

## Música e indústria cultural: Teoria e prática

PROF. DR. MARCOS CÂMARA DE CASTRO

Departamento de Música, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, USP/Ribeirão Preto, Brasil  
mcamara@usp.br

### Resumo

Estudo sobre a produção musical artesanal e a produção em série –termo que tem sido utilizado para definir o modo de produção industrial–, e as novas exigências de um mercado consumidor cada vez mais fragmentado. Este tema envolve também uma reflexão sobre a cultura de massa e alguns de seus traços identificáveis desde o século XVI na Europa; democratização do cânone; estudo das necessidades e significados sociais dos artistas; legitimação da hegemonia cultural e suas subjetividades internas através dos perfis socioculturais dos alunos dos cursos superiores de música; sociologia da percepção artística e da educação e a “ilusão biográfica” de Bourdieu; e as discussões sobre a exaustão de certas linguagens musicais. Pretende-se aqui discutir valores musicais e humanos, numa perspectiva de transformação e de democratização do cânone.

### Abstract

Study on the music production craft and mass production –a term that has been used to define the mode of industrial production–, and the new demands of a consumer market increasingly fragmented. This theme also reflects on mass culture and some of its identifiable traits since the sixteenth century in Europe, democratization of the canon; study of the needs of artists and social meanings, legitimation of cultural hegemony and its internal subjectivities through the social and cultural profile of students in higher education courses in music; sociology of art perception and education and the “biographical illusion”; and discussions on the exhaustion of certain musical idioms. It is intended here to discuss musical values and human in a perspective of transformation and democratization of the canon.

### Trabalhar com misturas

Hugo Riemann<sup>1</sup> (1974, 1898: xxi) comenta que, antes de 1500, Fulda, Gafurius, Tinctoris, e mesmo antes, Vitry, Franco de Cologne e Garland eram todos teóricos-compositores. Isso sugere 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

---

<sup>1</sup> *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert* (Berlin, 1898).

mundo contemporâneo.

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 que envolve 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), e deveria estar aberta a toda e qualquer manifestação musical. O problema é que o quadro teórico já vem politizado *a priori*.

Se quer estabelecer uma linha de evolução na música aristocrático-burguesa, pode-se chegar a Erich Korngold<sup>2</sup> e o cinema de Hollywood: os padrões que outrora encomendavam concertos, óperas e sinfonias foram hoje comissionam –e pagam muito bem!– trilhas sonoras.

O desafio hoje é evitar os relatos de totalização e os grandes discursos que crêem no progresso e no poder emancipador da razão (Pelinski 1997). 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” as estruturas ideológicas.

Os etnomusicólogos são os que podem impedir a eliminação das histórias locais e nacionais, opondo as tradições locais à natureza multinacional do Capital –essa 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).

---

<sup>2</sup> "Erich Wolfgang Korngold é mais frequentemente associado com a criação da trilha sonora moderna. Na verdade, muitos dos admiradores de sua música hoje vieram a saber dele por meio das partituras dos seus muitos filmes dos anos 30 e 40 anos. Mas antes de chegar a Hollywood, ele era um conhecido compositor de concertos e obras de câmara, óperas e obras teatrais, e um arranjador e maestro, entre muitos outros empreendimentos musicais. Embora na maioria das vezes comparado ao próprio Mozart, Korngold foi, reconhecidamente, um dos mais talentosos prodígios da história da música [...]". Troy DIXON, Fevereiro de 2006. Disponível em < <http://www.korngold-society.org/bio.html> > (acesso em 23 de dezembro de 2010).

As culturas urbanas das minorias étnicas e as culturas nacionais devem estar presentes no campo da musicologia sem que se perca a “dignidade do método” (Eco 1970: 30), da mesma forma que, como diz Pelinski (1997), o “repatriamento da etnomusicologia” através da etnografia da tradição clássica –que ele chama de autoetnomusicologia– para democratizar o cânone, recusando-se a ser monolítico com verdades absolutas.<sup>3</sup> 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” (Pelinski 1997).

### **O fantasma da indústria cultural: conhecer o "inimigo"**

#### ***A alienação do trabalho***

Supičić (1995), Brown (1968), Chartier (1997), entre outros, ocuparam-se em identificar os comportamentos pertinentes à cultura de massa desde o século XVI, e muito do que se considera típico da indústria cultural estava já presente na produção artística. Cervantes e Shakespeare estavam igualmente sujeitos a publicações não autorizadas de suas obras, às paródias e às 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.

#### ***O autor e o público, o princípio da repetição***

Outra característica da cultura de massa, a impessoalidade das relações entre autor e público, já estava presente no século XVIII, nos concertos públicos em Viena e na indústria emergente de edição musical. Todos os períodos musicais tiveram seus modos de produção de massa e de “não-massa”, isto é, de recepção limitada, independentemente do fato de a música ser rotulada de erudita ou popular –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 a simples apreciação superficial, independentemente da

---

<sup>3</sup> Ver os trabalhos de Elias (1991), Lehmann (2005, 2002), DeNora (1995), Born & Hesmondalgh (2000).

intenção original de seu curador.

Uma outra característica 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 nem as pessoas nem o lugar (Supičić in Atlas 1985: 253). Foi a repetição que criou uma rede implicando compositor, editor, artista e programador de concertos.

### ***A produção em série***

Com Barry Brook (apud Supičić, in Atlas 1985), o século XVIII marcou o auge de um longo processo onde 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 utilizada para denegrir a qualidade das produções contemporâneas.

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. 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.

Uma análise menos rígida, no entanto, poderia facilitar a identificação de pontos em comum entre a indústria cultural e a produção artesanal. Trata-se, segundo Eco (1970: 50), de descobrir “qual a ação cultural possível que permita aos meios de massa transmitir valores culturais”. Ou, com Francfort:

não se poderia tentar promover, em torno das técnicas de difusão de massa, outras formas de transferências, [...] buscando principalmente aproveitar a popularidade desta ou daquela melodia ultraconhecida para educar o povo dando-lhe acesso à alta

cultura musical? A difusão da música clássica está amplamente adaptada às modalidades comerciais e midiáticas da arte de massa. (2008)

### **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: 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” (Silbermann 1968: 45).

Considerando o “peso da origem social sobre os objetivos da escola” (Nogueira e Nogueira 2002: 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” (Nogueira e Nogueira 2002: 32-33).

### **As “outras” músicas**

A maior parte dos conhecimentos veiculados pela escola seria epistemologicamente válida e digna de ser transmitida metodicamente àqueles que não a receberam de família (Nogueira e Nogueira 2002). A cultura musical porém está longe de ser “hidropônica”<sup>4</sup> ou politicamente inocente. Desde que a tonalidade e o modalismo são a base de numerosas

---

<sup>4</sup> A expressão foi cunhada por Juan Pablo González.

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, sucumbiram à militância sistemática de Boulez, Stockhausen e outros, cujos conteúdos tornaram-se matéria obrigatória nos cursos superiores de música (Born e Hesmondhalgh 2000: 15).

Isso sublinha o medo de contaminação<sup>5</sup> pelas formas populares, impedindo seu estudo por conta da autonomia formal e a ênfase sobre a natureza primitiva e degradada da cultura de massa (Adorno 1958, 1974) 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 e Hesmondhalgh 2000: 17). Todavia assistimos hoje ao fim das hierarquias de valor e de autoridade musicais, primeira característica do modernismo herdeiro das raízes pósiluministas do discurso estético 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.

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

### **Os perfis dos estudantes**

Pichoneri (2005), seguindo a linha inaugurada por Lehmann (2005), fez um trabalho sobre as origens dos músicos da OSM; 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 estudantes de música da UNIRIO. O que se

---

<sup>5</sup> Cf. Elias, 2001.

percebe é que, assim que observamos as hierarquias sociais e os tipos humanos classificados numa universidade brasileira, 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 enfim 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 UCLA,<sup>6</sup> 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 UCR<sup>7</sup> 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 USC,<sup>8</sup> que é uma escola privada –na verdade a mais importante do oeste

---

<sup>6</sup> University of California

<sup>7</sup> University of California/Riverside

<sup>8</sup> University of Southern California

dos Estados Unidos–, exige audições e exames em todos os cursos de bacharelado, mesmo em música popular e de indústria da música, porém aberta a algumas exceções para os *minors* –que é uma espécie de diploma de estudos secundários que não parece existir no Brasil–. Há também outras universidades onde o exame não é exigido para certos *minors*. 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.<sup>9</sup>

Carole Gubernikoff, também por e-mail (25 de Novembro 2010), 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 brancos, sulamericanos brancos, 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”? E conclui: “Claro que quando se democratiza o acesso, o perfil do aluno terá de ser atualizado e teremos de nos adaptar, o que nos é muito difícil”.

### **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. (Bourdieu 1986)

Nesse sentido, só se poderia atestar a identidade da personalidade, como individualidade

---

<sup>9</sup> Agradeço ao Prof. Budasz pelas informações.



socialmente constituída, a custa de uma "formidável abstração", com a função de confirmar uma suposta predestinação dos compositores, ignorando a construção social das identidades.

### **Pós-escrito**

Ainda que a pesquisa estética e sua aristocracia do gosto tenha estado, desde os tempos de Beethoven, a serviço da distinção, o que se propõe aqui é refletir sobre valores musicais numa perspectiva humanista e de democratização do cânone. Sem ignorar que a lógica comercial ameaça toda e qualquer produção independente e que a concorrência, “longe de diversificar, homogeneiza”, ao mesmo tempo que a busca do produto *omnibus* que tende a difundir, “frequentemente à mesma hora, o mesmo tipo de produtos que possibilitem lucro máximo e custo mínimo” (Bourdieu 2001), a difusão comandando a produção.

Como diz Rios Filho (2010: 39): ser compositor de música de concerto contemporânea na Bahia, assim como em todo o Brasil e América Latina, na África e nas Filipinas, já é ser, portanto, “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, o medo de contaminação modernista com relação aos seus outros – o *kitsch*, o popular, o primitivo, o *pop* e a mídia – podem ser superados (2010: 52).

O que se coloca é a necessidade de um projeto pedagógico que saiba transformar o saber erudito em saber escolar, seja qual for o destino de sua utilização prática e muita música digna de estudo em sala de aula permanece ignorada pelas grades curriculares.

### **Referências**

- Adorno, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.
- Atlas, Allan W., ed. *Music in the classic period: essays in honor of Barry S. Brook*. New York: Pendragon Press, 1985.
- Born, Georgina e David Hesmondhalgh. *Western music and its others*. Los Angeles: University of California Press, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Contre-feux 2*. Paris: Éditions Raisons d'agir, 2001.
- Budasz. Mensagem a Marcos Câmara de Castro. E-mail.
- Chartier, Roger. *Le livre en révolutions: entretiens avec Jean Lebrun*. Paris: Les Editions

- Textuel, 1997.
- Costa, Dimas da. “Estudo sobre o ensino coletivo: uma experiência na universidade.” Proposta de comunicação enviada ao XIX Congresso Nacional da ABEM. 2010.
- Denora, Tia. *Beethoven and the construction of genius*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Dominick, Lisa R. “The Composer in the University Reexamined.” *Perspectives of New Music* 21.(1-2) (1982-83): 378-392.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.
- Elias, Norbert. *Mozart: sociología de un genio*. Barcelona: Ediciones 62 S.A., 1991.
- Elias, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.
- Francfort, Didier. “« La musique savante manque à notre désir » (Rimbaud, Illuminations) Musiques populaires et musiques savantes: une distinction inopérante?” Comunicação apresentada no Colóquio Fundador da International Society for Cultural History em Gent. Bélgica, 2008. Web. <<http://www.abdn.ac.uk/isch/>>
- Gubernikoff, Carole. Mensagem a Marcos Câmara de Castro. 25 de Novembro 2010. E-mail.
- Guérios, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- Hartke, Stephen. "Provincianismo universitário". *Caderno de Música* 14 (1985): 8. ECA/USP.
- Kowalski, Michael. “The Exhaustion of Western Art Music”. *Perspectives of New Music* 21.(1-2) (1982-83): 1-14. *JSTOR*. Web. 28 de dezembro 2010. <<http://www.jstor.org/stable/832865>>
- Lehmann, Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques*. Paris: Éditions La Découverte, 2005.
- Nogueira, Cláudio, Marques Martins e Maria Alice Nogueira. “A Sociologia da Educação de Pierre Bourdieu: Limites e Contribuições.” *Educação & Sociedade*, ano XXIII (2002): 78.
- Pelinski, Ramón. *Etnomusicología en la edad pós-moderna*. 1997. Web. 29 de novembro 2010. <<http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm>>

- Pichoneri, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra : um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP, 2005. Web. 28 de dezembro 2010. <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000380388>>
- 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* 3 (2010): 27-57. Pelotas.
- Silbermann, Alphonse, org., y otros. *Sociologia del arte*. Buenos Ayres: Ediciones Nueva Visión, 1968.
- Travassos, Elisabeth. "Perfis culturais de estudantes de música". *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la AIEMP*. 2010. Web. 30 de novembro 2010. <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>