

# XXI Congresso da ANPPOM Uberlândia 2011

Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

22 a 26 de agosto

Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

**Apresentação**

**Expediente**

**Coordenadores e Pareceristas**

**Programação Geral**

**Pesquisadores Convidados**

**Artistas Convidados**

**Artistas Selecionados**

**Comunicações**

**Composição**

**Educação Musical**

**Etnomusicologia**

**Música e Interfaces**

(Semiótica, Cinema, Mídia, Cognição e Musicoterapia)

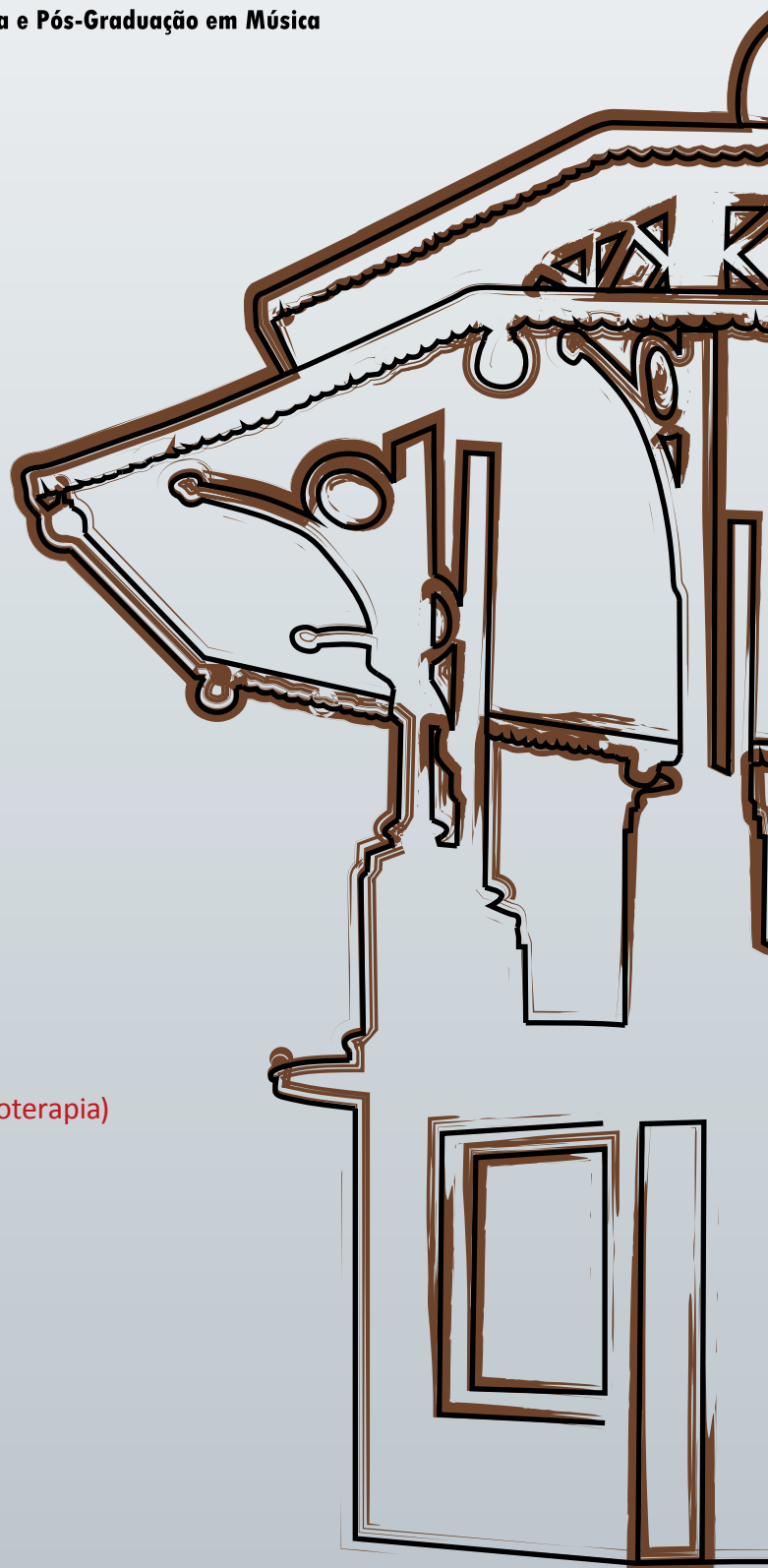
**Música Popular**

**Musicologia/Estética**

**Performance**

**Sonologia**

**Teoria e Análise**



# **XXI Congresso da ANPPOM**

**Uberlândia, 22 a 26 de Agosto de 2011**

**Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade:  
Reflexões e Aplicações Práticas**

# **ANAIS**

**Sonia Ray (Org.)**

# MÚSICA ERUDITA E INDÚSTRIA CULTURAL (TEORIA E PRÁTICA): O DILEMA DOS DEPARTAMENTOS DE MÚSICA DAS UNIVERSIDADES BRASILEIRAS

Marcos Câmara de Castro (USP)  
mcamara@usp.br

**Resumo:** Hugo Riemann (1974/1898, p. xxi) comenta que, no século XVI, Fulda, Gafurius, Tinctoris, e mesmo antes, Vitry, Franco de Cologne e Garland eram todos teóricos-compositores. Isso indica que a prática musical de uma época, ainda que elitista, e sua teoria andavam juntas. Esta comunicação tenta compreender como a prática musical está ligada às teorias no mundo contemporâneo. **Palavras-chave:** etnomusicologia, hegemonias, legitimação do cânone, porosidade de fronteiras, transferências culturais.

**Music and Cultural Industry (theory and practice): The Dilemma of Music Departments of Brazilian Universities**


**Abstract:** Tradução do resumo para o inglês, caso o trabalho seja em português ou espanhol. (fonte Times New Roman, tamanho 10, espaço simples, indentação de 2 cm à esquerda e justificado à direita). Hugo Riemann (1974/1898, p. xxi) notes that before 1500, Fulda, Gafurius, Tinctoris, and even before, Vitry, Franco de Cologne and Garland were all theoretical-composers. This indicates that the practice of music of an era, even elitist, and his theory went together. This presentation tries to understand how musical practice is linked to theories in the contemporary world.

**Keywords:** ethnomusicology, hegemonies, legitimization of the canon, porosity of borders, cultural transfers.

## 1. Trabalhar com misturas

Negar que vivemos uma variedade de eventos musicais, que se renovam sempre que um novo grupo social se faz ouvir, é aceitar uma hegemonia que se concentra cada vez mais atrás dos muros dos *campi* e dos conservatórios superiores, e quando um curso de “música popular” é introduzido, isso é feito sob uma propaganda enganosa que finge ignorar a porosidade das fronteiras e busca estabelecer um certo tipo de música popular como nova hegemonia.

O abismo entre o capital cultural dos estudantes e os programas das escolas superiores de música não escondem um diálogo de surdos entre professores, estudantes e pesquisadores em geral. A universidade não tem a vocação do conservatório; pelo contrário, mais do que preservar uma determinada tradição, ela tem a vocação de ser “um microcosmo de todo o saber humano” (HARTKE, 1985), aberta a toda e qualquer manifestação musical. O problema é que o quadro teórico já vem politizado *a priori*. Se se quer estabelecer uma linha evolutiva da música europeia aristocrático-burguesa, pode-se chegar a Erich Korngold e o cinema de Hollywood: os padrões que outrora encomendavam concertos, óperas e sinfonias, hoje comissionam, e pagam muito bem, trilhas sonoras.

O romantismo de uma “resistência” pode enganar. Supõe-se lutar contra o «mal» com uma educação cada vez mais burocrática, num fenômeno análogo à «violência simbólica» de Bourdieu, e a politização dos conteúdos ameaça «naturalizar» estruturas que são na verdade ideológicas. Os etnomusicólogos são os que podem impedir a eliminação das histórias locais e nacionais, em oposição à natureza multinacional do Capital — isso que pode ser a verdadeira luta contra o «mal»: a prática do *switching* que não ignora o papel da música na construção das realidades sociais (PELINSKI, 1997). 



As culturas urbanas das minorias étnicas e as culturas nacionais devem estar presentes no campo da musicologia da mesma forma que deve ser praticada uma **etnografia da tradição clássica** para democratizar o cânone e desvendar as estratégias conscientes de ocupação desse campo cultural.

Estudar a música hoje é trabalhar com misturas e isso revela a vocação interdisciplinar da etnomusicologia, que tende a “se apropriar do discurso crítico de outras disciplinas, sem o sentimento de identidade ou da hierarquia disciplinar” (ibidem).

## 2. O fantasma da indústria cultural: conhecer o «inimigo»

É possível identificar comportamentos pertinentes à cultura de massa desde o século XVI, quando já estava presente muito do que se considera típico da indústria cultural. Cervantes e Shakespeare estavam igualmente sujeitos a publicações não autorizadas de suas obras, a paródias e cópias estenográficas, além de perder o controle sobre o produto final, a partir do momento que deixavam um manuscrito nas mãos de um editor. A partir de então, todo o processo de edição passava para as mãos de um escriba profissional (que corrigia os erros de ortografia e de sintaxe) e depois à impressão, num processo análogo à alienação do trabalho de Marx.

Outra característica da cultura de massa, a impessoalidade das relações entre autor e público, já ocorria no século XVIII, nos concertos públicos em Viena e na indústria emergente de edição musical.

Uma novidade é o **princípio da repetição** que conduz o consumo de uma obra musical a uma série de ocasiões e possibilidades, «longe do controle do compositor». Para citar apenas um exemplo, **Haydn** reclamava em 1768 da **dificuldade de compor uma cantata** para um monastério austríaco, por não conhecer os músicos nem o local (SUPIČIĆ, in ATLAS, 1985, p. 253). Foi a repetição que criou uma rede implicando todos os organismos culturais: o compositor, o editor, o artista e o programador de concertos.

O século XVIII marcou o auge de um longo processo em que os músicos passaram de uma ocupação semifeudal de servir a Igreja, a Cidade e a Corte para um livre-mercado essencialmente burguês de empreendimento profissional, onde as leis de oferta e procura passam a influenciar a vida cultural e artística. Os **compositores independentes** puderam então produzir suas obras sem recorrer aos recursos do mecenato aristocrático, cada vez menos em função da nobreza. A produção em série, que é uma parte importante da produção industrial — e que foi sempre uma atividade rotineira da prensa desde Gutenberg — é também utilizada para denegrir a qualidade das produções contemporâneas.

Uma análise menos rígida poderia facilitar a compreensão de pontos em comum entre a indústria cultural e a produção artesanal. Hoje, as companhias de balé e de ópera (assim como *Le cirque du soleil* ou os bem elaborados *videogames* atuais) são comparáveis às produções do cinema de Hollywood e as pressões materiais sempre estiveram presentes desde a Renascença e jamais paralisaram a atividade criativa. Com a especialização progressiva do trabalho criativo, mesmo os compositores chamados eruditos raramente são os intérpretes de seu trabalho, e dependem igualmente da linha de produção para atingir seu público.

Além do dogma da geração de novidades, a produção de massa encoraja igualmente a especialização. Trata-se, segundo Eco (2006, p. 50), de identificar «qual a ação cultural possível que permita aos meios de massa transmitir valores culturais». A difusão da música clássica está amplamente adaptada às modalidades comerciais e midiáticas da arte de massa.

### 3. O discurso científico explicativo

Fiéis a uma lógica erudita de distinção (FRANCFORT, 2008) e numa tentativa de legitimar sua prática no meio acadêmico, os compositores utilizam na universidade o discurso científico explicativo, tornando a escuta musical uma atividade específica e exclusiva para aqueles que conhecem uma linha supostamente evolutiva da música ocidental. E a crítica, facção marginal na sociedade, simplesmente relaciona as estreias das obras, numa linguagem neutra que expõe raramente seus sentimentos com relação às obras.

Kowalski (1983, p. 8) pergunta: «que arrogância nos permite supor que a música só pode ser compreendida sob seus próprios termos, exceto em circunstâncias muito específicas e rarefeitas»? A sociologia da percepção artística de Bourdieu supõe que «toda percepção artística implica em uma operação consciente ou inconsciente de deciframento» e que «todos os bens culturais, desde a culinária até a música serial, passando pelo *western*, podem ser objeto da simples sensação até a degustação erudita» (in SILBERMANN, 1968, p. 45).

Independentemente do fato de a música ser rotulada de erudita ou popular, todos os períodos musicais tiveram seus modos de produção de massa e de «não-massa», isto é, de recepção limitada — o que abre a perspectiva para um estudo da recepção das obras do ponto de vista de sua popularidade ou não. Num período histórico determinado, a obra musical pode ter uma recepção massiva ou restrita, da mesma maneira que uma percepção erudita ou simples apreciação superficial, independentemente da intenção original de seu criador.

### 4. As «outras» músicas

A maior parte dos conhecimentos veiculados pela escola seria válida e digna de ser transmitida àqueles que não a receberam de família (in NOGUEIRA et NOGUEIRA, op. cit.). A cultura musical porém está longe de ser “hidropônica”, isto é, algo autônomo ou politicamente inocente, sem ligação com sua terra de origem. Desde que a tonalidade e o modalismo são a base de numerosas estéticas da música popular, os princípios seriais podem ser considerados como antitéticos com relação a todas as outras músicas e seu estudo deveria ser relativizado e contextualizado: “logo após a Segunda Guerra, auxiliado pelos escritos pedagógicos de Schoenberg, o serialismo musical tornou-se dominante nas instituições e no ensino da música nova”, privilegiando o caráter abstrato, científico, formalista e racionalista, fundado na negação da tonalidade, refutando a representação étnica da música popular em nome da inovação e do rigor formal, e compositores que definiram certos idiomas nacionais, como Bartók e Stravinsky, não conseguiram atingir a hegemonia face à militância sistemática de Boulez, Stockhausen e outros, cujos conteúdos tornaram-se matéria obrigatória nos cursos superiores de música (cf. BORN, HESMONDHALGH, 2000, p. 15).

Isso sublinha o medo de contaminação pelas formas populares, impedindo seu estudo por conta da autonomia formal e a ênfase sobre a natureza primitiva e degradada da cultura de massa (cf. ADORNO, 1974/1958) que conclama à inovação estética da linguagem musical sem referência a outros eventos, sem sincretismo e através de um processo de invenção conceitual pura (BORN, HESMONDHALGH, op. cit., p. 17). Todavia assistimos hoje ao fim das hierarquias de valor e de autoridade musicais, e a uma estética cada vez mais *crossover* que inclui o popular e o não-ocidental, fruto do movimento transglobal e da resiliência do exotismo e do primitivismo.

## 5. Os perfis dos estudantes

Considerando o «peso da origem social sobre os objetivos da escola» (in NOGUEIRA et NOGUEIRA, 2002, p. 16), «a educação, na teoria de Bourdieu, perde a função de transformação e democratização das sociedades e torna-se uma das principais instituições através da qual se mantêm os privilégios sociais». Essa “pedagogia do implícito” revela o programa de estudos, métodos de ensino e de avaliação pedagógica como um “processo social autêntico, baseado numa maior ou menor lacuna entre as atitudes dos alunos e os comportamentos valorizados pelas classes dominantes” (in NOGUEIRA et NOGUEIRA, 2002, pp. 32 - 33).

Pichoneri (2005), seguindo a linha inaugurada por Lehmann (2005), fez um trabalho sobre as origens dos músicos da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo; Dimas da Costa (2010) realizou uma enquete sobre a realidade socioeconômica dos integrantes da Orquestra Universitária da USP/RP e Travassos (2002) apresenta um perfil dos estudanes de música da UNIRIO. O que se percebe é que, assim que observamos as hierarquias sociais e os tipos humanos classificados numa universidade ou numa orquestra sinfônica brasileiras, somos confrontados com uma imagem diversificada e nada homogênea, como já era de se esperar. Um programa de disciplinas que não leve em conta essas pesquisas não chegará a atingir os objetivos pedagógicos ou de produtividade acadêmica e artística.

Lehmann, em sua obra mais conhecida sobre as formações sinfônicas francesas, estabelece três tipos de membros: o herdeiro, o promovido e o rebaixado. Pichoneri desvela a origem dos músicos profissionais em São Paulo — cuja maioria é oriunda das igrejas evangélicas — e Travassos fornece sete perfis de estudantes de música na UNIRIO: o devotado, o polivalente, o empreendedor, o eleito, o adepto da música popular e das fusões, o “brincante” ou entusiasta do folclore, e por fim o músico de congregação religiosa.

Budasz, por e-mail, diz que nos Estados Unidos certas escolas superiores de música são mais abertas que outras. Naquelas em que a performance é privilegiada, exige-se nos exames de admissão algum tipo de execução pública ou entrevista. Às vezes o candidato envia simplesmente uma carta de intenção, seguida ou não de um exame escrito. Em vários casos, essa fase não é eliminatória mas apenas uma desculpa para que o candidato se inscreva num curso — o que traz mais dinheiro à universidade.

No programa de *World Music*, o departamento de etnomusicologia da University of California, exige apenas que o candidato toque alguma coisa com o instrumento de sua escolha (não importando de qual tradição musical). O programa de Jazz no mesmo departamento é mais preciso sobre o que se deve tocar em público e há também um exame escrito. A mesma universidade tem dois outros departamentos de música, um que segue o modelo do Conservatório (departamento de música) e o departamento de musicologia, que é calcado sobre modelos humanistas (*liberal arts*), e oferece um bacharelado (*major*) em História da Música, sem exigir qualquer espécie de audição ou exame de ingresso.

Algumas universidades do sistema UC exigem exame de admissão, outras não. A University of California/Riverside oferece um bacharelado em música e um outro de Música e Cultura, igualmente sob o modelo humanista (sem eixo na performance) e não necessitando de audição ou exame de admissão. A University of Southern California, que é uma escola privada — na verdade a mais importante do oeste dos Estados Unidos —, exige audições e exames em todos os cursos de bacharelado, mesmo em música popular e de indústria da música. Não há modelo único e talvez seja essa uma das razões da ruptura da UCLA em três departamentos de música, cada um com uma filosofia diferente e oferecendo diferentes diplomas de estudos superiores.

Carole Gubernikoff, também por e-mail, sobre os Conservatórios Universitários como New England Conservatory, Julliard School, Mannis, Manhattan, e tantos outros, diz que têm testes de entrada difíceis e são frequentados por orientais, sulamericanos, africanos, árabes... E pergunta: «Porque discutir uma única maneira de formar músicos (se é isto que queremos) se cada instituição pode formular seu curso de acordo com o seus objetivos e sua identidade»? Isso nos leva a concluir que «quando se democratiza o acesso, o perfil do aluno terá de ser atualizado e teremos de nos adaptar».

Com as novas diferenças sociais — que separam fisicamente, mas unificam ideologicamente — e o esgotamento das possibilidades de mobilidade social para a maioria da população (cf. DAYRELL, 2005, p.24), estudar a música surge como uma possibilidade de interferir na cena cultural com produções musicais independentes que poderão se aproveitar das realizações históricas da ciência musical.

## 6. A ilusão biográfica

Muitas histórias da música baseiam-se principalmente nas biografias dos compositores, e beiram a hagiografia. Como diz Bourdieu (1986), «a história de vida é uma dessas noções do senso comum que entraram de contrabando no universo científico». Se partimos do princípio que «o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório»,

tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um ‘sujeito’ cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede.

Nesse sentido, só se poderia atestar a identidade da personalidade, como individualidade socialmente constituída, a custa de uma “formidável abstração”, com a função de confirmar uma suposta predestinação dos compositores, ignorando a construção social das identidades.

## 7. Pós-escrito

Longe de se pretender uma conclusão, o que se propõe aqui é refletir sobre valores musicais numa perspectiva humanista e de democratização do cânone — ainda que a pesquisa estética e a aristocracia do gosto tenham estado sempre a serviço da distinção.

Sem ignorar que a lógica comercial ameaça toda e qualquer produção independente e que a concorrência, “longe de diversificar, homogeneiza”, sabemos também que a busca do produto *omnibus* tende a difundir, “frequentemente na mesma hora, o mesmo tipo de produto que possibilite lucro máximo e custo mínimo”, a difusão comandando a produção (in BOURDIEU, 2001).

Como diz Rios Filho (2010): ser compositor de música de concerto contemporânea no Brasil, na América Latina, na África e nas Filipinas, já é ser “outro”, desarticulando a questão do exotismo, uma vez que nesses casos as noções de “outro”, de “hegemonia”, de “centro” e de “periferia” ficam confusas e assim, pode ser superado o medo de contaminação modernista pelo *kitsch*, o popular, o primitivo, o *pop* e a mídia.



O que se coloca é a necessidade de um projeto pedagógico que saiba por um lado transformar o saber erudito em saber escolar; e por outro, muita música dita “popular”, digna de estudo em sala de aula, permanece ignorada pelas grades curriculares.

## Referências

- ATLAS, Allan W. (editor). *Music in the classic period: essays in honor of Barry S. Brook*. New York: Pendragon Press, 1985.
- BORN, Georgina e HESMONDALGH, David. *Western music and its others*. Los Angeles: University of California Press, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *Contre-feux 2*. Paris: Éditions Raisons d’agir, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *L’illusion biographique*. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (62/63): 69-72, juin 1986.
- DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.
- HARTKE, Stephen. *Provincianismo universitário*. In Caderno de Música, ECA/USP, 1985, #14, p. 8.
- KOWALSKI, Michael. *The Exhaustion of Western Art Music*. In Perspectives of New Music, Vol. 21, No. 1/2 (Autumn, 1982 - Summer, 1983), pp. 1-14. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/832865>> (acesso em 28/12/2010)
- NOGUEIRA, Cláudio Marques MARTINS e NOGUEIRA, Maria Alice. *A Sociologia da Educação de Pierre Bourdieu: Limites e Contribuições*. In Educação & Sociedade, ano XXIII, n. 78, Abril/2002
- PELINSKI, Ramón. *Etnomusicología en la edad posmoderna*. 1997, Disponível em <http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm> (acesso em 29/11/2010)
- PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Campinas, 2005, 120pp. Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP, 2005. Disponível em <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000380388>> (acesso em 28/12/2010).
- RIEMANN, Hugo. *History of music theory*. New York: Da Capo Press, 1974.
- RIOS FILHO, Paulo. *A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea*. Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas: nº3, 2010. p.27-57.
- SILBERMANN, Alphons (org.) y otros. *Sociologia del arte*. Buenos Ayres: Ediciones Nueva Visión, 1968.
- TRAVASSOS, Elisabeth. *Perfis culturais de estudantes de música*. In Actas del IV Congreso Latinoamericano de la AIEMP. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmlla.html> (acesso em 30/11/2010).