

Orquestras sinfônicas e a democratização da música clássica: regulação estatal, política cultural e ideologia

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: O trabalho no campo da música no Brasil

*Priscila Alencastre
Palencastre.vio.pro@gmail.com*

Resumo. O trabalho que ora se apresenta tem por objetivo desenvolver um ensaio teórico-crítico sobre a relação entre o discurso contemporâneo que pauta a democratização da música clássica e as transformações observadas nas práticas das orquestras sinfônicas entendidas, aqui, em estreita vinculação com a intensificação do atual processo de total adequação da produção artística ao modo de regulação estatal pós-fordista, com sua a ideologia e política cultural correspondentes. Serão também discutidos os movimentos particulares que ocorrem dentro da música sinfônica enquanto suas instituições e músicos se vêem interpelados pelo imperativo crescente de adaptar suas práticas musicais e formas de gestão à racionalidade mercantil.

Palavras-chave. Música sinfônica, Híbridação, Política cultural.

Title. *Symphony Orchestras and the Democratization of Classical Music: State Regulation, Cultural Policy and Ideology.*

Abstract. The present work aims to develop a theoretical-critical essay on the relationship between the contemporary discourse that guides the democratization of classical music and the transformations observed in the practices of symphony orchestras, understood here in close connection with the intensification of the current process of total adaptation of artistic production to the post-Fordist state regulation mode, with its corresponding ideology and cultural policy. The particular movements that occur within symphonic music will also be discussed as its institutions and musicians find themselves challenged by the growing imperative to adapt their musical practices and forms of management to mercantile rationality.

Keywords. Symphonic music, Hybridization, Cultural politics.

Introdução: Música sinfônica na berlinda

Tema de recorrentes discussões nos meios orquestrais, os discursos em torno da “democratização da música clássica” se disseminaram nos últimos anos como um rastilho de pólvora entre músicos de orquestras e as diversas mídias que orbitam ao campo da música sinfônica na contemporaneidade. Existe uma preocupação crescente dentro do setor em angariar novos públicos e muitas são as estratégias que estão sendo urdidas para lograr este intento.

Observando os projetos mais recentes das orquestras sinfônicas, a forma como idealizam as suas temporadas anuais, os repertórios escolhidos, a sua comunicação com o público, assim como as iniciativas de trabalhos independentes dos músicos destas mesmas orquestras, fica claro o processo de flexibilização de diversos elementos da práxis consolidada do concerto sinfônico tradicional. Isto se torna particularmente evidente pela presença crescente dos mais variados tipos de hibridação musical feitos, quase que em sua totalidade, pela aproximação com as linguagens, práticas, métodos e tipos de performance e de comunicação que, em um passado recente, estiveram estritamente associados ao território da música midiática e comercial.

Guardadas as devidas proporções, e mediante as particularidades de cada conjunto orquestral, hoje é possível constatar que uma parte significativa dos programas dos concertos das orquestras sinfônicas é dedicada ao repertório de música comercial ou à realização de espetáculos variados onde as orquestras (e a música) atendem a finalidades extramusicais. Tais programações se distanciam das premissas tradicionais do concerto de música sinfônica onde o objetivo principal é possibilitar a fruição estética da música em si, minimizando ao máximo possível a interferência de mediações outras. O que a tendência contemporânea vem nos mostrando é uma guinada do concerto de música sinfônica para uma zona de entretenimento cultural, opção que, em tempos não muito distantes, relegaria um conjunto orquestral ou músico à perda de legitimidade entre os pares e, possivelmente, a uma rejeição do seu próprio público usual.

A tese consagrada: Arte como ideologia de classe

Diante desta realidade, a tese de maior disseminação nos meios intelectuais, é a de que a música sinfônica passa por uma profunda crise de autoridade e legitimidade social, na qual os seus agentes e instituições estariam se vendo compelidos a abrir mão de uma série de pressupostos constitutivos da sua prática tradicional (e que antes seriam absolutamente inegociáveis)¹ em prol desta “popularização”.

Em seu livro, *Arte, inimiga do povo* (2005), o filósofo britânico Roger L. Taylor, defende a tese de que o próprio conceito de “arte” seria, em verdade, a expressão metafórica da forma de vida da classe burguesa e da dominação que exercem sobre as classes trabalhadoras:

¹ Tais como: incluir em sua programação repertórios ligados à música midiática, fazer concertos fora do ambiente de teatro, centro cultural e igrejas, ampliando para locais como shoppings e casas noturnas entre outras “concessões”.

Da forma como é vivenciada na sociedade contemporânea, a arte é uma forma de vida, um sistema conceitual, vivido dentro da estrutura burguesa. É dessa estrutura que emana o processo da arte, e sua característica de algo que eleva a vida não vai muito além dos interesses dessa classe social. Existem tentativas institucionais de envolver outros segmentos da sociedade nessa forma de vida, mas há uma resistência a elas *que pode ser interpretada como resistência proletária*. O conceito de arte não é apenas um título, é algo que envolve *juízo*. Não é possível dizer que algo é uma obra de arte apenas, por exemplo, por ter uma forma musical. Sabemos que a música *consumida* pelas massas não tem nada a ver com a esfera da arte. É a área social da qual advém a obra que lhe confere o status de arte. (TAYLOR, 2005, p. 65. ênfase nossa)

A questão do *juízo* é, precisamente, o cerne da sociologia do gosto de Bourdieu (2006), a qual identifica “o senso estético como senso da distinção” (BOURDIEU, 2006, p.56) tecendo um sofisticado paralelo da relação entre as classes sociais e a economia simbólica do consumo cultural de cada grupo. A crítica da arte, que, em Taylor (2005), por vezes assume um caráter praticamente militante², está bem próxima ao entendimento do fenômeno estético conforme os postulados teóricos da sociologia do gosto de Bourdieu (2006), pois, para ambos, não há uma experiência humana particularmente estética com o objeto artístico. Trata-se, antes disso, de um intrincado jogo de mistificações que tem por finalidade inscrever, justificar e refletir a hierarquia operante entre as classes sociais: Arte como uma ferramenta de dominação de classe.

Assim, a disposição estética é a dimensão de uma relação distante e segura com o mundo e com os outros que pressupõe a segurança e a distância objetivas; a manifestação do sistema de disposições que produzem os condicionamentos sociais associados a uma classe particular de condições de existência quando eles assumem a forma paradoxal da maior liberdade concebível, em determinado momento, em relação às restrições da necessidade econômica. No entanto, ela é, também, a *expressão distintiva* de uma posição privilegiada no espaço social, cujo valor distintivo determina-se *objetivamente* na relação com expressões engendradas a partir de condições diferentes. Como toda espécie de gosto, ela une e separa: sendo produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são o produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros e a partir daquilo que têm de mais essencial, já que o gosto é o princípio de tudo o que se tem, pessoas e coisas, e de tudo o que se é para os outros, daquilo

² “A arte é um valor a que as massas deviam resistir, não simplesmente ignorar” (TAYLOR, 2005, p.207)

que serve de base para se classificar a si mesmo e pelo qual se é classificado. (BOURDIEU, 2006, p.56)

O que os exemplos acima destacados evidenciam é o papel determinante que o *consumo cultural* passa a assumir na discussão de arte e cultura, tendo na sociologia do gosto e na economia das trocas simbólicas de Bourdieu (2017) conceituações que gozaram de imensa capilaridade nos meios intelectuais mais diretamente comprometidos com o debate da cultura, especialmente no Brasil.

Da relação entre orquestra sinfônica e regulação estatal

Contudo, a questão da relação entre o Estado e as instituições orquestrais veio a se colocar como um ponto incontornável para a compreensão das metamorfoses que atravessam a música sinfônica nos últimos anos. Os diferentes modos de funcionamento que as regulações estatais de tipo *fordista* e *pós-fordista* (ou neoliberal) imputaram às instituições ligadas à música sinfônica, o tipo de consciência musical que adveio deste processo, o grau de independência (autonomia...?) possível em relação ao mercado e o reflexo desse contexto nas práticas musicais efetivas das orquestras se impuseram como demandas concretas desta investigação.

Em meio a este exame, destaca-se a centralidade do papel do Estado enquanto indispensável elemento garantidor das instituições de produção, reprodução e conseqüente legitimação da música sinfônica. Durante o século XX (no período localizado entre o pós-guerra e os anos 70) ocorreu a consolidação do chamado Estado de Bem-Estar Social (*Welfare State*) nos países do capitalismo central. Por Estado de Bem-Estar Social entende-se o regime de acumulação capitalista de tipo *fordista* associado ao modo de regulação estatal *keynesiano*. É precisamente nesse tipo de regulação que o Estado-Nacional assume essa faceta asseguradora de saúde, educação, mobilidade, cultura e etc. para o conjunto da população. (MASCARO, 2013, p. 109–128, HARVEY, 1989, p. 121-134, HIRSCH, 2010, p. 137-169)

Por ter gozado de uma ampla legitimidade advinda da proteção que o mecenato estatal lhe conferia de maneira praticamente irrestrita, a música sinfônica (e as suas instituições) desfrutaram de uma posição que, embora não lhes permitissem jamais rivalizar com a hegemonia da música comercial e midiática enquanto fenômeno de massa, por outro lado, lhes assegurava um prestigioso lugar de autoridade sobre a música.

A partir da década de 1970, o capitalismo entra em uma crise estrutural e, com isso, emerge o imperativo de estabelecer novo regime de acumulação para que o sistema se

regenera. Neste contexto, o modo de regulação estatal *fordista-keynesiano* se mostra demasiado “rígido” (HARVEY, 2014, p. 135) para acomodar estas novas necessidades do capital e, com isso, haverá um processo gradual de esfacelamento das garantias que o Estado de Bem-Estar Social anteriormente oferecia a determinadas esferas da vida pública, impossibilitando a relativa independência destas áreas da ingerência direta do mercado. Harvey (2014) nomeia como regime de *Acumulação Flexível*³ a feição peculiar da dinâmica sistêmica que o capital passará a impor como superação do esgotamento do ciclo *fordista*.

Ao contrário do *fordismo*, que era um sistema de acumulação majoritariamente baseado na produção e no consumo, o regime de *acumulação flexível* (HARVEY, 2014) é baseado na financeirização da economia, no capital especulativo. Entretanto, seria um engano pensar que o Estado simplesmente se retira destas esferas e as entrega ao mercado. Segundo Mascaro (2013), o neoliberalismo não é uma demissão do Estado em favor do capital, mas antes, um modo específico de *presença* deste na economia (MASCARO, 2013, p. 118). Assim, é possível compreender o tipo de mediação que o Estado contemporâneo realiza quando entrega a gestão do *recurso público* (destinado à cultura) ao setor privado através de políticas de incentivo como a Lei Rouanet, assim como as diversas formas de Parcerias Público-Privadas (PPP) que tem as Organizações Sociais (OS) e as ONGs como intermediárias (PILÃO, 2017). Neste sistema, o discurso que exalta as benfeitorias do “investimento privado” na cultura encobre a realidade das mais diversas formas de especulação feitas com o dinheiro público: marketing cultural, valorização de territórios (REQUIÃO, 2010, PILÃO, 2017) e a produção de conteúdos que alimentam as mercadorias eletrônicas e informacionais controladas por setores do capital monopolista (PILÃO, 2017).

Regulação estatal, política cultural e ideologia

Um dos efeitos mais evidentes deste processo de decomposição da estrutura do Estado *fordista* nos meios musicais foi a abertura para um amplo questionamento da autoridade da música sinfônica e do campo das artes como um todo. Algo que só foi possível de ser empreendido (em tais proporções) por conta do esfacelamento da legitimidade outrora assegurada às artes pelo Estado *fordista* e pelos seus aparelhos.

³ Os termos - *acumulação flexível*, *pós-fordismo* e neoliberalismo - não são necessariamente sinônimos ainda que todos se refiram a dinâmica do capital que se seguiu ao esgotamento do ciclo *fordista*. Existem debates em torno da aplicação e do significado de tais nomenclaturas, os quais nós não adentraremos neste trabalho por ser um tema demasiado específico.

O desassossego gerado pela ameaça de obsolescência, a sensação de fragilidade das instituições orquestrais, a necessidade de estarem constantemente justificando e reavaliando os repertórios e a maneira específica de se fazer música em orquestra constitui o corolário da pressão que a abertura para a contestação da legitimidade da música sinfônica trouxe como consequência direta a partir da transição do *fordismo* para o *pós-fordismo*. Desde então, as práticas características do concerto sinfônico, as especificidades do fazer musical em orquestra, a forma de transmissão dessa música e os seus repertórios de referência, passam a ser alvo de um minucioso escrutínio crítico.

Em seu influente artigo, Lehmann (1998) apresenta uma perspectiva do concerto sinfônico completamente despida de qualquer concessão aos postulados da superioridade e autoridade da música sinfônica. Contrariando esta posição anteriormente hegemônica dentro desta tradição musical, todo o seu trabalho, no referido artigo, é baseado em uma minuciosa interpretação da prática orquestral e do concerto sinfônico com foco nas hierarquias de classe estabelecidas, nas disposições que se consolidam entre os sujeitos a partir das origens dos músicos e do público freqüentador e nas relações de poder que perpassam as interações desses espaços. A começar pelo próprio título - *O avesso da harmonia* - toda a argumentação do artigo pretende apresentar o concerto sinfônico como um ritual que se destina, única e exclusivamente, a sustentar e reproduzir as mistificações que, segundo Lehmann, a música sinfônica produz sobre si.

Quando dos concertos de música sinfônica, tudo no espetáculo, quer se trate dos músicos ou do público, *parece feito para dar uma imagem de harmonia*. Os instrumentistas entram pouco a pouco no palco, todos vestem-se de preto, os homens de casaca, as mulheres de vestido de noite, todos têm um lugar determinado, os sopros de um lado, as cordas do outro, todos ficam de pé quando se lhes pede e sentam-se quando devem. O público também, a partir do momento em que entra na sala, parece deixar de lado qualquer veleidade de diferenciação. Daquele momento em diante o que importa é a audição atenta e religiosa da orquestra e para isso há certas prescrições que o público deve levar em conta. Todo ruído é proscrito e a concentração é obrigatória. Qualquer interferência que possa aniquilar o estado catártico do vizinho é sancionada por olhares cheios de recriminação ou por pedidos de silêncio. Assim, cada espectador é geralmente considerado sagrado por seus vizinhos. A sala de concerto (no piso da platéia) é então um espaço coletivo de recolhimento em si mesmo. É tacitamente proibido tossir (exceto entre os movimentos), ler o jornal, corner, falar, chegar atrasado (o horário de fechamento das portas é preciso e muitas vezes mencionado no verso dos bilhetes). Do início ao fim da apresentação tudo é ordenado, programado, ritualizado *de maneira a não dar margem a nenhuma representação além daquela que a orquestra faz de si mesma. Esta harmonia social teatralizada*

dissimula múltiplas hierarquias, múltiplas divisões que vamos agora analisar. (LEHMANN, 1998, p.73, ênfase nossa)

O processo de transição ao *pós-fordismo* instaurou um regime de progressiva fragilização das instituições da música sinfônica. A sociologia crítica de Lehmann (1998) retrata as contradições internas da prática orquestral e do tipo de relação social que ela enseja conforme a feição que esta tradição assumiu como resultado do período *fordista*, principalmente nos países do chamado “primeiro mundo”. Dessa forma, vemos que a consciência crítica do período da transição ao *pós-fordismo*, na sociologia da música, é aquela que denuncia a artificialidade da posição de autoridade da música sinfônica na sociedade, a qual, nesta visão, seria altamente falaciosa: a música sinfônica conta mentiras sobre si.

Este esforço crítico soube captar, descrever e analisar, com rigor, todas as contradições de uma prática musical entrecortada pela profunda alienação que a sua posição, tão protegida quanto confinada, legou aos seus sujeitos e a sua produção musical. Entretanto, pelo fato dessa crítica se inserir em um contexto histórico de crise estrutural, com grandes derrotas da classe trabalhadora frente ao capital (no decorrer desses mesmos estágios da decomposição do Estado *fordista*), o saldo concreto da perda de autoridade da música sinfônica tem sido a legitimação de uma reforma cosmética em suas práticas tradicionais e a crescente fragilização do trabalho orquestral com vistas à plena adaptação dos seus regimes laborais e da sua produção musical às formas contemporâneas de inserção da cultura nos processos de acumulação de capital (PILÃO, 2017).

Este é o contexto no qual, a partir de meados da década de 1970, é possível verificar um gradual interesse pelo tema da dessacralização da arte, sendo os referidos trabalhos de Taylor (2005), Bourdieu (2006)⁴ e Lehmann (1998), exemplos deste contexto de produção intelectual. Doravante, a autoridade sobre a música (que antes fora um território praticamente exclusivo das instituições e sujeitos da música sinfônica e suas práticas congêneres) será alvo de disputa crescente e aberta, ao mesmo tempo em que a música sinfônica será, cada vez mais, compelida a se relacionar mais diretamente com o mercado, propiciando as alterações nas práticas que foram identificadas como mote para o debate em questão.

Sob uma plataforma que advoga pela quebra dos rígidos e ultrapassados paradigmas da música sinfônica no sentido de produzir uma ruptura com o resíduo elitista presente na tradição, surge, como único antídoto capaz de produzir tal superação, a incorporação dos repertórios e práticas pertencentes ao universo da cultura de massa. A hipótese que venho

⁴ O ano da primeira publicação dos alusivos trabalhos foi 1978 (Taylor) e 1979 (Bourdieu).

discutindo é a de que, a despeito do sincero desejo de renovação de muitos músicos e produtores culturais que se colocam neste movimento, tais transformações muito pouco tem a ver com a democratização da experiência sinfônica ou mesmo com a necessidade urgente da quebra de paradigmas ultrapassados nesta tradição musical. O sentido destas transformações em curso e a ideologia a que elas se vinculam é uma intrincada rede onde se cruzam a política de cultura centrada nas leis de renúncia fiscal, a necessidade crescente das instituições sinfônicas se fazerem atrativas aos departamentos de *marketing* das grandes empresas diante do declínio do amparo estatal e o conjunto das teorias problematizadoras da música sinfônica e de tudo o que se vincula à sua tradição. Estas exercem um papel decisivo de subsídio intelectual para a legitimação ao liquidacionismo da experiência artístico-musical, ao mesmo tempo em que mantêm uma postura de ambigüidade apologética em relação à indústria cultural. Uma posição em perfeito alinhamento com a premência de avanço do capital sobre áreas da cultura ainda não exploradas.

Neste sentido, a abertura para uma compreensão mais profunda no que tange à abrangência do papel do Estado na institucionalidade da música sinfônica e, portanto, nas dinâmicas econômicas e políticas que impactam diretamente a sua produção e a própria consciência dos músicos, põs em dúvida a tese consagrada. Em que medida seria possível, ainda, interpretar a deterioração da autonomia relativa da música sinfônica (em meio à *débâcle* do Estado *fordista*) como a expressão de um movimento de empoderamento e contestação popular que estivesse, possivelmente, resistindo e se opondo mais abertamente à origem e aos vínculos de classe desta prática musical?

Em seu estudo sobre as formas de inserção da cultura no regime de acumulação capitalista em sua etapa contemporânea altamente financeirizada, Pilão (2017) identifica as três principais modalidades de incorporação estrutural da produção de cultura em sistemas especulativos de acumulação de capital a partir da mediação do Estado através das Leis de Incentivo:

Tem-se, portanto, que nesse complexo mundo do capital, a cultura mercantilizada assume diferentes formas de inserção no processo de acumulação. Com tais formas de expressão, torna-se um serviço aos setores de concentração de capital que realizam seus “investimentos” (fomentos) objetivando o *marketing* e a promoção da marca; permite processos especulativos verificados junto “ao fazer cidade” contemporâneo e, ainda, potencializa a realização de mercadorias produzidas por setores que também apresentam a tendência a concentração de capital e com um grande valor agregado de tecnologia. (PILÃO, 2017, p. 201)

À medida que o Estado retira o subsídio direto que ofertava às orquestras e delega ao setor privado a gestão da cultura, não resta outra opção concreta para as orquestras, institucionalmente, ou para os músicos, individualmente, que não seja aprofundar o seu relacionamento com aquelas linguagens que possibilitem ampliar a sua abrangência de atuação, tornando-se assim mais atrativos aos diversos patrocinadores. Se uma orquestra ou um grupo musical é bem sucedido nessa tarefa, eles podem conseguir, inclusive, contemplar os três eixos de valorização acima descritos: promovendo o marketing cultural de seus patrocinadores, inserindo-se em amplos projetos de valorização de territórios e produzindo conteúdo cultural que corrobore para a realização de mercadorias tecnológicas e informacionais.

Conclusão

Sob a plataforma da “democratização da música clássica”, a tradição sinfônica enfrenta, no momento presente, uma extensa ofensiva ao conjunto das suas práticas. Curiosamente, tal clamor democrático assenta perfeitamente bem ao tipo de regulação estatal *pós-fordista* (ou neoliberal), onde o Estado se retira da responsabilidade de prover diretamente garantias fundamentais em áreas como saúde, educação, transporte e cultura passando a atuar como um mero intermediário entre a riqueza concentrada no fundo público e o interesse privado, sendo a arena da cultura um dos momentos decisivos para a compreensão da intensidade e extensão de tais processos.

Não se trata, aqui, de afirmar que uma dada regulação estatal, por si só, teria o condão de inferir diretamente sobre os rumos da música sinfônica de forma mecânica e monolítica, no entanto, tampouco é possível discutir seriamente as transformações que se passam nessa tradição sem investigar os liames estruturais que configuram, objetivamente, as possibilidades e um campo de ação onde estes músicos concretamente se movem e sustentam uma consciência e uma prática musical possíveis.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *O mercado de bens simbólicos* In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1974.

_____. *A distinção. Crítica social do julgamento*. Porto Alegre, Editora Zouk, 2006.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna – Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, Edições Loyola, 1989.

HIRSCH, Joachim. *Teoria Materialista do Estado*. Rio de Janeiro, Editora Revan, 2010.

LEHMANN, Bernard. *O Averso da harmonia*. In: **Debates**. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4208/3825> Acesso em: 30 de junho de 2022.

MASCARO, Alysso Leandro. *Estado e forma política*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2013.

PILÃO, Valéria. *As diferentes formas de inserção da cultura no processo de acumulação de capital: a particularidade brasileira*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Marília, 2017.

REQUIÃO, Luciana. *Eis aí a Lapa... Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. São Paulo, ANNABLUME Editora, 2010.

TAYLOR, Roger. *Arte, inimiga do povo*. São Paulo, Ed. Conrad Livros, 2005.