

CANTOR E CANTOR DE MICROFONE – DISCUSSÃO CONCEITUAL SOBRE MÚSICA, MÚSICA POPULAR E INDÚSTRIA DA CULTURA

SINGER AND MICROPHONE SINGER – A CONCEPTUAL DISCUSSION ON MUSIC, POPULAR MUSIC AND THE CULTURE INDUSTRY

Rubens Russomanno Ricciardi
Universidade de São Paulo
rubensricciardi@gmail.com

Resumo

No artigo há um estudo conceitual sobre o canto. Por conta da indústria da cultura, o canto milenar passou a ser chamado de canto lírico. Essa expressão, contudo, não faz sentido. O canto da indústria da cultura se impôs soberano na ditadura da opinião pública. Mas é um tipo de história recente de cerca de um século. O artigo propõe que, numa perspectiva histórico-musicológica, mais adequado seria chamar o canto na arte e na arte popular simplesmente de canto, já o canto na indústria da cultura de canto de microfone.

Palavras-chave: Canto; Canto com microfone; Arte; Arte popular; Indústria da cultura.

Abstract

In the article there is a conceptual study on singing. Because of the culture industry, the ancient song came to be called lyrical song. This expression, however, does not make sense. The corner of the culture industry was sovereign in the dictatorship of public opinion. But it is a type of recent history of about a century. The article proposes that, in a historical musicological perspective, it would be more appropriate to call singing in art and popular art simply singing, whereas singing in the microphone singing culture industry.

Keywords: Singing; Microphone Singing; Art; Folk Art; Culture Industry.

A vontade de sistema denota falta de integridade.
(Friedrich Nietzsche, 1888)

Propomos uma discussão conceitual sobre o modo como definimos e chamamos as coisas. As coisas recebem nomes. O nome é a palavra ou expressão que designa algo. Os nomes condicionam nosso pensamento. A palavra não é mera convenção. Por meio da palavra interpretamos, compreendemos e articulamos tudo com que interagimos na vida.

Desde antes de William of Ockham, filósofo medieval inglês radicado na Baviera, questiona-se a validade universal das palavras. Em especial, o nominalismo (ou conceitualismo) de Ockham questiona a existência de conceitos válidos universalmente (universais), pois os mesmos só existem, de fato, na mente humana. Ou seja, os universais só se tornam realidade no pensamento. E vivemos de acordo com que julgamos compreender.



William of Ockham (iconografia de 1341)

Acontece que, em boa parte das vezes, as palavras são falsas. Elas nos traem, distorcem a realidade. Assim, nosso pensamento se torna vazio, sem lastro epistemológico. Como dizia José Ortega y Gasset, filósofo espanhol cuja obra remonta à primeira metade do século XX,

esse pensar em oco e a crédito, esse pensar algo sem pensar realmente, é o modo mais frequente de nosso pensamento. A vantagem da palavra, que oferece um apoio material ao pensamento, tem a desvantagem de tender a suplantá-lo, e se um belo dia nos comprometêssemos a realizar o repertório de nossos pensamentos mais habituais, encontrar-nos-íamos pensosamente surpresos de que não temos os pensamentos efetivos, mas sô suas palavras ou algumas vagas imagens coladas a elas; e que não temos mais que os cheques e não as moedas que eles pretendem valer. Em suma, que intelectualmente somos um banco em falência fraudulenta. Fraudulenta, porque cada qual vive com seus pensamentos, e se esses são falsos, são vazios, falsifica a sua vida, rouba-se a si mesmo (ORTEGA Y GASSET, 1989 [1933], p. 38-39).



José Ortega y Gasset (anos 20 do século XX)

Tratamos aqui de coisas que receberam nomes inadequados (palavras que distorcem a realidade), inicialmente, no contexto de um ofício pré-histórico: o de cantar.

Sempre houve cantores desde os primórdios do *homo sapiens*. Possivelmente havia cantores mesmo antes, desde as espécies mais

antigas de humanos (os diversos *homo*, já extintos, tais como *antecessor*, *herectus*, *ergaster*, *floresiensis*, *georgicus*, *habilis*, *heidelbergensis*, *luzonensis*, *naledi*, *neanderthalensis*, *rhodesiensis*, *rudolfensis* etc.). Por certo, todos já cantavam há milhares de anos.

O canto, como se diz vulgarmente (popularmente), deu-se sempre “no gogó”. Ou seja, o cantor canta só com sua dimensão natural: com a força e plenitude da garganta, do diafragma e dos pulmões.

Jamais houve na história das humanidades (porque nos referimos sempre às diversas espécies) qualquer apoio tecnológico para o canto. Embora os megafones existam desde o século XVII, não temos notícias de sua efetiva utilização no canto.



Metastasio (libretista), Teresa Castellini, Farinelli (famoso castrato) e Jacopo Amigoni (pintor), ca. 1750

Já a utilização técnica da corrente elétrica, bem como a invenção do microfone, remonta aos meados do século XIX. Microfones de melhor qualidade só seriam inventados nos anos 20 do século passado, em especial por Georg Neumann (empreendedor alemão radicado em Berlim). Só a partir de então, há menos de 100 anos, portanto, podemos falar de uma nova especificidade no ofício, justamente do canto praticado com microfone.

Em relação ao canto é importante diferenciar duas funções para o microfone.

Na primeira função, o microfone grava o canto. O microfone registra o som da voz no fonograma.

Já na segunda função, o microfone serve à ampliação do volume no canto. E aqui surge um novo item inseparável do microfone, o alto-falante. O microfone capta a voz e o alto-falante amplia seu volume, incluindo-se os demais aparelhos intermediários que fazem o novo sistema tecnológico funcionar, sempre cada vez mais sofisticado e erudito.



Microfone Neumann U47 (Berlim)

Como a primeira função não altera a essência do canto, vamos nos ater apenas à segunda função, porque se trata de uma novidade, de fato, no ofício do cantor. Por conta do microfone de palco, mesmo a voz sem volume natural pode ser reproduzida até o mais forte volume artificial.

Com tal desdobramento histórico recente, contudo, as maneiras de cantar acabaram recebendo nomes novos, mesmo que precários, tanto provisórios quanto alienantes. E ninguém os questiona. As novas maneiras de cantar com microfone estão associadas a um novo universo musical, o da indústria da cultura.

Por conta da influência da indústria da cultura, alguns passaram a chamar o canto com milhares de anos de história, justamente o canto sem microfone, de “canto lírico”. Mas essa estranhíssima expressão não faz o menor sentido. Perguntamos: o adjetivo “lírico” diz respeito à poesia, à cena ou à lira? Sequer sabemos.

Atrelado à poesia quase todo canto é. Já à cena o canto esteve atrelado desde pelo menos a tragédia grega, pois a condição teatral sempre fez parte da vida dos cantores. E, pelo que se sabe, poucos cantores no século XXI ainda se apresentam acompanhados por uma lira, instrumento bastante popular na Antiguidade, mas hoje uma raridade.

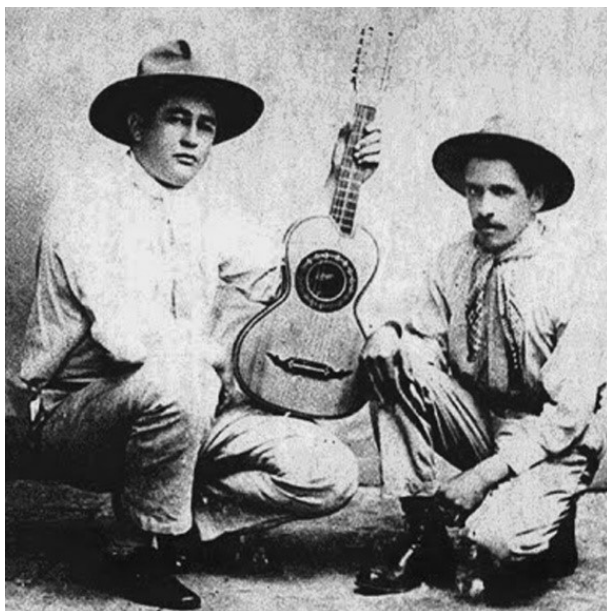
Assim, está na hora de refutar a expressão “cantor lírico”, que mais distorce que define a essência do ofício. Apesar da falta de sentido, por “canto lírico” se define hoje, na ditadura da opinião pública, sempre doutrinação pela indústria da cultura, tanto o canto na ópera, como na música sinfônica ou camerística, bem como quase todos os cantos de fato populares que prescindem de microfone.

A expressão “canto lírico” é tanto vaga quanto redutiva na definição das reais dimensões do ofício milenar. 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.



Yuka de Almeida Prado (soprano) frente à USP-Filarmônica no Theatro Pedro II em Ribeirão Preto

Outros diferenciam o tal “canto lírico” do “canto popular”, como se o canto lírico fosse sem microfone e o canto popular com microfone. Ora, aí temos um absurdo epistemológico ainda maior. O canto popular, assim definido, remonta pelo menos à geração de Herder e de Lereno, ao final do século XVIII. Com toda certeza, o canto popular sempre foi praticado sem microfone. Ninguém cantava com microfone nas roças de antigamente, quando não havia indústria da cultura — naqueles tempos quando ainda havia folclore no mundo.



Mandi e Sorocabinha, antiga dupla caipira, dos tempos que não havia luz elétrica na roça

A vontade de sistema da indústria da cultura, por seu domínio hegemônico, impôs a definição de simplesmente *cantor* como sendo aquele que canta com microfone. Assim, parece que as centenas de séculos anteriores, de ofício do cantor (sem microfone), jamais tivessem existido, deixando de ser algo natural e histórico e passando a ser quase uma extravagância. Seria uma postura arrogante e arbitrária por parte da indústria da cultura em relação à arte, numa clara inversão de valores?

Esse outro tipo de cantor, ignorado em sua rica história, aquele que tem voz de dimensão maior e canta também sem microfone, virou o tal “cantor lírico”. À indústria da cultura se soma ainda o culturalismo nihilista de nossos dias, rotulando o “canto lírico” de branco, europeu, aristocrata, elitista e esnobe, ou seja, condenando-o à extinção. Mais parece que o culturalismo, sempre atrelado à indústria da cultura, detesta a arte.

Remando contra a maré, propomos aqui a expressão “cantor de microfone”, porque seria uma melhor definição para o perfil daqueles que só cantam com microfone (o tipo de canto que se tornou padrão na indústria da cultura).

Sem microfone, 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 expressão que propomos, “cantor de microfone”, torna-se 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 — envolvendo desde os microfones (com ou sem fio, de todas as formas, mesmo os menores que quase não são vistos pelo público), até os alto-falantes (não raramente de dimensões enormes — quer dizer, os alto-falantes, não as vozes).

Nesse contexto ocorreram as preocupações proféticas de José Ortega Y Gasset (anos 20 do século XX), quando viu supostamente um microfone e um alto-falante pela primeira vez, concluindo de imediato sobre “estes dois novos inimigos da humanidade que são o gramofone e o rádio” (ORTEGA Y GASSET, 1989 [1933], p.39). Não estamos demonizando veículos (como o rádio, e o mesmo vale para televisão, cinema, internet etc.), mas sim criticando pontualmente o modo hegemônico como são operacionalizados pela indústria da cultura — daí a atualidade de Ortega Y Gasset.

Quem sabe apreciar os múltiplos e diferenciados parâmetros e materiais musicais do canto natural, com suas ricas possibilidades, bem como todo tipo de articulação de frase e diferentes modos de cantar (sem microfone), talvez entenda o que se tem em mente aqui.

Por outro lado, no som amplificado há sempre um processo reductivo quanto à condição artística. Perde-se o timbre, a textura, a amplitude, a diferenciação, o detalhe, a sutileza, o contraste. Nada substituiu a natureza do som emitido por instrumentos e vozes, aquele sem apoio de tecnologia elétrica.

Talvez estejamos defendendo uma postura arcaica que remonta, quem sabe, ao ludismo dos operários ingleses revolucionários do início do século XIX (aqueles que quebraram as máquinas das fábricas, não apenas protestando contra as novas tecnologias, mas também pela miséria social e exploração ainda maior que elas geravam). O fato é que a crítica da tecnologia se faz urgentemente necessária em nossos tempos sombrios. As crises contemporâneas, invariavelmente relacionadas às tecnologias, engendram uma *precariedade ético-estético-epistemológica* no mundo. Trata-se de uma infeliz congregação de vários vícios, tais como indústria da cultura (já citada), sistema financeiro, destruição da natureza, poluição, liberação inconsequente de agrotóxicos, relações socioeconômicas injustas, proliferação de governos com tendências totalitárias (numa relação estranha de poder por meio de algumas mídias sociais que alimentam noite e dia notícias falsificadas), armas de destruição de massa, espírito anticientífico (sim, por meio das mais modernas tecnologias se promove a barbárie no pensamento!) e antiartístico, kitsch, reprodução de clichês na linguagem e tagarelices sem lastro crítico-filosófico, entre outros vícios. As tecnologias de comunicação, por exemplo, desde pelo menos os tempos de Goebbels (o fundador do *marketing*), tornaram-se instrumento essencial na proliferação de ideologias terroristas que só causam miséria na humanidade. O *homo sapiens* deve efetuar uma autocritica sobre suas tecnologias, deve-se questionar, como já dissemos, em perspectivas éticas, estéticas e epistemológicas, as quais são indissociáveis.

De volta à tecnologia do microfone, há que se perguntar se estamos separando assim dois ofícios distintos, do *cantor* que se diferencia do *cantor de microfone*, apenas pelo volume do som? Por certo não. Há técnicas e maneiras de cantar em ambos os modos, com ou sem microfone. Em meio a esta pluralidade de alternativas e opções, a divisão do *canto* e do *canto com microfone*, contudo, pode ser sim um primeiro passo epistemológico importante. Não obstante cantar sem microfone não seja nenhuma garantia para a arte, cantar só com microfone tem sido a marca hegemônica da indústria da cultura (bem

como um fenômeno impossível nos séculos anteriores à indústria da cultura).

Não estamos afirmando que não pode haver bons cantores de microfone. Está claro que há bons e maus cantores e, do mesmo modo, bons e maus cantores de microfone. Mas há aqueles que sabem cantar com ou sem microfone. E aqueles que só cantam com microfone. Geralmente é assim. Daí a necessária recategorização. Mas que não implica, *a priori*, numa avaliação qualitativa. Ou seja, não dizemos que um seja pior nem melhor que o outro, apenas tratamos de diferenciar suas essências.

Podemos chamar de *cantor de microfone* ainda algumas versões estilizadas da música popular, além dos casos de indústria da cultura, onde o cantor só canta com microfone.

Já é tempo, portanto, de abandonarmos a expressão “cantor lírico”, deletá-la de vez. *Cantor* é aquele que canta, tanto na arte como na arte popular. E *cantor de microfone*, na grande parte das vezes, é aquele que só atua na indústria da cultura (e aí, inclusive, muitas vezes nem é mais a voz que interessa no contexto do *showbiz*).

Outro adjetivo que também não presta é o tal “erudito”. Alguns falam em “canto erudito”. Já vimos que “canto lírico” é uma expressão inadequada, vamos ver agora que também “canto erudito”, ou mesmo “música erudita”, são expressões igualmente distorcidas.

No contexto musical, dois pares de conceitos nos parecem equivocados ou mesmo não passam de um falso debate: *teoria e prática*, porque se ignora a *poiesis*, e ainda *popular e erudito*, porque aí se confunde *popular* com *indústria da cultura*, ocorrendo ainda uma concepção reducionista da *arte*, confundida com *erudição*.

O adjetivo *erudito* na música 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*.

O documento que talvez estabeleça o conceito de *erudição* em música é a carta de Cassiodoro a Boécio, contendo a expressão “*eruditionis musicæ peritum*” (*Variarum libri XII* - II, 40/1) ou “perito em

erudição musical” enquanto experiência de aprendizagem em música. Assim Cassiodoro, por sua influência, torna-se quem sabe, na passagem dos séculos V e VI, o responsável pelo atributo de *erudição* na música. Mas a valorização da *erudição* pode levar a um esquecimento das origens mais primordiais da música. A *erudição* (no sentido da escolaridade enquanto *paideia*) não é a raiz nem a essência da música enquanto arte. A arte não pode ser reduzida a uma mera compilação de referências bibliográficas.

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 *performance* musical se torna inviável fora de uma unidade *poético-prático-teórica*, a unidade indissociável da *poiesis* com a *praxis* e a *theoria*. Desse modo, afirmamos que uma boa escolaridade ou *erudição* pode ser importante na formação do artista da *performance* musical, seja na *poiesis* (composição) ou na *praxis* (interpretação/execução). Contudo, reconhecemos que a tal *erudição* não se configura como o que há de mais essencial na *performance* (em toda possibilidade de *poiesis* e *praxis* em música).

Dai a inadequação da expressão *música erudita* para definir compositores como Monteverdi, Haydn, Manuel Dias de Oliveira, José Maurício Nunes Garcia, Schumann, Carlos Gomes, Stravinsky, Bartók, Cláudio Santoro, Gilberto Mendes 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, rótulos redutivos e desnecessários.

E como devemos chamar então nossa arte milenar? Simplesmente *música*.

A *indústria da cultura* – 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 por que então a música é entendida pela opinião pública brasileira de modo diverso da pintura? Seria devido à idolatria pseudointelectual em torno da MPB (não obstante o mérito inegável de alguns de seus cancionistas e cantores de microfone das gerações passadas)?

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, a começar por Gabriel Fauré, Johannes Brahms e Debussy).

Erudita de fato é a *música techno*, condicionada a tecnologias sofisticadas tanto de *hardware* como de *software*, com seus sistemas complexos e distantes de qualquer cultura popular.

Mesmo que estabeleça incontornáveis *relações sistemáticas*, a música enquanto grande arte e por ser diversa da erudição, não se submete à lógica de um sistema, quer seja um sistema artesanal (como, por exemplo, o *serialismo integral*) ou ideológico (como a *indústria da cultura*). A arte é maior que tudo isso. 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. Aliás, é importante que haja arte e filosofia justamente para que a cultura possa ser criticada, bem como sua ferramenta antropológica mais dominante: a tecnologia.

Com Heráclito, “harmonia inaparente mais forte que a do aparente”¹ (*Fragmento LIV*), sabemos que a *harmonia* (termo que significava *música* entre os pré-socráticos) jamais fora concebida como resultado palpável, em algo possível de aplicação ou reprodução automatizante, como se qualquer um fosse capaz de aprendê-la na escola 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. E o mesmo vale para as ciências da natureza e ainda para a filosofia.

Outras expressões inadequadas são ainda “cantor clássico” ou “música clássica”. Clássico é o conjunto consagrado de obras, o que se

1 Com tradução de COSTA, 2002, p.198.

ensina nas academias. Como, por exemplo, um compositor vivo, que ainda está experimentando sua poética e seu estilo, pode ser um “clássico”? E o cantor que interpreta e executa obras inéditas contemporâneas, como poderemos chamá-lo de “clássico”? Se a música se reduz à condição “clássica” (algo antigo, que tem a ver com museus históricos), com isso simplesmente eliminamos suas possibilidades de ser experimental, viva e contemporânea.

Toda grande arte um dia foi experimental, e, depois de consagrada, passou a ser clássica. Contudo, se a arte perde sua condição experimental, de inovação, da expressão do diferente, ela deixa de ser arte, e vira meramente uma “melancolia estagnante de epígonos” (expressão de JAMESON, 2005 [2002], p. 37), como é o caso hoje de quem compõe nas linhas da velha vanguarda autoproclamada de Darmstadt, há muito cansada e exaurida – e nem está claro se a própria geração de Boulez, Nono e Stockhausen vai se estabelecer um dia enquanto produção clássica. Mas esse mérito já têm, com certeza, Villa-Lobos, Prokofiev e Chostakóvitch, entre outros.

Portanto, mais uma vez, a solução é insistirmos num novo vocabulário, que justamente era o velho vocabulário antes da indústria da cultura surgir com seus sistemas arbitrários. Cantor é só cantor. Música é só música. Chega de adjetivos desnecessários – fora, é claro, nos casos de implicação com a própria indústria da cultura, porque daí o conceito de arte passa a ser discutível (e é cada vez mais é discutível). Portanto, estes termos (“líricos”, “erudito”, “clássico”) só atrapalham a recepção da arte. Devem ser todos descartados.

Finalizada a questão do *cantor* e do *cantor de microfone*, vamos à discussão conceitual sobre os universos musicais que os envolve.

A indústria da cultura é sempre reprodução em série do kitsch, com a imitação de parâmetros musicais reduzidos a clichês enrijecidos. Com a invasão cultural se assimila assim um processo de colonização de mão única, adequada pelo *marketing* a padrões correspondentes a cada tribo de consumidores.

Já a arte é poética. Trata da elaboração da obra por meio da liberdade inventiva, para que cada nota musical seja concebida e executada de modo diferenciado.

Vamos discutir melhor esses conceitos.

A definição de indústria da cultura já foi tema de outros artigos nossos (2011, 2013, 2015 e 2016). O conceito remonta à teoria crítica da Escola de Frankfurt. Siegfried Kracauer, professor de Adorno, talvez tenha sido o primeiro a cunhar a expressão. Walter Benjamin foi um dos primeiros a tratar do assunto num estudo de maior fôlego, como em seu ensaio *A obra de arte em tempos de sua reprodutibilidade técnica* (1935). Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, em ensaio redigido em 1944 e publicado em 1947, trabalham diretamente com o conceito, tornando-se desde então um dos mais centrais em toda a teoria crítica da Escola de Frankfurt.

No livro *Dialética do Iluminismo*, Adorno e Horkheimer dedicam todo um capítulo à *Indústria da cultura - Iluminismo enquanto logro massificado* (ADORNO; HORKHEIMER, 1969, 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).

Além da Escola de Frankfurt, Umberto Eco também se tornou uma referência incontornável no estudo da cultura de massas, como em seus ensaios *Apocalípticos e integrados* (1964), entre outras publicações. Ressaltamos que em seus escritos tardios, Eco foi assumindo sempre cada vez mais a posição crítica do “apocalíptico”. Já sobre a recepção de Adorno mais recente, temos, entre outros, Rodrigo Duarte (2008).

Contudo, Mario de Andrade, embora raramente estudado nesse contexto, foi talvez o primeiro brasileiro a levantar o problema numa mesma perspectiva da Escola de Frankfurt:

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).

Mário de Andrade percebeu, portanto, há mais de 70 anos (anteriormente mesmo à publicação de Adorno e Horkheimer) que na lógica da sociedade de consumo não há liberdade nem escolha.

Em 1970, em sua obra *Pedagogia do Oprimido*, Paulo Freire também estuda o mesmo fenômeno, e, sem citar Adorno, propõe o importante conceito de *invasão cultural*.

Com acuidade, Paulo Freire não fala de invasão artística, mas cultural. Ele não reclama de que os pobres da periferia leiam Dante, Shakespeare ou Machado de Assis, ou ouçam um Bach ou Villa-Lobos. Afinal, “decência e boniteza andam de mãos dadas”. Mas ele se queixa da pseudocomunicação de massa que produz copiosamente uma milícia de alienados.

Está claro para nós, hoje, que essa *invasão cultural* corresponde, sem perda epistemológica, à *indústria da cultura*, definida pela Escola de Frankfurt. Ou seja, toda *indústria da cultura* é sempre já uma *invasão cultural*.

Para o pensador pernambucano, por conta da conquista do opressor, a condição dialógica se reduz a uma imposição “antidialógica”, em que o diálogo se torna impossível, para além da mera questão cultural, aniquilando-se as artes, as ciências e a filosofia:

Finalmente, surpreendemos, na teoria da ação antidialógica, uma outra característica fundamental, a invasão cultural que serve à conquista. Desrespeitando as potencialidades do ser a que condiciona, a invasão cultural é a penetração que fazem os invasores no contexto cultural dos invadidos, impondo a estes sua visão do mundo, enquanto lhes freiam a inventividade, ao inibirem sua expansão. Neste sentido, a invasão cultural, indiscutivelmente alienante, realizada maciamente ou não, é sempre uma violência ao ser da cultura invadida, que perde sua originalidade ou se vê ameaçado de perdê-la. Por isto é que, na invasão cultural, como de resto em todas as modalidades da ação antidialógica, os invasores são os autores e os atores do processo, seu sujeito; os invadidos, seus objetos. Os invasores modelam; os invadidos são modelados. Os invasores optam; os invadidos seguem sua opção. Pelo menos é esta a expectativa daqueles. A invasão cultural tem uma dupla face. De um lado, é já dominação; de outro, é tática de dominação (FREIRE, 1987 [1970], IV, 1).



Paulo Freire criança

Paulo Freire toca ainda em dois pontos fundamentais para elucidar a questão da invasão cultural (indústria da cultura): “os invasores atuam; os invadidos têm a ilusão de que atuam, na atuação dos invasores” e “é importante, na invasão cultural, que os invadidos vejam a sua realidade com a ótica dos invasores e não com a sua. Quanto mais mimetizados fiquem os invadidos, melhor para a estabilidade dos invasores” (*ibidem*).

Hoje, em 2020, gêneros da indústria da cultura conferem à teoria de Paulo Freire uma irrefutável força e atualidade, tal como se observa na recepção do *hip-hop* e do *funk* por jovens mimetizados nas periferias das grandes cidades brasileiras. Esses são fenômenos evidentes de *invasão cultural*.

Importante compreendermos que o *mimetizado* aqui diz respeito a um processo de imitação acrítica, nada tendo a ver com o conceito de *mimesis* em Aristóteles, onde, justamente ao contrário, trata-se de uma *representação simbólico-inventiva*, a *essência da poíesis* dramática. Paulo Freire, portanto, usa o sentido redutivo (negativo) da palavra portuguesa, e não o sentido fecundo do termo grego (positivo).

Em seu contexto biográfico, Paulo Freire conheceu um Brasil sem luz elétrica, um interior (em especial no Nordeste) do país diferente do atual, onde havia ainda manifestações populares de antigas tradições.

Tudo isso se perdeu rapidamente com a chegada do progresso e em especial da televisão. Foi justamente a partir dos anos 60/70 (época em que foi escrito o livro *Pedagogia do Oprimido*) do século XX que a indústria da cultura começou a impor seus próprios gêneros e sistemas, cada vez mais apartados da arte. Para elaboração de sua teoria, portanto, Paulo Freire presenciou a transformação drástica e repentina do mundo folclórico para o mundo da indústria da cultura.

Entre outros, além do *funk* e do *hip-hop* acima citados, como exemplos de indústria da cultura, temos hoje os seguintes gêneros: apresentadoras-cantoras de programas televisivos infantis, *axé*, *gospel*, *disco*, padres ou pastores cantores, *pop*, *rap*, *rave*, *rock*, sertanejo universitário, *techno* e *world music* etc.

A indústria da cultura em nossa pesquisa é compreendida como fenômeno essencialmente diverso da arte popular. Para isso, os estudos pioneiros de Herder e Barbosa, no século XVIII, e Marx, no século XIX, embora até aqui ignorados num mesmo contexto, tornam-se referência para uma melhor diferenciação. Talvez um dos mais graves problemas epistemológicos de nossos tempos, nas relações dialéticas entre arte e cultura, seja justamente a confusão que se faz entre arte popular e indústria da cultura, com graves prejuízos à arte popular.

A indústria da cultura é um sistema ideológico, sendo o conceito de *ideologia* definido aqui segundo o filósofo carioca Leandro Konder (*passim*, 2002), em seu significado forte, o único filosófico (que remonta a Karl Marx), ou seja, não um conjunto representativo de ideias ou de programa de partido político (significado fraco de ideologia), mas sim designando a distorção (engodo) na política e no conhecimento enquanto falsa autoridade que procura se impor em meio à manipulação de aparelhos de poder (significado forte de ideologia).

No mesmo sentido da *crítica da ideologia*², por *música popular brasileira* de modo algum nos referimos à distorção ideológica conhecida pela sigla MPB, mas sim sempre à pluralidade, incomensuravelmente mais rica, de manifestações populares e folclóricas desde os tempos coloniais.

2 Não devemos confundir *crítica da ideologia* com o que seria a *crítica contrária ao conceito de ideologia*. Em Marx, a *crítica da ideologia* significa sempre o reconhecimento das distorções ideológicas presentes nas relações sociais e de poder, distorções estas que tornam precário o processo de conhecimento.

Segundo o ribeirão-pretano Renato Ortiz, estudioso de questões culturais, “memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico” (ORTIZ, 1986, p.138).

Assim, a arbitrariedade latente na sigla MPB só não seria uma distorção ideológica, tal como é, e ainda tardia e unívoca, se o conceito contemplasse uma dimensão de fato epistemológica, abrangendo todas as manifestações populares da música no Brasil desde o século XVIII. Mas não é isso que se entende por MPB. Daí se configura a ideologia – no caso, uma espécie de falsidade ideológica conceitual. É uma sigla redutiva e excludente, que engana e distorce, ignorando mais de 300 anos de história para tentar resumir toda a *música popular brasileira* a uma parte da produção num curto período de cerca de 20 anos – e mesmo nestes 20 anos nada está devidamente esclarecido.

O critério que definiu o conceito de MPB remonta aos vendedores de discos nos anos 70 do século XX, os quais, para facilitar a venda nas lojas, separavam, entre as prateleiras, a tal MPB de outros gêneros da indústria da cultura da época³. O que foi inicialmente uma estratégia comercial datada, passou a ser um dos conceitos centrais do culturalismo brasileiro.

Desde então, prejudica-se a compreensão que os próprios brasileiros têm da música no Brasil. Qual a solução? Devemos jogar a sigla MPB no lixo, por ter sido mais um momento infeliz dos debates identitários do Brasil no século XX. Ainda mais hoje, quando quase todo mundo ouve música pelo YouTube e as lojas de discos se tornaram antiquários exóticos. Temos que reconstruir nossa memória histórico-popular-artística num novo processo bem mais inclusivo e multifário do conhecimento.

Nossa proposta conceitual para a definição do *popular*, portanto, difere-se sobremaneira dos padrões da indústria da cultura. Compreendemos por arte tanto o amplo repertório de concerto (operístico, camerístico etc.) como também as artes populares ou folclóricas, ou seja, as manifestações populares independentes dos sistemas de produção industrial – não nos referimos aqui à fabricação

3 Agradecemos ao maestro José Gustavo Julião de Camargo pelas fecundas trocas de ideias nessa questão.

e venda de fonogramas, mas sim, ao processo de elaboração poética (da *poiesis*) enquanto parâmetros e materiais musicais.

Lembramos que os materiais musicais são os componentes da *poiesis*: parâmetros (altura, contornos melódicos, fraseado, articulação, duração, métrica e ritmo, agógica, intensidade, timbre e demais elementos expressivos) e tratamento (harmônico, contrapontístico, textural, estrutural, orquestral, elementos de repetição, contraste ou variação etc.), tudo isso em meio às indissociáveis relações entre forma e conteúdo, pois o que importa é a linguagem como um todo, seu artesanato, sua singularidade inventiva e reveladora, sua exposição de mundo.

Enquanto sistema ideológico, a indústria da cultura 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. 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.

Tomemos o cuidado, contudo, de não generalizar, *a priori*, o cinema, o rádio, a televisão, a internet e nem mesmo a indústria fonográfica (ou qualquer outra possibilidade de mercado) enquanto veículos demonizados. Os veículos em si podem ser utilizados das mais diversas formas. Nosso estudo sobre a indústria da cultura tem como foco o modo hegemônico como este sistema ideológico opera esses veículos, por meio de uma *poiesis* (composição, invenção da obra) redutiva, submetida *a priori* ao marketing, o que corrompe sua liberdade.

Aliás, neste sentido, propomos uma perspectiva teórica que não consta na Escola de Frankfurt, porque analisamos a indústria da cultura com foco justamente na *poiesis* (e não pela questão sociológica do consumo ou por seu caráter comercial). É a *poiesis* (a elaboração e tratamento dos parâmetros e materiais musicais, tal como descritos acima), adentrando em problemas técnico-artísticos da música, ou seja, a questão da linguagem musical, que decide sobre a definição do universo musical, se restrita à produção industrial, ou se contempla elementos de fato inventivos.

A *poiesis* (produzir, inventar, compor obras de arte) ou poética (ou ainda poiética, uma melhor adaptação de *poiesis*) é a concepção (projeto, programa, manifesto normativo) e a produção (composição, realização da escritura ou *Gestaltung*) da obra de arte. A poética diz respeito ao estilo de um poeta, de um autor teatral, literário ou libretista, de um compositor, de um artista visual, ou de um coreógrafo na dança, do arquiteto etc. Como vimos, o conceito é válido não só para a poesia, mas também para todas as artes.

Pretendemos, assim, deslocar o foco da análise, não apenas reconhecendo a questão ideológica, mas também pontuando a linguagem por meio dos parâmetros musicais. Não consta da Escola de Frankfurt a questão do esquecimento da *poiesis*, tal como propomos aqui.

Não é nossa intenção discutir o que seja belo ou feio. De acordo com Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, se “bonito é aquilo que a câmera sempre reproduz” (1969, p.157), então “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” (*op. cit.*, p.165). Tal como os autores da Escola de Frankfurt, não afirmamos que a indústria da cultura, que pode ser tanto bela quanto útil para tantos, seja ruim, e que a arte seja boa. Apenas afirmamos que na indústria da cultura há uma “liberdade para o sempre igual” (*op. cit.*, p.176), e, na arte, e na arte popular, possibilidade de ensaios para a diferença e singularidades.



Max Horkheimer e Theodor W. Adorno (1964)

Também 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 *E-Musik* (música séria) – algo que boa parte da poética dos grandes compositores vem desmentindo há séculos. A diferença é que a grande arte, além de entretenimento, diversão e prazer, também nos faz pensar, revelando singularidades que transcendem toda datação.

Propomos também a teoria do *afastamento gradativo da indústria da cultura em relação à arte*. Se nos tempos de seu surgimento, no início do século XX, a indústria da cultura ainda se atrelava à arte e às manifestações populares, ocorreu desde então um processo gradativo e constante de afastamento, tanto que passado já quase um século, a indústria da cultura impõe de modo soberano seus próprios sistemas e já prescindir quase que totalmente da arte ou de qualquer outro elemento cultural próprio de um povo ou de uma comunidade. Os gêneros da indústria da cultura não surgem mais por meio da inventividade deste ou daquele artista, ou desta ou daquela comunidade em suas relações culturais singulares, mas sim são frutos das arbitrariedades do *marketing* que almeja um público alvo determinado de momento (daí também seu caráter efêmero), sempre uma “tribo” devidamente uniformizada e domesticada.

Há que se verificar, portanto, enquanto critério, se há ou não cada vez menos elementos artísticos e verdadeiramente populares na indústria da cultura. Neste sentido, é possível que a crítica de Adorno se confirme não só ainda válida e vigente, como sua atualidade pode ser constatada ainda cada vez mais de um modo drástico.

Como dissemos, o que define a linguagem musical é sua *poiesis*, a liberdade inventiva, o tratamento diferenciado nos parâmetros e materiais musicais. Talvez a distinção entre indústria da cultura e a arte seja mais fácil de se efetivar. Contudo, a dificuldade se torna quem sabe maior quando procuramos diferenciar indústria da cultura (produção massificada e padronizada por meio de um *marketing* que exclui singularidades regionais) da música de fato popular e folclórica (manifestações próprias e singulares de determinado povo ou comunidade, geralmente com características regionais).

Aproximamo-nos assim da análise de Fredric 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” (2005, p.21), aniquilando parte importante da música popular e folclórica em todo mundo.

Muito mais que no caso da música enquanto arte, cujos desdobramentos históricos permanecem em grande parte independentes (hoje por conta das grandes universidades em todo o mundo, que garantem liberdade aos seus artistas professores), os empreendimentos da indústria da cultura acabam prejudicando sobretudo as manifestações verdadeiramente populares. Não é por menos, a indústria da cultura faz de povos de todos continentes não só analfabetos em arte, mas também em política.

Nossa proposta de trabalho se justifica também por conta da necessária rediscussão em torno do conceito de música popular, como já dissemos.

Propomos a retomada dos estudos pioneiros de Johann Gottfried Herder, poeta, teólogo e influente filósofo da cultura nos primórdios do Romantismo. Autor das *Canções populares* (1778-1779), com uma segunda edição ampliada sob o título *Vozes dos povos em canções* (1807), Herder é o inventor do conceito de canção popular (*Volkslied*).

No Volume I de seu livro *Sobre a nova Literatura Alemã* (1767), Herder já reconhecia a importância e clamava pela necessidade de se coletar canções nacionais “nas ruas e nos becos, e nos mercados de peixe, nas rodas de canto da gente iletrada do povo simples das aldeias e camponeses”⁴ (HERDER, 1767, p.51), para que se possa ouvi-las com atenção, abrindo-se os ouvidos a estas canções por seu grande valor. Portanto, as canções nacionais deveriam ser transcritas e conservadas.

Herder já sinalizava as relações entre as canções populares e o caráter de um povo: “quanto mais selvagem, vigente e livre é um povo (...), mais selvagens, vivas, livres, sensuais e líricas (...) serão suas canções”⁵ (*ibidem*).

4 *Auf Strassen und Gassen und Fischmärkten, im ungelehrten Rundgesang der Landvolkes.*

5 *Je wilder, d.i. je lebendiger, je freywirkender ein Volk ist, (...), desto wilder, d.i. desto lebendiger, freyer, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch (...), seine Lieder seyn!*

Herder salientou para sua proposta de um novo princípio de pesquisa, que estas canções deveriam ser preservadas

na língua original [primordial] com devida elucidação, sem xingar nem menosprezar, não torná-las mais bonitas nem mais civilizadas: tanto quanto possível documentadas de acordo com o modo de cantar e tudo mais que pertence à vida do povo⁶ (HERDER, 1777, p.421-435).

Segundo Herder, não se deve fazer troça sobre as canções populares, pois o assunto não é para pilhéria, tendo em mente a pesquisa sem preconceitos. Neste sentido, podemos afirmar que Herder é o precursor da etnomusicologia, pois foi o primeiro etnomusicólogo *avant la lettre* da história. Em seu ensaio *Excerto de uma correspondência sobre Ossian e as canções de velhos povos* (1773), onde consta já o conceito de canção popular, Herder critica os processos de colonização que destroem tradições populares locais:

Saiba que eu mesmo tive oportunidade de vivenciar o velho canto nativo, o ritmo, a dança de tais povos subsistentes, quando nossos costumes ainda não lhes foram impostos, e ainda não pudemos lhes tirar totalmente linguagem e canções e costumes, e, assim, [por sorte], não deterioramos ainda totalmente suas tradições (...) o que tais povos ganhariam com a troca de seus cantos por minuetos e versinhos deteriorados?⁷ (HERDER, 1773, Band I, p.21).

O “minueto” e os “versinhos” devem ser compreendidos aqui de modo pejorativo. Segundo Herder, os elementos nativos e espontâneos da canção popular, fruto do ideário coletivo de um povo ou determinada comunidade, não devem ser substituídos por objetos de

6 *In der Ursprache und mit gnugsamer Erklärung, ungeschimpft und unverspottet, so wie unverschönt und unveredelt: wo möglich mit Gesangsweise und Alles, was zum Leben des Volkes gehört.*

7 *Wissen Sie also, daß ich selbst Gelegenheit gehabt, lebendige Reste dieses alten, wilden Gesanges, <Rhythmus>, Tanzes, unter lebenden Völkern zu sehen, denen unsre Sitten noch nicht völlig Sprache und Lieder und Gebräuche haben nehmen können, um ihnen dafür etwas sehr Verstümmeltes oder Nichts zu geben (...) was haben solche Völker durch Umtausch ihrer Gesänge gegen eine verstümmelte Menuet, und Reimleins, die dieser Menuet gleich sind, gewonnen?*

troca sem valor num processo arbitrário. O citado gênero “minueto” já se encontrava cansado e exaurido no final do século XVIII. Trata-se de uma crítica ao entretenimento raso e desprovido de caráter. Já os “versinhos” designam concepções clichês – quando não há processos inventivos nem verdadeiramente genuínos (populares).

Em Herder já temos, deste modo, uma perspectiva crítica que antecipa o problema recorrente desde o século XX, como da *invasão cultural* (descrita por Paulo Freire), por conta da ação da *indústria da cultura* (teoria da Escola de Frankfurt) que aniquila tradições locais, substituindo-as por padrões empobrecedores.

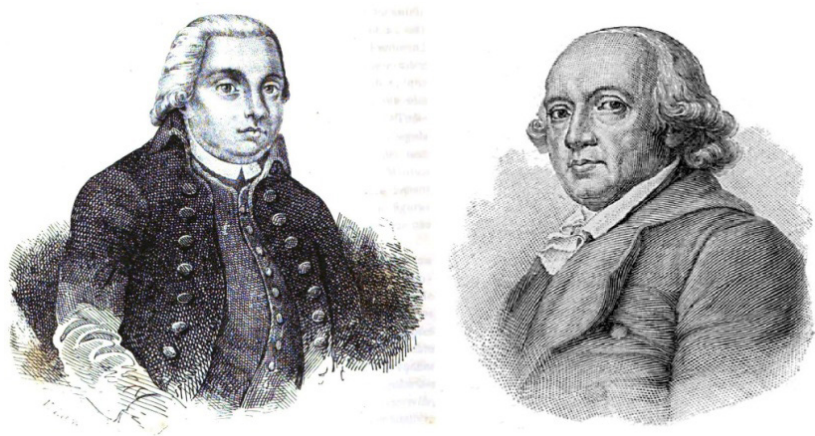
Poderíamos hoje traduzir tais clichês por *kitsch*, tal como nos padrões da indústria da cultura. Se construíssemos uma ponte para nossos tempos, nesta mesma perspectiva e quem sabe num paralelo possível, a tal *Volkslied*, tão cara a Herder, poderia ser compreendida, por exemplo, pela tradicional canção popular das antigas duplas caipiras, e, por sua vez, os “versinhos”, dignos de crítica, seriam o atual “sertanejo universitário” (gênero da indústria da cultura), que em grande parte a substituiu.

A indústria da cultura está sempre se sobrepujando em relação à música de fato popular, como no caso de um alto-falante ruidoso que impede, em todo momento, a audição de uma canção popular cantada por alguém com sua voz natural. Com o inglês pidgin dominando em toda parte, está claro que vivenciamos cada vez mais uma carência mundial de linguagens verdadeiramente regionais.

No universo luso-brasileiro, mesmo que o fato tenha passado despercebido da teoria literária até aqui, temos a mesma postura de Herder na inovadora *Viola de Lereno: Collecção de suas Cantigas, offerecidas aos seus amigos*, por Domingos Caldas Barbosa – obra literária (só letras sem música) em dois volumes (o primeiro em 1798 e, posteriormente, numa edição póstuma, o segundo em 1826).

Carioca, aluno do Colégio dos Jesuítas no Rio de Janeiro e posteriormente radicado em Lisboa, ficou conhecido por seu nome arcádico Lereno Selinuntino, tendo atuado como poeta, libretista e tradutor de óperas, mas sua obra mais importante justamente, *Viola de Lereno*, tal como consta do título, uma *Coleção de cantigas*, reitera assim diretamente a proposta de Herder de se coletar e colecionar

canções populares. Às margens do Tejo, Lereno, saudososo do Brasil, retrata o lundum por ser de “coração brasileiro”, e que, por suas “chulices”, o torna mais atrativo que outras danças barrocas, como o “fandango” e a “giga”. Ora, vejamos que na *Viola de Lereno* há a mesma exata postura em defesa da canção popular, já citada em Herder, bem como o mesmo tom de crítica contrária aos “minuetos e versinhos”. Sem sabermos se Lereno tenha ou não tomado conhecimento da obra de Herder, e é difícil supor que não, ambos consideravam estes gêneros (fandango, giga, minueto, versinhos etc.) enquanto intervenções incompatíveis à genuinidade popular, algo estranho às “chulices” próprias do povo.



Lereno e Herder, pioneiros na publicação de canções populares, fundadores do gênero literário.

Mas devemos necessariamente diferenciar: uma coisa é a boa crítica contrária à substituição de uma manifestação singular por um clichê padronizado e imposto (como ocorre hoje na indústria da cultura), outra bem diversa é o purismo de alguns, incapazes que são de compreender a dinâmica inventiva e plural das manifestações populares que ocorreram em nosso passado musical, já há muito esquecidas e substituídas pelas convenções cristalizadas da indústria da cultura.

Sabemos que Marx, seguindo os passos de Herder, também admirava coleções de canções populares. O filósofo de Trier chegou a presentear sua jovem noiva Jenny von Westphalen com uma coleção de letras de canções populares então publicadas, copiada por ele em manuscrito. Em sua dedicatória amorosa podemos observar o

mesmo tipo de consideração em relação às canções populares em Herder. Trata-se do interesse por canções distantes da urbanidade dos maiores centros, conferindo-se originalidade às linguagens dos tempos primordiais, contudo, considerando a pluralidade das procedências geográficas e sem receio de fusões de horizontes:

Canções de todos os dialetos alemães, espanhóis, gregos, letões, lapões, estonianos, albaneses etc. coletadas de diversas coleções etc. para a minha doce Jeninha de meu coração. K. H. Marx. Berlin 1839. *Jamais te esqueci, Pensei em ti todo tempo, Tu moras em meu coração, coração, coração, Como a Rosa junto à sua haste* - velha canção popular⁸ (MARX, 2018 [1839], p. 5).

Desde Herder até Marx, portanto, o *Zeitgeist*⁹ inovador na valorização da canção popular contempla a pluralidade de povos e países sem estabelecer hierarquias, numa perspectiva cosmopolita que valoriza a diversidade de singularidades. Tratava-se então de uma fecunda fusão de horizontes entre o regional e o cosmopolita. Algo bem diverso, portanto, tanto do nacionalismo que surgirá depois, como daquilo que observamos hoje da globalização da indústria da cultura, que torna a música idêntica em todos os países.

Gostaríamos de concluir esse ensaio crítico com um pensamento construtivo. Não há mentira maior que aquela na qual a tecnologia vai superar alguma realização humana essencial. O computador, por exemplo, jamais superou a *performance* musical presencial, pois a música é sempre já composta por seres humanos e apresentada por seres humanos, com seres humanos assistindo na plateia (vem sendo assim desde os tempos dos odeons gregos). O *homo sapiens* é essencialmente *musicus*. É um animal que toca e canta. Nunca houve no mundo tantas estruturas e espaços musicais, sejam em escolas de música, escolas

8 *Volkslieder aller deutschen Mundarten, spanische, griechische, lettische, lappländische, ethnische, albanesische etc. zusammengestellt aus verschiedenen Sammlungen usw. für mein süßes Herzens-Jennychen.* K. H. Marx. Berlin 1839. „Hab' Deiner nie vergessen, / Hab' Allzeit an Dich gedenkt, Du liegst mir stets am Herzen, / Herzen, Herzen, / Wie d' Ros' am Stiele hängt" - *Altes Volkslied.*

9 A expressão que utilizamos aqui, *espírito de uma época (Zeitgeist)*, importante na compreensão das confluências entre autores de um mesmo período, indica que dois indivíduos de uma mesma época, mas de locais distintos, são mais próximos intelectualmente entre si, que dois indivíduos de um mesmo local, mas de épocas distintas.

superiores de música, universidades, fundações, projetos sociais ou teatros públicos, promovendo a música sinfônica, coral, coral-sinfônica, camerística, ópera etc., seja por meio de concertos e récitas regulares ou em festivais.

Portanto, não obstante a indústria da cultura, nunca houve tantos ambientes para se exercer a arte da música com liberdade e plenitude. Há muito campo de trabalho para músicos instrumentistas e cantores. Temos que enfrentar, portanto, a indústria da cultura, reivindicando nosso próprio mundo de atuação, pois é a verdadeira arte que funda a história, inaugurando o que permanece.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Kulturindustrie - Aufklärung als Massenbetrug*. In: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt [am Main]: Fischer, 1969 [1ª ed. 1947], p.128-176.

ANDRADE, Mário de. *Prefácio sobre Chostacovich*. In: SEROFF, V. Dmitri Shostakovich. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945. p. 9-33.

[BARBOSA, Domingos Caldas]. *Viola de Lereno: Collecção de suas Cantigas, oferecidas aos seus amigos*. Volume I. Lisboa: Nunesiana, 1798.

_____. *Viola de Lereno: Collecção de suas Cantigas, oferecidas aos seus amigos*. Volume II. Lisboa: Lacerdina, 1826.

BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 [1ª ed. traduzida para o francês, 1935, 1ª ed. alemã 1936].

CAMARGO, Cristina Maria Emboaba da Costa Julião de; RICCIARDI, Rubens Russomanno. *Será que aquilo deu nisso? - a deteriorização do canto e da composição coral no Brasil desde a inserção de arranjos de canções da indústria da cultura*. Trama Interdisciplinar, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 156-166, 2011.

COSTA, Alexandre [da Silva]. *Heráclito - fragmentos contextualizados*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural hoje*. In: DURÃO, Fabio Akcelrud Durão; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre Fernandez. *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008, p.97-110.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. 6^ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1^ª ed. italiana 1964].

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2^ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17^ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987 [1^ª ed. 1970].

HERDER, Johann Gottfried. *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*. In: *Von Deutscher Art und Kunst - Einige fliegende Blätter*. Hamburg: Bode, 1773.

_____. In: *Deutsches Museum*. Bd. II, Stück 11, novembro de 1777.

_____. *Stimmen der Völker in Liedern*. Tübingen: Cotta, 1807.

_____. *Ueber die neuere Deutsche Litteratur*. Riga: Hartknoch, 1767.

_____. *Volkslieder*. Leipzig: Weygand, 1778-1779.

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

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

MARX, Karl. *Gesammelte Volkslieder*. Bonn: Dietz, 2018 [manuscritos de 1839].

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].

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2^o ed. 1986 [1^o ed. 1985].

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

_____. *Desdobramentos culturalistas dos manifestos modernistas à luz de uma teoria crítica*. In: Trama Interdisciplinar – Volume 7, N^o 2. São Paulo: Mackenzie, maio-agosto 2016, p. 183-206.

_____. *Indústria da cultura, esnobismo e vanguarda: três obstáculos hoje à composição musical*. In: Revista da Tulha – Volume 1, n^o 2. Ribeirão Preto: USP, 2015, p.361-405.

Sobre o autor

Professor titular do Departamento de Música da FFCLRP-USP, Rubens Russomanno Ricciardi é compositor, maestro, pianista e musicólogo. Graduado (Licenciatura em Música) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e com especialização (Musicologia) pela Universidade Humboldt de Berlim, sua carreira acadêmica contempla Mestrado (dissertação sobre Hanns Eisler), Doutorado (tese sobre Manuel Dias de Oliveira), Livre-docência (tese em Poética Musical) e Concurso para Professor Titular (performance em regência/piano) pela ECA-USP. Suas linhas de pesquisa são Filosofia da Música e Música Brasileira: história, interpretação-performance, processos composicionais e editoriais. Fundador do Curso de Música pela USP em Ribeirão Preto, com seu bacharelado pioneiro em Viola Caipira, é ainda fundador e diretor artístico do Ensemble Mentemanuque (grupo dedicado à música contemporânea) e da USP-Filarmônica (orquestra acadêmica composta por alunos bolsistas da USP). É também, pela USP, professor responsável pelo Festival Música Nova “Gilberto Mendes”, coordenador e fundador do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM), do Centro de Memória das Artes, do Projeto USP-Música-Criança

e das séries Concertos USP/São Carlos e Concertos USP/Theatro Pedro II, respectivamente nas cidades de São Carlos e Ribeirão Preto. Sua obra sinfônica Candelárias foi premiada no México. Tem artigos e capítulos de livros publicados no Brasil, em Portugal e na Alemanha. Suas composições de câmara e sinfônicas têm sido apresentadas em centros musicais no Brasil, na América do Norte (Canadá, EUA e México) e na Europa (Espanha, Suíça, Itália e Alemanha). É parecerista da FAPESP e da Revista da Tulha.