ou solistas convidados, seja para concertos ou master-classes”*.

Acrescentou ainda sobre financiamento: *“A Orquestra conseguiu recursos externos por iniciativa própria de algum professor e para finalidades bem específicas como ópera ou festival. Não existe nenhuma associação de amigos ou parceria com fundações externas”*.

Viegas destacou que se as bolsas que a UFMG proporciona para os alunos da Escola forem mantidas, com uma receita de R\$ 100.000,00/ano, haveria uma melhora considerável, tanto na parte artística quanto pedagógica, atingindo desta forma todos os objetivos da Orquestra.

Finalizou: *“Acredito que trabalho acadêmico e artístico podem caminhar juntos. A meu ver o lado artístico é uma resultante de um bom trabalho acadêmico. Claro que, caso exista somente um grupo na Universidade, alguns trabalhos como os de orquestração, por exemplo, podem não ter grande interesse para o público em geral, mas nem por isso devem deixar de ser realizados. Entre 1999 e 2001 a Orquestra atingiu de forma muito correta todos os objetivos acadêmicos. Nos apresentamos em dois dos mais importantes teatros do Estado de Minas Gerais: Palácio das Artes em Belo Horizonte e Teatro da Ópera em Ouro Preto, gravamos um CD, participamos de um documentário executando um ato da ópera “Tiradentes”,*

³⁹ Ensaios com toda a orquestra.

além de montarmos duas óperas completas (Cosi fan Tutte e As Bodas de Fígaro) no Teatro Klauss Vianna também em Belo Horizonte, todos com ótimas críticas e excelente recepção por parte do público.”

A estrutura humana da OSUFMG se constitui de doze funcionários técnicos/músicos e seu regente. Conta ainda com uma média de 30 alunos matriculados por semestre, sendo quinze deles bolsistas em projeto de extensão, que a cada ano deve ser reapresentado para aprovação.

A estrutura física constitui-se em uma sala/auditório para ensaio, dois pares de tímpanos, percussão completa, dois pianos de cauda, três contrabaixos, um corne-inglês, uma clarineta-baixo e um cravo.

Sua instrumentação: Violinos I (6), Violinos II (5), Violas (4), Violoncelos (4), Contrabaixos (2); Flautas (3), Oboés (2), Clarinetas (2), Fagotes (2); Trompas (2), Trompetes (2), Trombones (3); Tímpanos.

Os instrumentos pertencem a Escola de Música da UFMG.

3.1.2 – Orquestra Sinfônica da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - ORSEM

A ORSEM tem sua origem nos tempos da Primeira República quando o Instituto Nacional de Música⁴⁰ era a única instituição federal de ensino musical do país. Nos primeiros anos de existência seu principal regente foi o Maestro Francisco Braga (1868-1945), passando a orquestra a contar com a participação de alguns professores e ex-alunos.

Em 1937, o Instituto Nacional de Música foi incorporado à Universidade do Brasil e a orquestra passou a chamar-se Orquestra da Escola Nacional de Música. As óperas passaram a fazer parte da temporada anual de concertos a partir de 1958 quando foi apresentada *L'Enfant Prodigue* de Claude Debussy, regida pelo Maestro Santiago Guerra (1902-1998). Outros espetáculos líricos importantes

⁴⁰ O Instituto Nacional de Música foi o organismo educacional que substituiu o Conservatório Nacional fundado por Francisco Manuel da Silva (1805-1865) em 13 de agosto de 1848.

apresentados pela orquestra foram as óperas *Xerxes* de Haendel; *Così fan tutte*, *Le Nozze di Fìgaro* e *Die Zauberflöte* de Mozart; *O Barbeiro de Sevilha* de Rossini; *Don Pasquale* de Donizetti; *Le Villi* e *Madama Butterfly* de Puccini; *La Traviata* de Verdi; *The Telephone* de Giancarlo Menotti e *Der Freischütz* de Weber, assim como óperas de compositores brasileiros como “Uma Noite no Castelo” de Henrique Alves de Mesquita, “Abul” de Alberto Nepomuceno, “Moema” de Delgado de Carvalho, “Jupira” de Francisco Braga, “Fosca” e *Lo Schiavo* de Carlos Gomes, “O Chalaça” de Francisco Mignone e “Maroquinhas Fru-Fru” de Ernst Mahle.

Segundo o Prof. Dr. André Cardoso, Maestro e Professor de Prática de Orquestra na Escola de Música da UFRJ, a orquestra tem por base os alunos do curso de bacharelado em instrumentos inscritos na disciplina Prática de Orquestra (obrigatória por oito períodos). Os professores do Departamento participam da orquestra tocando voluntariamente promovendo ensaios de naipe de acordo com a necessidade e o repertório.

A estrutura física fornecida pela Escola de Música da UFRJ constitui-se no Auditório Leopoldo Miguez, onde a orquestra ensaia e se apresenta além do seguinte instrumental: cadeiras e estantes, quarteto de tímpanos, instrumental de percussão, quatro contrabaixos e duas harpas.

A orquestra possui em seus quadros 16 (dezesseis) músicos profissionais contratados, 10 (dez) bolsistas de projeto de extensão, se apresentando com 70 (setenta) músicos, em média. Realiza de 10 (dez) a 12 (doze) concertos sinfônicos e 4 (quatro) récitas de ópera por ano letivo.

Uma característica que se destaca na filosofia de trabalho da ORSEM é interação com outros departamentos artísticos da UFRJ. De acordo com André Cardoso, nas grandes produções como as óperas, os departamentos de dança, música vocal, cenografia, teatro, entre outros, realizam o mesmo projeto garantido a uniformidade de ações e, por conseqüência, uma interação que faz a produção artística da UFRJ se destacar nos cenários acadêmico e profissional.

A UFRJ possui a Fundação Universitária José Bonifácio, que gere os recursos captados pela ORSEM para grandes projetos como óperas e gravação de CDs, além de financiar com recursos próprios a compra de equipamentos e

administrar recursos provenientes do Ministério da Cultura⁴¹ ou outras fundações de apoio.

Sobre a importância de se manter uma orquestra nos quadros universitários, o Maestro André Cardoso aponta: *“Uma orquestra é um excelente meio de difusão cultural, seja como instrumento de formação acadêmica, voltada para a formação profissionalizante, seja como um grupo profissional localizado em uma Universidade. De qualquer forma ela deve servir à comunidade. Deve aglutinar uma série de iniciativas para a formação de novo público, educação de jovens, resgate da memória musical brasileira através da execução, gravação e edição de obras, apoio a jovens músicos, regentes e compositores, encomenda e estréia de obras. Tudo isso é possível fazer com uma orquestra universitária voltada para a formação acadêmica. A temporada artística será, portanto, uma consequência da filosofia e metodologia de trabalho já que irá refletir os objetivos traçados pelo diretor artístico do grupo.”*

3.1.3 – A experiência da University of Wisconsin Oshkosh Symphony Orchestra

Este trabalho não propõe o estudo de orquestras de Universidades estrangeiras. Entretanto, o contato e a colaboração pessoal da Prof^a. Dr^a Lucia Matos, brasileira radicada nos Estados Unidos, regente e Professora de Prática de Orquestra da Universidade de Wisconsin Oshkosh servirá também como exemplo desta categoria de orquestra, a qual denominamos neste trabalho Orquestra Universitária Acadêmica.

A *UWOSH Symphony Orchestra* é ligada ao Departamento de Música da Universidade e conta com 55 (cinquenta e cinco) componentes, em média, todos alunos dos cursos de instrumento. Não possui em seu quadro músicos profissionais ou mesmo amadores que não pertençam às cadeiras da Universidade.

Sua atuação se restringe ao Campus Universitário e às aulas de Prática de Orquestra. Ensaia duas vezes por semana durante duas horas e tem como média

⁴¹ O Ministério da Cultura, através da Funarte, em 2004, reestruturou o Programa de Apoio às Orquestras. O primeiro edital do ano foi para compra de equipamentos de percussão nacional.

4 (quatro) concertos por ano. A *University of Wisconsin Oshkosh* oferece toda a estrutura física e instrumental de grande porte (contrabaixos, piano, harpa e percussão completa) para o bom desenvolvimento do trabalho.

Sobre a relação acadêmica a Maestrina Lucia Matos diz: *“Aqui a orquestra é composta somente por alunos, existindo completamente em função deles. Todos os anos fazemos leituras de obras dos alunos de composição e os alunos de regência também regem a orquestra no final do ano. Os professores do departamento participam dos concertos como solistas e, a pedido do regente, fazem ensaios de naipe de acordo com as necessidades da orquestra.”*

Sobre recursos financeiros: *“... A Universidade supre as necessidades da orquestra: partes, local de ensaio, equipamento de percussão e cravo, impressão dos programas, dois montadores para os concertos e gravação de cada concerto (a Universidade possui um estúdio de gravação no Departamento de Música).”*

Em relação aos exemplos das Orquestras das Universidades de Minas Gerais e do Rio de Janeiro é claro o diferencial no foco da orquestra americana. O trabalho não tem a preocupação financeira e, por conseguinte, de se expor ao meio profissional para reconhecimento artístico e posterior avanço. Este trabalho cabe às orquestras profissionais, confirma a Maestrina Lúcia Matos, reconhecendo que a finalidade da orquestra é o treinamento e o aprimoramento dos seus alunos de música.

Ao avançar neste tópico, percebe-se a real importância das orquestras universitárias em estados e municípios que não completam a formação musical-orquestral de sua população. Essa função passa a ser mais uma responsabilidade da Universidade e dos conjuntos sinfônicos. A essa orquestra universitária que atende a dupla função, ou que se propõe a ela, daremos nesta pesquisa o nome de Orquestra Universitária de dupla função.

3.2 – Orquestra Universitária de dupla função

A característica principal desse modelo de conjunto orquestral é a capacidade de atender a demanda acadêmica do departamento de música e manter

uma programação estável de concertos e apresentações, e aqui se inclui as solicitações internas da própria Universidade, como abertura e encerramento de congressos, refeições de grau, entre outros. Mantém-se um padrão de trabalho profissional, com músicos contratados e carga horária semanal dentro da legislação vigente para a categoria.

É comum, assim como no modelo acadêmico, a prática de receber solistas e maestros convidados para sua programação. Músicos e regentes tem uma possibilidade concreta para trabalhar com músicos profissionais e assim se prepararem melhor para o mercado profissional.

A maioria das orquestras universitárias de dupla função foram criadas independente da área acadêmica. Estruturalmente, estão localizadas e organizadas em departamentos de cultura ou núcleos que desenvolvem projetos de extensão como Pró-Reitorias de Extensão e Cultura ou coordenações de cultura. O diálogo com o departamento de música é feito através dos professores que desenvolvem trabalhos específicos na orquestra como concertos de alunos ou os seus próprios, mas efetivamente ocorre quando os professores de prática de orquestra dirigem ou trabalham diretamente com o grupo.

3.2.1 – Orquestra Sinfônica da Universidade de Campinas - OSUNICAMP

A Orquestra Sinfônica da UNICAMP é vinculada ao Núcleo de Integração e Difusão Cultural - NIDIC, o qual responde à Coordenadoria de Centros e Núcleos - COCEN – órgão da Reitoria que tem por objetivo coordenar as atividades dos Centros e Núcleos Interdisciplinares de Pesquisa dessa Universidade, visando à execução da política da Administração Superior para o desenvolvimento desses órgãos.

Institucionalmente, o elo com o Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade se dá no trabalho desenvolvido por músicos do quadro da orquestra, cedidos a esse departamento, para atuar como professores, vez que o quadro de docentes atualmente não é suficiente frente à demanda do número de vagas e cursos ofertados. Ocorre também no trabalho desenvolvido pelos

professores das cadeiras de Regência, Trompete, Trombone, Percussão e Composição, que indicam alunos com grau qualificado para integrar a orquestra em programas específicos.

O quadro efetivo de músicos da OSUNICAMP é formado por 16 (dezesesseis) violinos, 5 (cinco) violas, 4 (quatro) violoncelos, 4 (quatro) contrabaixos, 2 (duas) flautas, 2 (dois) oboés, 2 (dois) clarinetes, 2 (dois) fagotes, 4 (quatro) trompas, 2 (dois) trompetes, 3 (três) trombones, 2 (duas) tubas, 1 (um) tímpano, 1 (um) percussão.

A Direção Artística da OSUNICAMP hoje está a cargo dos maestros Eduardo Ostergren e Carlos Fiorini, professores do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP. A representação dos músicos é consolidada pela Comissão Artística que, além dos dois diretores, é formada por cinco músicos do quadro de servidores, eleitos paritariamente a cada ano.

É função da Comissão Artística se reunir com a Direção Artística e deliberar sobre datas de ensaios e concertos do calendário artístico, ressaltando que esse modelo de gestão orquestral é dotado de uma complexidade maior, pois atende o universo acadêmico, os interesses institucionais e sua própria programação artística. Walter Valentini⁴², contrabaixista e integrante da comissão resalta a importância desse modelo: *“A nossa colaboração é direta com a Direção Artística nas definições de melhores datas e programas para a orquestra. Somos responsáveis também pelo encaminhamento das decisões coletivas do grupo, principalmente nas questões de condições de trabalho”*.

Por estar vinculada a um núcleo de pesquisa, a orquestra conta com uma área administrativa diferenciada do modelo universitário comum. Compõe o quadro um assistente de direção, um assistente administrativo, um agente cultural, um arquivista e um montador. Os ensaios da orquestra são regularmente todos os dias, com concertos aos domingos, abertos ao público em geral e às segundas-feiras, para a comunidade universitária, no Espaço Cultural Casa do Lago. A

⁴² Walter Valentini é Mestre em contrabaixo pela Baylor University e foi entrevistado em 22 de junho de 2005, na Casa do Lago, sede da OSUNICAMP.

Universidade fornece os materiais básicos (cadeiras e estantes) e o instrumental completo de percussão.

Verifica-se no caso da Orquestra Sinfônica da UNICAMP, uma estrutura diferenciada das demais orquestras universitárias brasileiras, o que a torna um órgão importante na estrutura funcional da Universidade e mais um elemento de atração aos cursos de música dessa Universidade.

3.3 – Orquestra sem vínculo acadêmico

Esse modelo de orquestra universitária mantém um padrão diferenciado de atuação na cena acadêmica brasileira. Possui uma estrutura comparável às orquestras profissionais, com quadros efetivos de músicos, estrutura instrumental e pessoal, podendo assim desenvolver uma programação artística de alta qualidade. Além de contar com a estrutura organizacional da universidade a qual está ligada, é característica desse conjunto a busca por novas fontes de financiamento e rendas alternativas, sempre no intuito de ampliar a produção artística e a capacitação profissional de seus integrantes. Soma-se a essas características, o fato de não estar ligada ao Departamento ou Instituto responsável pelas ações acadêmicas.

Seu vínculo institucional é geralmente com a Pró-Reitoria de Extensão⁴³, ou órgão similar e, alguns casos, diretamente ligada à Administração Superior (Reitoria ou Vice-Reitoria), o que a elas garante uma autonomia e independência maior na atuação artística.

Nas Universidades que apresentaram esse modelo e serviram de base para esse estudo, a questão acadêmica orquestral, incluindo a prática de orquestra e conjunto, é tratada pelo Departamento de Música, que mantém também conjuntos organizados, cumprindo assim a função acadêmica. Essas orquestras departamentais, por terem uma atuação e compromisso artístico menos profissional, se enquadram nas características apresentadas pelas orquestras universitárias acadêmicas, apresentadas no tópico 3.1.1.

⁴³ As Universidades brasileiras apresentam diversos formatos de Pró-Reitorias que realizam a interface com a comunidade de forma direta. São mais comuns, segundo o Fórum Nacional de Extensão, as que congregam as ações de extensão, cultura e vivência acadêmica.

3.3.1 – Orquestra Sinfônica Nacional - Universidade Federal Fluminense

A Orquestra Sinfônica Nacional foi criada através do decreto nº 49.913 de 12/01/1961/MEC, para divulgar a música sinfônica, com destaque para os compositores brasileiros. Inicialmente era ligada ao Serviço de Radiodifusão Educativa (SRE) do Ministério da Educação e Cultura.

Até 1982, quando foi extinto o SER, realizou cerca de 1500 apresentações entre concertos e gravações, executando obras do repertório tradicional para este grupo, sempre contando com a participação efetiva de regentes e solistas renomados. Transferida para a Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa (FUNTEVÊ), desempenhou importante papel nacional na área da educação e difusão da arte musical. Esteve compulsoriamente inativa por cerca de três anos, mas seus componentes, entre eles músicos e dirigentes, permaneceram lutando pelo retorno às atividades. Em 1984, o esforço conjunto de seus integrantes e de representantes da FUNTEVÊ e do Ministério da Educação resultou na integração da OSN à estrutura da Universidade Federal Fluminense em seu Centro de Artes, na cidade de Niterói.

Atualmente, sob a direção artística da maestrina Ligia Amadio, a Orquestra Sinfônica Nacional - UFF desenvolve seu trabalho didático e cultural através do projeto Música aos Domingos, promovido pelo Departamento de Difusão Cultural da UFF, e de concertos oficiais e didáticos em diversos municípios do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Suas apresentações, franqueadas à comunidade, atraem uma média de 500 pessoas por espetáculo, sendo seu repertório amplamente variado, incluindo sempre os autores nacionais

Como referência principal, a OSN-UFF é a única orquestra sinfônica brasileira mantida diretamente pelo Governo Federal, com um quadro de músicos profissionais completos, estáveis e de alto nível técnico.

A direção administrativa da orquestra não respondeu ao questionário enviado sobre os levantamentos técnicos e dados atuais da orquestra. Apesar disso, consideramos importante o registro desse modelo orquestral por suas características únicas no cenário universitário brasileiro.

3.3.2 – Orquestra Sinfônica da USP – OSUSP

A Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, fundada em 1975 pelo compositor Camargo Guarnieri, é um órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, que é a instância que planeja, coordena e executa os eventos setoriais destas áreas dentro da USP, através dos vários órgãos e projetos especiais.

A OSUSP conta com uma estrutura funcional de 42 (quarenta e dois) músicos profissionais, regidos laboralmente pela Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), 29 (vinte e nove) músicos bolsistas, 1 (um) regente titular, 1 (um) regente auxiliar, 1 (um) diretor administrativo, 2 (dois) arquivistas e 1 (um) montador. Seu equipamento de percussão é composto pelo jogo completo de tímpanos e bumbo sinfônico. As cadeiras e estantes são também do patrimônio da OSUSP.

A orquestra ensaia todos os dias da semana e perfaz uma média de 60 (sessenta) concertos/ano.

Carlos Moreno, maestro titular da orquestra desde janeiro de 2003, fala sobre a relação da orquestra com as necessidades da Universidade: *“Nosso modelo trata-se de uma orquestra profissional dentro de uma Universidade que, além de suas programações, desenvolve projetos incentivando as relações entre a OSUSP e o Departamento de Música, trazendo para o seu âmbito professores e alunos em atividades específicas”*.

Um dos projetos a qual se refere o maestro Carlos Moreno é o Projeto Academia, cujo objetivo é o reconhecimento de talentos musicais de regentes e instrumentistas interessados em prática orquestral, propiciando aos ganhadores a participação em ciclos sinfônicos organizados pela direção artística da orquestra. O candidato interessado terá que atender uma série de obrigações previstas em regulamento e uma vez cumpridas as etapas, perceberá uma remuneração, a título de bolsa, e integrará os quadros da orquestra durante a temporada. Importante ressaltar que o Projeto Academia não é restrito aos alunos da Universidade. Em regulamento, prevê-se que o interessado tenha acima de dezoito anos e cumpra as especificações necessárias.

A OSUSP tem com clareza, em seu regimento interno⁴⁴, seus objetivos macros:

Artigo 1º A Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, tem os seguintes fins específicos:

I - divulgar a música sinfônica e camerística através de concertos promovidos pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, especialmente a música de concerto brasileira e latino-americana;

II - promover concertos com finalidades didáticas nos vários campi da USP;

III - promover cursos, palestras e festivais divulgando a cultura musical e artística junto à comunidade em geral;

IV - apresentar temporadas anuais de concertos destinados aos professores, alunos e funcionários da Universidade de São Paulo e à comunidade em geral;

V - realizar série de concertos especiais destinados a professores e alunos da educação infantil e dos ensinos fundamental e médio e aos vários segmentos da comunidade, com palestras e atividades correlatas, visando o aperfeiçoamento cultural e artístico da população beneficiada.

Artigo 2º - Além das finalidades previstas no artigo anterior, compete, ainda, à OSUSP:

I - promover o intercâmbio musical com universidades e demais instituições musicais do Brasil e do exterior;

II - promover concursos periódicos destinados a conceder prêmios a jovens solistas, compositores e maestros, proporcionando-lhes a oportunidade de desenvolvimento cultural e artístico e de contato com a comunidade;

III - desenvolver, em comum acordo com o Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP e com o CORALUSP, iniciativas de colaboração mútua;

IV - proporcionar estágio a estudantes de instrumento, de regência e de composição, selecionado por Comissão formada pelo Regente Titular, um membro

⁴⁴ Resolução CoCEX nº 4851, de 13 de agosto de 2001. Publicada no Diário Oficial do Estado de São Paulo de 14.08.2001. Artigos 1º e 2º

da Comissão dos Músicos da OSUSP e um membro indicado pelo Conselho Deliberativo.

A administração financeira da OSUSP é outro diferencial no quadro das orquestras universitárias brasileiras. A Universidade é responsável pela manutenção física do espaço utilizado pela orquestra e pelos salários dos músicos profissionais. Os recursos são provenientes de dotações orçamentárias específicas, de receitas próprias oriundas de patrocínios de eventos por órgãos públicos e/ou empresas privadas, do recolhimento de recursos financeiros para a realização de concertos especiais solicitados por órgãos públicos e/ou empresas privadas de acordo com tabela estabelecida pelo Conselho Deliberativo da OSUSP e de doações que lhe sejam destinadas por intermédio da Reitoria.

Ao Projeto Academia é destinado, em valores referentes ao exercício 2005, o montante de R\$ 151.000,00/ano (cento e cinquenta e um mil reais) para pagamento dos bolsistas contemplados.

Ainda sobre o aspecto financeiro, Carlos Moreno acrescenta: *“Recentemente constituímos a Associação de Amigos da OSUSP para fomentar novos projetos. A receita anual ideal, somada a folha de pagamento, seria em torno de R\$ 3.000.000,00”.*

Pelas características apresentadas e principalmente pela condução artística adotada na OSUSP, verifica-se uma preocupação com a inclusão da orquestra no cenário profissional musical, fato este comprovado pela série de concertos apresentados na Sala São Paulo, onde são desenvolvidas atividades de alto desempenho artístico, incluindo a possibilidade da compra antecipada de ingressos através da série de assinaturas ofertadas pela Universidade.

CAPÍTULO 04

ALTERNATIVA DE ESTRUTURA PARA UMA ORQUESTRA SINFÔNICA UNIVERSITÁRIA

4 - Orquestra Sinfônica Universitária – Laboratório e preparação

Os cursos de música das Universidades públicas brasileiras abordam o estudo dessa vertente artística como linguagem, literatura e técnica. O estudo da música como linguagem incluirá seu aspecto criador, a história e seus aspectos estruturais. A performance prevê o estudo das técnicas necessárias para tocar as partituras em solo ou em conjunto. Todos estes aspectos do estudo musical podem ser combinados em um currículo destinado a preparar o estudante para uma carreira profissional na música, carreira que existe nos campos da execução, ensino, musicologia, composição, ou mesmo nas estruturas administrativas relacionadas a ela.

É do estudo em conjunto ou prática de orquestra, como é comumente chamada a disciplina dentro da instituição de ensino, que fala Swoboda:

“O objetivo educacional da orquestra universitária é ensinar o repertório orquestral por meio da prática assim como prover a comunidade acadêmica com uma diversão cultural. Na maioria dos estabelecimentos que educam músicos, é exigida a participação orquestral como uma experiência de laboratório para todos os estudantes que desejam se diplomar em um instrumento orquestral”.⁴⁵

Da relação de aprendiz e estudante para o campo profissional das orquestras, Swoboda reforça a importância na preparação acadêmica das orquestras universitárias:

⁴⁵ Swoboda, Henry. O mundo da orquestra sinfônica. Tradução de Carlos Krondver. Rio de Janeiro: Fórum, 1968. p.106.

“A finalidade do programa de ensino de música é de preparar o profissional em formação para sua posição como músico laboral, no mundo profissional. O repertório padrão deve ser aprendido antes da entrada do profissional aspirante para uma função profissional. A atividade orquestral em nível estudantil é verdadeiramente um laboratório de música para o estudante”⁴⁶.

4.1 – Um modelo de Orquestra para estruturação física

Para efeito de estudo, trabalhar-se-á neste capítulo com o conceito de orquestra universitária acadêmica, entendendo ser o foco principal da atividade universitária a formação do profissional músico e, por conseqüência, sua formação para o mercado profissional das orquestras. Não obstante, serão consideradas as contribuições de outros modelos, principalmente nos aspectos de viabilização orçamentária e estrutura funcional.

Propõe-se para a localização administrativa a presença da orquestra junto ao Departamento de Música ou Instituto que corresponda às atividades artísticas da Universidade. Essa proximidade proporcionará um intercâmbio maior com as áreas afins e o desenvolvimento de projetos em comum. Os cursos de bacharelado em instrumento terão a possibilidade de formatar a disciplina Prática de Orquestra com o rigor necessário que a matéria exige.

Para as Universidades que mantém cursos de regência e composição, poderão ser efetivados professores dessas cadeiras como diretores artísticos, auxiliado por outros docentes ligados à área. Avançando neste modelo, os professores das cadeiras de instrumentos podem contribuir na orquestra chefiando os naipes e auxiliando os trabalhos técnicos durante os ensaios. Essa característica deverá ser avaliada pela direção do Departamento, pois influirá na contagem de horas trabalhadas pelos professores, devendo ser adequada às horas em sala de aula. A aproximação dos conteúdos programáticos, proporcionado pela presença dos professores de instrumentos, poderá facilitar o trabalho de desenvolvimento da orquestra e a discussão antecipada do repertório a ser trabalhado.

⁴⁶ Swoboda, Henry. O mundo da orquestra sinfônica. Tradução por Carlos Krondver. Rio de Janeiro: Fórum, 1968. p.108.

Alternativa para corroborar na implantação da orquestra universitária seria a contratação de músicos profissionais sem vínculo com a Instituição. Esses músicos poderiam atuar não só como líderes de naipe, mas também como monitores junto aos estudantes. Essa opção se verifica junto às Universidades que mantêm autonomia em relação à possibilidade de contratação desvinculada. Não é o caso das Instituições Federais de Ensino Superior, que mantêm a política de recomposição e criação de vagas funcionais orientadas pelo Ministério da Educação.

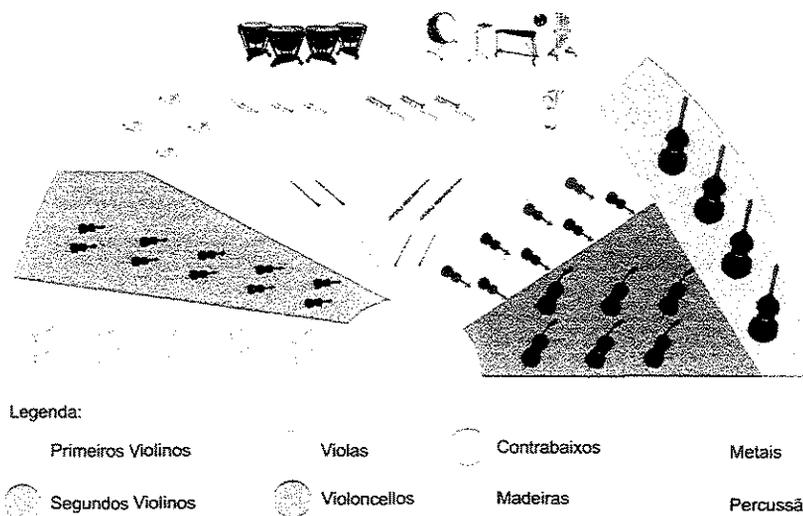
A definição do número de integrantes da orquestra dependerá do número de alunos aptos a desenvolver o trabalho em conjunto, concatenado essa atividade às da sala de aula. Com base nos modelos apresentados no trabalho e seguindo a proporcionalidade entre os naipes da orquestra, a formação se definiria em :

Cordas: 10 (dez) primeiros violinos, 10 (dez) segundos violinos, 8 (oito) violas, 6 (seis) violoncelos e 4 (quatro) contrabaixos;

Madeiras: 3 (três) flautas (sendo um flautim), 2 (dois) oboés, 2 (duas) clarinetas e 2 (fagotes);

Metais: 4 (quatro) trompas, 3 (três) trompetes, 3 (três) trombones e 1 (uma) tuba;

Percussão: 1 (um) tímpano e 2 (duas) percussões.

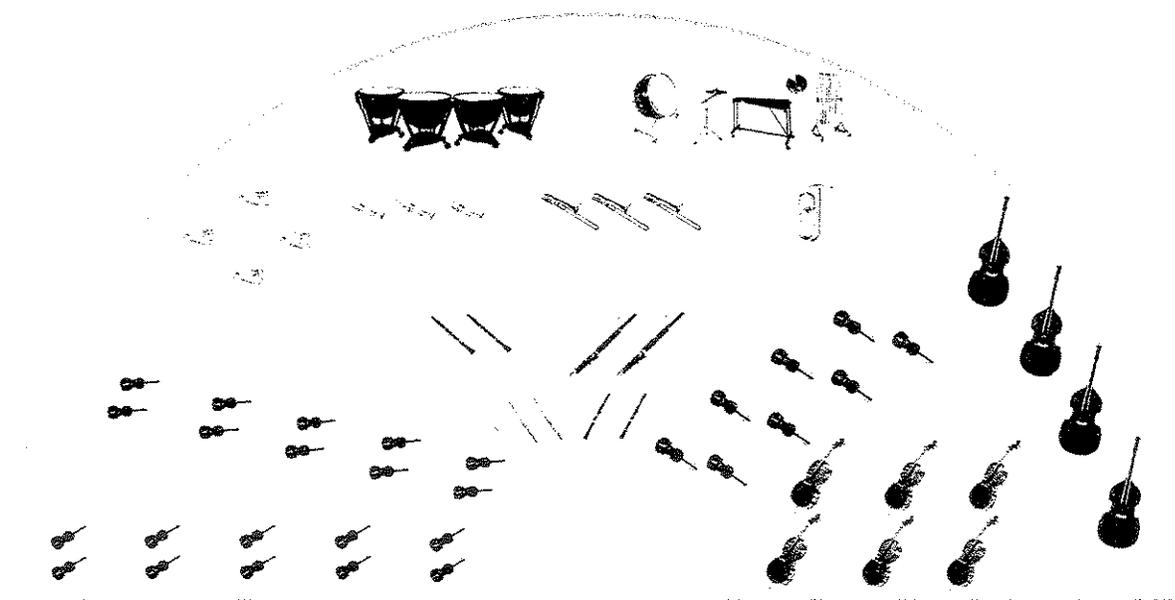


Quadro 06 - Divisão da orquestra por seção de instrumentos e naipes

A definição do repertório a ser trabalhado, bem como o número de ensaios semanais fica a critério do Departamento de Música e do diretor artístico do

grupo. Deverá ser avaliada a carga horária exigida pela disciplina, a disponibilidade dos professores e o avanço acadêmico que esse repertório proporcionará aos estudantes. Com a formação sugerida, é possível abranger quase em sua totalidade a literatura orquestral disponível. Em casos diferenciais, outros músicos ou professores poderão ser incorporados ao grupo, ou mesmo instrumentos que não são comumente utilizados na orquestra, como piano e harpa.

Proposta de Orquestra Sinfônica Universitária:



Quadro 07 – Proposta de formação da Orquestra Sinfônica Universitária

Localização na orquestra dos professores de instrumentos e/ou músicos profissionais (em cores)



Quadro 08 – Proposta de localização de professores ou músicos profissionais na Orquestra Sinfônica Universitária.

4.1.1 – Aquisição de instrumentos pela Universidade

Alguns instrumentos de grande porte a Universidade deve adquirir para implantação de seu conjunto sinfônico. Para o naipe de percussão e considerando a proporcionalidade da formação indicada, sugere-se para o a aquisição de quatro tímpanos nos tamanhos 23", 26", 29" e 32" (polegadas). Neste naipe ainda, o bumbo sinfônico, os pratos e os teclados (marimba, xilofone, bells, glockenspiel), a medida do possível, devem ser disponibilizados para o melhor rendimento artístico da orquestra. O piano é um instrumento que colabora por vezes na orquestra. Não se entende de fundamental importância na sala de ensaio da orquestra, mas necessário

quando o grupo for ou executar um concerto para esse instrumento, ou mesmo desenvolver um trabalho de música de câmara.

É recomendável também a aquisição dos contrabaixos e da tuba.

4.1.2 - Estrutura física – sala de ensaios

A adequação física do espaço utilizado pela orquestra é de fundamental importância. Além do conforto necessário para o bem estar dos músicos, é necessário um cuidado extremo no que tange às condições de sonoridade e reverberação do espaço específico reservado ao ensaio. A proposta é que a Universidade venha a dispor de uma sala já existente em sua estrutura ou construa um auditório com medidas proporcionais, que servirá inclusive para outras atividades de cunho artístico-cultural.

Admitindo o uso da sala como alternativa mais plausível para a realidade orçamentária das Universidades públicas, para o cálculo de seu tamanho deverá se levar em conta o número de músicos e o instrumental que a orquestra disporá. Uma sala com dimensões reduzidas, onde os músicos fiquem com pouca mobilidade, com piso e paredes com características reflexivas (cerâmica, granito ou similares) prejudicará sobremaneira a qualidade sonora. Em termos acústicos, os potenciais de reverberação e os principais pontos de reflexão sonora são analisadas com cálculos específicos de física acústica. Sugere-se, após a definição do espaço, o auxílio do Departamento de Física da Universidade para execução desse trabalho.

Para efeito de cálculo da metragem necessária da sala de ensaio e dos demais pontos a serem analisados neste trabalho, propõe-se uma orquestra universitária com 60 (sessenta) membros, divididos da seguinte forma: 10 (dez) primeiros violinos, 10 (dez) segundos violinos, 8 (oito) violas, 6 (seis) violoncelos e 4 (quatro) contrabaixos, no naipe das cordas; madeiras aos pares (duas flautas, um flautim, dois oboés, duas clarinetas e dois fagotes); 4 (quatro) trompas, 3 (três) trompetes, 3 (trombones) e 1 (uma) tuba, perfazendo o naipe dos metais e 3 (três) percussionistas, sendo 1 (um) timpanista.

Utilizando as medidas adotadas por Santos⁴⁷ para o cálculo da metragem de áreas individuais para cada integrante da orquestra, sugere-se 2 (dois) m² para os violoncelos, contrabaixos e trombones e 1,5 (um e meio) m² para os demais naipes. Para um jogo de quatro tímpanos (23, 26, 29 e 32 polegadas) é necessário uma área mínima de 9 (nove) m². Importante ressaltar que as áreas sugeridas já consideram o uso da cadeira e da estante para a partitura.

Totalizando as áreas para a orquestra universitária em questão, é necessário um mínimo de 100 m², contando já com áreas de circulação e a delimitação do espaço do maestro.

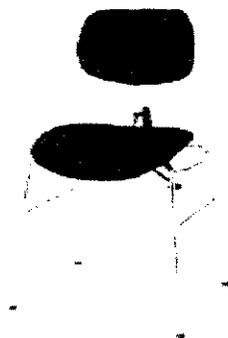
Um espaço, ou mesmo outra sala próxima à sala de ensaio para a guarda do arquivo da orquestra é importante. Por vezes, é necessário o acesso ao arquivo para troca ou reposição do material a ser trabalhado mesmo durante o ensaio. Para este espaço, é importante considerar o tamanho do acervo musical da Universidade, sua funcionalidade e a possibilidade de expansão.

4.1.3 – Equipamentos

Cadeiras

O número de músicos da orquestra corresponde ao número de cadeiras a serem dispostas na sala de ensaio, de acordo com a instrução do regente. Por estar vinculada a uma Universidade já estruturada, pode-se optar pelo aproveitamento dos móveis já existentes em seu patrimônio. A observação é em relação a seu desenho e material de fabricação. Devem ser evitadas as cadeiras de plástico, pois oferecem o risco da quebra e as cadeiras com braço e assento alto, que impedem a movimentação corporal e produzem desconforto em relação à leitura da partitura.

⁴⁷ Santos, Wilson Rogério – Orquestras Escolas – Estudo e Reflexão. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2001.



Quadro 09 – Modelo de cadeira sugerida.

Estantes de partitura

Os naipes das cordas (violinos, violas violoncelos e contrabaixos) utilizam, via de regra, uma estante por par de instrumentistas. O restante dos músicos trabalha com estantes individuais.

As estantes encontradas no mercado nacional são as de metal desmontáveis, e as de madeira (porta-partitura) e ferro (haste de sustentação e pés). A primeira, além da praticidade do desmonte, é mais fácil de carregar e tem custo mais acessível, para efeito de licitação.



metal

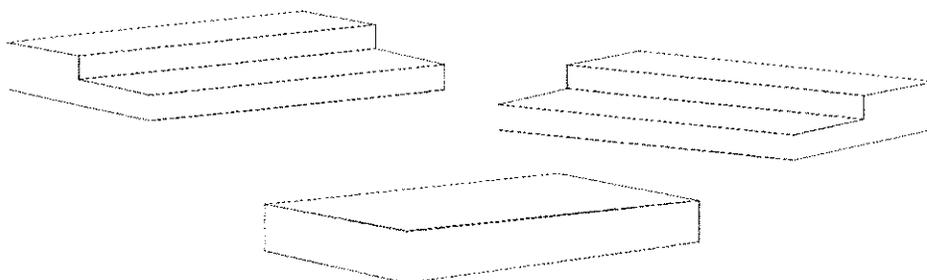


madeira

Quadro 10 – Modelos de estantes sugeridas

Praticáveis

Em função do tamanho da orquestra, pode-se adotar praticáveis para dispor alguns naipes e melhorar a visão destes para o regente e vice-versa. Não é fundamental sua existência, mas em alguns casos, principalmente nos naipes de metais e percussão, o conforto da elevação do nível em relação aos outros músicos que estão à frente facilita o trabalho.



Quadro 11 - Modelo de praticáveis para orquestra

Arquivo

O bom funcionamento do arquivo de uma orquestra é parte fundamental para o sucesso do trabalho, principalmente em relação ao planejamento do repertório a ser trabalhado e da qualidade do material a ser fornecido à orquestra para estudos e apresentações.

Várias são as possibilidades de organização do arquivo. Sugere-se sua divisão macro em duas partes: a que serão depositadas as partituras e partes originais adquiridas pela Universidade e as de uso diário, geralmente cópias utilizadas para estudo e colocadas à disposição do estudante. Não é recomendada a utilização nos concertos, ou mesmos nos ensaios, das partes originais, geralmente únicas. A possibilidade de extravio ou danificação traria prejuízos à Instituição e dificuldades em programar novamente àquela obra.

A escolha do repertório a ser indicado para compra pela Universidade poderá ser feita pela direção artística da orquestra e pelo Departamento de Música em conjunto.

4.1.4 - Apoio técnico

Outro ponto fundamental para o bom andamento dos trabalhos em uma orquestra é a presença da equipe técnica de secretaria, arquivo e montagem.

Visando a implementação do projeto, servidores administrativos da Universidade podem ser treinados e encarregados destas funções. A secretaria é responsável pelo controle e organização da estrutura orquestral. Trabalha com a direção artística no controle das apresentações, sistema de frequência dos músicos e o relacionamento com a comunidade intra e extra-universitária. Sua estrutura deverá comportar de duas a três pessoas, complementados por equipamentos técnicos necessários para a administração como computador, telefone, fax entre outros.

O arquivista deve ser treinado a entender a formação estrutural e os instrumentos que compõe a orquestra. Deve trabalhar orientado pela secretaria, que por sua vez já terá planejado junto à direção artística o repertório a ser executado. Deve ainda, inventariar e catalogar todas as partituras disponíveis no arquivo da orquestra, mantendo-as em ordem para caso de uso imediato. Neste caso, o uso da informática é recomendado através do fichamento eletrônico por autor e obra.

O montador é o responsável pela organização física da orquestra. Trabalha sob a orientação da direção artística que determina o posicionamento dos instrumentistas e naipes. Em alguns casos, as formações orquestrais são alteradas em função do repertório ou obra ser executada. Responde pelo cuidado com os instrumentos de grande porte (percussões, teclados, etc).

4.2 – Alternativas de ampliação orçamentária

Uma vez delimitada a participação da Universidade, quer seja no orçamento fixo da orquestra universitária - através dos salários do professores e técnicos que a integram – e em termos de investimento de implementação (instrumentos, equipamentos, adequações, etc), busca-se neste tópico algumas formas de ampliação e captação de recursos disponíveis no mercado, visando o desenvolvimento artístico e o aumento da produção musical nas Universidades.

4.2.1 - Projetos culturais – Fundamentação

Várias vertentes envolvem o processo de desenvolvimento de um projeto cultural. Uma temporada de concertos de uma orquestra universitária pode ser um projeto cultural bem sucedido desde que responda, segundo Natale⁴⁸ a algumas questões de organização, desenvolvimento e planejamento de estratégia. Pergunta o autor:

- O projeto possui abrangência local, regional, nacional ou internacional?
- O projeto possui possibilidades de desdobramentos, continuidade ou expansão?
- A qual faixa etária ele se destina?
- Qual é o público alvo?
- Quantas pessoas o projeto pretende atingir?
- Qual é o plano de mídia?
- Que tipo de retorno o projeto trará a comunidade?
- Qual a identidade entre o projeto e o patrocinador?
- Que tipo de retorno o projeto trará ao patrocinador?

A atividade fim a que se destina a proposição da orquestra sinfônica universitária é a produção musical acadêmica e o aperfeiçoamento dos estudantes para mercado profissional. Admitindo a importância dessa formação e a contribuição cultural do conjunto para a sociedade, é possível o entendimento de que um projeto cultural dessa natureza e com essas características tenha receptividade nos órgãos e mecanismos de fomento cultural. Como foi observado no capítulo três, algumas orquestras universitárias brasileiras já se utilizam do formato de captação de recursos, principalmente através das Leis de Incentivo à Cultura.

⁴⁸ Natale, Edson – Guia Brasileiro de produção cultural. São Paulo: SESC São Paulo, 2001, p. 41

4.2.2 - Incentivos fiscais à cultura

Existem hoje no Brasil várias leis de incentivo à cultura que permitem a redução no valor dos impostos federais, estaduais e municipais do patrocinador que investir em projetos culturais. A maioria dessas leis adota o mesmo modelo para concessão de incentivo fiscal, no qual o produtor deve aprovar previamente o projeto cultural perante as comissões especialmente instituídas para a análise e, após a referida aprovação, captar patrocínio com incentivo fiscal. Dessa forma, parte ou total do valor depositado pelo patrocinador poderá ser descontado do seu imposto devido.

As leis de incentivos fiscais à cultura, como regra geral, na modalidade mecenato, apóiam o desenvolvimento e a realização de projetos que necessariamente culminem em um produto cultural final. Dessa forma, não é possível obter o apoio dessas leis para realização de pesquisa que objetive apenas o aprimoramento artístico do proponente ou de um grupo, sem a materialização em um produto cultural final que possa ser desfrutado pelos cidadãos. Confrontando essa premissa com os objetivos de um projeto cultural para uma Orquestra Sinfônica Universitária, verifica-se a materialização do produto cultural nos concertos apresentados pelo grupo, trazendo benefícios culturais diretos à população.

Natale diz que um projeto cultural, para fins de incentivo fiscal, deve ter como objetivo: “a viabilização de produção cultural e artística, a preservação e difusão do patrimônio artístico, cultural e histórico e o estímulo ao conhecimento de bens e valores culturais através do acesso público ao produto cultural final”.⁴⁹

Lei Rouanet

A Lei Rouanet é uma lei federal que permite a redução do valor do imposto de renda devido pela empresa ou pessoa física patrocinadora, através de desconto, parcial ou total, do montante do patrocínio ou doação de projeto cultural

⁴⁹ Natale, Edson – Guia Brasileiro de produção cultural. São Paulo: SESC São Paulo, 2001, p. 44

previamente aprovado pelas comissões. A lei prevê duas espécies de desconto do imposto para empresas, conforme a atividade cultural patrocinada como segue:

1. Para todas as atividades não especificadas no item 2 abaixo, o patrocinador (empresa) pode abater 30% do valor aplicado no projeto, a título de patrocínio, para dedução de até 4% diretamente do imposto de renda devido.
2. Para atividades culturais previstas na lei 9.874/99 – “artes cênicas, livros de valor artístico, literário ou humanístico; **música erudita ou instrumental** (grifo nosso), circulação de exposições de artes plásticas e doações de acervos para bibliotecas públicas e para museus” – o patrocinador poderá abater 100% do valor aplicado no projeto, a título de patrocínio, para dedução de até 4% diretamente no imposto de renda devido.

Os benefícios fiscais federais (Lei Rouanet) podem ser usufruídos também por pessoa física. A pessoa deverá transferir um montante para o projeto cultural previamente aprovado pelo Ministério da Cultura. Para todas as atividades não especificadas no item 2 acima, o patrocinador pessoa física pode abater 60% do valor aplicado no projeto, a título de patrocínio, ou 80% do valor aplicado no projeto, a título de doação para dedução de até 6% diretamente do imposto de renda devido. Para atividades culturais previstas na já citada Lei 9.874/99, o patrocinador pessoa física poderá abater 100% do valor aplicado no projeto, a título de patrocínio, para dedução de até 6% diretamente no imposto de renda devido.

Para protocolar um projeto na Lei Rouanet, a Universidade proponente deve se cadastrar no Ministério da Cultura para obter o formulário e a legislação. A documentação exigida pelo Minc para pessoa jurídica de direito público (caso das Universidades públicas) são: termo de posse do dirigente (Reitor), cópia de lei que criou o órgão, ata de nomeação do dirigente, cópia autenticada do CNPJ, certidões negativas de débitos federais (INSS, FGTS), cópia autenticada do CPF e RG do dirigente, relatório das atividades culturais da Universidade nos últimos 02 anos e *curriculum vitae* dos principais dirigentes⁵⁰. De posse desses documentos e de todas as informações, será possível a elaboração do projeto dentro das condições

⁵⁰ Malagodi, Maria Eugênia. Cesnik, Fabio de Sá. *Projetos Culturais*. São Paulo: Escrituras, 2000. p.48

preestabelecidas, o qual deverá ser encaminhado ao Ministério da Cultura para análise e eventual aprovação.

Leis Estaduais e Municipais de Incentivo à Cultura

As Leis Estaduais de incentivo a cultura seguem regras específicas para cada Estado da União. Via de regra, o mecanismo segue os passos da Lei Rouanet, diferenciando-se no imposto a ser deduzido. Enquanto no âmbito federal a dedução acontece sobre o imposto de renda, no Estado aplica-se a dedução sobre o ICMS (imposto sobre circulação de mercadorias e serviços). Já na esfera municipal, o imposto utilizado poderá ser o ISS (imposto sobre serviço) ou o IPTU (imposto predial territorial urbano).

As Leis de Incentivo são mais um canal para disseminar o hábito do investimento em cultura. Com efeito, os governos acabam recebendo seus impostos na íntegra, pois o que parece ser uma renúncia fiscal é apenas uma transferência de contribuinte, um adiantamento no recebimento do tributo, vez que os executores do projeto cultural, no nosso caso os músicos e professores das Universidades, terão também que pagar impostos (IR, ISS, IPTU, ICMS). O controle fiscal por parte do governo verifica-se nas prestações de contas obrigatórias a cada proponente de projeto cultural, via incentivo fiscal.

Desta forma, as empresas transferem seus impostos para a área cultural e educacional, afirmando sua imagem de forma positiva. Por consequência, os agentes culturais viabilizam a arte/cultura gerando empregos e recolhendo impostos (transferidos pelas empresas) e os governos fomentam a cultura, sem transferir recursos próprios, apenas abrindo canais.

4.2.3 – Associação de Amigos – Captação direta na sociedade

Outro setor importante que deve ser considerado na formatação de uma orquestra sinfônica universitária é a sociedade civil organizada. Vários são os grupos de pessoas direta ou indiretamente ligadas à Universidade que podem colaborar na gerência financeira e, por conseguinte, em sua ampliação. Prestadores de serviços

terceirizados que mantêm atividades ligadas ao campus universitário, por exemplo, recolhem ISS, o imposto apto a ser deduzido pela maioria das leis municipais de incentivo à cultura. Escolas de formação secundária também se enquadram neste perfil. Algumas experiências demonstram o real interesse dessas escolas de 2º grau em ter sua imagem ligada a da Universidade, vinculando-a através de apoio a projetos culturais. Até mesmo o servidor docente ou técnico administrativo, participando como pessoa física da evolução qualitativa da orquestra, pode redirecionar seus impostos retidos na fonte a projetos culturais de sua própria Universidade.

Este público universitário é formador de opinião e pode propiciar o encontro com novos entusiastas da cultura universitária. Este grupo maior poderá ser a célula de uma Associação de Amigos, de um grupo cultural universitário, com objetivo de fomentar a arte, trabalhando em conjunto com a direção universitária na ampliação das atividades. A legitimidade da sociedade organizada poderá trazer novos parceiros para a instituição ou mesmo ser a Associação de Amigos a proponente de projetos culturais a serem elaborados.

Para este trabalho, pensou-se em um modelo de estatuto para uma Associação de Amigos que tem como principal objetivo a ampliação da ação cultural erudita, oferecida pela orquestra sinfônica universitária. A pesquisa traz como prerrogativa as adequações à legislação sobre entidades civis no âmbito universitário.

Exemplo de estatuto para a criação de uma Sociedade de Amigos:

**Estatuto Social da Sociedade de Amigos
da Orquestra Sinfônica da Universidade.....
Avenida nº
Cidade..., Estado...**

ESTATUTO SOCIAL

CAPÍTULO I – Da Denominação, Sede e Duração

Art. 1º - Sob a denominação de "Sociedade Amigos da Orquestra Sinfônica da Universidade", é constituída uma entidade sem fins lucrativos que se regerá pelo presente Estatuto e legislação em vigor.

Art. 2º - A Sociedade tem sede no Campus Universitário....., situado na Avª, Bairro, Campus Universitário – Cidade X, Estado XY.

Art. 3º - O prazo de duração da Sociedade é indeterminado.

Art. 4º - A Sociedade tem foro na Comarca da cidade de, Estado de XY.

CAPÍTULO II – Dos Objetivos

Art. 5º - São Objetivos da Sociedade:

1 – Congregar pessoas que tenham interesse em música erudita tradicional ou contemporânea e que queiram sua divulgação;

2 – Apoiar, divulgar e realizar ações relativas ao desenvolvimento artístico, cultural e patrimonial da Orquestra Sinfônica da Universidade.....;

3 – Promover espetáculos da Orquestra e seus grupos camerísticos;

4 – Promover cursos, concursos, festivais, palestras, debates e atividades congêneres no campo das músicas erudita e contemporânea;

5 – Promover intercâmbio artístico, cultural e profissional com Universidades e entidades congêneres nacionais e internacionais;

6 – Captar recursos para os programas, projetos e espetáculos da orquestra;

7 – Colaborar com a direção da Orquestra Sinfônica da Universidade

8 – Colaborar com a Orquestra na aquisição de instrumentos e de partituras musicais, bem como, na restauração e manutenção dos já existentes;

9 – Promover gravações por qualquer meio eletrônico, ao vivo ou em estúdio, da Orquestra ou de seus grupos camerísticos, podendo comercializá-las, revertendo a renda em favor da mesma;

10 – Celebrar convênios, acordos e contratos;

11 – Promover e divulgar pesquisas relativas às músicas erudita e contemporânea.

CAPÍTULO III – Dos Sócios

Art. 6º - São considerados sócios todos aqueles que, sem impedimentos legais, forem admitidos como tais, mediante o preenchimento de formulário próprio, e que sejam aprovados pela Diretoria da Sociedade e mantenham em dia suas contribuições estipuladas pelo Conselho de Administração.

Art. 7º - São três as categorias de sócios da S.A.O.S.Universidade.....:

1 – Sócio efetivo: todo aquele que subscreveu o documento de adesão, dispondo-se a trabalhar pela associação e a observar o seu estatuto;

2 – Sócio fundador: sócios efetivos que tendo subscrito a Ata de Fundação ou outro documento de adesão à SAOSUniversidade....., até 03 (três) meses após a data de aprovação deste estatuto;

3 – Sócio honorário: pessoa física que não pertence à Sociedade Amigos da Orquestra Sinfônica da Universidade....., mas que sejam merecedoras desta distinção, em função dos seus trabalhos ou iniciativas em prol da Sociedade ou dos seus objetivos;

Art. 8º - O título de sócio honorário será concedido mediante proposta do Diretor Executivo e aprovação unânime do Conselho de Administração.

Art. 9º - São Direitos dos Sócios:

- 1 – votar e ser votado, na forma do estatuto, exceto pessoas jurídicas;
- 2 – requerer à diretoria a convocação extraordinária do Conselho de Administração, desde que o pedido seja subscrito por 25% (vinte e cinco por cento) do número de associados;
- 3 – receber descontos especiais em serviços, cursos, seminários, shows e outros eventos promovidos pela Sociedade;
- 4 – aprovar novos associados.

Art. 10º - São Deveres dos Sócios:

- 1 – pagar mensalmente as contribuições determinadas pelo Conselho de Administração;
- 2 – comparecer às reuniões da Comissão para qual tenha sido eleito ou designado;
- 3 – observar o estatuto, o regimento da Sociedade e as deliberações do Conselho de Administração e da Diretoria Executiva.

CAPÍTULO IV – Dos Bens Patrimoniais e dos Recursos Financeiros

Art. 11 - O patrimônio da Sociedade Amigos da Orquestra Sinfônica da Universidade... constituir-se-á de bens móveis e imóveis e recursos financeiros oriundos de:

- 1 – Contratos de gestão firmados com o Poder Público;
- 2 – Contratos e convênios de prestação de serviços especializados nas suas áreas de atuação a órgãos governamentais, entidades privadas, empresas nacionais ou estrangeiras e agências nacionais e internacionais;
- 3 – Doações, legados e heranças a ela destinados;
- 4 – Leis de incentivos fiscais estimulando a produção na área cultural;
- 5 – Rendimento provenientes da exploração dos bens móveis e imóveis que possua ou venha a possuir;
- 6 – Contribuições dos sócios;
- 7 – Contraprestação de serviços;
- 8 – Patrocínios, subvenções e outros recursos oriundos do Poder Público e iniciativa privada;
- 9 – Rendimentos financeiros auferidos de investimentos que compõem seu patrimônio;
- 10 – Rendimentos da comercialização de produtos de promoção de eventos da entidade;
- 11 – Outros que porventura lhe forem destinados.

Art. 12 - Os bens patrimoniais da Sociedade, móveis e imóveis, não serão distribuídos em qualquer hipótese, inclusive em razão de desligamento, retirada ou falecimento de associado ou membro da entidade.

Art. 13 - Em caso de dissolução e extinção da entidade, nos termos deste estatuto, ou desqualificação pelo Poder Público, os seus bens patrimoniais, os legados ou doações

que lhe foram destinados, bem como os excedentes financeiros decorrentes de suas atividades, serão incorporados integralmente ao patrimônio da Universidade.....

Art. 14 – Os bens patrimoniais da Sociedade não se confundem com os bens patrimoniais da Orquestra Sinfônica da Universidade.....

CAPÍTULO IV - Da Administração

Art. 15 – A direção e Administração da Sociedade de Amigos da Orquestra Sinfônica da Universidade..... serão exercidas pelos seguintes órgãos:

- a) Conselho de Administração;
- b) Diretoria Executiva

CAPÍTULO V – Da Função e Composição do Conselho de Administração

Art. 16 – O Conselho de Administração é o órgão superior com a função de deliberar e fiscalizar em nível de planejamento estratégico, coordenar, controlar e avaliar as ações e fixar as diretrizes básicas de funcionamento da Sociedade.

Art. 17 - O Conselho de Administração será composto por 10 (dez) membros, obedecidos os seguintes critérios:

1 – vinte a quarenta por cento de membros natos representantes do Poder Público, definidos pela estatuto da entidade;

2 – vinte a trinta por cento de membros natos representantes de entidades da sociedade civil, definidos pelo estatuto;

3 – até dez por cento, no caso de associação civil, de membros eleitos da sociedade civil, definidos pelo estatuto;

4 – dez a trinta por cento de membros eleitos pelos demais integrantes do conselho, dentre pessoas de notória capacidade profissional e reconhecida idoneidade moral;

5 – até dez por cento de membros indicados na forma estabelecida pelo estatuto;

I – os membros eleitos ou indicados para compor o Conselho terão mandato de quatro anos, admitida uma recondução;

II – o primeiro mandato de metade dos membros do Conselho de Administração será de dois anos;

a) as vagas a que se refere o inciso II serão indicadas quando do processo de escolha dos membros do Conselho.

III – os Conselheiros não receberão ajuda de custo por reunião da qual participarem;

IV – os conselheiros eleitos ou indicados para integrar a diretoria da entidade devem renunciar ao assumirem funções executivas,

Parágrafo Único – Em caso de vacância de cargo de membro nato ou não eleito pelo Conselho de Administração, caberá ao Presidente deste solicitar a indicação de novo membro ao órgão ou entidade responsável, ou organizar nova eleição.

Art.18 - O prazo de gestão de cada membro estender-se-á até a investidura do que o substituir.

Parágrafo Único – Perderá o mandato o Conselheiro que faltar a três reuniões ordinárias consecutivas.

Art. 19 - O Conselho de Administração elegerá um presidente, em votação secreta, dentre seus membros, exigido quorum mínimo de dois terços e maioria absoluta dos votos dos membros natos e eleitos.

§ 1º – O exercício da Presidência se encerrará com o mandato do conselheiro para ele eleito.

§ 2º – O conselho poderá, em votação secreta, destituir seu presidente, exigido quorum mínimo de dois terços e maioria absoluta de votos dos membros natos ou eleitos.

§ 3º – Em caso de vacância da presidência, o Conselho elegerá, no prazo de trinta dias contados a partir da vacância, outro conselheiro para a função.

Art. 20 - O Conselho de Administração reunir-se-á ordinariamente uma vez por trimestre e, extraordinariamente, sempre que convocado por seu presidente, por solicitação de ao menos três membros natos ou eleitos ou por solicitação de a menos três membros natos ou eleitos ou por solicitação expressa de pelo menos 25%(vinte e cinco por cento) dos associados em dia com as obrigações estatutárias, respeitado intervalo não superior a seis meses entre as reuniões.

Art. 21 - As decisões serão adotados por maioria absoluta de votos dos membros presentes, cabendo a cada membro um voto e ao Presidente o voto de desempate, exceto nos casos explicitados neste estatuto, para os quais será exigido quorum mínimo de dois terços e maioria absoluta de votos sempre dos membros natos e eleitos.

CAPÍTULO VI – Da Competência do Conselho de Administração

Art. 22 - Compete ao Conselho de Administração:

I – Deliberar sobre as linhas gerais das políticas, diretrizes e estratégias da Sociedade, orientando a diretoria no cumprimento de suas atribuições;

II – Eleger e destituir o Diretor Geral, em votação secreta, exigido quorum mínimo de dois terços e maioria absoluta de votos dos membros natos e eleitos, respeitado o disposto nos Artigos 4, 26 e 34 deste estatuto;

III – Delegar a seu presidente, em votação secreta, exigido quorum mínimo de dois terços e maioria absoluta de votos dos membros natos e eleitos, respeitado o disposto nos artigos 24, 26 e 34 deste estatuto;

IV – Aprovar os termos de Contratos de Gestão;

V – Aprovar a solicitação de qualificação da Sociedade como Organização Social;

VI – Examinar e aprovar os seguintes documentos, a eles encaminhados pelo Diretor Geral:

- a) a proposta de Cronograma de Execução Físico-Financeira Anual e o Plano Plurianual, para execução das atividades da Sociedade e, em particular, as previstas em Contratos de Gestão;
- b) os relatórios quadrimestrais de atividades, com os respectivos balancetes;
- c) a prestação de contas e o relatório anual de gestão de Sociedade;
- d) a avaliação de Contratos de Gestão e as análises gerenciais cabíveis;
- e) propostas de alteração em políticas, diretrizes, estratégias, planos de atividades e respectivos orçamentos, com exposição de motivos;

VII – Acompanhar e avaliar periodicamente o desempenho da Sociedade podendo fazer uso de consultores de notória competência, externos à Sociedade, em particular com relação aos resultados alcançados dentro de Contratos de Gestão;

VIII – Eleger, em votação secreta, seu Presidente e os novos membros na renovação parcial do Conselho a cada biênio e em caso de vacância, exigido quorum mínimo de dois terços e maioria absoluta de votos dos membros natos e eleitos;

IX – Destituir, em votação secreta, seu Presidente, na forma do Art.15º, §2º;

X – Deliberar sobre as indicações do Diretor Geral para os cargos de Diretores Associados;

XI – Fixar a remunerações do Diretor Geral e dos Diretores Associados, em níveis compatíveis com o mercado de trabalho e suas qualificações profissionais, bem como com a inserção social e a missão da Sociedade;

XII – Fiscalizar a gestão dos membros da Diretoria e examinar a qualquer tempo os registros, títulos e documentos referentes a quaisquer atos administrativos;

XIII - Apurar faltas cometidas, destituir ou aplicar penalidades cabíveis relativamente a membro da diretoria;

XIV – Remeter ao Ministério Público processo em que se apure a responsabilidade de membro da Diretoria por crime contra o patrimônio público sob a administração da Sociedade;

XV – Escolher e dispensar auditores independentes;

XVI – Aprovar e/ou alterar o Estatuto da Sociedade, os Regimentos Internos do Conselho e da Associação, o Regulamento de Licitações, bem como o Plano de Cargos, Salários e Benefícios, exigida maioria de dois terços dos membros natos e eleitos;

XVII – Aprovar a indicação pelo Diretor Geral dos membros do Conselho técnico-Científico;

XVIII – Deliberar sobre a oneração ou alienação de bens do ativo permanente da Sociedade;

XIX – Deliberar pela extinção da Sociedade, exigida maioria de dois terços dos membros natos e eleitos;

XX – Deliberar sobre qualquer questão de interesse da Sociedade.

CAPÍTULO VII – Da Composição e Escolha da Diretoria Executiva

Art. 23 – A Diretoria Executiva será composta por:

- a) um Diretor Geral, sem mandato, escolhido pelo Conselho de Administração, a partir de uma lista tríplice elaborada por um comitê de seleção;
- b) até quatro Diretores Associados, a critério do Conselho de Administração, indicados pelo Diretor Geral e aprovados pelo Conselho de Administração, sem mandato.

Art 24 - O Diretor Geral será escolhido pelo Conselho de Administração, a partir de uma lista elaborada por um Comitê de Seleção.

§ 1º – Os membros da Diretoria não poderão ser escolhidos dentre integrantes do Comitê de Seleção ou dentre membros ou ex-membros do Conselho de Administração, exceto quando seus mandatos já houverem vencido há mais de quatro anos.

§ 2º – O Diretor Geral indicará, para deliberação pelo Conselho de Administração, até 04(quatro) Diretores Associados, aos quais delegará a execução de parte de suas tarefas, tudo conforme o disposto no Art.25.

§ 3º – O Diretor Geral e os Diretores Associados apresentarão suas declarações de bens antes de sua posse.

CAPÍTULO VIII – Da Competência da Diretoria Executiva

Art 25 - É competência do Diretor Geral:

- 1 – cumprir e fazer cumprir o Estatuto e as decisões do Conselho de Administração;
- 2 – implementar as políticas, diretrizes, estratégias, planos de atividades da SAOSUniversidade..... e os respectivos orçamentos, estabelecidos pelo Conselho de Administração;
- 3 – planejar, dirigir e controlar todos os serviços e atividades da SAOSUniversidade.....;
- 4 – propor, para deliberação pelo Conselho de Administração, a qualificação da SAOSUniversidade..... como Organização Social;
- 5 – Encaminhar ao Conselho de Administração:
 - a) proposta de Cronograma de Execução Físico-Financeira Anual e o Plano Plurianual, para execução das atividades da Sociedade e, em particular, as previstas em Contratos de Gestão;
 - b) relatórios quadrimestrais de atividades, com os respectivos balancetes;
 - c) prestação de contas e o relatório anual de gestão da Sociedade;
 - d) avaliação de Contratos de Gestão e as análises gerenciais cabíveis;
 - e) propostas de alteração em políticas, diretrizes, estratégias, planos de atividades e respectivos orçamentos, com exposição de motivos.
- 6 – Propor e encaminhar propostas de alteração, para deliberação pelo Conselho de Administração, dos regulamentos de Licitação e de Recursos Humanos;
- 7 – fixar níveis de remuneração para o pessoal da entidade, em padrões compatíveis com os respectivos mercados de trabalho, segundo o grau de qualificação exigido e os setores de especialização profissional, bem como com a inserção social e a missão da Sociedade;
- 8 – indicar, para deliberação do Conselho de Administração, os Diretores Associados e nomear seu substituto eventual dentre eles;
- 9 – fixar as atribuições dos Diretores Associados e quais unidades ficarão subordinadas a cada um deles;
- 10 – delegar competência a Diretor Associado, a detentor de chefia de unidade ou a contatado da Sociedade para exercer, especificamente, na parte ou no todo, qualquer de suas atribuições aqui previstas;
- 11 – admitir, demitir, remover, promover, comissionar, registrar elogios e punir funcionários;
- 12 – autorizar despesas e promover o pagamento de obrigações, em conjunto com um dos Diretores Associados ou Procurador da Sociedade;
- 13 – assinar acordos, convênios e contratos, em conjunto com um dos Diretores Associados ou procurador da Sociedade;
- 14 – constituir procuradores, mandatários ou prepostos com fins específicos, em nome da Sociedade, em conjunto com um dos Diretores Associados;
- 15 – representar a Sociedade, ativa e passivamente, em juízo, podendo constituir procuradores;
- 16 – comunicar ao Conselho de Administração, para as providências cabíveis, o afastamento irregular, o impedimento temporário por mais de trinta dias consecutivos, a

vacância do cargo, o pedido de licença ou afastamento, a infringência de normas legais e regulamentares, que disciplinam o funcionamento da Sociedade, ou a ocorrência do ato que possa causar prejuízo efetivo ou potencial à imagem da Sociedade, relativamente aos Diretores Associados;

17 – gerir o patrimônio da entidade;

18 – propor, para deliberação do Conselho de Administração, a oneração ou a alienação de bens do ativo permanente da Sociedade;

19 – contratar, através de processo licitatório, auditores para acompanhar e avaliar as contas e procedimentos gerenciais, contábeis e licitatórios da Sociedade;

Art. 26 – Perderá o cargo o Diretor Geral ou Diretor Associado que:

1 – no exercício de suas funções infringir as normas legais e regulamentares que disciplinam o funcionamento da Sociedade Amigos da Orquestra Sinfônica da Universidade..... e regem a gestão da coisa pública;

2 – afastar-se, sem licença, por mais de trinta dias consecutivos, entendido que as licenças serão concedidas pelo Conselho de Administração;

3 – estiver impossibilitado de exercer suas funções por um período superior a noventa dias consecutivos, por motivos de saúde ou pessoais;

4 – for destituído, por decisão soberana irrecorrível, a critério e por conveniência do Conselho, reunião em sessão secreta, de acordo com o Artigo 22 deste Estatuto.

Parágrafo Único – Em caso de perda de cargo, as indenizações a que faz jus o Diretor Geral, sem prejuízos das sanções legais aplicáveis, são as previstas pela Consolidação das Leis do Trabalho.

Art. 27 - Nos seus impedimentos eventuais ou licenças, o Diretor Geral será substituído por um dos Diretores Associados, de sua indicação.

CAPÍTULO IX – Do Conselho Técnico

Art. 28 - O Conselho Técnico é órgão de assessoria à Diretoria Executiva na definição dos projetos a serem desenvolvidos e na definição de prioridades dos investimentos nas diversas áreas da produção musical.

§ 1º – O Conselho Técnico será instalado por decisão do Conselho de Administração, a partir de recomendação do Diretor Geral.

§ 2º – A composição, atribuições e regras de funcionamento do Conselho Técnico serão definidas no Regimento Interno da Sociedade.

CAPÍTULO X – Dos Recursos Humanos

Art.29 – O regime para os empregados da Sociedade será o da Consolidação das Leis do Trabalho.

Art. 30 – O processo de seleção para o pessoal efetivo será precedido de publicação de edital em meio de comunicação acessível ao público alvo e constará de etapas eliminatória, classificatória, incluída entrevista, e de treinamento, observadas as peculiaridades de cada categoria profissional.

§ 1º – Para cada conjunto de vagas abertas, de mesma natureza profissional, o Diretor Geral nomeará uma Comissão de Seleção que precederá à seleção dos candidatos e fará recomendações ao Diretor Geral para a admissão dos aprovados.

§ 2º – A exigência do caput deste Artigo não se aplica à contratação de serviços técnicos especializados, às locações de serviços, aos cargos de confiança e aos serviços contratados, ou por prazo determinado ou pelo prazo previsto para o término de trabalho objeto de contratação.

§ 3º – A admissão de estagiários se fará através de processo de divulgação pública de vaga e constará de etapas eliminatória e classificatória, incluindo entrevista, observadas as peculiaridades de cada categoria profissional.

Algumas orquestras universitárias já trabalham com Associações de Amigos na promoção de suas ações. Orquestra Sinfônica da USP e Orquestra Sinfônica da UFMT são exemplos dessa forma de apoio junto à sociedade civil organizada.

Alternativas de ampliação da capacidade de gestão financeira da orquestra universitária poderão ser incorporadas, principalmente quando observado o universo cultural da Universidade. Projetos envolvendo os demais setores culturais acadêmicos, como teatro, dança, artes visuais (música para cinema, por exemplo) ganham força e aumentam a visibilidade do grupo, colaborando dessa forma na preparação acadêmica dos estudantes de música.

Conclusão

A análise dos dados e das hipóteses deste trabalho estabeleceu um paralelo entre dois organismos singulares presentes no cotidiano social. Procurando entender e caracterizar um sistema cultural complexo e oneroso como a orquestra sinfônica, dentro de outro organismo dotado de características singulares, que é a Universidade Pública, considerou-se, previamente, se era a Universidade um ambiente propício para receber um conjunto sinfônico. A verificação das características de modelos filosóficos universitários estabeleceu um horizonte favorável ao que se questionava no início do trabalho.

Algumas questões relacionadas com temas atuais no mundo universitário, como a autonomia universitária, a privatização e descentralização do ensino, a expansão administrativa com aumento da qualidade e controle dos custos, os baixos salários do corpo docente e as novas pressões trazidas pelo mundo *on-line* estão em pauta para discussão. Mas um ítem em particular tem sido motivo de grande preocupação para os sistemas educacionais: a competitividade. Nesse cenário, pairam dúvidas de como deve ser entendida a produção e a gestão do conhecimento. Formas convencionais de ensino convivem com o novo. Novas modalidades de aprendizagem, como as universidades cooperativas, as especializações à distância e uma variedade de modelos de educação à distância entraram em cena, sobretudo, para ampliar as oportunidades de trabalho. Novos paradigmas pontuam os avanços nessa área. Um grande debate sobre o ensino superior e o papel da universidade pública foi desencadeado pela Conferência Mundial de Educação Superior da Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura), realizada em Paris, em outubro de 1998. Desde então, inúmeros fóruns têm procurado identificar os principais problemas que as instituições educacionais do mundo em desenvolvimento enfrentam hoje em dia, tendo em vista as mudanças conjunturais produzidas nas últimas décadas.

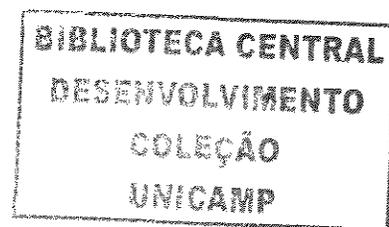
O paralelo entre um novo cenário educacional, onde se busca o entendimento e a interação com os interesses da coletividade, e uma estrutura musical com mais de 400 anos, complexa por excelência, causa um choque de informações, próprias para serem discutidas num âmbito acadêmico.

A evolução física dos conjuntos sinfônicos veio demonstrar a capacidade de adaptação e adequação às necessidades que lhes eram colocadas. Compositores se adaptaram, instrumentos foram reformulados e instituições criadas para fomentar a música escrita para grandes conjuntos.

Orquestras e Universidades em nosso país mantêm seus organismos vivos e atuantes, apesar de todas as dificuldades inerentes aos setores. A ausência de uma política cultural para a música sinfônica por parte do Estado mostra o caminho a ser percorrido nesse sentido. Por outro lado, verifica-se que o avanço construído por uma gestão ou por um governo no campo da educação superior, por vezes é deixado de lado em função de razões programáticas, resultando em perdas consideráveis a este setor estratégico do campo social.

Analisando as experiências já consolidadas de Orquestras Sinfônicas em Universidades públicas brasileiras, conclui-se que ainda ocorre uma certa indefinição quanto ao papel principal da estrutura musical no cenário acadêmico. A busca pela identificação dos modelos avaliados mostrou que, dependendo do setor ao qual a orquestra esteja vinculada, sua função passa de acadêmica para institucional, ou vice-versa. Não há uma clareza institucional ou mesmo uma política orientadora que defina qual o papel da orquestra sinfônica em uma estrutura universitária.

O convívio com algumas dessas orquestras mostrou objetivos comuns, apesar de estruturas diferenciadas. Em sua totalidade, a intenção primária é o desenvolvimento e o fortalecimento da cultura erudita instrumental no país. Seus dirigentes e maestros disseram estar preparados para atuar no campo musical brasileiro, validando o depoimento dos representantes das orquestras universitárias no I Fórum das Orquestras Brasileiras, promovido pelo Ministério da Cultura em 2001.



A proposta de implementação de orquestra sinfônica em Universidades públicas, objetivo do quarto capítulo, traz à discussão os principais conceitos e idéias apresentadas no trabalho e referenda o modelo que, acreditamos, seja o que mais se enquadre ao objetivo acadêmico da Universidade. A orquestra acadêmica, ligada ao Departamento de Música ou Instituto relativo e com a efetiva participação do quadro de professores da Instituição é capacitada a desempenhar o papel acadêmico como um rico laboratório de experiências musicais e humanas. A extensão com a sociedade é possível através de projetos especiais de concertos para a comunidade, atingindo assim não só o projeto acadêmico, mas também o sócio-cultural, objetivo de qualquer instituição pública de ensino. As ferramentas apresentadas para a formatação desses projetos já são utilizadas com desenvoltura em algumas orquestras, ampliando assim a capacidade de atuação desses grupos universitários.

Na linha de financiamento público para atividades sócio-culturais, o Ministério da Educação lançou em 29 de agosto de 2005, o edital do Programa de Apoio à Extensão Universitária (Proext) totalizando R\$ 6 (seis) milhões de reais destinados a projetos e programas voltados para políticas públicas, com ênfase na inclusão social-cultural. Na visão do MEC, as atividades de extensão servem justamente para criar um canal de comunicação da universidade com a sociedade. O presidente do Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras, Prof. Dr. Marco Antônio França Faria, da UFMG, reconheceu a importância do Proext: *“Conseguimos, pela terceira vez, a publicação do edital para atender universidades públicas brasileiras em relação a programas e projetos de extensão. Eles são desenhados para fazer o processo de formação dos alunos, o que é muito importante”*.

Na busca da possibilidade sinfônico-musical na Universidade, por muitas vezes, há de se encontrar uma realidade desconhecida, devido às diferenças sociais, econômicas e culturais. Essa realidade não deve ser um desestímulo, pelo contrário, constitui-se em um fator que levará à novas descobertas.

Acreditando que uma orquestra sinfônica universitária pode colaborar na formação acadêmica do músico brasileiro, cabe à Universidade Pública responder a todos os desafios de nosso tempo, desenvolvendo além da instrução profissional

uma formação que ajude os estudantes a aprender a pensar criticamente e a familiarizar-se com sua própria tradição intelectual.

Bibliografia

CASELA, Alfredo; MORTARI, Virgilio. *La tecnica de la orquesta contemporânea*. Tradução por A. Jurafsky. Argentina: Ricordi, 1973.

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. 6ª Ed. São Paulo: Cortez, 2003. (Biblioteca da educação. Série 1. Escola; v.16).

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. 2ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

COOK, Nicolas. *Music, imagination and culture*. New York: Oxford University Press, 1992.

CRUVINEL, Flávia Maria. *Efeitos do ensino coletivo na iniciação instrumental de cordas: a educação musical como meio de transformação social*. Goiânia – GO: Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em Música na Contemporaneidade da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2003.

DEL MAR, Norman. *Anatomy of the orchestra*. 2ª Ed. Los Angeles: University of California Press, 1983.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. 10ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FURTWÄENGLER, Wilhelm. *Secretos de la dirección orquestal*. Tradução por Johannes Franze. Buenos Aires: Guillermo Kraft Limitada. 1952.

FINGER, Almeri Paulo. *Universidade: Organização, Planejamento e Gestão*. Florianópolis: Ed. UFSC/CPGA/NUPEAU, 1988.

HURD, Michael. *The Orchestra*. New York: Facts on file Inc., 1980.

LIMA, Jorge da Cunha. *Cultura Pública: A organização política do sonho*. São Paulo: SENAC, 2001.

MALAGODI, Maria Eugênia; CESNIK, Fábio de Sá. *Projetos Culturais*. 3ª Ed. São Paulo: Escrituras, 2000.

MARCUSE, Hebert. *Comentários para uma definição de Cultura*. In: *Cultura e Sociedade*. Volume 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MELLO, Clarice; JUSTUS, Liana. *Formação de platéia em música*. 20ª Ed. Curitiba: Expoente, 1999.

MUYLAERT, Roberto. *Marketing cultural e Comunicação dirigida*. 5ª Ed. São Paulo: Globo, 2000.

NATALE, Edson. *Guia brasileiro de produção cultural*. São Paulo: SESC, 2001.

OLIVEIRA, Enaldo. *Música nas Escolas*. São Paulo: artigo não publicado, 2002.

PESCUMA, Derna; CASTILHO, Antonio Paulo F. de. *Referências Bibliográficas: Um guia para documentar suas pesquisas*. 3ª Ed. Revista e Ampliada. São Paulo: Olho d'Água, 2003.

PREVIN, André. *Orchestra*. London: McDonald and Jane's, 1979.

RIBEIRO, Darcy. *A Universidade Necessária*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Tradução por Sergio Tadeu de Niemeyer Lamarão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SAMPAIO, Luiz Paulo. *A orquestra sinfônica: sua história e seus instrumentos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

SANTOS, Wilson Rogério. *Orquestras-Escola – Estudo e Reflexão*. São Paulo: Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Campus de São Paulo, 2001.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *A Música na Universidade Brasileira no final do Milênio*. In: X Encontro Anual da ANPPON. Goiânia – GO: Anais da ANPPON, 1997.

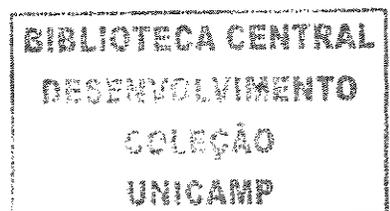
SWOBODA, Henry. *O mundo da orquestra sinfônica*. Tradução por Carlos Krondver. Rio de Janeiro: Fórum, 1968.

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1995. Tradução do autor.

VAHL, Teodoro Rogério; MEYER, Vitor; FINGER, Almeri Paulo. *Desafios da Administração Universitária*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1989.

VEIGA, Manuel. *Ensino Superior de Música e Ideologia da Cultura*. In: X Encontro Anual da ANPPON. Goiânia – GO: Anais da ANPPON, 1997.

VELLOSO, Rodrigo C. *Música Contemporânea e Novas Tecnologias: Um plano de extensão universitária*. In: X Encontro Anual da ANPPON. Goiânia – GO: Anais da ANPPON, 1997.



Anexo 1

Documento final apresentado no I Fórum das Orquestras Brasileiras, promovido pelo Ministério da Cultura nos dias 07,08 e 09 de maio de 2001, em Brasília/DF

I FÓRUM DAS ORQUESTRAS BRASILEIRAS

A Secretaria da Música e Artes Cênicas do Ministério da Cultura realizou em Brasília, nos dias 7,8 e 9 de maio, o I Fórum das Orquestras Brasileiras, como parte das atividades do Programa de Apoio a Orquestras de 2001.

Estiveram presentes no Fórum, para a abertura e encerramento, o Ministro de Estado da Cultura Francisco Weffort e o Secretário da Música e Artes Cênicas Joatan Vilela Berbel.

O encontro reuniu maestros, instrumentistas, administradores e demais profissionais da área de todo o Brasil com o objetivo de discutir a realidade das orquestras brasileiras e propor ações para o seu desenvolvimento, tanto artístico como gerencial, tendo como mediador dos debates o Maestro Edino Krieger.

A necessidade de conhecer melhor a realidade das orquestras motivou o Ministério da Cultura a encomendar à Academia Brasileira de Música o **Mapeamento das Orquestras Brasileiras**, apresentado no fórum, com o registro dos principais problemas e dificuldades a elas afetos.

Os temas abordados: **Trajatória das Orquestras no Brasil; Qualificação dos Músicos Profissionais de Orquestras; Gestão das Orquestras Brasileiras; Comunicação e Intercâmbio e Criação Musical Brasileira**, sintetizam os assuntos de maior interesse detectados na pesquisa.

Palestrantes convidados:

Trajatória das orquestras no Brasil

Régis Duprat
John Neschling

Mapeamento das Orquestras Brasileiras

Valéria Peixoto

Qualificação dos profissionais de orquestras

Pedro Ferreira da Costa

Roberto Duarte

O currículo do futuro

Maurício Alves Loureiro

Flávio Berbeitas

Gestão das Orquestras brasileiras . Administração

. A experiência da Orquestra Petrobrás Pró-Música

Carlos Eduardo Prazeres

. A experiência da OSESP

Cláudia Toni

Experiências de Orquestras Brasileiras

Orquestra Jovem: Paraíba - Luis Carlos Duriê

Orquestra Universitária: São Paulo - Gil Jardim

Orquestra de Câmara: Ceará - Francisco Eduardo Fidélis Dutra

Orquestra Sinfônica: Rio Grande do Sul - Tiago Flores

Educação e Cultura ao Alcance de Todos: Amazonas - Silvia Carla Cardoso

Do aço ao clássico: Nicolau Martins de Oliveira

Experiências no exterior: Renato Schmidt

Associação de Músicos de Orquestra: AMOESP - Marcelo Lopes

Gestão das Orquestras Brasileiras

Comunicação e Marketing - Ana Luiza Marinho

A orquestra na direção do público - Roberto Tibiriçá

A preferência do público - João Baptista Athayde

Criação Musical Brasileira

Ermani Aguiar

Ronaldo Miranda

Para discussão dos temas propostos nas palestras, foram formados cinco grupos, de acordo com a identificação temática: Orquestras Sinfônicas de Grande Porte; Orquestras de Câmara; Orquestras Universitárias; Orquestras Jovens e Grupo Alternativo.

Uma comissão composta por representantes de cada um desses grupos redigiu o documento final, com as principais conclusões e reivindicações do segmento. O documento foi lido, aprovado em plenário e entregue ao Ministro de Estado da Cultura Francisco Weffort, após seu discurso de encerramento.

No exercício de 2001 as reivindicações foram consideradas como critérios para a aprovação de projetos e nas proposições de novas ações do Ministério da Cultura.

Documento Final

Os participantes do I Fórum das Orquestras Brasileiras, promovido pela Secretaria da Música e Artes Cênicas do Ministério da Cultura, encaminham ao Excelentíssimo Senhor Ministro de Estado da Cultura, Francisco Weffort, o presente documento no qual relacionam suas principais conclusões e propostas:

1 - Inclusão do ensino obrigatório da disciplina Educação Musical nos níveis fundamental e médio.

a. Qualificação e reciclagem dos docentes desta matéria.

2 - Criação de uma comissão de juristas e profissionais de orquestra para análise e estudo de:

- a. legislação trabalhista;
- b. regulamentação da profissão do músico;
- c. direitos autorais;
- d. leis de incentivo à atividade musical;
- e. facilidades fiscais para a importação de instrumentos musicais, acessórios e partituras;
- f. legislação que permita às orquestras a contratação de músicos estrangeiros por tempo indeterminado;

3 - Aumento do percentual do orçamento da União destinado ao Ministério da Cultura.

4 - Aumento de recursos para o Programa de Apoio a Orquestras

5 - Apoio e fomento a orquestras profissionais, orquestras jovens, orquestras comunitárias, conservatórios e bandas.

6 - Criação de um banco nacional de partituras e instrumentos musicais.

7 - Promoção de intercâmbio entre orquestras.

8 - Realização de um Fórum Anual de Orquestras.

Brasília, 09 de maio de 2001

I Fórum das Orquestras Brasileiras

Anexo 2

Pequena biografia dos compositores (Capítulo 1)

Johann Mattheson nasceu em Hamburgo (Alemanha), em 1681. Aos quatorze anos, estreou-se como cantor, na Ópera de Hamburgo, onde continuaria a apresentar-se até 1705. Aos dezoito anos, apresentou, nesse mesmo teatro, a sua primeira ópera. Em 1703, foi com Händel para Lubeck; Entusiasmado pela notícia de que Buxtehude procurava um sucessor, preferiu no entanto, retirar a sua candidatura a casar-se com a filha do ilustre organista, conforme previsto no contrato. Em 1715, foi nomeado *kantor* e cônego da catedral de Hamburgo, posto que iria conservar até 1728, quando, tendo ensurdecido, ter-se-ia dedicado exclusivamente a escrever críticas e obras teóricas. Morreu em Hamburgo, em 17 de abril de 1764.

Johann Joachim Quantz nasceu em 30 de janeiro de 1697, em Oberscheden. Estudou sucessivamente oboé e trompete. Em 1716, aos dezenove anos, tornou-se membro da orquestra de Dresden, a mais famosa da Europa na época. Seu interesse pela composição começou a crescer, especialmente para os trabalhos com flauta, e em 1720 escreveu suas primeiras composições. Conheceu os maiores músicos de seu tempo, como Vivaldi, Scarlatti, Tartini (1723, Praga), Gasparini, Farinelli (1725), Händel (1726). Em 1747, conheceu J.S.Bach, em Potsdam, e em 1750, conheceu Voltaire. Pertenceu à chamada "Escola de Berlim", vivendo num período de transição entre o barroco e o classicismo. Também foi responsável por muitas inovações no desígnio da flauta, inclusive a adição de chaves para melhorar a entonação e a invenção de um novo afinador. O *Concerto para flauta em sol maior* é o seu mais conhecido concerto.

Cláudio Monteverdi nasceu em 1567. Italiano, Monteverdi foi regente do coro da basílica de São Marcos, em Veneza. Ao invés de continuar com as tradições da música polifônica, tornou-se um inovador, empregando acompanhamentos instrumentais, dissonâncias e cromatismos. Esteve a serviço da corte de Mântua como violinista, cantor e depois mestre de câmara e de capela. Em 1613 foi nomeado mestre-de-capela em São Marcos, Veneza, cidade onde passou a morar. Viúvo e tendo perdido seus dois filhos devido à peste, ordenou-se em 1632. Monteverdi escreveu obras religiosas e profanas, nove livros de madrigais e óperas. Morreu em 1643.

Giovanni Gabrielli nasceu em Veneza em 1557. Suas obras mais importantes são as *Sinfonias sacras* (1597), para seis e até dezesseis vozes. O procedimento contrapontístico já se apresenta sem as complicações dos mestres flamengos e também é bastante diverso do estilo palestriniano. A mobilidade sábia das vozes é utilizada como aprofundamento expressivo dos textos. Parte de suas obras é

idealizada com o acompanhamento instrumental, substituindo, em parte, as vozes humanas, como na *Sonata para piano e forte*, para dois coros de trombonetes. Antecipou a evolução da música instrumental. Morreu em Veneza a 12 de julho de 1612.

Heinrich Schütz nasceu em Köstritz (Alemanha) em 1585. Entre 1609 e 1613 estudou em Veneza com Giovanni Gabrielli e foi em 1614 nomeado maestro de música do eleitor da Saxônia em Dresden. As devastações da Guerra dos Trinta Anos obrigaram-no, em 1633, a fugir para a Dinamarca. Mas em 1635 voltou, passando em Dresden o resto de sua longa vida. A música de Schütz é uma síntese feliz de técnica italiana, veneziana, e de devoção luterana. Essa mesma síntese se repetirá, mais tarde, em mais elevado nível polifônico, na arte de J.S.Bach, de quem Schütz é precursor imediato. É mesmo o maior compositor alemão antes de Bach. Mas foi, como este, esquecido, e só em consequência dos estudos bachianos da segunda metade do séc. XIX redescoberto. Morreu em 1672.

Jean-Baptiste Lully nasceu em Florença, Itália, em 28 de Novembro de 1632, Entrou na corte de Luiz XIV como violinista e formou o grupo 24 Violons du Roi, primeiro conjunto especialmente criado para fins de concertos regulares para animar os balés da corte. Em 1661 foi nomeado para o posto de compositor oficial do rei. Recebeu um alvará para criar a Academie Royale de Musique, que mais tarde viria a ser a Grand Opera. Lully também organizou as arcadas dos instrumentos de corda numa mesma direção, dando fim à tremenda confusão de arcos cada um em uma direção. Foi o criador da ópera francesa. Morreu em 22/03/1687.

Joseph Haydn nasceu na Áustria, em 1732. Inicia uma nova fase na história da música. Não foi homem de grande cultura, mas de rara inteligência musical. Sua experiência em conjuntos ambulantes, nas ruas, onde era impossível o acompanhamento de baixo contínuo, levou-o a compreender a auto-suficiência do conjunto instrumental de cordas. Com a sua obra se desenvolve uma nova polifonia instrumental, sem o apoio harmônico do baixo contínuo. A produção de Haydn foi imensa, abrangendo cerca de meio século de atividade. Embora tenha sido compositor essencialmente instrumental, sua produção compreende todos os gêneros instrumentais e vocais, sacros e profanos. Não sendo possível percorrer uma evolução cronológica, sua obra deve ser considerada em uma divisão básica: instrumental e vocal. Música instrumental - Sinfonias - As seções mais importantes da música instrumental de Haydn são as sinfonias e quartetos. As primeiras sinfonias, que não sobreviveram no repertório, datam da década de 1760. Utiliza-se nelas de elementos da música barroca, conjugando, em pequenas orquestras, instrumentos de sopro e cordas.

Wolfgang Amadeus Mozart nasceu em Salzburg, Austria. Estudou cravo com o pai desde os três anos de idade. Assumiu o posto de organista da corte (1779), em Salzburg. Estabeleceu-se em Viena em 1781. Considerado um compositor essencialmente vocal, expressou na ópera o essencial de seu talento. Entre mais de 600 títulos compôs 15 óperas, das quais sobressaem seis, todas do último período da vida: Idomeneo, rè di Creta (1781), Die Entführung aus dem Serail (1782), Le

nozze di Figaro (1786), Don Giovanni (1787), Così fan tutte (1790), Die Zauberflöte (1791). Compôs, também, clássicos litúrgicos como a famosa Missa da coroação (1779) e seu próprio réquiem (1791). Escreveu 56 sinfonias, 21 concertos para piano, e muitos outros para clarinete e orquestra, e para violino, oboé, flauta, fagote e trompa.

Ludwig Van Beethoven nasceu em Bonn, Alemanha. De origem flamenga, neto e filho de músicos, passou a ter uma formação musical com o mestre de cravo da cidade, Christian Gottlob Neefe (1781). Substituiu Neefe como organista da corte (1783-1787) e a seguir foi enviado a Viena para estudar com Mozart (1787). Ainda estudou com Haydn (1792), com o contrapontista Johann Georg Albrechtsberger e com Antonio Salieri. Constatado seu problema crônico de surdez, viveu a partir daí sua mais intensa e criadora, compondo obras primas como a sonata Kreutzer, a sinfonia Heróica (1803), a sétima sinfonia e o trio Arquiduque (1811). Com a sua surdez agravada foi convidado a ir morar em Kassel, na Vestfália (1815), onde os nobres de Viena lhe proporcionaram uma pensão vitalícia para que não saísse da cidade. A imortal Nona sinfonia, criada pouco antes de sua morte, foi declarada patrimônio da humanidade pela UNESCO.

Hector Berlioz nasceu em La Côte-Saint-André, França. É considerado o criador da música de programa. Trabalhou como crítico musical para os jornais Courier de l'Europe e o Journal des Débats. Seu sucesso iniciou-se quando ganhou o Prêmio de Roma, com a cantata Sardanapale (1830). Viajou pela Europa como regente de orquestra. Na sua obra musical, além de Symphonie fantastique (1830), sua mais importante criação, compôs a abertura Le Roi Léar (1831), Harold en Italie (1834), a ópera Benvenuto Cellini (1834-1838), o réquiem Messe des morts (1837), Roméo et Juliette (1839), a Symphonie funèbre et triomphale (1840), Le Carnaval romain (1844), La Damnation de Faust (1846), o oratório L'Enfance du Christ (1850-1854) e a ópera Les Troyens (1856-1859). Também escreveu livros interessantes como o Grand traité de l'instrumentation et d'orchestration modernes (1844), Les Soirées de l'orchestre (1852) e Les Grottesques de la musique (1859).

George Bizet nasceu em Paris, França em 1838. Foi aluno de Gounod, Fromental e Halévy. Pianista admirado por Liszt, preferiu entretanto continuar como compositor. A primeira composição importante de Bizet é a Sinfonia n.º 1 (1855), quando ainda era aluno do conservatório. Os pescadores de pérolas (1863), ópera com libreto de Michel Carré e Comon, já revelava algumas das características de Carmen, sobretudo um exotismo original. Outra ópera, A bela moça de Perth (1867), embora prejudicada pela mediocridade do libreto, representou um progresso na caracterização dramática e na orquestração. Após Djamileh (1871) e a suíte A arlesiana (1872) tirada da música de cena para a peça homônima de Alphonse Daudet, compôs Carmen (1874), ópera cujo libreto foi extraído por Henri Meilhac e Ludovic Halévy da novela de Prosper Mérimée. Bizet exortava os compositores a expor todos os sentimentos, fazer rir ou chorar. A delicadeza e fluência de seu estilo influenciaram o Verismo italiano, especialmente o de Mascagni. Brahms admirava Carmen. Nietzsche exaltou a obra como o oposto de Wagner, levando em conta os

traços mediterrâneos da música de Bizet; mas musicalmente são evidentes os elementos wagnerianos na obra do compositor.

Charles Camille Saint-Saëns nasceu em Paris, França em 1835. Saint-Saëns era imensamente talentoso, como executante e como compositor. Como pianista, executou principalmente sua própria música, evitando assim o trabalho tedioso de mero virtuose que facilmente poderia ter-se tornado. Saint-Saëns foi conservador em sua obra e infenso ao wagnerismo então predominante. Tornou-se conhecido pelos seus poemas sinfônicos, sobretudo Dança macabra (1874), pleno de verve humorística. Menos conhecida, porém ambiciosa, é a Sinfonia n.º 3 (1886), com órgão e dois pianos, sua obra mais beethoveniana. Outra obra célebre é a ópera Sansão e Dalila (1877), inicialmente recusada em Paris, típica do ecletismo do autor, fundindo estranhamente Gluck, Verdi e Offenbach. Setor de relevo é de seus elaborados concertos, sobretudo os Concertos para piano n.º 2 em sol menor (1868) e n.º 4 em dó menor (1875), o Concerto para violino n.º 3 em si menor (1880) e o Concerto para violoncelo n.º 2 em ré menor (1902). Finalmente competiu na música de câmara, com a escola de Franck, destacando-se com várias obras de brilhante fatura nesse setor. Viveu, já idoso, no mundo de compositores como Ravel, Stravinsky e Schoenberg. Saint-Saëns foi ainda crítico musical de destaque.

Jules Émile Frédéric Massenet nasceu em Montaud, França, em 1842. Entrou no Conservatório de Paris aos onze anos e estudou composição com Ambroise Thomas. Destacou-se depois como instrumentista de orquestra. Foi membro da Academia de Belas-Artes e, em 1863, venceu o grande Prêmio de Roma. Engajando-se na produção dramática, estreou como compositor de óperas em 1867, com La Grand'tante. Manon (1884), é tida como a sua obra-prima, na qual se utiliza do diálogo falado com leve acompanhamento orquestral. Thaïs, (1894), é seu maior sucesso público. Morreu em Paris, em 1912.

Emmanuel Chabrier nasceu em Ambert, França. Sua música caracterizava-se por um acentuado senso de humor, que beira a caricatura. Estudou piano, harmonia e contraponto. Trabalhou no Ministério do Interior francês, período em que compôs suas primeiras óperas: L'Étoile (1877) e Une Éducation manquée (1880). Fundou com Vincent d'Indy, Henri Duparc e Gabriel Fauré o grupo conhecido como Le Petit Bayreuth. Influenciado pela música folclórica espanhola, compôs seus melhores trabalhos (1881-1891), como Dix pièces pittoresques, Trois valse romantiques e Bourrée fantasque e sua obra mais famosa, a rapsódia Espanha, além de Joyeuse Marche (1886) e Le Roi malgré lui (1887). Seu trabalho para orquestra influenciou compositores do século XX como Francis Poulenc e Georges Auric. Morreu em Paris.

Gabriel Fauré nasceu em Ariège, França. Organista em La Madeleine, Paris (1896), e diretor do Conservatoire (1905-1920), seu gosto refinado influenciou a música francesa moderna. Suas habilidades musicais manifestaram-se desde a infância e quando foi convidado pelo compositor suíço Louis Niedermeyer para integrar sua escola como pupilo aceitou imediatamente. Também estudou piano com Camille

Saint-Saëns, escreveu óperas e outras peças orquestrais como *Masques et bergamasques* (1919) e *Requiem* (1887-1890). Morreu em Paris.

Claude Debussy nasceu em Saint-Germain-en-Laye, França. Sua obra desempenhou o papel de catalisador de movimentos musicais renovadores. Admitido no Conservatório de Paris (1873), anos depois recebeu o grande prêmio de composição de Roma com a cantata *L'Enfant prodigue* (1884). Frequenta a vanguarda literária (1887), inclusive a casa de Mallarmé, foi a Viena e conheceu Brahms. No ano seguinte ouviu *Tristão e Isolda*, de Wagner, em Bayreuth, o que lhe causou forte impressão. Também ouviu música do Oriente, atração que mais apreciou numa exposição em Paris (1889). Entre as composições mais popularizadas se encontram *La Mer* (1905) e o terceiro movimento da *Suite bergamasque* (1890-1905), noturnos para orquestra e prelúdios para piano. Morreu em Paris

Johann Strauss nasceu em Munique, Alemanha. De uma família de compositores austríacos, era filho do principal trompista da orquestra da corte de Munique, recebeu cuidadosa formação musical e, ao deixar a escola (1882), já havia composto mais de 140 obras. Em Weimar (1889), regeu a primeira apresentação de seu poema sinfônico *Don Juan*, e mais tarde (1894), ainda em Weimar, estreou sua primeira ópera, *Guntram*. Deixou o cargo de regente em Berlim (1919) para co-dirigir a Ópera de Viena (1919-1924). Exerceu cargos importantes como músico oficial do regime nazista, porém sua colaboração com o judeu Hofmannsthal e o fato de sua nora ser judia, obrigaram-no a deixar o país, transferindo-se com a família para Viena. Após o final da guerra, voltou à Alemanha e morreu em Garmisch-Partenkirchen. Entre suas muitas composições citam-se *Also sprach Zarathustra* (1896), *Don Quixote* (1898) e *Ein Heldenleben* (1899), *Salomé* (1905), *Elektra* (1906-1908), *Der Rosenkavalier* (1909-1910), *Ariadne auf Naxos* (1912), *Die Frau ohne Schatten* (1919), *Die ägyptische Helena* (1928) e *Arabella* (1929-1932).

Gustav Mahler nasceu em Kalist (Boêmia), 1860. Em 1880 escreveu a obra coral *A canção triste*, que tornou conhecido o seu nome. Mahler foi regente de orquestra da mais alta categoria. No entanto, é como compositor que Mahler atingiu a categoria de grande artista. A Sinfonia n.º 1 em ré menor é denominada *Titânica*, não por ser 'titânica', mas conforme o título de um romance de Jean Paul. Ainda é muito romântica, wagneriana e bruckneriana, mas o conteúdo emocional já é outro, obra de um músico intelectualizado e angustiado. Obra-prima é, enfim, a Sinfonia n.º 2 em dó menor (1894), com coro, que manifesta a profunda angústia religiosa do compositor. a Sinfonia n.º 3 e n.º 4 em sol maior (1900), esta última com um solo com texto de canção popular infantil sobre o céu. A série das últimas obras começa com a Sinfonia n.º 6 em lá menor (1906), tecnicamente a mais complexa das obras orquestrais do mestre. Enfim, a Sinfonia n.º 8 em mi bemol maior (1907) não é a maior, mas a mais impressionante das obras de Mahler. Foi denominada 'a sinfonia dos mil', por que a execução exige várias orquestras e coros, mais de mil figuras.

Edgar Varèse nasceu em Paris, França. Aluno de Vincent d'Indy, Albert Roussel e Charles Widor, foi incentivado por Romain Rolland e Claude Debussy e pioneiro das

composições com instrumentos eletrônicos. Residindo nos Estados Unidos sua obra *Amérique* (1921), para sopros, cordas e percussão, rompeu com as influências do passado. Depois compôs, entre outras, *Hyperprism* (1923), *Arcana* (1926), *Ionisation* (1931) e *Densité 21,5* (1936). Após o surgimento das fitas magnéticas (1950), concentrou-se na música eletrônica e compôs *Déserts* (1950-1954), primeira obra em que se combinam sons naturais e organizados do mundo industrial. Depois apresentou, na Exposição Universal de Bruxelas, seu *Poème électronique* (1958), que utiliza 425 alto-falantes. Morreu em Nova York.

Erik Satie nasceu em 1866 no distrito de Pont-l'Évêque, França. Mudou-se para a capital francesa em 1878 e com 14 anos ingressou no Conservatório de Paris. Em 1905 ingressou na Paris Schola Cantorum e estudou contraponto e orquestração com Vincent d'Indy e Albert Roussel. Após três anos recebeu o diploma com a avaliação "três bien" (muito bom). Foi também um dos precursores do minimalismo, abolindo as estruturas complexas e sofisticadas, com absoluto despojamento e simplicidade da forma. Seu primeiro exemplo foi a peça *Vexations*, uma obra formada por 32 compassos que se repetem 840 vezes. Foi mentor do grupo chamado "Les Six", uma banda de vanguarda que reagiu contra a influência do romantismo e do impressionismo na música. Esse grupo era composto por Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Georges Auric, Louis Durey e Germaine Tailleferre, e tinha a supervisão de Jean Cocteau. Morreu em 1925.

Olivier Messiaen nasceu na França, em 1908. Cresceu num clima de inteligência estética e o seu prodigioso instinto musical manifestou-se a partir dos oito anos, nas suas primeiras tentativas de composição. Aos onze anos, entrou para o conservatório de Paris, onde teria como professor J.N.Gallon (harmonia), Caussade (fuga), Dupré (órgão), Emmanuel (história) e Dukas (composição) e obtém cinco primeiros prêmios. Foi um dos fundadores do grupo *Jeune France* (Jolivet, Lesur, Baudrier). Uma de suas obras-primas é o *Quarteto para o fim dos tempos*. Sua influência nas novas gerações de músicos tornou-se considerável: a partir de 1942, foi professor de harmonia no Conservatório, onde, em 1947, foi criada para ele a cadeira de análise e estética musicais. Seu último estilo vem da idéia de unificação (*Mode de valeurs et d'intensités*, *Livro do órgão*, *Cronocromia*) onde as regras de desenvolvimento retiradas da técnica serial, ou de outras técnicas mais pessoais, se aplicam já não só ao aspecto melódico da música (alturas), mas também ao ritmo (durações), aos matizes (intensidades), à instrumentação (timbres). Encontrou os seus melhores modelos na natureza que conhece bem, em especial, nos pássaros e a sua inspiração tem como fonte a sua intensa fé católica. Messiaen morreu em 1992.

Anexo 3

Questionário para levantamento de dados, com a finalidade de traçar o perfil acadêmico e administrativo das Orquestras Universitárias estudadas.

Identificação:

1. Identificação da Orquestra
2. Nome abreviado ou sigla:
3. Universidade a qual pertence:
4. Endereço, telefone:
5. Departamento, Instituto ou Pró-Reitoria a qual está diretamente ligada:
6. Data da fundação ou início da orquestra:

Estrutura:

1. Qual o número de componentes:
2. Músicos profissionais com vínculo empregatício (em números):
3. Regime de trabalho dos profissionais (CLT, RJU):
4. Músicos amadores (comunidade, bolsistas):
5. Número de arquivista (se houver):
6. Número de montadores (se houver):
7. Direção administrativa (cargo, função):
8. Dias e horários de ensaio:
9. Número de concertos e apresentações/ano (em média):
10. Possui equipamentos/instrumentos próprios? Cite-os, por favor:
11. Instrumentação completa:

Academia:

Um dos principais objetivos dessa pesquisa é a identificação de modelos de orquestras sinfônicas universitárias. Em maior ou menor grau, verifica-se a relação

com a formação acadêmica do estudante através da prática de orquestra, execução de obras dos alunos de composição, laboratórios de regência, entre outras.

Em sua orquestra, como se dá essa relação? Professores do Departamento/Instituto atuam? A Universidade corresponde às necessidades da orquestra?

Subsídios:

A Orquestra utiliza forma externas de captação de recursos como leis de incentivo à Cultura, Associação de Amigos, patrocínios, Fundações? Qual a receita anual em sua opinião seria a ideal para uma temporada artística, levando em consideração os objetivos da orquestra?

Opinião:

Em sua concepção, qual a importância de uma orquestra para uma universidade que mantém ou não cursos de música em sua grade e se, paralelo ao trabalho acadêmico, é possível esta mesma orquestra desenvolver uma temporada artística independente?

Por favor, acrescente outros dados e informações/experiências as quais julgar relevantes para este trabalho.

Dados:

- Diretor Artístico:

Nome:

Endereço completo:

Breve currículo:

- Maestro Titular:

Nome:

Endereço completo:

Breve currículo:

- Professor responsável pela Disciplina "Prática de Orquestra" (se houver)

Nome:

Endereço completo:

Breve currículo: