

INDÚSTRIA DA CULTURA, ESNOBISMO E VANGUARDA: TRÊS OBSTÁCULOS HOJE À COMPOSIÇÃO MUSICAL

INDUSTRY OF CULTURE, SNOBBERY AND AVANT-GARDE: THREE OBSTACLES TO MUSICAL COMPOSITION TODAY

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi

Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e
Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo

rubensricciardi@gmail.com

Sentimo-nos honrados que o Prof. Marcos Câmara de Castro, coordenador científico, tenha sugerido como tema do *VI Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto* (2014) um problema levantado numa publicação nossa, quando apontamos “os três principais obstáculos à composição musical hoje: indústria da cultura, esnobismo e vanguarda” (RICCIARDI, 2013, p.19). Neste ensaio prosseguimos com o estudo crítico destes três conceitos. Mesmo que de naturezas distintas e cada qual ao seu modo, são fenômenos que podem prejudicar não só a *poiesis*, como também, conseqüentemente, a *práxis* musical do século XXI (lembrando que a *poiesis* é a poética em música, as possibilidades da composição musical, o ofício de compositor, e, a *práxis*, a interpretação-*performance*, o ofício do cantor, instrumentista e regente). Há, portanto, três obstáculos à composição musical contemporânea que prejudicam sua programação e execução em salas de concertos: Primeiro, a *massificação* da *indústria da cultura* — imperando hegemônica em todos os continentes — e este é, sem dúvida, o mais terrível entre os três obstáculos. Segundo, o *esnobismo* de muitas salas de concerto e o preconceito contrário à arte que acarreta. Terceiro, a dificuldade para se desatrelar a música composta neste início do século XXI da *vanguarda autoproclamada* da segunda metade do século XX, já há muito cansada e exaurida. Indagamos se não haveria maior liberdade e ainda melhores e mais fecundas condições no ofício de compositor

hoje, justamente fora da *indústria da cultura*, sem *esnobismo* e já com um bom distanciamento crítico em relação à *velha vanguarda*.

Vamos tentar repensar criticamente estes conceitos não obstante os *acadêmicos relativistas* desdenharem qualquer proposta definidora em arte. E sobre o conceito de *relativismo* – sendo nosso debate aqui essencialmente contra o *relativismo cultural* –, Hilton Japiassu nos ensina que “contrariamente ao que se costuma dizer, o relativismo é uma teoria intolerante” (JAPIASSU, 2001, p.93):

Os relativistas contemporâneos, praticamente identificados com os chamados pensadores *pós-modernos*, partem do pressuposto epistemológico de que nosso conhecimento é limitado pelas línguas, culturas e interesses particulares. E que a ciência não tem condições de apreender alguma realidade externa comum. O padrão de verdade científica reside não no mundo natural em si, mas nas normas particulares de comunidades específicas. As leis científicas seriam o que determinada comunidade diz que são em determinado momento. Ademais, rejeitam categoricamente todo conhecimento *totalizante* e quaisquer valores *universalistas* (*ibidem*, p.232).

Japiassu elucida ainda equívocos conceituais em relativistas como Richard Rorty:

Observemos que este pragmatismo relativista, ao pregar uma *ética sem obrigações universais*, parece desconhecer a natureza mesma do universal. Confunde a referência ao universal com uma aceitação ingênua de uma natureza humana idêntica a si mesma através das épocas, de uma essência do homem bem conhecida e perfeitamente identificável. Ao fazer uma leitura simplista dos grandes filósofos do passado, Rorty não se dá conta de que, pelo menos depois de Kant, não podemos mais confundir conceito de universal com a dedução de uma teoria completa do homem nem com a consequência do conhecimento perfeitamente garantido de uma essência humana. Porque o universal se afirma, antes de tudo, como um movimento, com

um dinamismo, como uma universalização do que cada um é e como a abertura para o outro (*ibidem*, p. 117).

Este *relativismo* – onde tudo se relativiza por conta da cultura – é o argumento só aparentemente incluyente – como tão bem elucidou Japiassu acima – que vai consubstanciar o *culturalismo*, também outra forma de *exclusão em nome da cultura*.

Definimos aqui *culturalismo*¹ não por conta da antiga oposição *culturalismo x naturalismo*, mas sim como problema oriundo da antropologia que procura identificar a essência humana sempre enquanto essência cultural, não só evitando complexidades históricas como também reduzindo as ciências, as artes e a filosofia a meros bens culturais. Em sua rigidez, o culturalismo superdimensiona a cultura a uma condição naturalizada e, não raramente, mesmo pseudo-biológica. O culturalismo, por outro lado, também se confunde com o assim chamado *racismo sem raça* ou *racismo cultural* ou *neo-racismo*, quando o conceito de *cultura* (corretamente refinado) substitui o conceito de *raça* (tabu indesejável). No âmbito da arte um dos graves equívocos do culturalismo é a cristalização da *poiesis* ao denegar as dinâmicas transformadoras próprias do ser humano – como se as confluências ou fusões de horizontes nos mais diversos modos de viver, pensar e inventar, fossem sempre prejudiciais. O culturalismo, assim, entende o ser humano tal como um peixe num aquário. Um índio, por exemplo, jamais poderia tocar violino.

Dirão talvez os puritanos da erudição que não estamos reconhecendo uma suposta riqueza polissêmica no conceito de *culturalismo* enquanto “método científico”, em suas ramificações antropológicas, sociológicas ou psicológicas. Contudo, as fronteiras conceituais entre estas acepções muitas vezes se tornam cinzentas quando verificamos uma mesma precariedade epistemológica nas discussões que envolvem tanto a arte como a filosofia, que por sua vez culminam com a

¹ Autores referenciais nesta nossa perspectiva crítico-filosófica são os marxistas Theodor Adorno, Étienne Balibar e Stuart Hall, entre outros.

incapacidade de reconhecer a indústria da cultura enquanto sistema ideológico, confundindo-se indústria da cultura com cultura popular, e ainda pior, com a arte e também com a própria filosofia.

A grande arte tem vocação universal justamente porque sempre já transcende a cultura. Neste sentido, também não concordamos com os *relativistas da cultura* porque são incapazes de compreender a arte fora da cultura. A verdadeira filosofia, a grande arte e também as raras ciências que contemplam fundamentos filosóficos, por terem um domínio próprio, não podem ser subjugadas à cultura, nem compreendidas por parâmetros redutivos da antropologia e da sociologia. Ainda mais quando estas, na discussão sobre a música, não só ignoram a questão maior da linguagem artística como também se anestesiam diante do problema ideológico evidente, pois a *indústria da cultura* representa o sistema ideológico mais avassalador do capitalismo contemporâneo.

Nossos estudos aqui, portanto, pretendem discutir conceitualmente os obstáculos à composição contemporânea, bem como contribuir com a elaboração de propostas de resistência.

Indústria da cultura

Preliminarmente, vamos tentar aqui, enquanto hipótese de trabalho, a elaboração de uma definição para o conceito de *indústria da cultura*. Trata-se de um sistema ideológico que surgiu no século XX com as novas tecnologias de comunicação de massa, impondo produtos audiovisuais e best-sellers fabricados em série e padronizados de acordo com o perfil e classes de consumidores passivos e desprovidos de espírito crítico, garantindo a sobrevivência cultural hegemônica do capitalismo no mundo globalizado. Tal como uma igreja que diferencia fiéis de hereges, a indústria da cultura impõe mecanismos brutais de adequação e padronização. Os hereges excluídos mal sobrevivem em seus contextos sociais.

Geralmente se traduz *Kulturindustrie* por *indústria cultural*. Mas esta não é uma boa tradução. Por isso, optamos pela expressão *indústria da cultura* (sobre este e outros problemas de tradução do alemão para o português ver KOTHE, 2002, p.15), não só melhor adequada ao sentido original alemão – duplamente pejorativo, tanto em relação à “indústria” como em relação à “cultura” – como também pela realidade de expressões de algum modo análogas, tais como *indústria da ciência*, *indústria da consciência*, *indústria da fé*, *indústria da eleição*, *indústria do mensalão*, *indústria da corrupção civil*, *indústria da beleza*, *indústria da pornografia*, *indústria do sexo*, *indústria do turismo*, *indústria do seguro*, *indústria da doença*, *indústria da seca*, *indústria da multa*, *indústria do dano moral*, *indústria do fast-food*, *indústria da comunicação* ou ainda *indústria da informação*, entre outros tantos exemplos. Em todos estes casos o lucro é tão decisivo que, com a exclusão de todo e qualquer questionamento ético-estético, se de um lado, já houve até uma *indústria da morte* - lembremo-nos da racionalidade dos nazistas -, de outro, já se fala depois também de uma *indústria do holocausto*. Enfim, realidades inexoráveis do capitalismo em que tudo vira negócio.

Vamos tratar agora da música na *indústria da cultura*. Em nossa hipótese de trabalho definimos como *música mediana* aquela produzida conforme os padrões da *indústria da cultura*. O conceito de *música mediana* remonta à ideia de *mídia* – do inglês *media*, meio de comunicação. Mas quer significar também *meia-arte* ou *meia-música*. Theodor Wiesengrund-Adorno a considerava no contexto da *Halbbildung* ou *meia- formação*. A escuta fragmentada e dispersa do ser humano ausente, mesmo presente, pode ser entendida por *meio-daímon* ou *meia-escuta*. Segundo Heráclito de Éfeso, “ignorantes: ouvindo, parecem surdos; o dito lhes atesta: presentes, estão ausentes” (*Fragmento 34*)². Para Heráclito, a escuta condiciona de tal modo o ser humano, que o “*o êthos do homem [é] o daímon*” (*Fragmento 119*), ou seja, a escuta (*daímon*) define o homem (sobre o conceito de *Daímon* em Heráclito ver

² A numeração dos fragmentos de Heráclito remonta a Hermann Diels e Walther Kranz. Já as traduções das fontes primárias de Heráclito diretamente para o português estão citadas aqui segundo Alexandre da Silva Costa (*Heráclito - Fragmentos contextualizados*, 2002).

COSTA, 2013). E se “pertence à escuta propriamente dita a possibilidade do homem ouvir mal, não escutando o essencial” (HEIDEGGER, 2001 [1954], p.189), estamos sempre cada vez mais ouvindo pior. Mas “ouvir é propriamente auscultar, uma escuta concentrada. Na auscultar, vige e vigora um conjunto de escutas” (*ibidem*). Assim, só ouvimos, de fato, “quando somos todos ouvidos” (*ibidem*).

E a *música mediana*, esta *escuta ausente*, sempre uma *paródia do coletivismo*, refere-se ainda à *média manipulada* conforme classes sociais de consumidores e seus perfis enquanto *ordenação padronizada arbitrariamente*. A *música mediana* vem sendo chamada, com maior ou menor acerto, de “música comercial”, “música de entretenimento”, “música de consumo”, “música de *showbiz*”, “*musica leggera*” (em italiano), “*musique de variétés*” (em francês), “*Unterhaltungsmusik*” ou simplesmente “*U-Musik*” (em alemão). Os gêneros musicais medianos da indústria da cultura são, por exemplo, *rock, funk, pop, techno, hip-hop, rap, disco, rave e world music*, entre outros. No Brasil, em específico, temos ainda *axé, pagode, sertanejo universitário, padres cantores, cantores gospel, apresentadoras cantoras de programas televisivos infantis* etc.

Em publicações anteriores desenvolvemos a teoria *Dos universos musicais* (RICCIARDI, 2009 [2003]), na qual procuramos diferenciar a *música* enquanto arte (ou *protomúsica*, porque remonta aos gregos com seus mais de 2500 de história), a *música folclórica* (já quase extinta em todo mundo por conta do agro-negócio e da indústria da cultura), a *música popular* (com interfaces tanto folclóricas como com a indústria da cultura, bem como afirmamos então que a sigla MPB já há muito não faz mais qualquer sentido) e a *música mediana* (da *indústria da cultura*). Contudo, denominamos *universos paralelos* tanto a *música para cinema* como a *música sacra* (*ibidem*, p.45) porque contemplam interfaces com todos os universos musicais anteriormente citados.

Sobre a música na Igreja, que no Brasil se transformou quase que exclusivamente em *indústria da cultura*, observamos processos distintos em outros países, como a Alemanha, em que a música executada

tanto nas igrejas evangélicas quanto católicas se mantém ainda no contexto de uma tradição artística.

Também a *música para cinema* não é de imediato mera *indústria da cultura*, pois enquanto *universo musical paralelo* pode desenvolver todo tipo de linguagem musical, consolidando-se inclusive em alguns dos mais belos momentos musicais de todo o século XX. Não obstante a maioria da produção cinematográfica em música se restringir aos padrões redutivos da *indústria da cultura*, nomes como Ennio Morricone, Henry Mancini, Nino Rota, entre tantos outros, são de grandes compositores para cinema e suas obras — singulares e monumentais — podem ser ouvidas tanto nas salas de cinema como de concerto.

Há ainda grandes compositores do século XX que se dedicaram também à música para cinema, como Eisler, Prokofiev e tantos outros, ou como no Brasil, nos casos de Claudio Santoro e Gilberto Mendes, só para citar alguns poucos nomes. Portanto, jamais excluimos o cinema entre as grandes possibilidades da arte. Aliás, não se pode generalizar a priori o cinema e nem mesmo o rádio e a televisão enquanto *veículos demonizados*. Os veículos em si podem ser utilizados das mais diversas formas. Nossa crítica contrária à *indústria da cultura* se deve pontualmente ao modo hegemônico como este sistema ideológico opera estes veículos. Ainda no caso da música para cinema, Hanns Eisler e Adorno redigiram um livro conjunto intitulado *Composição musical para cinema*³, no qual estudaram as mais diversas possibilidades artísticas e estéticas da música para o cinema — estes mesmos autores que afirmaram, não raras vezes, que “a *indústria da cultura* faz de povos de todos os continentes verdadeiros analfabetos musicais”. Portanto, temos que separar o joio do trigo.

O conceito de *indústria da cultura*, central em toda a Escola de Frankfurt, remonta ao livro *Dialética do Iluminismo (Dialektik der*

³ *Komposition für den Film*, escrito na década de 40 do século passado, nos EUA, teve sua melhor edição crítica por Eberhardt Klemm, na República Democrática Alemã (Alemanha Oriental) - Leipzig: VEB DVM, 1977.

Aufklärung) de Adorno e Max Horkheimer. Seu capítulo mais famoso é justamente *Indústria da cultura – Iluminismo enquanto logro massificado* (ADORNO & HORKHEIMER, 1969 [1944/1947], *Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug*, p.128-176). Entende-se logro aqui tal como no *Aurélio*: “engano propositado contra alguém, artifício ou manobra ardilosa para iludir” (FERREIRA, 1986, p.1045). Mário de Andrade, àque-la altura, na década de 40 do século XX, também se preocupava no Brasil com a mesma questão: “É preciso lembrar que as massas dominadas, entre nós, são... dominadas. O que quer dizer que elas não têm suficiente consciência de si mesmas, nem forças de reação para conscientizarem o seu gosto estético e as suas preferências artísticas” (ANDRADE, 1945, p.12). Genial Mário de Andrade, pois percebeu, há mais de 60 anos e antes de qualquer outro (ele não conhecia a pesquisa de Adorno), que na verdadeira lógica da sociedade de consumo não há liberdade nem escolha. Embora Mário de Andrade já tivesse levantado o problema, foram Adorno e Horkheimer que cunharam a expressão inspirados num influente mestre de Adorno em seus tempos de juventude, Siegfried Kracauer, reconhecendo que as massas são enganadas e iludidas por conta da *indústria da cultura*.

Posturas críticas contrárias à condição do *ser humano massificado* remontam aos tempos da Grécia Arcaica. Heráclito já havia previsto que “uma só coisa contra todas as outras escolhem os melhores, a glória eterna dos mortais; a massa, porém, está empanzinada como gado” (*Fragmento 29*). Contudo, é com Adorno e Horkheimer que o problema da *cultura massificada* passa a ser um estudo prioritário, tendo-se em vista o capitalismo que se revigora desde o século XX por meio de seu sistema cultural e ideológico por excelência.

Vejamos algumas das principais teses do capítulo *Indústria da cultura*:

- Toda cultura de massa sob monopólio é idêntica.
- Os interessados explicam a indústria da cultura de bom grado por meio do caráter tecnológico.
- Racionalidade técnica é hoje a própria racionalidade

da dominação.

– Por hora a técnica da indústria da cultura só chegou à estandardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social.

– A completa semelhança é a diferença absoluta.

– Salienta-se na ideologia plano ou acaso, técnica ou vida, civilização ou natureza, de acordo com cada caso, em qual aspecto se encontra justamente sob medida.

– O bonito é aquilo que a câmara sempre reproduz.

– A liquidação do caráter trágico confirma a extinção do indivíduo.

– O gosto dominante relaciona seu ideal a partir da propaganda, da beleza utilitária. Assim, ao final, realizou-se ironicamente a concepção socrática: “o belo é o útil”.

– [Desde Goebbels], técnica e economicamente, a propaganda se confunde com a indústria da cultura, assim, Auschwitz = Hollywood (passim ADORNO & HORKHEIMER, 1969 [1944/1947]).

Estas teses centrais de Adorno e Horkheimer apontam para o fato de que a *indústria da cultura* se tornou o maior problema ideológico de nossos tempos. Observemos aqui as análises de Leandro Konder sobre a questão:

Adorno e Horkheimer se dispõem a aproveitar todos os sinais de contradições que estejam sendo camufladas, sonegadas pela ilusão de harmonia, que caracteriza a forma dominante da ideologia na vida cultural contemporânea. “Os que sucumbem à ideologia são exatamente os que ocultam a contradição”. A idéia de maior impacto veiculada pela *Dialética do Iluminismo* é a de que, na nossa época, no século XX, a ideologia dominante e a sua capacidade de impingir às pessoas uma ilusão de harmonia adquiriram um poder muito superior àquele que Marx poderia ter imaginado no século XIX, graças à *indústria da cultura*. Adorno e Horkheimer denunciam o funcionamento dos *meios de comunicação de massa* e a *indústria de entretenimento* como um sistema que não só assegurou a sobrevivência do capitalismo como continua exercen-

do função essencial em sua preservação, reprodução e renovação. A produção cultural em escala notavelmente ampliada exigiu colossais investimentos e rendeu lucros gigantescos. Para viabilizar-se, contudo, ela precisava de certa padronização, de certa limitação imposta à diversificação das expressões culturais: por isso, investiu também na formação de um vasto público consumidor de comportamento passivo e, tanto quanto possível, desprovido de espírito crítico (KONDER, 2002, p.74-87).

Vamos dar um exemplo. A ingenuidade de alguns pode levar à crença de que uma *cantora de microfone* como Madonna seria “politicamente incorreta” na “transgressão de valores” ao insinuar-se em qualquer tipo de cena de sexo. Nada disso. Adorno e Horkheimer já haviam previsto esta lógica de sistema na qual uma *pop-star* como ela está impreterivelmente inserida, pois se as “obras de arte são ascéticas e desprovidas de vergonha, já a indústria da cultura é pornográfica e pudica” (ADORNO & HORKHEIMER, 1969, p.148).

Acabamos de propor a expressão *cantor de microfone* e quem sabe caiba aqui uma breve discussão. Afinal, estamos estudando a *indústria da cultura*. A questão que colocamos é, como devemos definir o ofício, *cantor lírico* ou *cantor*? E o *cantor de microfone*? Falou-se em redes sociais recentemente de um tal *dia do cantor lírico*. Mas melhor seria se fosse chamado simplesmente *dia do cantor*. Por que, quem canta só com microfone, não seria melhor chamado *cantor de microfone*? Ou seja, cantor canta com ou sem microfone, já o cantor de microfone só canta com microfone. Dá para perceber a diferença? Afinal, trata-se da indústria da cultura (onde foi padronizado o cantor de microfone). Por mais óbvia que seja esta definição, dirão os culturalistas que estamos sendo preconceituosos. Preconceito contra a indústria da cultura? Ora, neste caso, por que estamos chamando de cantor de microfone e não de cantor? Talvez venha ocorrendo certa inversão de valores na terminologia empregada pela mídia e repetida sem qualquer questionamento por muitos – é o que Heidegger chamava de *ditadura da opinião pública*. O fato é que talvez num preconceito induzido pela indústria da cultura, o cantor sem microfone – aquele

que atua fora da indústria da cultura — acabou ganhando a alcunha de *cantor lírico*. O adjetivo *lírico* (relativo à poesia ou ao antigo instrumento lira? — e hoje vale tanto para quem canta ópera, música sinfônica ou camerística?) é tanto vago quanto redutivo na definição das dimensões deste ofício milenar. Ora, não seria a alcunha *cantor lírico* um preconceito contra a arte? Cantor é simplesmente quem canta. Não necessita qualquer adjetivo acoplado. Ainda mais se sua voz (sem ajuda de microfone) se faz ouvir mesmo nas grandes salas ou junto a grandes orquestras. Ninguém cantava com microfone também nas roças de antigamente, quando não havia indústria da cultura — naqueles tempos quando ainda havia folclore no mundo. Por isso, aqueles que possam insinuar qualquer preconceito nosso contra alguma manifestação verdadeiramente popular podem cair no ridículo.

A expressão cantor de microfone ou mesmo cantor de indústria da cultura define então melhor este senão, justamente daqueles que só cantam com microfone (algo que se tornou norma de uns tempos para cá neste universo musical). Sem microfone, entretanto, a voz do cantor de microfone resultaria insuficiente nos espetáculos do *showbiz*. No contexto dos shows da indústria da cultura — realizados não raramente para multidões ao ar livre — esta denominação cantor de microfone se torna uma teoria quem sabe mais precisa ao definir sua essência. O volume maior da voz só é obtido por meio da tecnologia que amplifica o som a partir de sistemas complexos — típicos da erudição tecnológica dos dias de hoje a serviço não raramente de uma barbárie estética — envolvendo desde os microfones (com ou sem fio) até os alto-falantes (não raramente de dimensões enormes — quer dizer, os alto-falantes, não as vozes). Poder-se-ia indagar se estamos separando dois ofícios distintos, do cantor que se difere do cantor de microfone, apenas pelo volume do som? Por certo há muitas técnicas e maneiras de se cantar em ambos os modos, com ou sem microfone. No entanto, em meio a esta pluralidade de alternativas e opções, a divisão do *canto* e do *canto com microfone* pode ser sim, quem sabe, um primeiro passo epistemológico, básico e importante. Não obstante cantar sem microfone não seja nenhuma garantia para a arte, cantar com microfone tem sido a

marca hegemônica da indústria da cultura (bem como um fenômeno impossível nos séculos anteriores à indústria da cultura). Neste contexto ocorreram as preocupações de um José Ortega Y Gasset, nos anos 20 ou 30 do século passado, quando viu supostamente um microfone e um alto-falante pela primeira vez, generalizando logo em seguida que “o gramofone e o rádio são os novos inimigos da humanidade”. (ORTEGA Y GASSET, 1989 [1933], p.39). Não estamos demonizando veículos (como o rádio, e o mesmo vale para televisão, cinema etc.), mas sim criticando pontualmente o modo hegemônico como estes veículos são operacionalizados pela indústria da cultura – daí a atualidade de Ortega Y Gasset. Nem muito menos estamos dizendo que não pode haver um excelente *cantor de microfone*. Está claro que há bons e maus cantores e, do mesmo modo, bons e maus cantores de microfone.

Voltando a Adorno e Horkheimer, estes autores analisam criticamente a suposta liberdade conferida à *indústria da cultura* e suas múltiplas alternativas – e diríamos hoje uma liberdade de essência neoliberal: “Todos são livres para dançar e se divertir, como, desde a neutralização histórica da religião, são livres para ingressar em uma das inumeráveis seitas. A liberdade na escolha das ideologias, contudo, que sempre reflete a pressão econômica, revela-se em todos os setores como a liberdade para o sempre-igual” (ADORNO & HORKHEIMER, 1969, p.176).

Ainda sobre a ideia de liberdade, Adorno e Horkheimer citam o livro *De la démocratie en Amérique* (1835/40) de Alexis de Tocqueville, confirmando sua atualidade então passado mais de um século, pois sob cultura de monopólio privado, de fato, “a tirania deixa o corpo livre e vai direto acometer a alma. O dominador ali não diz mais: você deve pensar como eu ou morrer. Ele diz: você é livre para não pensar como eu e sua vida, seus bens, tudo permanece seu, só que a partir deste dia você se torna um estranho entre nós” (*ibidem*, p.141). Tal como uma igreja que diferencia fiéis de hereges, a *indústria da cultura* impõe mecanismos brutais de *inclusão social* – expressão esta que abriga não raramente uma violência evidente, sem que se possa questionar em

qual tipo de sociedade e ritual se deve enquadrar. Não seria aberração uma *inclusão social* – às vezes constando a expressão até em leis – que tão somente inclua o indivíduo no rol dos consumidores? Já os excluídos da *indústria da cultura*, tais como os hereges de outrora, simplesmente não sobrevivem. O entretenimento se tornou compulsório a partir de modelos pré-determinados de prazer em que todos devem se adequar sob medida.

Hoje, neste princípio do século XXI, ocorre cada vez mais um contraponto ontologicamente precário entre uma *vida eficiente* – conceito que em si mesmo já é um absurdo (a exigência social inexorável de alto desempenho, tendo-se em vista o espírito de competição capitalista ou produtivismo acadêmico quantitativo) – e todo tipo de curtição não crítica em que cada vez mais se pratica um lazer tanto desinteressado intelectual quanto conformado. O mundo se tornou um parque *kitsch* de diversões. A condição *kitsch* é um dos problemas centrais de nossos tempos. A breguice generalizada tem relações inequívocas com a *indústria da cultura*, entidade mais hegemônica do capitalismo contemporâneo⁴. Temos, por um lado, a exigência por uma

⁴ Não obstante a relação quase paradoxal da *indústria da cultura* com alguns pseudo-intelectuais que se declaram de esquerda no Brasil, uma canção como *Para não dizer que não falei das flores* jamais funcionou de fato como canção de protesto. Antes diluindo e excluindo as possibilidades de crítica ideológica, prevaleceu tão somente sua condição de consumo por seu caráter de artigo de entretenimento superficial, no contexto de uma diversão padronizada de seu tempo – e hoje já fora de moda mesmo para os padrões massificados da *indústria da cultura* (e a cada regravação se mostra ainda mais canção de consumo e ainda mais *kitsch*). Cabe aqui, contudo, a questão: por que a censura da época proibiu esta canção? Infelizmente para nossa história, aqueles tempos foram tragicamente estranhos. Proibia-se também a breguíssima *Tortura de amor* de Waldick Soriano – será que supunham que a tal “tortura amorosa” implicaria em alguma crítica ao regime? A fala caipira do genial letrista Adoniran Barbosa (cuja música elaborada pelos Demônios da Garoa se consolidou no melhor repertório de samba popular paulistano de todos os tempos) também era proibida por conter erros gramaticais – e, neste caso, a censura agia como se fosse uma delegada de costumes. Por sua incompetência desastrosa, a censura na época da ditadura deixa de ser uma referência válida para se determinar o que colocava o regime de fato em perigo. PS: Anterior a *Para não dizer que não falei das flores* e de modo similar houve a crítica de Adorno contrária às canções de protesto nos tempos das agressões ianques no Vietnã <https://www.youtube.com/watch?v=Xd7Fhaji8ow> (acessado em 18.12.2015).

existência eficaz, seja lá o que isso for, e, de outro, a necessidade do prazer banalizado e sempre imediato. Não é por menos, em relação a esta última questão, Adorno e Horkheimer já advertiam que “quem se diverte, está de acordo” (ibidem, p.153).

Há que se esclarecer, contudo, que não devemos demonizar a diversão. Afinal, uma diversão pode ser prazerosa, bem como desde sempre a arte também contempla a condição de entretenimento e prazer. Aliás, se não for também entretenimento nem prazer, não poderá ser arte – daí o equívoco dos alemães quando dizem *U-Musik* (música de entretenimento) para a música da *indústria da cultura*, como se a música enquanto arte não pudesse também ser de entretenimento, como se a música de concerto não pudesse ser divertida, devendo ser sempre apenas séria – algo que a poética dos grandes compositores vem desmentindo há séculos. A diferença é que a arte, além de entretenimento, diversão e prazer, também nos faz pensar. Desde os tempos homéricos (ver *Odisséia*, 9, 6), os aedos, precursores não só dos músicos, mas também dos poetas e historiadores modernos, já eram “provedores de prazer e de sabedoria” (KRAUSZ, 2007, p.24). Aquela antiga tradição arcaica se consolida no período clássico grego. Segundo Aristóteles, “é preciso fazer uso de todas as harmonias, mas não de todas do mesmo modo. Os vários tipos de música nos proporcionam prazer, incitando à ação e inspirando à comoção, e ainda nos fazem pensar enquanto aprendizado” (*Política*, VIII, 7, 1341 b30). Portanto, as críticas que desenvolvemos aqui em nenhum momento se restringem à diversão, à condição de entretenimento ou ao prazer que as pessoas possam desfrutar, mas sim ao modo como a diversão, o entretenimento e o prazer são condicionados pela estrutura rígida da *indústria da cultura*. Não criticamos qualquer possível caráter lúdico, mas sim a padronização, a norma, a fórmula cristalizada e a produção em série que inviabiliza singularidades.

Chamamos a atenção para a importância da *estesia*, que vem de αἴσθησις, *aísthesis* (*percepção, sensação, sensibilidade, reconhecimento, compreensão*), para que possamos estar atentos e reconhecer

a distorção ideológica, de modo diverso da *anestesia* generalizada pela *indústria da cultura*. Queremos diferenciar, por exemplo, o prazer de um ouvinte sem qualquer concentração auditiva numa festa *rave* (muito mais concentrado, por certo, em seus experimentos com sexo e drogas), daquele prazer de quem ouve atentamente a *Sagração da Primavera* de Stravinsky. Nem sequer afirmamos que Stravinsky seja melhor músico que um DJ qualquer. Apenas não deixamos de reconhecer as diferenças essenciais de escuta musical em ambos os casos.

Passados mais de 60 anos do livro de Adorno e Horkheimer, alguns dizem que o assunto está ultrapassado. Mas não está. Como toda boa filosofia, a crítica contrária à *indústria da cultura* se confirma cada vez mais profética. Segundo Ernst Bloch, “intelectual é aquele que se recusa a assumir compromissos com os dominadores” e que “faz parte do pensamento, da ação e dos escritos de um intelectual a postura crítica contrária à sociedade repressiva”⁵. A *teoria crítica* dos filósofos do Instituto de Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*) – conhecido também como Escola de Frankfurt – enquanto teoria marxista no século XX, nada mais é que o desenvolvimento crítico do marxismo. Não é por menos que os nazistas dissolveram e desapropriaram o Instituto, em 1933, por conta da *Lei de Confisco do Patrimônio Comunista* (*Gesetz über die Einziehung kommunistischen Vermögens*). Mesmo sendo críticos severos da União Soviética, os filósofos de Frankfurt criticaram com ainda maior veemência o capitalismo.

Ora, o colapso da União Soviética significou o fim da Guerra Fria. Portanto, o capitalismo foi o grande vencedor da Guerra Fria (lembrando-se que a crise do socialismo não tornou melhor o capitalismo, que, por sua vez, não apresenta solução para os problemas mais básicos do mundo). E com este novo cenário após a queda do muro de Berlim, não estaria ocorrendo uma tentativa de hegemonia, justamente da história contada sob o ponto de vista do vencedor? Parece que o capitalismo se naturalizou. Mas não seria antes um caso de hegemonia

⁵ Apud MARCUSE, Herbert [entrevista] <https://www.youtube.com/watch?v=x6Uvwcbx7ok> (acessado em 18.12.2015).

do vitorioso? A *teoria crítica* de Adorno e Horkheimer se desatualizou ou temos antes a versão histórica daqueles que estão no poder? Aqueles que defendem a modernidade tecnológica da *indústria da cultura*, bem como sua força de globalização (globalização esta que tem por regra a exclusão das diferenças) e que justificam sua ampla aceitação popular em todos os países, não seriam antes um caso de decadentes incapazes de reconhecer a própria decadência?⁶

Dizem os culturalistas que no universo da *indústria da cultura* há muito mais heterogeneidade que os mestres da Escola de Frankfurt puderam prever. Haveria mesmo? Será que há de fato uma liberdade inventiva dentro das linhas de produção da *indústria da cultura*? Não seriam sempre já meras diferenças na adequação aos diversos perfis de consumidores? E, diante desta realidade, devemos simplesmente nos submeter aos padrões arbitrários que moldam justamente esta sociedade de consumidores desprovidos de espírito crítico?

Compreendendo mal e minimizando a importância das teses de Adorno e Horkheimer, outros afirmam que até mesmo compositores como Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Stravinsky ou Villa-Lobos, já viraram *indústria da cultura*, pois são gravados e difundidos pelos grandes selos fonográficos. Contudo, esta falsa premissa deve ser refutada. Não é verdade que todo produto comercializado no mercado fonográfico seja logo *indústria da cultura*. Este conceito não deve ser definido pela venda ou difusão, mas sim pelo processo inventivo - afinal, de algum modo, toda obra de arte tem que ser paga e difundida sem que se deva demonizar o veículo. O que diferencia a produção de uma obra de arte é a sua *poiesis*. A obra de arte traz a assinatura de um artista e contempla artesanato diferenciado, singularidade e exposição de mundo. Na obra de arte há toda uma liberdade estrutural sempre já impensável na *indústria da cultura*. Esta, por sua vez, é uma linha de

⁶ Pelas discussões frutíferas em torno da atualidade da *Teoria Crítica* agradecemos a Alexandre da Silva Costa, professor de filosofia da UFF, nosso ex-supervisionado de pós-doc pela FFCLRP-USP e atual pesquisador parceiro junto ao nosso Grupo de Pesquisa *Poiesis, Práxis e Theoria em Música* pelo CNPq.

montagem de produtos padronizados em série e o chefe do setor — o *decisor*⁷ — atua no *marketing*, determinando o *que, como e para quem se deve produzir*. Portanto, o modo como Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Stravinsky ou Villa-Lobos escreveram suas composições, pode não ter sido assim tão semelhante, por exemplo, ao modo de gravar fonogramas descartáveis, como no caso, entre outros, de Cazuza, Xuxa, Padre Marcelo ou Michel Teló. Ou seja, entre *El amor brujo* de Manuel de Falla e o *Lek-Lek*, ou então entre a ópera *Le grande Macabre* de Ligeti e *Sogrão caprichou* de Luan Santana, talvez haja diferenças essenciais se tivermos em vista o processo inventivo-composicional.

Por fim, há aqueles ainda para os quais as mesmas restrições que ocorrem hoje na *indústria da cultura* (com o setor de marketing ditando o que vai ser gravado e vendido), já ocorriam anteriormente na Igreja e nas Cortes dos antigos regimes, pois eram poderes institucionais que também dirigiam e ditavam os caminhos da arte, pouco restando então aos artistas em termos de liberdade inventiva. Tal como a *indústria da cultura* hoje, argumenta-se que outrora a Igreja e a Corte também manipulavam e interferiam na arte. Mas se trata de um caso evidente de transporte forçado de realidades, pois se compara as funções outrora de bispos e reis com aquelas que hoje exercem os agentes executivos da indústria da cultura. Nossos tempos são outros. Esse argumento cai por terra se lembrarmos a própria produção dos compositores do passado. Bach, por exemplo, não compunha de acordo com as instruções do pastor ou do reitor da Igreja de Tomé em Leipzig, mas sim, pelo contrário, compunha de modo tão diverso delas que não raramente entrou em litígio com seus superiores. Inclusive, após a morte de Bach, boa parte de sua obra foi proibida por décadas de ser executada na Igreja de Tomé, em mais uma demonstração clara de tentativa da cultura em eliminar a arte. Se pensarmos, por exemplo, num

⁷ O conceito de *decisor* remonta a Jean-François Lyotard. Trata-se de uma nova classe dirigente constituída por diretores de empresas e altos funcionários, dirigentes de grandes órgãos profissionais, sindicais, políticos, confessionais, universitários etc. Segundo Lyotard, em tempos da sociedade pós-industrial, os *decisores* atuam sob uma discutível “lógica do melhor desempenho”, não raramente atendendo a interesses ético-estéticos os mais questionáveis (ver LYOTARD, 2004 [1979]).

rei da França do século XVII, por mais que ditasse normas em todos os setores, a monumental partitura de uma ópera de Jean-Baptiste Lully, no entanto, ainda sim trouxe propostas inventivas, orquestrais e estruturais que jamais teriam sido pensadas previamente ou idealizadas pelo rei. Bem diverso é o padrão imposto pela indústria da cultura na forma rígida de um fonograma descartável ou de um vídeo-clipe na MTV. Este argumento, por outro lado, não deixa de ser interessante, porque confirma que existe uma *indústria da cultura* e se busca ainda sua origem quem sabe em termos remotos. Independente de seu acerto ou equívoco, este argumento faz algum sentido, porque identifica um mesmo problema ideológico evidente. O que falta neste argumento, contudo, é a compreensão das diferenças entre *cultura* e *indústria da cultura*.

Como citamos o conceito de *cultura* agora, vamos defini-lo antes de prosseguirmos com nossa discussão. Propomos uma hipótese de trabalho com duas acepções para *cultura*.

A primeira acepção de *cultura*, à qual chamaremos de *significado forte da cultura*, é menos utilizada. Nesta acepção (sempre assumida neste ensaio), as dimensões da cultura se restringem à condição mediana da existência humana — daí também o fecundo significado da expressão *indústria da cultura* cunhada por Adorno e Horkheimer. Neste mesmo contexto, Martin Heidegger define o homem — enquanto *homem mediano* — que se submete à cultura, na convicção de que o normal é o essencial, de que o mediano, e, com isso, universalmente válido, é o verdadeiro (o eterno mediano). Este homem normal toma suas apazibilidades como critério para o que deve vigor como sendo a alegria; seus pequeninos acessos de medo como critério para o que deve ser o pavor e a angústia; suas fartas comodidades como critério para o que pode vigor como certeza ou incerteza. É no mínimo provável que agora tenha se tornado questionável se o filosofar como uma expressão e um diálogo maximamente derradeiros e extremos pode ser arrastado para a frente de tais juizes; se queremos deixar que estes juizes nos ditem a nossa tomada de posição com relação à filosofia ou se nos decidimos por um outro juiz, ou seja, se queremos chegar

até ela junto a nós mesmos, junto ao ser humano que somos. Nós nos movemos hoje em uma interpretação do *Dasein*, de acordo com a qual a filosofia, por exemplo, é um assim chamado *bem cultural* (...). Será que esta interpretação e o fato dela ser a mais elevada já estão de todo assegurados? Quem nos garante que nesta autoapreensão de hoje em dia o homem não tenha elevado ao nível de Deus sua própria mediocridade? (HEIDEGGER, 2006 [1929/1930], p.27).

Nesta primeira acepção, o conceito de cultura se restringe ao costume, ao hábito, ao cotidiano, à norma, à regra, à repetição não crítica de padrões e a toda forma restante de comunicação ou retórica (tanto arbitrária como manipulada), incluindo-se ainda a lógica de sistemas. Nesta acepção, a obra de arte (enquanto exceção e singularidade solitária) não pertence à cultura. A arte é justamente uma condição rara e privilegiada (tal como a filosofia) de distanciamento crítico em relação à cultura. Portanto, aqui excluimos deliberadamente a arte da cultura. De profundidade filosófica são as palavras de Jean-Luc Godard em seu vídeo-ensaio *Je vous salue, Sarajevo*, 1993: “Cultura é regra, arte é exceção... A regra quer a morte da exceção”. Segundo José Teixeira Coelho Netto, “na arte também há regras - mas a arte não é a regra, enquanto a cultura, se não for regra, nada é” (Teixeira Coelho, p.11). O ser humano aqui é domesticado na cultura. Contudo, a liberdade do *Dasein*⁸ humano se encontra além da norma cultural. Para Heidegger, a liberdade da cultura é uma liberdade cômoda, mesmo preguiçosa. Quando estancada num estado de cultura, a liberdade já se perdeu (ver SAFRANSKI, 2005 [1994], p.230).

Já na segunda acepção de *cultura*, que chamaremos de *significado fraco da cultura*, defendida pelos *culturalistas*, justamente a mais corrente, a cultura se confunde com escolaridade, com os diferentes níveis de erudição ou instrução de um indivíduo. Uma *cultura geral es-*

⁸ O *Dasein* (o *ser/estar aí*), conceito central na filosofia de Heidegger, diz respeito à verdade existencial revelada, a presença ou realidade humana, o ser do homem no mundo. Segundo Alexander Kojève, “sem seres humanos o *Ser* seria mudo: estaria *aí*, mas não seria o *Verdadeiro*” (apud SAFRANSKI, 2005 [1994]).

taria de alguma forma relacionada à antiga tradição da παιδεία (*paideia*). Aproximamos aqui o *significado fraco da cultura* a Ernst Cassirer: “a cultura é o transcender tornado forma, que erige a ampla casa do ser humano, mais fácil de destruir do que de preservar, frágil proteção contra a barbárie que sempre ameaça o humano possível” (*apud* SAFRANSKI, *ibidem*). É neste *significado fraco* que ocorre a metafísica de uma *cultura humanística*. O indivíduo culto seria aquele letrado, altamente sensível ou com formação erudita. Alguns falam também de uma diferenciada *cultura científica*, como na tese das *duas culturas* de Charles Percy Snow. A *primeira cultura* seria a “cultura tradicional”, os “não cientistas”, como os literatos. Já a *segunda cultura* seria a “cultura científica”, os “cientistas puros”, como os físicos, e “aplicados”, como os engenheiros (*passim* SNOW, 1995). Entendemos aqui que ambas as culturas definidas por Snow – e não importa se concordamos ou não com suas teses – estão inseridas em nosso *significado fraco de cultura*. Ainda nesta segunda acepção, a arte está inserida na cultura. A arte aqui é uma mera manifestação cultural, pois tudo não só se explica como também se relativiza por intermédio da cultura – posição esta dos *relativistas da cultura*.

Poderíamos concluir que, se no *significado fraco* (como em Cassirer), temos a arte de morar na cultura, por sua vez, em seu *significado forte* (como em Heidegger), devemos antes transformar este chão num abismo: “Cassirer é a favor do trabalho de conferir significado pela cultura, da obra que com sua necessidade interna e sua duração triunfe sobre a contingência e efemeridade da existência humana. Heidegger rejeita tudo isso como um gesto patético. O que permanece são poucos momentos de grande intensidade” (SAFRANSKI, *op. cit.* p.231). Para Heidegger, a cultura poupa ao ser humano o confronto com sua finitude e sua insignificância: “a mais alta forma de existência do *Dasein* só se deixa referir a bem poucos e raros momentos de duração do *Dasein* entre a vida e a morte, e o ser humano só em muitos poucos momentos existe no auge de suas próprias possibilidades” (*apud* SAFRANSKI, *ibidem*) – e estas são exigências não só da filosofia como também da arte. Heidegger pergunta e ele mesmo responde: “A filosofia [assim como

a arte] não terá exatamente a tarefa de entregar o homem radicalmente à angústia? A filosofia [assim como a arte] deve, antes de mais nada, provocar terror no ser humano e forçá-lo a recuar para aquele desamparo do qual ele sempre volta a fugir para a cultura” (*ibidem*). Portanto, em seu *significado forte de cultura*, devemos rejeitar os debates estêreis e mesmo patéticos entre *alta cultura e baixa cultura* ou ainda entre *cultura científica e cultura literária*. Seria como travar a batalha no terreno do adversário (subjugando-se a arte ou a filosofia às amarras redutivas da cultura) ou falar sobre a capacidade que tem o peixe de viver fora d’água (quando se define ou se admite a arte e a filosofia enquanto *bens culturais*).

Apesar da crítica de Heidegger e de sua distinção fecunda entre cultura e filosofia (e o mesmo vale para a arte, quando separamos arte da cultura), não podemos subestimar a importância de instituições culturais (as universidades, as fundações, os teatros públicos, as leis de incentivo quando bem empregadas etc.) no raro momento em que elas funcionam como mecenas para a viabilidade do trabalho independente do artista. Neste último aspecto a arte depende de alguns poucos, mas essenciais procedimentos culturais. Mas que fique claro, não no processo inventivo da arte, mas sim meramente para a viabilidade de sua *performance*, pois jamais devemos esquecer que, por princípio, a cultura quer sempre a morte da arte.

E voltando à nossa discussão com a definição inicial deste tópico, a *indústria da cultura* é, portanto, um tipo especial de *cultura*. Trata-se também de um fenômeno ideológico por excelência. Tal como a *cultura*, a *indústria da cultura* também pretende eliminar a arte. Contudo, inexistente nos tempos de Marx, a *indústria da cultura* é um sistema ideológico que surge só no século XX e se tornou a essência do capitalismo. Com novos ingredientes do terror tecnocrata de seus *decisores* (com o grande poder de seus pequenos homens), a *indústria da cultura* se diferencia drasticamente por conta de seu caráter tecnológico. Neste caso, a tecnologia funciona como um instrumento extraordinário de propagação calculadamente imposta de produtos

produzidos em série (daí o substantivo *indústria* enquanto condição diferenciada de *cultura*). A *indústria da cultura* só existe por conta da reprodução mecânica de som e imagem e dos meios de comunicação de massa - algo inexistente nos tempos em que não havia sequer energia elétrica.

Contudo, apesar das diferenças explicitadas entre *arte e indústria da cultura*, não podemos concluir simplesmente que na *indústria da cultura* a arte seria impossível. Afinal, Santo Antônio tomou sopa envenenada e não morreu. Milagres acontecem. O artista engenhoso sempre encontra um caminho para sua arte.

Esnobismo

O *esnobismo* na música se tornou um problema com pelo menos duas faces. Numa face, temos o *esnobismo* daqueles que agem no contexto do *esnobismo de fato*. Na outra face, temos o *preconceito* daqueles que aparentemente denunciam o *esnobismo*, quando, na verdade, não gostam mesmo é de música, pois generalizam a arte numa condição redutiva de “elite erudita, européia, branca e aristocrática”.

Vamos iniciar pela primeira face do problema: o *esnobismo de fato*. Segundo a boa definição do Dicionário Online de Português, *esnobismo* é a “admiração inautêntica por tudo aquilo que está em voga nos ambientes que passam por refinados” (dicio.com.br). O *esnobismo* é como um vírus que deixa a música doente, pois prejudica sua recepção, desencorajando os verdadeiros apreciadores a frequentarem as salas de concerto. Ao lado dos padrões redutivos da *indústria da cultura*, o *esnobismo* talvez seja o elemento mais prejudicial à sobrevivência da música enquanto arte, pois aniquila a intimidade essencial entre novos compositores e novos ouvintes. O *esnobismo* reduz a arte da música a um evento social “chique” — os alemães diriam até mesmo *Schickimicki* — e conservador, com a programação quase que exclusiva do já consagrado repertório clássico-romântico. E como só raramente

se apresenta obras contemporâneas, mesmo do já passado século XX, diz-se ainda que a sala de concerto “é velharia”, “coisa de museu”. Portanto, o esnobismo é não só excludente (no caso dos concertos com ingressos caros, além da exigência de ser “chique”) como ainda estanca qualquer dinamismo fecundo na produção musical. No Brasil, como exemplo, temos crítica justa ao *esnobismo* de longa data. Francisco Braga, por ocasião da inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, já diferenciava *esnobismo* da verdadeira arte: “foi uma festa fria, convencional, estúpida. Continuamos indiferentes às cousas artísticas; muito snobismo e nada mais”⁹ (mantendo-se aqui a grafia original de Braga).

Vamos agora então à outra face do problema: o *preconceito* gerado por conta do *esnobismo*. Este preconceito é de tal modo complexo (e mesmo oculto, e, por isso, merece ser relevado) que nos obriga a elaborar um estudo de maior fôlego. Temos que incluir nele ainda estudos sobre outros conceitos: *erudição*, *elitismo* e *aristocracia* — entre outros engodos que envolvem a arte da música. Diz-se por aí que “música erudita é elitista” — e este “se diz” é o que Heidegger entendia como *ditadura da opinião pública*, como já afirmamos antes. Ou seja, por conta do *esnobismo*, surge então um *preconceito* que piora ainda mais a situação e a condição da música enquanto arte. E nem mesmo o *esnobismo de fato* pode justificar qualquer *preconceito* contra a arte. Nota-se que na ditadura da opinião pública, *esnobismo* vem quase sempre associado aos adjetivos “erudito e elitista”, e ainda, não raramente, “europeu, branco e aristocrata”.

No mesmo contexto do *relativismo cultural* de alguns corporativismos de mercado no Brasil, no qual, como já dissemos, “a música erudita é ruim, porque é elitista, europeia, branca e aristocrática”, querem transformar gêneros *medianos* da *indústria da cultura* em “vozes democráticas e populares da periferia”. Diz-se por aí também - e não

⁹ Carta endereçada à “Mimica”, amiga de Francisco Braga - Rio de Janeiro, 24 de julho de 1909 - *Coleção de cartas e cartões postais de Francisco Braga à família de Francisco e Victoria Buschmann* - Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional / n° 50.3.8).

apenas nas ruas, mas nas salas de aulas e até mesmo em pesquisas acadêmicas das melhores universidades — que o “*funk* é hoje a mais forte cultura popular no Brasil”, ou ainda, que o “o *rap* e o *hip-hop* representam o negro na música” ou “a voz da periferia” — entre outras distorções ideológicas.

Os relativistas da cultura, embora muitos se declarem de esquerda, não entram de modo algum no cerne da questão, justamente porque eles excluem da discussão o fato primordial de que tais gêneros nada mais são que *produtos globalizados da indústria da cultura*. Nestes gêneros sequer ouvimos vozes genuínas, mas sim meras imitações de padrões planejados previamente de acordo com perfis de consumidores incluídos socialmente (pois a norma é evitar que haja hereges nas igrejinhas). Portanto, os estudos acadêmicos que abundam sobre tais gêneros medianos (*funk*, *rap*, *hip-hop* etc.) devem ser criticados pelo menos em dois aspectos. Primeiro, a ausência de uma crítica ideológica de fato, pois ignoram a *teoria crítica* e que haja uma *indústria da cultura*, e, segundo, o total esquecimento da questão maior da linguagem — e esquecem até mesmo que esquecem, num quadro mesmo vergonhoso em que as tentativas epistemológicas culturalistas sucumbem diante da precariedade estético-filosófica.

Na opinião pública referente à *cultura* — e, em nossa perspectiva, lembramos a arte se encontra fora da cultura —, ocorrem não raramente debates estéreis em torno da *identidade*¹⁰ (sempre sujeita a falsificações), da *nacionalidade* (e se a arte da música é sempre já grega, não devemos conferir a cada instante peculiaridades étnicas

¹⁰ Ludwig Wittgenstein, numa discussão com Bertrand Russell, elucida o engodo da identidade: “Dizer de duas coisas, que sejam idênticas, não faz sentido, e dizer de uma, que seja idêntica consigo mesma, não diz absolutamente nada” (1963 [1918], 5.5303, p.83). De fato, *identidade* não pode ser uma monótona uniformidade desprovida de relações (insípido vazio ou suposta pureza descontaminada) ou qualquer determinismo histórico-gráfico (sempre arbitrário) de relações não mais que tecnicamente calculáveis.

ou nacionais, nem muito menos *nacionalistas*¹¹), do *relativismo cultural* (se tudo é relativo, até a autoridade do autor, por meio de sua obra, deixa de ser verdadeira, e, então, a arte sucumbe diante da cultura) e do *politicamente correto*¹² (nada há de mais anti-artístico e de mau

¹¹ Na musicologia brasileira há uma confusão reiterada em torno do conceito de *nacionalismo*. É comum ouvirmos dizer que houve um debate *vanguarda X nacionalismo*. No terceiro estudo desta conferência verificaremos os equívocos conceituais em torno da *vanguarda autoproclamada*. Agora veremos que “*nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência*” (ANDRADE, 1977 [1943/1945], p.60). O nacionalismo pequeno-burguês do século XIX culminou na Primeira Guerra Mundial. O nacionalismo nazi-fascista da primeira metade do século XX culminou na Segunda Guerra Mundial. Se pensarmos o século XX, todo nacionalismo será sempre fascista, totalitário, antidemocrático, xenófobo, intolerante, truculento, militarista e belicista. Então estamos afirmando aqui que não é possível um nacionalismo de esquerda? Levantes separatistas como do IRA (na Irlanda) ou do ETA (no País Basco), por exemplo, não foram essencialmente nacionalismos, mas sim resistências contrárias ao nacionalismo de direita, base do poder colonialista de países como Espanha e Inglaterra. O nacionalismo cubano, do mesmo modo, desde os tempos de José Martí, é também uma luta pela soberania, pela independência, acima de tudo uma atitude de resistência anti-imperialista (primeiro contra a Espanha e depois contra os EUA). Portanto, o nacionalismo enquanto princípio é invariavelmente uma postura política de direita, algo que transcende o domínio da música. A música não tem como ser separada neste caso da questão maior da ideologia que a envolve. Ou seja, na musicologia brasileira, por conta de uma precariedade histórico-filosófica, diz-se “nacionalismo” quando se tem em mente *neo-folclorismo*, confundindo-se os dois conceitos que são na verdade bem distintos. *Neo-folclorismo é a incorporação de oralidades folclóricas ou populares na escritura musical*. E por que *neofolclorismo* e não simplesmente *folclorismo*? Porque com o agronegócio e a indústria da cultura se extinguiu o folclore no mundo. Aproximamo-nos neste contexto da análise de Jameson sobre a contemporaneidade, caracterizada pela “industrialização da agricultura, ou seja, a destruição de todos os campesinatos tradicionais; e a colonização e a comercialização do inconsciente ou, em outras palavras, a cultura de massa e a indústria da cultura” (JAMESON, 2005 [2002], p.21).

¹² “O comportamento e linguagem politicamente corretos vão em direção diametralmente oposta à da democracia. É contra a discriminação, discriminando violentamente quem não é a favor de chamar anão de *pessoa verticalmente prejudicada*, ou preencher um formulário juramentado antes de dar um cantada na moça que se está azarando. Os extremos são de um ridículo tal que, recentemente, uma violoncelista de uma sinfônica americana se recusou a participar de uma apresentação de *Pedro e o Lobo*, porque a imagem do lobo que resulta dessa obra é negativa, predispondo as crianças a não gostar de lobos, que são animais no fundo inofensivos. Piada não se pode mais contar. Duvido que exista alguma piada que não seja politicamente incorreta. (...) [O politicamente correto] é uma feroz policia do pensamento, uma vocação censorial insopitável, uma ameaça claríssima à diversidade e à liberdade de opinião e expressão” (RIBEIRO, 1994).

gosto do que esta truculência dos nossos tempos). O âmbito da arte não pode se subjugar a tais distorções ideológicas da atualidade.

Se a música é grega, trata-se da essência grega daquilo que todos nós artistas de qualquer parte do mundo somos enquanto descendentes da tragédia grega. Foram os gregos que inauguraram a possibilidade não só do *Dasein* artístico, mas também do *Dasein* filosófico e científico. Por meio da assinatura do autor os gregos inventaram as artes, a filosofia e as ciências para além da cultura e do culto religioso. Desde que os gregos inventaram a Tragédia Grega, cada obra de arte não passa de uma nota de rodapé às obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Segundo Heidegger, "grego, no nosso modo de falar, não designa uma peculiaridade étnica ou nacional, nenhuma peculiaridade cultural e antropológica; grego é a madrugada do destino..." (2012 [1946], p.389). Mantendo-se a mesma linha do raciocínio heideggeriano, palavras como *música*, *melodia*, *harmonia*, *sistema*, *ritmo*, *cromático*, *diatônico*, bem como a arte entendida por conta da *poiesis*,

da *práxis* e da *theoria*¹³, indicam que a música é algo que pela primeira vez e antes de tudo vincula a existência do mundo grego. Não só isto – a música determina também a linha mestra de nossa história ocidental-européia. A batida expressão “música ocidental-européia” é, na verdade, uma tautologia. Por quê? Porque a música é grega em sua essência, e grego aqui significa: a música é nas origens de sua essência de tal natureza que ela primeiro se apoderou do mundo grego e só dele, usando-o para se desenvolver. Por isso, só a música grega contempla *poiésis*, *práxis* e *theoria*, bem como cada artista trabalha de modo diverso, algo que transcende o culto religioso ou as meras

¹³ *Theoria* é em sua origem um neologismo. Embora não se possa precisar qual autor o utilizou primeiramente, a data de aparecimento deste conceito coincide com o surgimento da filosofia nos séculos VII e VI a.C (mais provável VI do que VII, ou na virada de um século para outro). Até então havia dois verbos relativos à visão, *horáo* e *blépo*, indicando o fenômeno do olhar *mediato*. Enfim, equivalente aos nossos verbos *olhar* e *ver*. Contudo, com o aparecimento de *theoréo* temos o início de um modo de visão que, ainda que dependa da visão sensível, *atravessa* essa sensibilidade no intuito de penetrar agudamente no que seria a natureza (*phýsis*) dos fenômenos. Daí que originalmente a palavra *theoria* significa uma *práxis* da visão, uma visão analítica do concreto, aquela que pretende ver a fundo as coisas ao redor, um modo distinto do olhar (agradecemos mais uma vez a Alexandre da Silva Costa, nosso parceiro de pesquisa, pela discussão em torno das origens do conceito de *theoria*). É por isso que se torna precária – sob um ponto de vista tanto histórico quanto filosófico – qualquer suposição hoje de uma *teoria* apartada do mundo real. Ela não seria nem certa nem errada. Apenas não faria sentido enquanto teoria. Neste sentido também, a teoria de modo algum é oposta à prática, mas sim, encontra-se em oposição à abstração. Se é teoria, não pode ser jamais uma abstração *ex nihilo*. Abstração é um atributo da *poiésis*, não da *theoria*. E por *theoria* em música, tendo-se em vista as origens histórico-filosóficas do conceito, podemos entender hoje a *musicologia* como um todo. A *pesquisa em música* deve abranger necessariamente história, crítica, estética e poética, análise estrutural, sistemas harmônicos, teoria da interpretação/execução e edição musical, em suas evidentes relações com as demais questões internas e externas à música, bem como com suas interfaces com outras áreas do conhecimento. A musicologia trata também dos universos musicais, suas diferenças e interfaces. Neste amplo sentido, a *pesquisa musicológica* é uma atividade de estudo, essencialmente hermenêutica, contemplando toda possibilidade analítica, observacional, especulativa e editorial em música. O musicólogo se encontra ainda em meio às contradições do conflito insolúvel entre *cultura* e *arte*, analisando os processos de aculturação – numa incontornável *promiscuidade cultural* – bem como das manifestações musicais em meio às mais amplas perspectivas inter- e transdisciplinares.

tradições culturais¹⁴.

Mas, a essência originalmente grega da música é dirigida e dominada, na época de sua vigência na modernidade, por representações do cristianismo. A hegemonia destas representações é mediada pela Idade Média. Entretanto, não se pode dizer que por isto a música se tornou cristã, quer dizer, uma tarefa da fé na revelação e na autoridade da Igreja. Do mesmo modo, a música posteriormente também não se tornou meramente “burguesa” ou “elitista” pela suposta representação de uma classe dominante - como querem aqueles para a qual a *arte não popularesca* é mero *esnobismo*, e, com isso, pensam que estão agindo de forma “politicamente correta”.

Não obstante nossa proposta aqui de não se utilizar mais o adjetivo “erudita” para a “música enquanto arte”, e, assim sendo, basta se ler abaixo “música” no lugar de “música erudita”, é bom recordar a crítica esclarecedora de João Ubaldo Ribeiro contra o *elitismo* e o

¹⁴ O sentido etimológico da palavra *música* (μουσική) se refere originalmente às palavras da(s) *musa(s)*, palavras ditas aos poetas (aedos) que, ouvindo-as, traduziam o dizer da(s) *musa(s)* em versos a que pertenciam também ritmo e melodia, o que explica, por sua vez, porque o conteúdo dos versos, a *música*, o conjunto de palavras inspiradas pela(s) *musa(s)*, passou a designar, com o tempo, o sentido e o significado que prevaleceu historicamente e que ainda hoje aplicamos ao termo. Lembramos ainda que a *musa* não inspirava o aedo para que seu canto fosse belo, pois a beleza era uma obrigação no ofício do aedo. A *musa* inspirava sim o aedo para que seu canto fosse verdadeiro, revelador, inaugurador da história. Portanto, é impossível pensar o conceito de *música* fora do contexto primordial grego. Contudo, não estamos afirmando aqui que a *música grega* é melhor que a de outros povos. Apenas que os gregos entenderam a *música enquanto arte* (com *poiesis*, *praxis* e *theoria*, algo que nenhum outro povo desenvolveu de modo similar) para além do mero ritual cultural. A *música* na Grécia em seu apogeu já se diferenciava de geração para geração e, dentro de uma mesma geração, também se diferenciava de autor para autor. A *música* dos demais povos, ilustrativa dos rituais culturais (nos mais diversos contextos, guerra, paz, religião, clima, as mais diversas festividades etc.), por sua vez, não se diferenciava de autor para autor e nem havia o conceito de autor, mantendo-se imutável ao longo dos tempos, pois se restringia às tradições culturais transmitidas sem alteração de uma geração para outra. Neste sentido, só os gregos pensaram, num primeiro momento, a diferença enquanto princípio inventivo. É deste princípio musical grego que descendemos majoritariamente enquanto músicos hoje, princípio este que sequer deve ser confundido como se fosse um fenômeno europeu tardio.

politicamente correto:

Um dos aspectos mais enervantes do politicamente correto, principalmente no Brasil, é a crítica contra o chamado elitismo. Quem não escreve num estilo tatibitate, com sintaxe e vocabulário neandertalescos, é elitista. Quem obriga um menino ou, pior, um adulto a ir ao dicionário é elitista. Qualquer iniciativa cultural do Estado que não seja para projetos popularescos também é elitista, como são elitistas os que se interessam por música erudita, artes plásticas ou teatro. Deve-se, por conseguinte, nivelar tudo por baixo, porque esta é a “realidade do nosso povo”, maior burrice jamais tendo sido ouvida ou lida sobre a face da Terra (RIBEIRO, 1994).

Se houvesse sensatez, haveria uma distinção entre *elite* (qualidade diferenciada) e *elitismo* (esnobismo). Mas não há. O melhor que se tem a fazer, portanto, é distanciar a arte de ambas as palavras. Os culturalistas criticam a arte — porque não gostam de arte, como já afirmamos antes — tanto por ser de *elite* como por ser *elitista*. A diferenciação semântica já se perdeu há muito tempo. Por exemplo, a seleção brasileira pentacampeã é sempre ainda a elite do futebol mundial e neste caso tudo bem. Todos comentam, dão sua opinião a respeito, o assunto é amplamente popular. O futebol, por exemplo, é um esporte bretão. A música, por sua vez, é uma arte grega. Mas se a todo instante querem impor uma cor e uma condição redutiva histórico-geográfica à música, ninguém diz *futebol negro*, *futebol branco*, *futebol ocidental* ou *futebol oriental* ou ainda *futebol*, *o esporte da elite* (mesmo sendo um negócio milionário). Portanto, de longe, o futebol está conceitualmente mais bem resolvido que a música. Música (falo da arte, não da *indústria da cultura* ou de qualquer *relativismo cultural*) e futebol (que se mantém sempre esporte, não obstante a corrupção) são paixões do ser humano em toda parte do planeta e o que vale é o talento bem cuidado, seja na *performance* ou na invenção. Mas por que na música fora da *indústria da cultura* não seria assim também? No caso do futebol, elite é coisa boa. Já a “música erudita”, por ser de “elite”, merece ser excluída. Talvez, como há por certo problemas éticos na *elite financeira*, acham

que existe uma “elite” igualmente “ruim” na arte. Entendem *elite do mercado financeiro* e “elite da arte” como sendo tudo “coisa que não presta do poder dominante”. Assim, a *arte diferenciada* deve ser rejeitada por ser “aristocrática”. E quem afirma isso reiteradamente? A *esquerda burra*. Não estamos criticando a esquerda aqui – porque ser de esquerda é algo bem diverso. Aliás, sobre *esquerda política e direita política*¹⁵, se ambas as expressões são anteriores a Marx e ao socialismo, por que então não mantê-las também após Marx e a queda do socialismo? E o *politicamente correto* é o maior fenômeno demagógico de direita. Portanto, estamos criticando pontualmente a *esquerda burra*, o *esquerdismo* enquanto *doença infantil*, por se tornar já a própria direita. Basta observarmos as cenas dos mascarados depredadores dos últimos dias. Diante de tal mau gosto, só poderiam mesmo tomar emprestado uma máscara da *indústria da cultura* – afinal, toda cultura é mimética e só a verdadeira arte pode ser poética.

E voltando à questão musical, a nossa “música erudita” aqui em Ribeirão Preto, por exemplo, é apresentada, por sorte, em muitas ocasiões, no Teatro Pedro II, como no caso de nossas séries da FFCLRP-USP, como a Temporada de Música de Câmara (numa parceria com o Grupo Pró-Música) incluindo-se récitas de óperas, dos concertos da USP-Filarmônica ou do Festival Música Nova “Gilberto Mendes” – cuja entrada é franca, ou seja, gratuita e aberta ao público em geral.

¹⁵ Podemos definir como esquerda política hoje as reivindicações para que o estado democrático seja competente para garantir a alta qualidade em todo o país da saúde, da educação (e por consequência da segurança), dos transportes e da infraestrutura, sem perder de vista a defesa do meio ambiente, entre outras políticas públicas essenciais, bem como o fomento às ciências, às artes, e aos esportes – entre outras atividades humanas que dificilmente lograrão êxito se reféns de interesses privados. A direita, por sua vez, pode ser definida de modo mais drástico, por suas implicações históricas com o capital financeiro imperialista, ou menos drástico, enquanto doutrina neoliberal, cuja meta é a privatização de todos os setores acima citados. A indústria da cultura, por exemplo, é uma atividade econômica capitalista e, portanto, de direita, que busca aniquilar a arte, não obstante suas fortes infiltrações nas instituições públicas independente do partido que estiver à frente, seja na esfera municipal, estadual ou federal. É por isso que deveríamos chamar uma Secretaria ou o Ministério da Cultura mais adequadamente de Secretaria ou Ministério da Indústria da Cultura, tal como se apresenta hoje na realidade brasileira.

Viabilizamos o amplo acesso aos nossos concertos — tal como ocorre em boa parte dos concertos sinfônicos e de música de câmara no interior do Brasil. Mas nos shows de *indústria da cultura* - neste mesmo palco que sequer foi idealizado e construído para o som amplificado -, os ingressos são vendidos a preços que variam não raramente até R\$ 400,00. Portanto, se professores nas escolas ensinam que o belíssimo Theatro Pedro II é o “teatro da elite” (e pensam desenvolver o espírito crítico nas crianças com tal disparate), deveria ser por conta da *indústria da cultura* que lá se estabelece. Mas na *ditadura da opinião pública* estes shows da *indústria da cultura* sim são os “populares” e não a nossa “música erudita”, que é “aristocrática”. Quanta distorção! O rótulo “aristocrático” - tal como vem sendo reiterado pelos culturalistas com o intuito de se excluir várias formas de arte — também deve ser questionado. Em grego antigo temos o substantivo *areté*, que significa virtude, mérito, força, qualidade; e o adjetivo *aristos*, designando o mais virtuoso, o mais forte. Se posteriormente o conceito de aristocracia (governo dos melhores) se deteriorou, como no caso da aristocracia de nobreza por sangue e já não mais por mérito, deturpando assim seu sentido original, não significa que devemos excluir como aristocrático tudo que seja diferenciado na vida ou que não siga um padrão massificador.

E como mais uma vez citamos a Grécia, podemos neste contexto concluir nosso raciocínio. A frase, *a música é grega em sua essência*, não diz outra coisa que: só a Grécia, da qual todo o mundo é uma extensão por sua enorme influência, e somente ela, é, na marcha mais íntima de sua história, originariamente musical enquanto *escritura* por seu

*lógos grafocêntrico*¹⁶. Outro erro similar àquele de não se entender a música enquanto arte grega para além de qualquer cultura, identidade ou nacionalismo, é definir a música artística enquanto fenômeno meramente europeu. Os assim chamados *Musas Jônicas* (ou simplesmente *Jônios*) eram asiáticos e não europeus: Tales nasceu em Mileto, Pitágoras nasceu em Samos e Heráclito nasceu em Éfeso — localidades hoje situadas na parte asiática da Turquia. Então seria asiático o berço da filosofia europeia? É por isso que não devemos reduzir as complexas condições existenciais às generalizações simplificadoras da historiografia ou da geografia. Tal como ocorre nos demais países, nós, artistas no Brasil, estudamos em universidades (e um seminário em qualquer universidade no mundo em quase nada se difere dos seminários de Platão em sua Academia), editamos livros e partituras (porque confeccionamos documentos escritos, sabemos ler!) e somos capazes de elaborar obras e projetos (engenho) em arte, filosofia e ciência (atividades que transcendem toda e qualquer forma de nacionalidade). E, como brasileiros, falamos português (dialeto latino) em sua forma arcaica (medieval) e nosso sotaque é europeu antigo. Também tocamos viola caipira cujo modelo remonta à viola bracarense e na antiga MPB o símbolo era o

¹⁶ Sobre o sentido *grafocêntrico* do *lógos* há que se lembrar de Jacques Derrida. A este filósofo francês remonta o conceito de *écriture* (DERRIDA, *passim*, 2005 [1967]). Para que possamos compreendê-lo, vamos citar uma definição elaborada por Sérgio Paulo Rouanet: "Para Derrida, é preciso desconstruir o mito fonocêntrico, mostrando que não é a voz (oralidade) que é primária, e sim a escrita, a *écriture*, que é esta que está na origem de toda linguagem. A escritura não é secundária, mas original. Não é um veículo de unidades linguísticas já constituídas, mas o modo de produção que constitui essas unidades. A escrita, neste sentido amplo, significa toda prática de diferenciação, de articulação, de espaçamento. A palavra-chave é *diferença*. A *écriture*, no sentido de Derrida, é a atividade mais primordial de diferenciação, e é por isso que está na origem de toda linguagem, conjunto de unidades cujo sentido é dado exclusivamente por seu caráter diferencial com relação a todos os demais signos" (ROUANET, 1987, p.242-243). Com isso estamos invalidando a música popular ou folclórica sem relação com a *escritura* de manifestações culturais de tantos povos em todo o mundo que havia antes do agrogócio e da indústria da cultura? De modo algum. Apenas que por conta da escritura o compositor viabiliza uma liberdade poético-estrutural em sua composição que só muito dificilmente seria obtida meramente por conta da transmissão oral. Daí a escritura significar a arte e a diferença, a liberdade do autor. E a oralidade significar a cultura e a manutenção da liberdade apenas para o sempre igual — uma *práxis* coletiva (com certeza com todos seus méritos, mesmo que sem a autoridade do autor).

violão, justamente um instrumento espanhol (em castelhano, *guitarra*). Mas não é isso que se diz por aí. A reiterada demarcação entre cultura europeia e cultura extraeuropeia por conta simplesmente de fronteiras geográficas se encontra entre aquelas falsidades que não se justificam mais no século XXI.

E se ninguém separa *indústria da cultura* da *arte*, por outro lado, se diz por aí que há uma “música popular”, como se ela fosse de fato inventada pelo povo e não um produto da indústria da cultura, e uma “música erudita”, já há muito “politicamente incorreta”. Por si só, o adjetivo “erudita” para definir a música traduz na verdade a ideologia distorcida daqueles relativismos culturais antagônicos à arte. Portanto, chamamos a atenção para o equívoco quando se confunde *arte* com *erudição*. Cabe aqui então um estudo sobre a *erudição*, para que possamos retirá-la da essência da arte.

Na música o adjetivo *erudito* remonta à Antiguidade romana e aos primórdios dos tempos medievais, reduzida à condição acadêmica e, portanto, num sentido de escolaridade em meio à herança tardia da *paideia*. Uma de suas fontes mais antigas é Caio Plínio Segundo - nobre naturalista romano também conhecido por Plínio velho (*Plinius maior*). Em sua *Historia naturalis* (uma espécie de enciclopédia de todo o conhecimento da antiguidade, precursora do gênero iluminista), Plínio relacionou a música à condição de *engenho e erudição* no contexto da *harmonia das esferas*: “se [as estrelas cadentes ou cometas] desenhavam-se como flautas, predizem a arte da música; caso apareçam nas partes obscuras das constelações, revelam comportamentos escandalosos; se por ventura mostrarem-se como um triângulo ou um quadrado de ângulos idênticos, significam engenho e erudição” (Livro II, 93) (tradução de Vivian Carneiro Leão Simões). E o documento que talvez estabeleça a ampla recepção posterior do conceito de *erudição* em música é a carta de Cassiodoro ao seu mestre Boécio, contendo a expressão “*eruditionis musicæ peritum*” (*Variarum libri XII* - II, 40/1) ou “perito em música erudita” enquanto experiência de aprendizagem em música. Assim, Cassiodoro se torna quem sabe, no século VI, o responsá-

vel pela ideia de *erudição* atrelada à música. Mas a valorização da *erudição* pode levar a um esquecimento das origens mais primordiais da música. A *erudição* (no sentido da escolaridade ou da cultura geral enquanto *paideia*) não é a raiz nem a essência da música enquanto arte. A música enquanto *harmonia* desde Heráclito jamais fora concebida como resultado palpável, em algo possível de aplicação ou reprodução automatizante, como se qualquer um fosse capaz de aprendê-la e repeti-la. Portanto, não será nenhuma forma de *erudição* acadêmica ou escolaridade humanística que poderá elucidar por si só o “inaparente” para além do “aparente” em qualquer poética artística, incluindo-se a música. Heidegger procura localizar as origens e a essência do conceito de *erudição* num contexto que envolve a assim chamada *cultura humanista* da qual ele pretende se afastar enquanto concepção filosófica:

Somente na época da república romana, *humanitas* foi, pela primeira vez, expressamente pensada e visada sob este nome. O *homo humanus* contrapõe-se ao *homo barbarus*. O *homo humanus* é, aqui, o romano que eleva e enobrece a *virtus* romana por intermédio da incorporação, da *paideia* herdada dos gregos. Estes gregos são os gregos do helenismo cuja cultura era ensinada nas escolas filosóficas. Ela se refere à *eruditio et institutio in bonas artes*. A *paideia* assim entendida é traduzida por *humanitas*. A romanidade propriamente dita do *homo romanus* consiste nesta tal *humanitas*. Em Roma, encontramos o primeiro humanismo. Ele permanece, por isso, na sua essência, um fenómeno especificamente romano, que emana do encontro da romanidade com a cultura do helenismo. Assim, a chamada Renascença dos séculos XIV e XV, na Itália, é uma *renascentia romanitatis*. Como o que importa é a *romanitatis*, trata-se da *humanitatis*, e por isso, da *paideia* grega. Mas a grecidade é sempre vista na sua forma tardia sendo esta mesma vista de maneira romana. Também o *homo romanus* do Renascimento está em oposição ao *homo barbarus*. Todavia, o in-humano é, agora, o assim chamado barbarismo da Escolástica gótica da Idade Média. Do humanismo, entendido historicamente, faz sempre parte um *studium humanitatis*; este estudo recorre, de uma certa ma-

neira, à Antiguidade, tornando-se assim, em cada caso, também um renascimento da grecidade. Isto é evidente no humanismo do século XVIII, aqui na Alemanha, sustentado por [Johann Joachim] *Winckelmann* [1717-1768], *Goethe* e [Friedrich von] *Schiller* [1759-1805]. Hölderlin, ao contrário, não faz parte do humanismo e isto pelo fato de pensar o destino da essência do homem mais radicalmente do que este humanismo é capaz (HEIDEGGER, 1987 [1945], p.39-40).

Mas, se por um lado, indicamos a insuficiência da erudição para a viabilidade da obra de arte, por outro lado, também não resta dúvida de que a composição musical se torna inviável fora de uma unidade *poético-prático-teórica*, unidade esta indissociável da *poiesis* com a *práxis* e a *theoria*. Deste modo, afirmamos que uma boa escolaridade ou erudição pode ser importante na formação do compositor. Contudo, reconhecemos que a tal erudição não se configura como o que há de mais essencial para a composição de uma obra de arte musical. Daí a inadequação da expressão *música erudita* para definir compositores como Monteverdi, Haydn, Manuel Dias de Oliveira, José Maurício Nunes Garcia, Schumann, Carlos Gomes, Bartók, Chostakóvitch e tantos outros. Em todos estes a arte singular e o mundo da obra são sempre maiores que a mera erudição. É por isso que devemos recusar, portanto, estes rótulos redutivos e desnecessários. E como devemos chamar então nossa arte? Simplesmente *música*, com seus mais de 2500 anos de história desde que foi inventada pelos gregos enquanto *proto-música*. A *indústria da cultura* com sua *música mediana* - com menos de um século de história - é que deveria receber adjetivos. É tão absurda a ideia de uma *música erudita* para se definir a arte do som no tempo que ninguém diz, por exemplo, que Leonardo da Vinci, Goya, van Gogh, Picasso ou Portinari sejam pintores eruditos. São simplesmente pintores (o "simplesmente" aqui indica que nenhum adjetivo extra no caso do pintor se faz necessário para elucidar o ofício). Mas se diz que Djanira da Motta e Silva é uma pintora naïf... Mas por que então a música é entendida pela opinião pública brasileira de modo diverso da pintura? Seria devido à idolatria pseudo-intelectual em torno dos cancionistas e cantores da MPB (já moribunda senão extinta)?

Por outro lado, mesmo na música, se formos analisar o conceito de fato, *altamente erudito* é o jazz de Louis Armstrong, bem como *altamente erudita* é a bossa-nova de Tom Jobim — e negar que suas canções sejam eruditas é ignorar toda uma riqueza e complexidade harmônico-melódica evidentemente apreendida junto aos grandes mestres da música. Erudita de fato é a *música techno*, condicionada a tecnologias sofisticadas tanto de *hardware* como de *software* — algo diverso de qualquer tradição de cultura popular.

Arte, por ser diversa da erudição, representa não a lógica de um sistema, mas justamente a superação da lógica de um sistema - quer seja, por exemplo, um sistema artesanal (como o *serialismo integral*) ou ideológico (como a *indústria da cultura*). Também a arte é uma condição privilegiada do ser humano para que ele possa exercer livremente a crítica contrária à cultura, à norma, ao padrão. Lembremo-nos ainda uma vez de Heráclito. Em sua utilização do conceito de *harmonia* (que significava *música*, já que àquela altura nem sequer havia a palavra *mousiké*) há sempre um confronto, um conflito, uma tensão, um desvelar daquilo que se esconde por natureza: "harmonia inaparente mais forte que a do aparente" (*Fragmento 54*). Entendemos deste *fragmento* de Heráclito que a *harmonia inaparente* é a *verdade singular reveladora* do artista compositor, aquilo que estava oculto e está sendo revelado. Arte é invenção. Algo que jamais será refutado. Nada tem a ver com refutações. Já a *harmonia aparente* se reduz à *lógica de um sistema*. Não o sistema que possa ser inventado enquanto singularidade, mas aquele cuja reiteração se torna padronizada, seja na academia ou na *indústria da cultura*.

Outro problema na recepção da música enquanto arte hoje fora da indústria da cultura é quando a chamam de "música clássica". O termo clássico é bom pra definir mestres consagrados do passado em qualquer área do conhecimento humano... Mas, torna-se inadequado quando pensamos na arte contemporânea... Vejamos, por exemplo, o compositor José Gustavo Julião Camargo. Ele escreveu a *Ópera Café*, obra inovadora e de grande importância artística para a músi-

ca brasileira, com libreto de Mário de Andrade. Uma obra de arte que inaugura uma nova história. Com certeza, a *Ópera Café* vai ser ainda reconhecida como um clássico entre as óperas brasileiras. Mas José Gustavo Julião Camargo, por sorte, está vivo e está entre nós. Então, fica estranho defini-lo aqui e agora já como compositor “clássico”. Ou seja, não parece natural se chamar de “música clássica” a produção musical contemporânea. Com o adjetivo “clássico”, inclusive, elimina-se toda possibilidade de inovação e dinamismo na arte contemporânea. Como poderá ser clássico algo atual e em processo inventivo e ainda em plena transformação? Então temos que diferenciar o *clássico* do *contemporâneo*? Também não é o melhor caminho nem o mais fácil, porque a ideia de uma *música clássica* se encontra também prejudicada pelo *esnobismo*...

Vanguarda

Na questão da velha *vanguarda* temos mais um caso, mesmo que menos grave, de *decadentes* que não se reconhecem enquanto *decantes*, bem como da *igrejinha* que está sempre *execrando* seus *he-reges*.

Há aqueles que afirmaram no início do século XX “ter orgulho em escolher uma má estética para os alunos de composição, se em compensação der a eles um bom aprendizado de artesanato” (SCHÖNBERG, 1986 [1911], p.6). Esta ideologia gerou alguns resultados desastrosos em *Darmstadt*¹⁷ e continua gerando em seus últimos *epígo-*

¹⁷ Os Cursos de Férias de Música Nova (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik*), sediados na cidade alemã de Darmstadt, foram fundados em 1946. As diretrizes poético-estilísticas foram determinadas pelos principais compositores, tais como Luigi Nono, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, e, posteriormente, Helmut Lachenmann e Brian Ferneybough.

nos¹⁸ ainda hoje. Está claro que houve certa precariedade filosófica na geração dos compositores da *vanguarda autoproclamada*. Permaneceram na superfície de uma autoidolatria tanto excêntrica quanto excludente. Assim, esqueceram do mundo. Não é por menos que, em boa parte, também o mundo se esqueceu deles.

Vamos então estudar o conceito de *vanguarda* para que possamos nos distanciar dele neste início do século XXI. *Vanguarda* (guarda avançada) é um conceito oriundo do vocabulário militar, cuja teoria nos tratados de guerra remonta ao final do século XVIII. Trata-se de um pequeno grupo militar mais à frente de seu regimento (seja infantaria ou cavalaria). São os primeiros a travar contato com o inimigo, configurando-se como tropa de elite que tem função especial de inteligência ao mesmo tempo em que sua habilidade guerreira é diferenciada. Nos tempos da Revolução Francesa adquiriu nova acepção na política. Na política, passou então a ser a política de esquerda. O conceito de *vanguarda* nas artes, por sua vez, remonta a certo literato francês hoje esquecido. Em sua obra teórica *De la mission de l'art e du rôle des artistes* (1845), Gabriel Désiré Laverdant propôs pela primeira vez o conceito de *vanguarda* na literatura:

A arte, expressão da sociedade, manifesta, em seu ímpeto mais alto, as tendências sociais mais avançadas; ela é precursora e reveladora. Ora, por saber se a arte cumpre dignamente a própria missão de iniciadora, se o artista se encontra verdadeiramente à vanguarda, é necessário saber para onde caminha a humanidade, qual é o destino da espécie.

¹⁸ Epígono vem de *epigonos* (*descendência*), nascido depois. Na arte, são aqueles que repetem os mesmos estilos ou processos poéticos das gerações anteriores. Por exemplo, um epígono em música hoje é aquele que ainda compõe nas linhas da *neue Musik* de Darmstadt que, na verdade, remontam à década de 1950. Achrom que escrevem música nova ou ainda pior, de *vanguarda*, mas suas poéticas são mais que sexagenárias (mesmo quando autoproclamados herdeiros de outros rótulos mais recentes como *música espectral* ou *nova complexidade*). No entanto, há ainda aqueles compositores retrógrados e convencionais, cuja única habilidade é a reprodução de clichês de tradições ainda mais remotas e para os quais o século XX sequer existiu. Estes são casos ainda mais vergonhosos de epígonos.

Talvez pudéssemos até nos lembrar de poetas daqueles tempos num contexto próximo, artistas críticos da injustiça e das arbitrariedades do poder de seu tempo, como um Heinrich Heine, na Alemanha, ou um Castro Alves, no Brasil. Alguns anos mais tarde, Charles Baudelaire, em seus escritos *Mon Coeur mis à nu* (ca.1860), percebeu, contudo, uma suposta armadilha que encerra as metáforas militares em seu país, ainda mais no âmbito artístico:

Os poetas de combate. Os literatos de vanguarda. Esses hábitos de metáforas militares denotam espíritos não militares, mas feitos para a disciplina, isto é, para o conformismo, espíritos nascidos domésticos (tradução de Marcos Câmara de Castro).

Seria uma visão profética de Baudelaire? O que antes se pensava como inovação e desprendimento não se transforma agora numa doutrina de corporação, cuja assimilação, obediência e fidelidade diante da patrulha ideológica adquirem mesmo os rigores de uma hierarquia militar? É o caráter evidente de exclusão em nome da uniformidade.

Voltando à sua trajetória histórica, o conceito de *vanguarda* se reforça na política com Vladimir Ilitch Ulianov, mais conhecido por Lenin, em sua obra *Que fazer?* (1902), na qual os comunistas são citados enquanto elite do movimento dos trabalhadores — daí a expressão *vanguarda do proletariado*. Contudo, muitos artistas do século XX não se importaram com esta dimensão de esquerda da *vanguarda*, concentrando-se exclusivamente nas referências internas do tratamento dos materiais da arte e se afastando das críticas político-ideológicas. Outros, como alguns futuristas italianos, guinaram mesmo à direita e se declararam até belicistas, ignorando as preocupações político-sociais de um Laverdant e regredindo ao contexto militar original. Ao longo do século XX, vanguarda passou a ser a doutrina obsessiva pelo novo, quer seja esta obsessão irreverente (como em boa parte da *arte conceitual*) ou sistemática (como nos experimentos *concretos* e *eletroacústicos* na música, os quais, passados mais de 60 anos, apesar

da evolução dos sistemas tecnológicos, não se superaram enquanto fenômeno de linguagem).

Na música a *vanguarda autoproclamada* de Darmstadt se esqueceu das origens políticas do conceito, mantendo apenas o espírito de disciplina e uniformidade, como previu Baudelaire. Mesmo uma obra de Luigi Nono — um autoproclamado vanguardista atrelado ao Partido Comunista Italiano — como *La fabbrica illuminata* (1964), entre outros experimentalismos, não convence em relação ao seu engajamento político.

Com isso queremos afirmar que a arte politicamente engajada só se torna possível se restrita a determinados padrões poéticos? De modo algum. Apenas estamos afirmando que Darmstadt, se por um lado, distorceu o conceito de *vanguarda* em relação ao seu contexto histórico de esquerda — restringindo-se à concepção *l'art pour l'art*, ou seja, a arte que se justifica por si mesma —, por outro lado, apegou-se com disciplina xiita à moral de regimento. Hanns Eisler, em 1937, em seu ensaio *Avantgarde-Kunst und Volksfront (Arte de vanguarda e frente popular)*, já chamava a atenção para a primeira deficiência citada da vanguarda. E Eisler foi desprezado pela geração Darmstadt. Hoje, contudo, suas advertências são importantes para a compreensão do contexto histórico:

O novo material precisa se afirmar hoje junto aos novos conteúdos em meio às tarefas sociais (...). O artista só será um vanguardista de fato quando conseguir unir as duas vanguardas [numa crítica tanto estética quanto ideológica], defendendo e incentivando os interesses das massas por intermédio dos meios artísticos mais novos e ousados (...). A vanguarda não poderá ser mais conduzida como se ela fosse uma ilha isolada dos movimentos sociais (EISLER, 1985 [1937], p.402-403).

Não obstante seus ideais utópicos que pretendiam culminar, num contexto político maior, com a revolução mundial, e estes ideais foram duramente refutados pelos acontecimentos reais históricos, como

sabemos hoje, ainda assim, não deixa de ser fecunda esta concepção de Eisler.

Neste princípio do século XXI, também já não há mais sentido em se falar de *vanguarda* em qualquer área do conhecimento humano. A *vanguarda autoproclamada* na música se tornou ela mesma obsoleta (como se diz popularmente, “démodé”). E junto com o conceito, também as poéticas musicais de Darmstadt. Afinal, espera-se numa sala de concertos algo além da repetição de *happenings* dos anos de 1950/60 nos caminhos da arte conceitual – velhas piadas que já perderam a graça e a única exceção é Gilberto Mendes, o maior compositor de música conceitual do século XX.

Ou ainda velhas trilhas para filme de terror que sequer mais assustam hoje em dia. E com isso pretendemos concluir que Cage, Boulez e Stockhausen, entre outros, são nomes de menor importância na música do século XX? Em hipótese alguma. São compositores influentes. Apenas que o tempo deles já passou. E reiterar suas poéticas composicionais sem ingredientes diferenciados ainda hoje equivale, numa expressão conhecida de Fredric Jameson, a se embalar nas rasas “melancolias estagnantes dos epígonos” (2005 [2002], p.37). E se a onda da *vanguarda autoproclamada* já passou, proclama-se no lugar dela a *pós-modernidade*? De modo algum. A modernidade é sempre ainda um projeto inacabado. Mais adequado que pós-modernidade talvez seja pensarmos em *sub-modernidades* – conceito este que remonta a Heribert Boeder.

Ou como já afirmamos em outras publicações, não se pode ignorar os *paradoxos modernistas* (conceito nosso), ocorridos na música bem antes da onda pós-moderna na filosofia e nas outras artes, como, por exemplo, o *neo-folclorismo* e o *neoclassicismo*. E com nossas críticas à velha *vanguarda* queremos menosprezar seus esforços de inovação, de busca pela diferença e de ousadia no tratamento do material musical? Bem longe disso. Mesmo na *autoproclamada vanguarda* musical do século XX – não obstante seus problemas histórico-filosóficos – há

inúmeros exemplares inequívocos de obras de arte bem realizadas.

O problema que levantamos aqui diz respeito à manutenção pouco inventiva ainda hoje de seus velhos padrões — daí sua incompatibilidade com o espírito de invenção do século XXI. E justamente a invenção é sempre já uma das principais essências em qualquer arte.

Referências

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt [am Main]: Fischer, 1969 [1ª impressão 1944, 1ª ed. definitiva 1947].

ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977 [original de 1943/1945].

_____. *Prefácio sobre Chostacovich*. In: SEROFF, Victor. *Dmitri Shostakovich*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, janeiro de 1945, p.9-33.

COSTA, Alexandre [da Silva]. *Da relação entre lógos e daímon em Heráclito: a escuta como definidora do homem*. In: RICCIARDI, Rubens Rusomanno & ZAMPRONHA, Edson (organizadores). *Quatro ensaios sobre música e filosofia*. Ribeirão Preto: Coruja, 2013, p.79-95.

_____. (tradução, apresentação e comentários). *Heráclito - Fragmentos contextualizados*. Rio de Janeiro: Difel, 2002 [contendo em edição bilingüe a integral dos fragmentos filosóficos originais de Heráclito da segunda metade do século VI e/ou primeira metade do século V a.C.].

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005 [1ª ed. francesa 1967].

EISLER, Hanns. *Musik und Politik - Schriften 1924-1948 - III/1*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2^o ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986 [1^o ed. 1975].

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Tradução de Ernildo Stein, revista por Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1987 [1^o versão 1945]).

_____. *Logos (Heráclito, Fragmento 50)*. In: *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2001 [1^o ed. alemã 1954], p.183-203.

_____. *O dito de Anaximandro*. In: *Caminhos de floresta*. 2^o ed. Tradução de João Constâncio. [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012 [original de 1946], p.369-440.

_____. *Os conceitos fundamentais da metafísica - mundo - finitude - solidão*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forence, 2006 [originais de 1929 e 1930].

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular - ensaio sobre a ontologia do presente*. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005 [1^o ed. americana 2002].

JAPIASSU, Hilton. *Nem tudo é relativo - a questão da verdade*. São Paulo: Letras & Letras, 2001.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KOTHE, Flávio R[ené]. *Nota do tradutor*. In: NIETZSCHE, Friedrich *Fragmentos finais* [originais redigidos entre 1885 e 1889]. Brasília: UnB, 2002.

KRAUSZ, Luis S. *As musas - poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: EdUSP, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004 [1ª ed. francesa 1979].

ORTEGA Y GASSET, José. *Em torno a Galileu – esquema das crises*. Tradução de Luiz Felipe Alves Esteves. Pretópolis: Vozes, 1989 [curso proferido em castelhano, 1933].

RIBEIRO, João Ubaldo. *A Bíblia copidescada e outras burrices*. In: Folha de S. Paulo, 25 de dezembro de 1994, p.D6.

RICCIARDI, Rubens Russomanno. *Dos universos musicais*. In: RICCIARDI, Rubens Rossmnnao & CASTRO, Marcos Câmara de. *Anais dos Encontros de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto: FUNPEC, 2009 [conferência proferida em 2003], p.14-47.

_____. *Música na madrugada do destino – uma poética musical para o século XXI*. In: RICCIARDI, Rubens Russomanno & ZAMPRONHA, Edson (organizadores). *Quatro ensaios sobre música e filosofia*. Ribeirão Preto: Coruja, 2013, p.13-78.

ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SAFRANSKI Rüdiger. *Heidegger – um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. 2ª ed. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração, 2005 [1ª ed. alemã 1994].

SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonielehre*. [Wien]: Universal, 1986 [1ª ed. 1911].

SNOW, C.P. *As duas culturas e uma segunda leitura*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza e Renato de Azevedo Rezende. São Paulo: EdUSP, 1995.

TEIXEIRA COELHO Netto, José. *Por que arte: entre a regra e a exceção*

(seminariosmv.org.br/2008/textos/teixeira_coelho.pdf).

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 [original de 1918].