

TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 6, N. 1, Jan.-Abr. 2023
ISSN 2184-38052

PERSPETIVAS SOBRE A MÚSICA CLÁSSICA BRASILEIRA E A INFLUÊNCIA DA INDÚSTRIA CULTURAL

PERSPECTIVES ON BRAZILIAN CLASSICAL MUSIC AND THE INFLUENCE OF THE CULTURAL INDUSTRY

PERSPECTIVES SUR LA MUSIQUE CLASSIQUE BRÉSILIENNE ET L'INFLUENCE DE L'INDUSTRIE CULTURELLE

PERSPECTIVAS SOBRE LA MÚSICA CLÁSICA BRASILEÑA Y LA INFLUENCIA DE LA INDUSTRIA CULTURAL

Miqueias Felipe Costa Feitosa

Instituto Politécnico do Porto, Porto, Portugal

André Dallálio

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal

RESUMO: Este artigo aborda as implicações da Indústria cultural nas produções e divulgação da música clássica brasileira. Foi realizado entrevistas semiestruturadas com compositores e integrantes do universo da música clássica no Brasil. O objetivo desta pesquisa é compreender os impactos da Indústria Fonográfica a divulgação no Brasil explicações sociológicas a respeito. Entrelaçando as teorias sociológicas com as entrevistas realizadas, foi compreendido que a indústria cultural causa impactos negativos e positivos. No entanto, existem outros fatores sociais que interferem, como a educação.

Palavras-chave: música clássica brasileira; indústria fonográfica; indústria cultural.

ABSTRACT: This article discusses the implications of the cultural industry in the production and dissemination of Brazilian classical music. Semi-structured interviews were carried out with composers and members of the classical music universe in Brazil. The objective of this research is to understand the impacts of the phonographic industry on the dissemination of classical music in Brazil and sociological explanations about it. Intertwining sociological theories with the interviews, it was understood that the cultural industry causes negative and positive impacts. However, there are other social factors that impacts such as education.

Keywords: Brazilian classical music; phonographic industry; cultural industry.

RÉSUMÉ: Cet article traite des implications de l'industrie culturelle dans la production et la diffusion de la musique classique brésilienne. Des entretiens semi-structurés ont été menés avec des compositeurs et des membres de l'univers de la musique classique au Brésil. L'objectif de cette recherche est de comprendre les impacts de l'industrie phonographique sur la diffusion de au Brésil et les explications sociologiques à ce sujet. En croisant les théories sociologiques avec les entretiens réalisés, on a compris que l'industrie culturelle a des impacts négatifs et positifs. Cependant, d'autres facteurs sociaux interfèrent dans la propagation, comme l'éducation.

Mots-clés: musique classique brésilienne; industrie phonographique; industrie culturelle.

RESUMEN: Este artículo aborda las implicaciones de la Industria Cultural en las producciones y difusión de la Música Clásica Brasileña. Se realizaron entrevistas semiestructuradas con compositores y miembros del universo de la música clásica en Brasil. El objetivo de esta investigación es comprender los impactos de la Industria Fonográfica en la difusión de la Música en Brasily las explicaciones sociológicas al respecto. Entrelazando las teorías sociológicas con las entrevistas realizadas, se entendió que la Industria Cultural provoca impactos negativos y positivos. Sin embargo, hay otros factores sociales que interfieren, como la educación.

Palabras-clave: música clásica brasileña; industria fonográfica; industria cultural.

1. Introdução

A indústria cultural tem sido um tema recorrente em discussões a respeito de divulgações de obras de artistas independentes. Seja pela ausência de incentivos estatais, seja pela falta de público. Numa época em que a internet proporciona uma falsa democracia de acessos, deparamos com profissionais da música trabalhando em outras áreas, exercendo a atividade de formação em paralelo a profissão executada. Ao mesmo tempo que as produções independentes tentam sobreviver em um meio repleto de entretenimento, surgem fenômenos musicais que em questão de dias alcançam recordes de acessos em plataformas digitais. Não é nosso papel aqui, definir o que é ruim ou boa arte. É proposto buscar compreender o porquê que em épocas de acessos facilitados graças a internet, a música clássica brasileira ainda continua com um público muito menor que outros gêneros musicais. Quais são as dificuldades? A indústria Cultural tem impacto para que este gênero musical continue não tendo o valor que deveria ser reconhecido?

Foi a partir destas questões que propusemos buscar as respostas destas perguntas, com finalidade de entender os mecanismos sociais que ainda excluem movimentos culturais importantes para a sociedade brasileira, com ênfase a música clássica brasileira. Durante a construção da tese de mestrado em Música e Interpretação Artística pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo em 2019 (Feitosa, 2019) no Porto, em Portugal, foi indagada a dificuldade de alguns colegas da música face à divulgação e ao financiamento de projetos de música clássica no Brasil. Neste tempo, foram realizadas – por Miqueias Feitosa, um dos autores – entrevistas semiestruturadas (Feitosa, 2019: 54-65) com profissionais e estudiosos sobre o assunto, entrevistas estas que serão expostas ao longo do artigo, articulando com teorias e reflexões necessárias para a temática. Além das entrevistas realizadas, foi efetuada uma pesquisa bibliográfica que se referia à indústria cultural, precisamente aos estudos de Theodor Adorno, na obra “Indústria Cultural e Sociedade” (2002) e o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu (Setton, 2002) com a finalidade de encontrar outras respostas para as dificuldades encontradas pelos artistas produtores de música clássica brasileira.

Para realização deste artigo foi efetuada uma breve abordagem histórica em linha cronológica referente à propagação da indústria fonográfica no Brasil e, em seguida, a contextualização inerente à evolução do mercado fonográfico na música brasileira e suas consequências positivas e negativas na divulgação de obras aqui estudadas no contexto nacional e internacional. Por fim, serão debatidos outros temas que vão além da relação da indústria cultural e a música, como a democratização da arte e os processos de alienação do sistema capitalista.

2. A música brasileira: divulgação de obras versus indústria cultural

O aparelho fonográfico após o seu surgimento, em Nova Jérnia nos Estados Unidos da América, foi introduzido no Brasil em 1879 e, desde então – tal instrumento que deu o *start* da industrialização musical – permitindo que a música fosse uma arte vista como um bem cultural (Silva, 2001). Foi, então, a partir de 1891, que Frederico Figner¹⁾ começou a divulgar o fonógrafo pelo território brasileiro. A sua propagação, com o tempo, permitiu alcançar, cada vez mais, todas as camadas da população, e assim “impulsionou a venda de música gravada” (Silva, 2001: 3). Para Saldanha (2008) tanto a indústria fonográfica quanto o mediatismo radiofónico, necessitavam de rótulos para uma melhor propagação destes produtos, da mesma forma, este fato ocorreu em diversos gêneros musicais brasileiros. Para exemplificar, o autor demonstra as diversas formas de se categorizar o samba, “no caso do samba que se tornou de Breque, Exaltação, Partido Alto, etc...” (Saldanha, 2008: 175). Esta referência de Saldanha justifica a abordagem que fazemos a seguir da descrição dos ritmos brasileiros citados neste trabalho.

Ampliando este tema para percebermos a importância da fonografia, e mais objetivamente, para observarmos se há ou não uma propagação significativamente notória destes concertos em estudo, clarificaremos pontos relevantes através da ótica de alguns autores, intérpretes e compositores das obras que se encontram neste trabalho. Aludimos à pouca

¹⁾ Frederico Figner (1866-1946) “nascido na cidade de Milevsko, então, parte do Império Austro-Húngaro e cidade da atual República Tcheca. No final do século XIX, Figner emigrou para os Estados Unidos e lá iniciou uma carreira de vendedor de fonógrafos na América Latina. Excursionando com seu cunhado pelas rotas comerciais da região, chegou ao Brasil em 1891” (Vicente, 2015: 11).

ou muita propagação dessas obras, pela discussão que ocorre há muito tempo no âmbito da música brasileira e no mundo, ao colocarmos a indústria cultural, supostamente como um notório problema para a propagação artística. No entanto, as citações dos autores, intérpretes e compositores das obras em descrição neste trabalho, irão mostrar-nos se a indústria cultural, para estes, de fato afeta ou não a propagação destas obras brasileiras para clarinete e orquestra.

Silveira (2006: 93), ao discorrer sobre o Concertino para Clarinete e Orquestra de *Francisco Mignone*, relata alguns aspectos importantes do nacionalismo brasileiro e as dificuldades de encontrar gravações do concerto supracitado. O mesmo autor destaca a escassez de gravações encontradas, não vinculando isso à falta de mercado, já que é possível demonstrar muitos exemplos da grande divulgação de música brasileira erudita. Importante ressaltar que a produção para clarinete no Brasil, apesar de toda produção popular urbana dos “chorões”²⁾ que data do final do século XIX – principalmente no Rio de Janeiro, até meados da década de 50 – era relativamente pouca. Silva (2019), comenta sobre a pouca produção de obras brasileiras para clarinete até a década de 50: “De fato, até meados de 1950, pouco foi escrito para clarinete no Brasil, ao contrário do que acontecia, por exemplo, com outros instrumentos (piano, violino)” (Silva, 2019: 22). Segundo Freire (2003: 78):

aproximadamente 85% do repertório atual para clarinete foi composto após 1950, e grande parte destas obras foram dedicadas a José Botelho. Desta maneira, Botelho estabeleceu uma postura artística que incentivava a produção dos compositores brasileiros.

A partir deste contexto histórico, só em 1996 José Botelho gravou o CD “Música Brasileira para clarinete e piano” com composições exclusivas para o clarinete, como confirma ainda Freire (2003). Existem três pontos importantes aqui para o discurso que seguirá referente à indústria cultural: Silva (2019) constata a pouca produção para clarinete até a década de 50, enquanto Kiefer (1983, *in* Silveira, 2006:93) não vincula a pouca propagação do Concertino de Mignone à escassez de gravações. Mas o que se revela consoante, é a representatividade do clarinetista José Botelho após a década de 50, conforme cita Freire (2003). Nesse momento, começa a emergir uma produção musical para clarinete significativa. No entanto, a quantidade de gravações de obras para clarinete e orquestra ainda não se tornou uma questão resolvida. Ainda sobre a divulgação da música brasileira erudita, Mariz (1997, *in* Silveira, 2006) supõe que, por conta da melhor produção de Mignone ser justamente nacionalista, as editoras internacionais de música e discos não tiveram tanto interesse em seu trabalho.

Devido à complexidade deste assunto, talvez seja difícil encontrarmos uma resposta coerente, uma vez que se levamos em consideração a “grande ou pouca” divulgação da música erudita brasileira, somado ao suposto desinteresse das editoras internacionais, conforme citado acima, teríamos uma realidade com muitas dificuldades em propagar a música de concerto no Brasil para/e no exterior ainda hoje. Não obstante, e analisando de maneira microscópica, percebe-se que a compreensão da indústria cultural vai além do discurso da não vinculação à falta de mercado.

²⁾ “Chorões” é uma terminologia muito comum entre músicos brasileiros para se reportar aos músicos de Choro.

Sobre a indústria cultural, Adorno (1982: 287-288) faz uma alusão a esse tema, a qual gostaríamos de destacar.

Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito: a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora [...] O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto.

No que se refere às questões levantadas anteriormente, foram feitas diversas perguntas aos compositores e intérpretes das obras em estudo sobre a influência da indústria cultural nos concertos aqui trabalhados, com as quais pretendemos discutir se esta afeta a produção e disseminação da música erudita no Brasil. Partindo da premissa supracitada, o compositor Wellington Gomes (2019), afirma que:

A indústria cultural sempre afetou o acesso e apreciação da música de concerto no mundo, e no Brasil então nem se fala! Hoje em dia já podemos contar com a colaboração do 'Youtube', diferentemente de outrora, mas nos deparamos com a 'cultura da facilidade de compreensão e do fazer' (do produto e da escolha) estimulada pela pobreza e ignorância de quem detém o poder da mídia, desta maneira educando ou "deseducando" para o consumo da simplicidade em arte" (Wellington Gomes, entrevista pessoal, 07 de fevereiro de 2019).

Este compositor reforça as ideias de Adorno (1982) citadas anteriormente, ao falar que a indústria cultural reflete – diretamente – o acesso da população à música de concerto, sendo influenciada pelo poder mediático alienado, a partir do interesse do mercado. Em simpatia a esta ideia, compreendemos também o papel da indústria cultural, conforme versa o intérprete Pedro Robatto, clarinetista que estreou o Concerto para Clarinete e Orquestra de Wellington Gomes, em que este afirma acreditar que há uma "crise" de divulgação não só no Brasil, mas em todo o mundo:

Acredito que nos dias atuais a música de concerto vive uma "crise" de divulgação em todo o mundo. Muitas orquestras estão fechando por falta de apoio ou por falta de interesse da sociedade. As orquestras precisam se reinventar e ter fácil acesso e uma linguagem mais direta com a sociedade moderna (Pedro Robatto, entrevista, 07 de fevereiro de 2019).

Robatto afirma ainda que há uma grande influência nacionalista nas obras para clarinete no Brasil, em que uma das características utilizadas é a música popular do país, como uma forma de estratégia para encarar a situação da indústria cultural e o interesse pela música por parte do público. Tal argumento vai de encontro com o que outrora afirmava Mariz (*in* Silveira, 2006) anteriormente. O nacionalismo para Robatto não é um fator que afeta diretamente a propagação destas obras. Para ele:

os concertos brasileiros para clarinete podem fazer sucesso com o público atual, principalmente pela clarinete ter uma característica mais popular (muito usada no chorinho e nas bandas militares e sinfônicas), e também por ser um instrumento virtuosístico e de grande projeção sonora. Os concertos brasileiros também possuem muitos elementos da música popular, o que também pode agradar o público (Pedro Robatto, entrevista, 07 de fevereiro de 2019).

Em contrapartida, Vittor Santos (2019), compositor carioca da peça *Divagações n.12* para Clarinete e Orquestra, tece seu comentário acerca do papel da indústria cultural, no qual para este, o artista deve ir além, e não se deixar desestimular pelo mercado, incentivando a produção artística, como vemos a seguir:

Não podemos contar com a indústria para compartilhar o nosso interesse, porque os interesses, neste caso, são incompatíveis. A indústria tem atrapalhado, porque os artesãos dos sons, em qualquer das instâncias do processo da sua realização, acabaram acreditando que a referida tinha o mesmo interesse deleitoso, ou mesmo a obrigação de 'divulgar' os nossos interesses artesanais. Mas não é nada disso, o que a dita cuja quer, ou se prontifica a fazer. Por isso, bom é que não nos enganemos mais, sobre tal aspecto e assim, prossigamos escrevendo, interpretando, ouvindo etc, de maneira tranquila, aquilo que nos cabe! (Vittor Santos, entrevista, 08 de fevereiro de 2019).

Beetholven Cunha, compositor da obra *Três Paisagens Brasileiras nº 4* para Clarineta e Cordas, traz uma reflexão sobre a propagação de músicas de concertos no Brasil. Para este compositor, a ideia da divulgação dessas obras vincula-se à educação musical no país, na qual se houvesse um investimento constante na área, a realidade do Brasil e sua indústria fonográfica seria modificada.

Certo dia, deixando uma entrevista para a Rádio Polonesa da cidade de Bydgosz, a repórter pergunta como vive o compositor brasileiro. Respondi que no Brasil a profissão compositor não existe. Os compositores são professores, regentes ou trabalham com algo que não tenha nada haver com música.[...] A música erudita e a folclórica estão no mesmo triste barco dos excluídos do comercio musical Brasileiro. As divulgações de obras ou concerto ainda é algo entre amigos. Temos poucas revistas e rádios e as poucas que temos são mal divulgadas. Tudo para mim está ligado a educação. Em 20 anos de educação musical constante, o Brasil e sua indústria fonográfica seria outra (Beetholven Cunha, entrevista, 26 de fevereiro de 2019).

Ainda sobre a indústria cultural, o compositor Estércio Marquez Cunha, compositor do *Movimento para Clarinete e Cordas*, discorre sobre as implicações negativas da indústria na produção artística:

A indústria cultural afeta negativamente toda a produção artística. Ela induz e conduz, através da propaganda, a audição ou a fruição. O produto da indústria tem que ser previsível e fácil, para ser vendido. A obra de arte necessita da imprevisibilidade como estratégia para a percepção" (Estércio Marquez Cunha, entrevista, 12 de fevereiro de 2019) (destaques nossos).

Com as visões abordadas até aqui, podemos compreender de uma forma mais ampla a dimensão das dificuldades para a propagação da produção artística no contexto brasileiro. Conforme as citações acima, constata-se que a gênese do problema vai além da função da indústria cultural, que pode ser vista como um empecilho, mas não o único fator de interferência na produção, gravações e divulgação dessas obras. O que nos instiga, frente à atual conjuntura, a tentar compreender se o problema da divulgação, mais precisamente das obras brasileiras para clarinete e orquestra, é se há clarinetistas brasileiros empenhados em gravar tais obras. Existem alguns intérpretes empenhados na propagação destes concertos.

Seja por intermédio de algum projeto – onde os mesmos consigam através de captação de recursos consolidar as suas gravações de CDs destes concertos brasileiros – ou de maneira independente e/ou através do Youtube ou outros meios de divulgação. De fato, vem acontecendo esta propagação, como outrora comentava o compositor Wellington Gomes na citação acima.

Apontaremos alguns dos clarinetistas empenhados nesta propagação de concertos brasileiros para clarinete e orquestra. O clarinetista brasileiro Cristiano Alves³⁾, numa entrevista concedida ao jornal *O Globo*, em 2015, comenta sobre um projeto que consiste na gravação de 35 Concertos brasileiros para clarinete e orquestra, “sendo 19 inéditos, encomendados pelo próprio músico (ou oferecidos a ele)”, projeto iniciado já no final do ano de 2015 (Alves, 2015). Um projeto que obviamente demanda de muitos recursos, uma logística complexa, orquestras, além de outros fatores, mas que ajudaria a mudar gradativamente a realidade referente à divulgação dos concertos brasileiros para clarinete e orquestra. Ainda sobre a divulgação de concertos brasileiros para clarinete e orquestra, Robatto (2019) comenta:

Toquei algumas estreias de concertos, especificamente de compositores da Bahia como Paulo Costa Lima⁴⁾, Fernando Cerqueira⁵⁾ e Wellington Gomes. Mas toquei “Cosmofonia III” op. 163 para clarinete/ou sax e orquestra de cordas de Ernst Widmer⁶⁾ (a estreia foi com o Paulo Moura no sax). Também de Widmer toquei o “Concerto para Clarineta op.116” (original para clarineta e Piano) com orquestração para orquestra de cordas pelo prof. Piero Bastianelli. Também Gravei para uma tese de doutorado o “Concerto 1988” (com a redução para piano) de Ernst Mahle⁷⁾. Toquei “Um Gringo no Brasil” para clarineta e cordas de Nestor de Hollanda Cavalcanti⁸⁾ e toquei com o fagotista Fabio Cury o “Concertino pra clarineta e fagote” e orquestra de Francisco Mignone” (Robatto, 2019: s/p).

³⁾ Cristiano Alves (1974), nascido em Niteroi – Rio de Janeiro, é professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro e intérprete que estreou em 2004, *Divagações nº12* para clarinete e orquestra de Vittor Santos, obra que será estudada neste trabalho.

⁴⁾ Paulo Costa Lima (1954), nascido na Bahia- Brasil, foi professor da escola de música da Universidade Federal da Bahia. Premiado compositor brasileiro e membro da Academia Brasileira de Música, foi discípulo de Ernst Widmer (Lima, 2019).

⁵⁾ Fernando Barbosa de Cerqueira (1941) nascido em Ilhéus-Bahia, é professor, educador e pesquisador. Atuou como clarinetista e cantor. Sua formação acadêmica foi integralmente realizada na Universidade Federal da Bahia, onde se graduou em composição no ano de 1969. (Cerqueira, 2019).

⁶⁾ Ernst Widmer (1927 - 1990) foi um compositor, regente, pianista, professor e pedagogo musical suíço-brasileiro. “Veio para o Brasil em 1956 a convite de Hans-Joachim Koellreutter. Instalou-se em Salvador, onde atuou como professor na Escola de Música da UFBA. Em 60 naturalizou-se brasileiro. Entre seus alunos destacam-se Lindembergue Cardoso, Jamary Oliveira e Paulo Costa Lima. Sua obra contempla traços do fólclor musical baiano e abrange vários gêneros musicais” (Widmer, 2019: s/p).

⁷⁾ Ernst Mahle nasceu no ano de 1929, em Stuttgart, Alemanha e mudou-se para o Brasil em 1951. “Estudou composição com Hans Joachim Koellreuter e complementou sua formação musical em cursos no exterior com Messiaen e Fortner, além de estudar regência com Rafael Kubelik e Mueller-Kray. É co-fundador da Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle” e membro da Academia Brasileira de Música” (cadeira n.6) (Mahle, 2019: s/p).

⁸⁾ Nestor de Hollanda Cavalcanti (1949), nascido no Rio de Janeiro – Brasil. Iniciou seus estudos musicais em 1963, com José Miranda Pinto (trompete). Entre 1967 e 1973, recebeu aulas de Esther Scliar (análise) e Guerra-Peixe (harmonia, contraponto, morfologia, orquestração e composição). (Cavalcanti, 2019: s/p).

Quanto ao clarinetista José Botelho já mencionado anteriormente, consideramos como um dos intérpretes mais importantes desta propagação de concertos brasileiros, considerando que Botelho já se encontrava inserido nesta produção da literatura clarinetística brasileira desde 1954, e paralelamente a esta significativa produção, muitas obras foram dedicadas a este, conforme já mencionara Freire (2003).

Portanto, constata-se que há uma relevante produção e propagação destes concertos brasileiros para clarinete e orquestra. Contudo, pensa-se que estas obras ainda não tenham o devido reconhecimento, justificado pelas influências positivas e negativas da indústria cultural sobre eles, conforme já mencionados pela maioria dos autores citados. No entanto, não é apenas a indústria cultural que impacta a divulgação da música clássica brasileira. Existem outros fatores sociais, como a educação citado pelo Wellington Gomes (2019). Além de toda influência da indústria Cultural, em todos seus mecanismos de divulgação e alienação, encarando a música erudita como uma arte de acesso limitado, reclinamos a discussão para outra questão: se na contemporaneidade, em que a internet ocupa espaços – e substituindo espaços –, se torna cada vez mais democrática – no sentido de acessibilidade –, qual seria o motivo para que a música clássica brasileira ainda não alcançou os mesmos acessos que outros movimentos musicais?

3. Música, democratização da arte e a indústria cultural

A música está presente na sociedade, como a sociedade está presente na música. É impossível desassociá-las. Elas caminham juntas desde os primórdios da humanidade, presentes em rituais em épocas em que a linguagem complexa ainda não existia (Giddens, 2009). Ela sobrevive, se reinventa e persiste. Com a intensificação da internet, a música se tornou universal, em que a sua sonoridade e capacidade de percepção ultrapassa todos os limites geográficos. Theodor Adorno, um dos estudiosos da teoria crítica da Escola de Frankfurt, foi um dos musicólogos que aprofundou os estudos a respeito da música e da indústria cultural. Para Adorno, “as formas musicais tendem a refletir as sociedades que existem” (*in* Giddens, 2009: 829), como também defende a tese de que no sistema capitalista, “muitas formas musicais assentam em estruturas previsíveis, proporcionando uma satisfação imediata” (*in* Giddens, 2009: 829). No livro “indústria Cultural e Sociedade” (2002), Adorno fez uma excelente reflexão a respeito da indústria cultural, em que apresenta teorias críticas a respeito da sociedade capitalista e a arte contemporânea. Para o musicólogo, a indústria cultural faz parte do sistema capitalista, em que o produto ofertado é produzido a partir de fórmulas já prontas, com a pretensão de entreter, ausentando o público de pensamentos críticos e funções sensoriais da arte. O gosto e a espontaneidade do público já são pré-moldados pela própria indústria, inexistindo qualquer alternativa de experimento. Nas palavras de Adorno (2002: 6-7):

Qualquer traço de espontaneidade do público no âmbito da rádio oficial é guiado e absorvido, em uma seleção de tipo especial, por caçadores de talento, competições diante do microfone, manifestações domesticadas de todo o gênero. Os talentos pertencem à indústria muito antes que esta os apresente; ou não se adaptariam tão prontamente. A constituição do público, que teoricamente e de fato favorece o sistema da indústria cultural, faz parte do sistema e não o desculpa. Quando um ramo artístico procede segundo a receita de outro, sendo eles muito diferentes pelo conteúdo e pelos meios de expressão, quando o elo dramático da soap opera no rádio se transforma numa ilustração pedagógica do mundo por meio do qual se resolvem dificuldades técnicas, dominadas

como jânos pontos culminantes da vida do jazz, ou quando a "adaptaçâo" experimental de uma frase de Beethoven se faz segundo o mesmo esquema da de um romance de Tolstoi em um filme, o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se um pretexto inconsistente. Mais próxima da realidade é a explicaçâo baseada no próprio peso, na força da inércia do aparato técnico e pessoal, que deve ser considerado, em cada detalhe, como parte integrante do mecanismo econômico de seleção. Junta-se a isso o acordo, ou, ao menos, a determinaçâo comum aos chefes executivos de não produzir ou admitir nada que não se assemelhe às suas tábuas da lei, ao seu conceito de consumidor, e, sobretudo, nada que se afaste de seu autorretrato.

Para Adorno, a indústria cultural reformulou a música como algo premeditado, um resultado já calculado na sua produçâo. Os clichês se tornaram persistentes na arte, deixando a espontaneidade, como também todo o processo crítico e impacto da arte, de lado:

desde o começo é possível perceber como terminará um filme, quem será recompensado, punido ou esquecido; para não falar da música leve em que o ouvido acostumado consegue, desde os primeiros acordes, adivinhas a continuaçâo, e sentir-se feliz quando ela ocorre (Adorno, 2002: 9)

Como já exposto, a Indústria Cultural afasta o público do consumo da arte reflexiva. A música se torna então entretenimento, um dos mecanismos de alienaçâo da classe operária. Para Marx (*in* Aron, 2010: 176), "no regime capitalista, os homens estão alienados, perderam-se a si próprios na coletividade e a raiz de todas as alienações é a alienaçâo econômica". O mercado inventa mercadorias que não respondem as necessidades próprias, visa apenas o lucro e reforça a luta de classes. A alienaçâo, através da indústria cultural, estimula a criaçâo de produções musicais puramente mercadológicas, sem aprofundamento artístico e em alguns casos, ultrapassam o limite de entendimento crítico e percepçâo das funcionalidades da arte. Com a velocidade da comunicaçâo da contemporaneidade, todo dia surge algum produto novo, de fácil acesso e entendimento. A indústria cultural repete a sua fórmula, com um ideal ilusório da inovaçâo. A história é então substituída pela inovaçâo. inovaçâo marcada pela cópia e reformulaçâo dos meios de detençâo de poder, frequentemente atualizadas pelo sistema capitalista. A indústria cultural é apoiada no entretenimento, sendo o produto feito o mais próximo da realidade cotidiana da massa, isto é, o entretenimento é entrelaçado com a diversâo, e nas palavras de Adorno (2002: 19):

A diversâo é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo (...) a mecanizaçâo adquiriu tanto poder sobre o homem em seu tempo de lazer e sobre sua felicidade, determinada integralmente pela fabricaçâo dos produtos de divertimento, que ele apenas pode captar as cópias e as reproduções do próprio processo de trabalho. (...) Do processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode fugir adequando-se a ele mesmo no ócio. Disso sofre incuravelmente toda diversâo. O prazer congela-se no enfado, pois que, para permanecer prazer, não deve exigir esforço algum, daí que deva caminhar estreitamente no âmbito das associações habituais. O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve toda e qualquer reaçâo: não pelo seu contexto objetivo – que desaparece tão logo se dirige à faculdade pensante – mas por meio de sinais. Toda conexâo lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada.

Como já citado, a internet surgiu como uma excelente ferramenta de divulgação e facilitação de acessos. No entanto, ao pesquisar vídeos audiovisuais na plataforma Youtube, nos deparamos com números que merecem atenção. No canal “sinfonicabrasileira”, no vídeo intitulado “Villa-Lobos – Bachianas Brasileiras Nº2 – IV. Tocata (O trezinho do caipira). Minczuk”⁹⁾, tem registrado um pouco mais de 1 milhão de visualizações, sendo este publicado no ano de 2015. Já no canal do cantor de música pop romântica Luan Santana, em seu último vídeo divulgado, “Luan Santana – Coração Cigano feat Luísa Sonza (LuanCity)”¹⁰⁾, publicado em agosto de 2022, em menos de um mês já obtinha mais de 28 milhões de visualização. Os dois vídeos estão na mesma plataforma, de acesso livre, e em teoria, estão disponíveis democraticamente. Estes dados nos motivaram a lançar a outras questões em volta da “democratização da arte”: quais os fatores, além da indústria Cultural, que impedem que ambos tenham o mesmo número de acesso?

A indústria cultural é um dos fatores que afetam diretamente ao acesso. Mesmo com a facilidade de pesquisa na web – como afirmou o nosso entrevistado Wellington Gomes –, a música clássica brasileira tem apresentado dificuldades, seja pela falta de interesse de público ou pela falta de apoios de divulgação. No entanto, resumir a crise da música clássica brasileira apenas a indústria cultural não é suficiente. A educação e o contexto social são fatores determinantes para o consumo da música clássica.

Para compreender a música clássica, como também obter uma visão crítica da arte, são ações que são aprendidas socialmente. Para compreender estes estímulos, isto é, decifrar a leitura da música ou mesmo interpretá-la, é preciso que a música esteja a “considerar a conjuntura particular, o padrão de vida específico, para dar ao objeto artístico um significado cultural” (Miranda, 2018: 16). Isto é, é necessária a familiaridade. Um indivíduo que não tem conhecimentos ou proximidade dificilmente vai se interessar por algo que não tem conhecimento. E é neste vazio que a indústria cultural aproveita: fornecendo conteúdos de entretenimento sem estimulação de pensamento crítico. O que se torna então o foco central seria a educação e a democratização da música clássica brasileira,

A educação e a democratização da música clássica brasileira devem então caminhar no mesmo sentido. O acesso a música erudita, nos dias atuais, não transpassa apenas ao físico – para a consumir, gratuitamente, basta procurar na web. A dificuldade central é o interesse do público. A pequena parte do público que aprecia a música clássica brasileira, a compreende. Uma compreensão aprendida e formulada ao longo da construção do indivíduo em relação a sociedade. O processo de socialização e a construção da identidade fazem parte desta discussão, sendo então o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu o mais adaptável a este raciocínio. Segundo Setton (2002: s/p):

⁹⁾ Disponível em: <https://youtu.be/wIG4h7lvj4Y>

¹⁰⁾ Disponível em: <https://youtu.be/wIG4h7lvj4Y>

Pensar a relação entre indivíduo e sociedade com base na categoria *habitus* implica afirmar que o individual, o pessoal e o subjetivo são simultaneamente sociais e coletivamente orquestrados. O *habitus* é uma subjetividade socializada. Dessa forma, deve ser visto como um conjunto de esquemas de percepção, apropriação e ação que é experimentado e posto em prática, tendo em vista que as conjunturas de um campo o estimulam.

O social molda o individual. Para que o público consuma a música clássica brasileira, é preciso familiaridade. O estranho não interessa, pela dificuldade de entendimento ou pelo estranhamento cognitivo. A solução seria mudar o social, com políticas públicas focadas em educação de qualidade, que incentivam o pensamento crítico e estimulam democraticamente todas as artes.

A indústria cultural, sendo parte do sistema capitalista, ocupa lacunas que o próprio sistema constrói, criando necessidades supérfluas de sobrevivência (e isto também é refletido na Música). A alienação é necessária para a perpetuação do consumo e da dinâmica da exploração capitalista. A música clássica brasileira poderia se encaixar, nas palavras de Adorno, como uma forma de música *progressiva*, que provoca “o padrão musical convencional, e ao quebrarem as regras, desafiam os pressupostos dos indivíduos forçando-os a pensar de modo mais crítico” (in Giddens, 2009: 829). Sendo então uma forma de música crítica, em que é necessário um capital cultural suficiente para compreensão e apreciação, não é de utilidade para a indústria Cultural, pelos motivos: 1. O lucro não é compensatório; 2. A indústria cultural produz apenas entretenimento, em formatos pré-moldados; 3. O pensamento crítico não é vantajoso, visto que inseridos no sistema capitalista, a alienação é necessária para a continuação das dinâmicas do próprio capitalismo.

4. Conclusões

Assim, percebe-se que o papel da indústria cultural é puramente mercadológico, não interessa a ela pensamentos críticos e artes subversivas. O próprio sistema regula o acesso, limitando o entendimento crítico apenas a uma parcela da sociedade,

As novas perspectivas, como o Youtube (cit. in Wellington Gomes por exemplo) traz novas formas de divulgação “independentes” que facilita ou possibilita o alcance maior de um público que certamente não teria acesso a concertos de música clássica, o que ainda é restrito, ou pelo viés do mercado cultural não possui tanto investimento, já que esta arte que transcende, que possibilita o pensar, o ultrapassar as barreiras do entretenimento não é de interesse do grande mercado.

Possibilitar a reflexão crítica e fazer com que as pessoas saiam desse véu da alienação do consumo raso e vazio não interessa às grandes instituições e nem ao Estado. As novas formas de divulgação de música (independentes) e com novas roupagens, para atrair o interesse das pessoas, é importante de ser pensada, uma vez que estimula não só o conhecimento de áreas desconhecidas por públicos distintos, como também não vincula o artista a depender somente/exclusivamente de gravadoras que se interessam no que vem sendo divulgado.

A educação é uma das ferramentas mais poderosas para estimular o consumo da música clássica brasileira, pois, somente o conhecimento é capaz de ressignificar o entendimento da arte. Recapitular as funções da música é necessária, pois ela é um instrumento eficaz de desenvolvimento pessoal e societal. A música independente sobrevive graças a

construção social inerente a indústria cultural. O olhar crítico, o entendimento e o poder da linguagem musical se fazem necessária em um mundo transformado pela velocidade da informação, em que o entretenimento domina o tempo de lazer de grande parte da população, perpetuando a distribuição desigual de riquezas, tanto materiais, quanto imateriais.

Referências Bibliográficas

- Aron, Raymond (2016). As etapas do pensamento sociológico. São Paulo: Leya.
- Adorno, Theodor W. (2002). indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra.
- Adorno, Theodor W. (1982). A indústria cultural. in Lima, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa (pp. 287-295). São Paulo: Paz e Terra.
- Alves, Cristiano. (fevereiro de 2015). Ex-instrumentista de astros da MPB, Cristiano Alves vai gravar 35 concertos. Consult. 27 fevereiro 2019. Disponível em:
- Cavalcanti, Nestor. (março de 2019). Música Brasilis. Consult. 04 março 2019. Disponível em:
- Cerqueira, Fernando (março de 2019). Marcos Históricos de Composição Contemporânea da UFBA. Consult. 04 março 2019. Disponível em:
- Cunha, Maria Amália Almeida (2007). O conceito “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica. *Perspectiva*, 25(2), 503-524.
- Feitosa, Miqueias Felipe Costa (2019). A expressividade na música brasileira para clarinete e orquestra. Porto: instituto Politécnico do Porto.
- Freire, Ricardo José Dourado (2003). Uma Análise do Desenvolvimento da Identidade do clarinetista Brasileiro a Partir de Pressupostos Teóricos de Mário de Andrade. *Revista Música Hodie*, 3(1/2).
- Giddens, Anthony (2009). Sociologia. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lima, Paulo Costa (março de 2019). Música Brasilis. Consult. 04 março 2019. Disponível em
- Lopes, João Teixeira (2007). Da democratização à democracia cultural. Uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público. Lisboa: Profedições.
- Mahle, Ernest. (fevereiro de 2019). Música Brasilis. Consult. 27 fevereiro 2019. Disponível em:
- Melo, Raissa Anastásia de Souza. (2007). A Sonatina para Flauta e Violão de Radamés Gnattalli: Estudo de aspectos estruturais e interpretativos do primeiro movimento. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Miranda, Vinícius Garcia (2018). O Direito fundamental à cultura e a sua garantia efetiva. Em especial, o caso da produção cinematográfica e audiovisual. Porto: Faculdade de Direito da Universidade do Porto.
- Napolitano, Marcos & Wasserman, Maria Clara. (2000). Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, 20 (39), 167-189.
- Paula, Lucas de. & Borges, Maria Helena Jayme (2004). O ensino da performance musical: uma abordagem teórica sobre o desenvolvimento dos eventos mentais relacionados às ações e emoções presentes no fazer musical. *Música Hodie*, 4 (1).
- Saldanha, Leonardo Vilaça. (2008). Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio. Campinas: instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
- Setton, Maria da Graça Jacintho (2002). A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*, 20, 60-70.
- Silva, Edison Delmiro. (2001). Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. Campo Grande: inTERCOM–Sociedade Brasileira de Estudos interdisciplinares da Comunicação.
- Silva, Gabriel Peter Freire. (2019). Choro para clarinete e orquestra de Camargo Guarnieri: Uma abordagem interpretativa. Porto: Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

- Silveira, Fernando. (2006). Concertino para clarineta e orquestra de Francisco Mignone: *Reflexões interpretativas*. *Ouvir ou ver*, 1 (1), 91-98.
- Vicente, Eduardo & De Marchi, Leonardo(2015). Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social.*Música Popular em Revista*, 3 (1), 7-36.
- Widmer, Ernest. (fevereiro de 2019). *Música Brasilis*. Consult. 27 fevereiro 2019. Disponível em:
- Winter, Leonardo Loureiro & Silveira, Fernando José. (2006). interpretação e execução: Reflexões sobre a prática musical.*Per Musi*,13, 63 – 71.

Miqueias Felipe Costa Feitosa. clarinetista. Mestre em Música e interpretação Artística com Especialização em Clarinete pela Escola de Música e Arte do Espetáculo do instituto Politécnico do Porto – Portugal. R. da Alegria, 503, 4000-045, Porto. Email: . ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9272-9158>

André Dallálio. Mestrando em Sociologia e Licenciado em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto, Portugal. Email: . ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5751-4156>

Receção: 08-09-2022

Aprovação: 15-02-2023

Citação:

Feitosa, Miqueias Felipe Costa & Dallálio, André (2023). *Perspectivas sobre a música clássica brasileira e a influência da indústria cultural. Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(1), pp. 58-71. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav6n1a4

