

**UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
MESTRADO EM BIOÉTICA**

ALANNA PIRES DA SILVA

**ANÁLISE BIOÉTICA DO ENSINO DE MÚSICA NO BRASIL E SEU IMPACTO
NA SOCIEDADE**

POUSO ALEGRE

2021

Alanna Pires da Silva

**ANÁLISE BIOÉTICA DO ENSINO DE MÚSICA NO BRASIL E SEU IMPACTO
NA SOCIEDADE**

Dissertação apresentada para o programa de Pós-Graduação em Bioética da Universidade do Vale do Sapucaí, para obtenção do título de mestre em Bioética.

Área de Concentração: Bioética, Ethos e Meio Ambiente

Orientadora: Prof. Dra. Camila Claudiano Quina Pereira.

Pouso Alegre - MG

2021

Silva, Alanna Pires.

Análise Bioética do ensino de musica no Brasil e seu impacto na sociedade/ Alanna Pires da Silva. – Pouso Alegre: UNIVÁS, 2021.
50f.

Dissertação (Mestrado em Bioética), Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2021.

Título em inglês: *Bioethical analysis of music education in Brazil and its impact on society.*

Orientadora: Profa. Dra. Camila Claudiano Quina Pereira.
1. Música. 2. Indústria Cultural. 3. Bioética. I. Título.

CDD: 179

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

Certificamos que a dissertação intitulada “ANÁLISE BIOÉTICA DO ENSINO DE MÚSICA NO BRASIL E SEU IMPACTO NA SOCIEDADE” foi defendida, em 26 de fevereiro de 2021, por **ALANNA PIRES DA SILVA**, aluna regularmente matriculada no Mestrado em Bioética, sob o Registro Acadêmico nº 98014869, e aprovada pela Banca Examinadora composta por:

Prof. Dra. Camila Claudiano Quina Pereira
Universidade do Vale do Sapucaí – UNIVÁS
Orientadora

Prof. Dr. Thiago Ribeiro de Freitas
Centro de Ensino Superior em Gestão, Tecnologia e Educação – FAI
Examinador

Prof. Dr. Virgínio Cândido Tosta de Souza
Universidade do Vale do Sapucaí – UNIVÁS
Examinador

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho primeiro a Jesus, o único digno de honra e glória, e à minha família.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me amar e sustentar até aqui, mesmo sem merecer.

À minha família pelo amor e apoio incondicionais

À minha orientadora por todo apoio e encorajamento para escrever sobre um tema tão caro para mim e, ao mesmo tempo, diferente dentro da Bioética.

E aos colegas e demais professores pela troca de experiências, as quais enriqueceram esta caminhada.

“Tudo tem seu tempo determinado,
e há tempo para todo propósito debaixo do céu”
(Eclesiastes 3.1)

RESUMO

O presente trabalho tem o objetivo de refletir a respeito da importância do ensino da música nas escolas em uma perspectiva bioética. Música é uma manifestação artística presente em todas as sociedades, que resulta da combinação de sons e ritmos que seguem padrões pré-determinados e variáveis. É inegável sua relevância na formação cultural dos indivíduos, pois, uma vez que a música é capaz de despertar sensações e sentimentos, influencia suas percepções, crenças e atitudes, constituindo elemento importante de sua identidade. Não diferente de outras modalidades artísticas, a música tornou-se também um bem de consumo, ocorrendo sua distribuição em massa pela indústria cultural conforme seus próprios padrões. Com a reconfiguração da indústria pelo surgimento de novas mídias em formato digital e de novos meios de divulgação, o consumidor tem mais possibilidades de escolhas musicais, e os artistas também tem maior facilidade para divulgar seus trabalhos, mas sua grande influência ainda persiste. Para analisar as questões, foi realizada pesquisa bibliográfica sobre a música, a indústria cultural, a bioética e o ensino de música no Brasil, utilizando o referencial teórico da Bioética da Intervenção, concluindo-se pela necessidade de avanços e reformulações quanto à inclusão da música no currículo escolar.

Palavras-chave: Música; indústria cultural; bioética; educação.

ABSTRACT

This paper aims to reflect on the importance of teaching music in schools from a bioethical perspective. Music is an artistic expression present in all societies, which results from the combination of sounds and rhythms that follow pre-determined and variable patterns. Its relevance in the cultural formation of individuals is undeniable, since, since music is capable of arousing sensations and feelings, it influences their perceptions, beliefs and attitudes, constituting an important element of their identity. Not unlike other artistic modalities, music has also become a consumer good, with its mass distribution throughout the cultural industry according to its own standards. With the reconfiguration of the industry due to the emergence of new media in digital format and new means of dissemination, the consumer has more possibilities of musical choices, and artists also find it easier to publicize their works but its influence still persists. To analyze the questions, a bibliographic research was carried out on music, the cultural industry, bioethics and music teaching in Brazil, using the theoretical framework of Intervention Bioethics concluding by the need for advances regarding the inclusion of music in the school curriculum.

Keywords: Music; cultural industry; bioethics; education.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 OBJETIVOS	13
3 MÉTODO.....	14
4 A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA NA FORMAÇÃO CULTURAL DOS INDIVÍDUOS....	15
4.1 Aspectos da música	15
4.2 Reflexões sobre a relação de música com a cultura.....	20
5 O ENSINO DE MÚSICA NO BRASIL	24
5.1 Considerações históricas sobre o ensino de música nas escolas do Brasil e marco legal.....	24
6 A INFLUÊNCIA DA INDÚSTRIA CULTURAL NA MUSICA.....	28
6.1 A música como bem de consumo	28
6.2 Nova configuração da indústria musical: crescimento das plataformas digitais.....	32
7 BIOÉTICA E MÚSICA	36
7.1 Bioética da intervenção	36
7.2 Ensino de música como ação Bioética.....	38
8 DISCUSSÃO	40
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
REFERÊNCIAS.....	46

1 INTRODUÇÃO

Música é vida, música é movimento. A música é a dança dos sons. A música é uma linguagem, posto que é um sistema de signos. De signos sonoros, naturalmente. De signos musicais. Linguagem como meio de expressão. (KOELLREUTTER apud BRITO, 2015, p. 477).

A música é expressão artística presente em todas as sociedades, desde as mais primitivas da Antiguidade até os dias atuais. Assevera John Blacking (2007) que música é, antes de tudo, um sistema modelar do pensamento humano e parte da infraestrutura da vida humana, não sendo apenas reflexiva, mas também gerativa tanto como sistema cultural quanto de capacidade humana, além de ser uma ferramenta indispensável na intensificação e transformação da consciência como um primeiro passo para a transformação das formas sociais. Para o autor, a música, constitui representação cultural, vez que é o produto material das capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade em que está inserido, não sendo possível sua análise fora de um sistema de interação social. Ou seja, há estreita relação entre estrutura musical e padrões da vida social e cultural.

Para Lima (2008), música, na obra *Política*, de Aristóteles, é *mimesis*, afirmando que “a imitação que se esconde no ser humano – a morada da alma, o *ethos* – ocorre musicalmente.” Nos seus dizeres:

Se é a pintura que nos revela os processos de imaginação e intelecção, é por meio da música que se obtém não somente a firmação moral dos indivíduos, mas o conhecimento de nós mesmos, segundo a nossa particularidade. (LIMA, 2008, p.184)

Para além de uma modalidade artística, música é uma linguagem, visto que é composta de signos, manifestando o que é mais nitidamente a reflexão do nível de consciência do ser humano e de sua cultura. É possível constatar sua presença constante na vida cotidiana em diversos contextos, podendo ser ferramenta importante de ensino, refletir variados sentimentos e emoções, revelar problemas sociais e pode causar impactos ao provocar reflexões e discussões sobre diversos temas que afetam a sociedade, e ainda pode auxiliar em tratamentos médicos, o que demonstra grande influência da música e sua linguagem no comportamento humano, fator *sine qua non* na produção de cultura.

Também é possível verificar os efeitos de sua produção como bem de consumo e distribuição massificada por meio da indústria musical, a partir da Teoria Crítica, que se verifica na postura passiva dos consumidores em relação ao que é produzido, bem como as alterações que sofreu em decorrência da pirataria, de sua produção e distribuição com o crescimento das redes sociais e do mercado digital. Tais fatores refletem no fazer musical e na compreensão de sua linguagem, uma vez que grande parte das pessoas tem amplo acesso às formas padronizadas da indústria musical, mas pouco ou nenhum acesso ao ensino de música como uma competência e habilidade a ser desenvolvida desde a infância.

Assim, para atender aos objetivos propostos, esta dissertação está organizada da seguinte maneira: o capítulo 1 introduz a música, sua importância na formação cultural dos indivíduos e sua complexidade de análise e investigação, os aspectos envolvidos na produção e influência na vida do ser humano. Discorre também sobre alguns dos benefícios da música já reconhecidos em pesquisas científicas, o que justifica seu emprego no ensino e memorização em diversas áreas, e sua relevância na cultura.

No capítulo 2 estão descritos os objetivos, geral e específicos, deste trabalho.

No capítulo 3 são descritos os procedimentos metodológicos empregados neste estudo.

O capítulo 4 conceitua a música em seus vários aspectos, ressaltando sua importância na vida do ser humano e na formação da cultura.

O capítulo 5 tece reflexões sobre o ensino de música no Brasil, considerando-se uma breve perspectiva histórica e o importante passo na publicação da Lei 11.769/2008, que tornou o ensino de música obrigatório no Brasil, trazendo à baila, em contrapartida, as dificuldades de implementação encontradas.

O capítulo 6 envolve a música como bem de consumo, problematizando a indústria cultural e debatendo alterações do mercado, na forma de produção, divulgação e consumo de música, devido às reconfigurações provocadas pela pirataria e crescimento das plataformas digitais.

O capítulo 7 apresenta a análise das questões levantadas a partir da perspectiva da Bioética da Intervenção, elucidando suas bases teóricas e apontando o ensino de música como ferramenta bioética, vez que o tema em questão reflete na formação humana.

No capítulo 8 é feita a discussão deste estudo, seguida das considerações finais, em que são descritos apontamentos depreendidos da pesquisa assim como são evidenciadas algumas trajetórias que se busca alcançar, a fim de ampliar o debate acerca do tema, como o aperfeiçoamento na educação musical nas escolas.

2 OBJETIVOS

Diante do precário acesso à educação musical no Brasil, em contrapartida da importância da música para a humanidade e do amplo acesso à música distribuída pela indústria, o presente trabalho tem por objetivo geral refletir a respeito da importância do ensino de música nas escolas em uma perspectiva bioética.

E os objetivos específicos deste trabalho são descrever a importância da música no desenvolvimento humano, discorrer sobre o contexto do ensino de música no Brasil, discorrer sobre a indústria musical e seus efeitos na sociedade, e refletir sobre aspectos bioéticos no ensino de música nas escolas.

3 MÉTODO

O método de pesquisa será de fundamentação teórica, de natureza qualitativa, dissertativa, não sistematizada, com o objetivo de analisar os aspectos ligados à música e cultura à luz da Bioética da Intervenção.

Para identificar as publicações que compuseram este estudo, foram realizadas buscas online nos Bancos de dados da *Scientific Eletronic Library Online* (Scielo) e Google acadêmico. Os descritores utilizados foram, em inglês e português, “Bioética da intervenção”, “Importância da música na formação cultural”, “Direitos culturais”, “Bioética e musicoterapia”, “Benefícios da música na vida do ser humano”, “Ensino de música no Brasil” e “Musicoterapia e Bioética”.

Devido à natureza estritamente teórica, o presente trabalho não foi submetido aos procedimentos éticos disciplinados pela Resolução 466, de 12 de dezembro de 2012.

4 A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA NA FORMAÇÃO CULTURAL DOS INDIVÍDUOS

4.1 Aspectos da música

Há diversas definições de música, mas de um modo geral, é consenso de que é composta pelos elementos som, que é o resultado de vibrações audíveis e regulares, ritmo, que é o efeito resultante dos diferentes sons, sendo longos ou curtos, melodia, que é a sucessão rítmica e ordenada dos sons, e harmonia, que é a combinação melódica, simultânea e harmoniosa dos sons (WEIGEL, 1988 apud CHIARELLI e BARRETO, 2005). Também é considerada ciência e arte, uma vez que as relações entre os elementos musicais são relações matemáticas e físicas, sendo que a arte se manifesta na escolha dos arranjos e combinações (CHIARELLI e BARRETO, 2005). Ou seja, não se trata de qualquer som, mas é aquele resultante da combinação harmoniosa e organizada, seguindo uma cadência.

Desde os primórdios, o homem manifesta seus pensamentos através dos sentidos, iniciando assim o processo de comunicação, sendo a música uma forma de linguagem universalmente manifestada e com possibilidades variadas de exploração. Segundo Caetano e Gomes (2012), a música se faz presente nas primeiras civilizações como uma maneira de expressão, sendo possível constatar indícios de que o homem primitivo utilizava tambores e flautas como instrumentos musicais em cavernas com pinturas rupestres e em outros achados arqueológicos que remontam a 40 e 35 mil anos atrás. Ainda sobre as origens da música, Brécia (2011) anota que as primeiras manifestações musicais estão relacionadas a consagrações ritualísticas como mudanças de estações do ano, o nascimento, casamento e em outros rituais valorizados na sociedade.

A arte musical, portanto, se faz presente em diversos momentos da vida do ser humano, uma vez que desde a fase uterina, a criança já interage com linguagem musical (CAETANO e GOMES, 2012). Segundo Ellmerich (1977 apud CAETANO e GOMES, 2012):

é uma criação da inteligência humana, contendo dois fatores: o primeiro é ordem artística porque a música é arte na manifestação do belo por meios dos sons; o segundo, é científico porque a produção e combinação dos sons são reguladas por leis físicas. (ELLMERICH, 1977 apud CAETANO e GOMES, 2012, p.72)

O antropólogo Alan P. Merriam (MERRIAN, 1966), ao estudar os aspectos antropológicos da música e formular a “teoria da etnomusicologia” em seu livro *The Anthropology of Music*, compreende que o som da música é o resultado de valores, atitudes e crenças que moldam o processo comportamental das pessoas de uma cultura específica, sendo feita somente de pessoas para pessoas, uma vez que sempre há aspectos sociais e psicológicos a serem vistos em uma determinada composição e métrica utilizada. Anota Tiago de Oliveira Pinto, ao discorrer sobre o autor:

Música é definida por Merriam como um meio de interação social, produzida por especialistas (produtores) para outras pessoas (receptores); o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na inter-relação entre indivíduo e grupo. (Pinto, 2001)

Música é mais que organização sonora em um espaço de tempo. Em sentido amplo, conforme Oliveira Pinto, é “som e movimento”, estando quase sempre ligada a outras formas de cultura expressiva, como se pode perceber em sua inserção nas diversas atividades sociais e os múltiplos significados que assumem nessas condições.

Música, ao mesmo tempo que é universal quanto a sua existência e importância em qualquer tipo de sociedade, sendo manifestação de crenças e de identidades, possui uma forma própria de comunicação, sendo portanto, uma linguagem.

A sensação musical inicia ainda na infância com uma sensação de prazer e puramente auditiva, evoluindo para outros analisadores: taticinestésico, visual e motor, envolvendo outras regiões integrativas do cérebro relacionadas à memória e outros centros límbicos de recompensa: amígdala, septo e *nucleos accumbens*, que facilitam a produção dos neurotransmissores dopamina, serotonina, norpinefrina e endorfina, conhecidos por produzirem efeitos de alegria, felicidade e êxtase (ANTUNHA, 2010). E ao produzir o canto e ao manejar instrumentos, o indivíduo pode extravasar suas emoções e sentimentos.

A criança, por exemplo, ao cantar ou imitar, passa a descobrir suas capacidades e aos poucos estabelece relações com o ambiente em que vive. Antes mesmo de aprenderem a falar, aprendem a se expressar com movimentos, sons e ritmo, o quais estão presentes na produção musical.

Brescia (2011), entende que a musicalização é um processo de construção do conhecimento, o qual objetiva o despertar e desenvolver do gosto musical, favorecendo o desenvolvimento da criatividade, sensibilidade, senso rítmico; do prazer de simplesmente ouvir a música; da imaginação; da memória; da concentração, atenção, disciplina; do respeito ao próximo, socialização e afetividade, contribuindo também para consciência corporal e de movimentação, além de permitir à criança que conheça melhor a si mesma e desenvolva a comunicação com o outro.

Chiarelli (2005), citando Weigel (1988) e Barreto (2000), elenca ainda a contribuição da música como reforço no desenvolvimento cognitivo linguístico, psicomotor e socioafetivo da criança. No desenvolvimento cognitivo linguístico, a música proporciona experiências rítmicas que implicam na participação ativa (ouvindo, cantando, tocando), as quais favorecem os sentidos. Uma vez que a fonte de conhecimento da criança são as situações diárias que proporcionam estímulos, e quanto mais ela os tem, melhor será seu desenvolvimento, ao acompanhar o som da música com gestos e danças, desenvolve tanto a acuidade auditiva quanto relações com o ambiente em que vive. No desenvolvimento psicomotor, a criança tem a oportunidade de aprimorar habilidades motoras, controlar seu corpo e mover-se com desenvoltura, permitindo o desenvolvimento do senso rítmico e coordenação motora, fatores importantes no processo de aquisição de leitura e escrita. Por fim, no socioafetivo, a criança forma sua identidade, percebendo-se como diferente dos outros e, ao mesmo tempo, buscando integrar-se com os outros. Atividades musicais coletivas também favorecem o desenvolvimento da socialização, estimulando a compreensão, participação e cooperação, importantes na compreensão do conceito de grupo, além de permitir a liberação de suas emoções, desenvolvendo um sentimento de autorrealização e segurança.

Vale mencionar que música também se apresenta como ótimo recurso de aprendizagem. Quando trabalhada com comprometimento, de forma lúdica e dinâmica, é capaz de facilitar o processo de ensino aprendizagem, justamente por chamar a atenção das crianças, promovendo um ambiente agradável ao educando, sendo também eficaz como amparo disciplinar de comportamentos e atitudes na rotina escolar,

proporcionar experiências marcantes e ainda pode tornar o aprendizado prazeroso (OLIVEIRA JUNIOR e CIPOLA, 2017). Com isso, observa-se que a música não deve ser empregada apenas na formação de músicos, mas como ferramenta indispensável no desenvolvimento da criança.

Outro campo explorado é a relação da música com a saúde. Embora as bases fisiológicas da musicoterapia ainda não sejam bem conhecidas, sabe-se que a música impacta na qualidade de vida e, segundo Areias (2016), tem influências em certas variáveis da saúde, a exemplo das cardíacas e cerebrovasculares. Anota, ainda, que experiências realizadas com a música de Mozart mostraram ativação dos dois hemisférios cerebrais, refletindo em uma maior aprendizagem e retenção informativa. Em outras experiências realizadas com monitoração da pressão arterial e frequências cardíaca e respiratória, constatou-se que nos crescendos vocais ou orquestrais havia vasoconstricção, aumento da frequência cardíaca e da pressão arterial, e em contraposição, havia vasodilatação e diminuição da pressão arterial quando a música ficava mais uniforme ou suave.

A musicoterapia, que é uma disciplina que se dá no encontro de outras várias ciências, como Filosofia, Antropologia e Música, tem se referenciado no paradigma biomédico. No século passado, recorreu-se a abordagens psicológicas como seus referenciais teóricos e explicativos de seu funcionamento, ocorrendo, no presente século, uma busca por um referencial teórico próprio. Postula-se que a musicoterapia é um campo de interseção de outras áreas relacionadas ao ser humano e à música, encontrando-se, portanto, música, arte, ciência e saúde, o que torna sua definição problemática, sendo por vezes insatisfatória. (ANJOS et al., 2017). A partir desses pressupostos, a Comissão de Prática Clínica da Federação Mundial de Musicoterapia a conceituou nas seguintes palavras:

A Musicoterapia é a utilização da música e/ou seus elementos (som, ritmo, melodia e harmonia) por um musicoterapeuta qualificado, com um cliente ou grupo, num processo para facilitar e promover a comunicação, relação, aprendizagem, mobilização, expressão, organização e outros objetivos terapêuticos relevantes, no sentido de alcançar necessidades físicas, emocionais, mentais, sociais e cognitivas (FEDERAÇÃO MUNDIAL DE MUSICOTERAPIA, 1996, p. 4).

Seu uso, portanto, destina-se ao desenvolvimento de potenciais e/ou restabelecer funções do indivíduo para que possa alcançar melhor integração e, consecutivamente, melhor qualidade de vida, pela prevenção, reabilitação ou tratamento.

A música estimula as células cerebrais e aumentam o nível de serotonina, hormônio responsável por melhorar o humor ou a disposição, ajudando também na minimização de problemas como a ansiedade e depressão, as quais geram baixa eficiência cerebral. No estudo que avaliou músicas compostas para indução de relaxamento e seus efeitos psicológicos (SILVA et al., 2016), foram apontadas pesquisas que demonstram consequências positivas na utilização de música para o relaxamento, indicando a redução de ansiedade em pacientes terminais, redução de estresse em profissionais da saúde, sensação de relaxamento e aumento de atividade do sistema nervoso parassimpático em sobreviventes do câncer, e redução de ansiedade em pacientes com queimaduras. E mais, pesquisas revelam que, como muitas canções estão ligadas a memórias alegres ou tristes, podem auxiliar no tratamento em doentes com demência ou Alzheimer (MOREIRA e JUSTI, 2018), além de demonstrar a eficácia no tratamento em pessoas com transtorno do espectro autista em relação à interação social e comunicação (SAMPAIO et al., 2015).

Portanto, a música é transformadora e capaz de criar estados psíquicos e físicos diferentes no ser humano, além de ser forma de expressar emoções e sentimentos em campos diferentes como o social, ambiental ou religioso. Segundo Raymond (2013), embora ainda haja muito a aprender sobre o processo e resultado das intervenções musicais relacionadas ao bem-estar, é um campo de prática e pesquisa com importantes contribuições que influenciam positivamente nos principais aspectos da saúde.

Dada a amplitude de seu alcance, o estudo da música constitui um campo complexo e rico para pesquisas no campo antropológico e psicológico, pelo fato de traspasar e tanger tantos momentos nas vidas das pessoas, fazer parte de calendários festivos e religiosos, inserir-se nas manifestações tradicionais, representando, ainda, um produto de altíssimo valor comercial ao ser veiculada nas grandes mídias ao ponto de globalizar o mundo no nível sonoro. Assim, pode ser também um campo de investigação dentro da Bioética, já que representa algo tão importante e caro ao ser humano, e uma ferramenta tão relevante em sua formação.

Dessarte, música é fundamental na formação do homem e acompanha-o desde a infância, permeando diversos momentos de sua vida, e claro, seu comportamento e sua maneira de se relacionar com o mundo em que está inserido, fatores que produzem costumes e influenciam diretamente na cultura.

4.2 Reflexões sobre a relação de música com a cultura

Imprescindíveis também são as reflexões no conceito de cultura e suas dimensões, a fim de compreender a importância da música como expressão humana e linguagem dentro de um sistema cultural.

Cultura pode ser definida por sistema organizado de símbolos significantes que persistem em fazer parte de uma comunidade ao longo dos anos. Constitui a identidade de um povo, sendo fundamental na formação e desenvolvimento do ser humano, a ponto de ser determinante na compreensão e formação de sua essência e cosmovisão.

Ao refletir sobre a cultura, Araújo (2020) relembra que é essencial resgatar a origem do termo na palavra latina *colere*, que significa cuidar, tomar conta de algo. Dessa forma, ao se cuidar de algo ou administrar um bem, tem-se cultura, gerando os termos derivados agricultura, floricultura, horticultura etc. Exemplificando o conceito, ao se pensar nos frutos que nascem na natureza, sem a ação humana, estão sujeitos ao ataque de diversas pragas, podendo facilmente deteriorar-se. No entanto, com a ação do agricultor, que rega as plantações, insere pesticidas adequadamente e adota diversos cuidados, ocorre a transformação daquele ambiente para que se potencialize a colheita dos frutos para o consumo. Portanto, a partir desse raciocínio, o autor conclui que a cultura é a arte de transformar a natureza, ou seja, *é uma maneira de o ser humano desenvolver e modificar aquilo que denominamos de estado natural do próprio ser humano* (ARAÚJO, 2020) considerando a adaptabilidade humana a qualquer ambiente ou situação, dada sua capacidade de raciocínio e abstração, a qual nenhuma outra espécie detém.

Posteriormente, agregou-se à cultura a ideia de refinamento progressivo dessa intervenção, com inclusão do interesse pelas artes, ciência e filosofia, ou seja, por tudo o que o homem vem produzindo ao longo da história. Não obstante, o conceito de cultura se ampliou, passando a significar tudo o que pode ser creditado ao homem, incluindo-se os bens materiais e imateriais, tecnologias, ciências, espiritualidade, ética e o direito.

A fim de buscar um conceito de cultura que atendesse ao mundo jurídico, Cunha Filho (2018), elenca alguns pontos. Primeiro, aponta as dificuldades operacionais, pragmáticas e axiológicas, sobretudo no Direito, quando se tem conceitos

excessivamente amplos na cultura, e correntes que apregoam definições mais restritas identificam valores no sentido de saber se contribuem para o cultivo das pessoas, se são compatíveis com parâmetros bem definidos, os quais podem ser os do direito em abstrato ou positivado em determinado território ou de alcance internacional, a depender do paradigma eleito para averiguação. Em segundo lugar, por outro lado, destaca que a aversão em vincular o conceito de cultura ao desenvolvimento da civilização é uma antítese dos povos dominados frente aos povos dominadores, os quais sempre impunham ou impõe sua cultura utilizando-se de tecnologia bélica ou de comunicação mais avançada. Como passou-se a confundir desenvolvimento da civilização com progresso tecnológico (e não de elevados ideais), e esse, com opressão, suprimir qualquer adjetivação de cultura é uma forma de resistência. Por fim, lembra que a realidade normativa brasileira induz a um conceito mais limitado, já que a base Constitucional é a dignidade humana, e havendo um campo constitucional próprio para a tutela da cultura, merece, portanto, ser averiguada em suas peculiaridades. Feitas as considerações, o autor acertadamente conceitua a cultura como *produção humana vinculada ao ideal de aprimoramento, visando à dignidade da espécie como um todo, e de cada um dos indivíduos* (CUNHA FILHO, 2018, p. 351). Desta forma, a definição não é vaga e aberta a qualquer ato humano, já que atrela as ações a uma finalidade, e ao mesmo tempo, dá espaço para que as subjetividades de cada grupo sejam concretizadas de acordo com o ordenamento jurídico que disciplina as relações.

Cunha Filho (2018) constata que os direitos culturais estão presentes em todas as dimensões dos direitos humanos. Na primeira, relacionando-se aos direitos de liberdade, a liberdade de expressão por meio da arte é um direito cultural cujo exercício requer que o Estado se abstenha de ações que a impeça. Na segunda, o direito ao ensino básico, que demanda acesso aos códigos padronizados e massificados de comunicação e de cultura, é um direito cultural por excelência e exige do Estado uma prestação efetiva para sua concretização. Vale mencionar que, embora direito ao ensino seja um direito cultural, além de ser classificado como direito educacional, cultura e educação não se confundem. Educação pode ser conceituada como ação que é desenvolvida sobre as pessoas que formam a sociedade a fim de capacitá-las, de maneira integral, consciente e eficiente, que lhes permita formar um valor sobre o conteúdo adquirido e dar significado no cotidiano de suas atuações (CALLEJA, 2008). Na terceira dimensão, traz à baila o direito à proteção da atividade intelectual oponível a outros e o direito de proteção do meio ambiente cultural contra ações de depredação, visando resguardar um interesse

solidário a qualquer ser humano, caracterizando, ainda, a quarta geração na consolidação da democracia plural como um direito eminentemente cultural, já que o elemento comum seria a cultura de cada nação.

É necessário, ainda, destacar a sabedoria no desenvolvimento do conhecimento humano, estando diretamente ligada à história e à origem da sociedade, de forma que a construção do conhecimento, independente de ser científico ou pelo senso comum, é resultado de uma cultura fundamentada entre muitas gerações, assim como é transmitida por meio da linguagem oral e verbal, constituindo, assim, os chamados hábitos culturais.

Segundo Araújo (2020), é importante diferenciar o termo “cultura” e os chamados “hábitos culturais”, uma vez que é comum as pessoas considerarem cultura a adoção de práticas de etiqueta, hábitos de leitura, apreciação de música clássica ou balé clássico, e aqueles que apreciam estilos musicais como *funk*, por exemplo, não teriam cultura. Também é comum a confusão de relacionar cultura à educação, o que contrasta com as definições dadas pela Sociologia, segundo a qual, cultura seria um conjunto de hábitos, práticas, vivências, comportamentos e regras práticas de ambientações sociais, estando ligada a qualquer prática de um grupo, e se modifica de acordo com cada período histórico, sofrendo a influência dos interesses de diversos grupos sociais ao longo dos anos. Até mesmo as formas de se relacionar com as pessoas mais próximas, demonstradas nas formas de comunicação e de expressão, estão interligadas e em comunicação com os processos culturais. Como exemplo, ao autor cita que hoje, a demora em responder a uma mensagem de celular comumente pressupõe que o destinatário está ignorando o remetente. Em décadas passadas, as pessoas comunicavam-se através de cartas e a demora no trânsito das correspondências era considerada normal.

Partindo-se da definição de cultura elaborada por Cunha Filho (2018) acima, a música é inegavelmente intrínseca a qualquer cultura, e tem atuação eficaz na produção e transmissão da sabedoria humana ao longo dos séculos de sua existência, considerando cada que sociedade, com suas características e necessidades típicas, condicionam um tipo de arte.

Nessa perspectiva, para o músico, compositor, ensaísta e educador alemão Hans-Joachim Koelleutter, música é, primeiramente, um meio de comunicação, ou seja, um veículo para a transmissão de ideias e pensamentos do que foi pensado, descoberto ou inventado. Para o professor, também é manifestação de consciência que revela e

comunica o ser e estar do homem na cultura, já que comunica, informa, proporciona vivências e estimula reflexões, transportando as pessoas para o novo (BRITO, 2015).

Em outras palavras, é uma linguagem com símbolos próprios, cujo aprendizado contribui para o alargamento da consciência e para a modificação do homem e da sociedade, considerando que o ser humano se envolve com o mundo que observa à medida que influencia os objetos e processos que analisa (BRITO, 2015). E ainda nesse raciocínio, a maneira como cada ser humano vive, experimenta e vê o mundo depende da estrutura e do nível de sua conscientização, e é desse aspecto que depende a sua imagem e seu relacionamento com espaço e tempo. E a cultura, em última análise gira em torno destes conceitos de espaço e tempo, o qual é trabalhado na música

A música, portanto, se faz um precioso veículo de liberdade de expressão, sendo capaz de dar significado e valor às manifestações religiosas e em outros diversos rituais, revelar as mazelas humanas e comunitárias, expressar a indignação frente a postura de governantes em determinados períodos históricos, além de expressar sentimentos e fatos comuns a várias pessoas, deixando de ser uma expressão pessoal de quem a fez para atingir outros que compartilham da mesma opinião e experiência ou não, provocando até mesmo um debate em diferentes populações.

5 O ENSINO DE MÚSICA NO BRASIL

5.1 Considerações históricas sobre o ensino de música nas escolas do Brasil e marco legal

Os primeiros registros sobre a obrigatoriedade do ensino de música no Brasil datam de 1854, com o Decreto nº 1,131, mas em 1890, o ensino se estabelece como “elementos de música”, sendo obrigatória em todo o país com o Decreto nº 991. Consecutivamente, a reforma Benjamin Constant trouxe a formação específica como base norteadora para articulação dos educadores, e é importante lembrar que nesta época, toda a base do ensino de música pautava-se nos padrões europeus, havendo uma certa repulsa às manifestações genuinamente brasileiras (VIANNA FILHO, 2016).

Na década de 1930, no governo de Getúlio Vargas, coube ao compositor Heitor Villa-Lobos desenvolver, com o auxílio do educador Anísio Teixeira, um projeto de educação musical baseado no canto orfeônico, tornando-se disciplina obrigatória nas escolas. O compositor teve participação expressiva na Semana de Arte Moderna de 1922, e em sua concepção, havia necessidade de rompimento com os padrões artísticos europeus, na tentativa de elevar a cultura dos brasileiros, educação do povo e elevação da pátria. Logo que assumiu a Superintendência de Educação Musical, tornou o ensino do Canto Orfeônico obrigatório nas escolas do Brasil, mediante o Decreto 19.890, de 1934, promovendo-se a exaltação da pátria, do folclore nacional, e orientando as aulas com a voz, instrumento comum a todos. Todavia, a falta de preparo dos professores prejudicou muito a execução do programa.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) nº 4.024/1961 substituiu a disciplina do Canto Orfeônico pelo componente curricular Educação Musical, influenciada pelas pedagogias ativas, metido que coloca o aluno como protagonista no processo de ensino e aprendizagem. A LDB de então não trouxe mudanças significativas, e na prática, as atividades já experimentadas continuaram a ser aplicadas.

Com a Lei 5.962/1971, o ensino de música foi substituído pela Educação Artística, que absorveu também as artes visuais, teatro e dança. Entra em cena a figura do então professor polivalente, que receberia uma formação introdutória de todas as

linguagens artísticas, com música, artes cênicas e outros, e trabalharia diretamente com seus alunos.

Já A Lei de Diretrizes e Bases da Educação 9.394/1996 considera a arte como componente obrigatório do currículo da educação básica, e entre as modalidades presentes está a música, sendo ensinada ao lado de outras artes como o teatro e a dança pelo professor polivalente. Não configurou o retorno esperado da música às grades, mantendo-se também as mesmas práticas que já ocorriam sob à égide da LDB de 1971 (VIANNA FILHO, 2016).

A Lei 11.769/2008 abriu novos horizontes quanto à universalização do ensino de música ao discipliná-la como conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular, tendo alterado o Art. 26 ao inserir o 6º parágrafo. Ainda não se conferiu o protagonismo do ensino de música, já que a colocou como conteúdo a ser desenvolvido junto com outras artes.

Art. 26. Os currículos do ensino fundamental e médio devem ter uma base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e da clientela.

(...) §2º. O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos

(...) §6º A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o §2º. (Lei 9.394/1996)

Embora a Lei 11.769/2008 tenha resgatado, de certa forma, a inclusão da música no currículo escolar não trouxe especificações sobre como seria a implementação, gerando várias dúvidas nos dirigentes de estabelecimentos de ensino. A previsão de que o professor deveria ter formação específica para articulação dos saberes relacionados à área, que constava no Projeto desta Lei, foi vetado sob a justificativa de que a música é uma prática social, existindo no Brasil diversos profissionais sem formação acadêmica, mas que tem um reconhecimento nacional e estariam, nos termos, impossibilitados de ministrarem o conteúdo (BROCHADO, 2016). Também não especificou em quais anos do ensino médio e fundamental a música deveria estar presente, nem quais as competências e habilidades que deveriam ser desenvolvidas nas aulas, deixando em aberto para a definição das próprias escolas em seus projetos (VIANNA FILHO, 2016). Tais orientações só vieram à tona com a Resolução do Conselho Nacional de Educação - CNE/CEB nº 2/2016, que definiu as diretrizes para a

operacionalização do ensino de Música na Educação Básica, conforme definido pela Lei nº 11.769/2008, em suas diversas etapas e modalidades, dentre as quais podemos destacar a competência das escolas para inclusão de música em seus projetos pedagógicos e realizar atividades musicais para todos os estudantes, e a competência da Secretarias de Educação para promover cursos de educação continuada em Música para professores das redes de Educação Básica (VIANNA FILHO, 2016). Como as escolas são as mais impactadas, já que é seu papel executar as ações voltadas para o ensino de música em contato direto com os destinatários, os alunos, segue a transcrição de suas competências definidas pela Resolução:

§ 1º Compete às escolas:

I - incluir o ensino de Música nos seus projetos político-pedagógicos como conteúdo curricular obrigatório, tratado de diferentes modos em seus tempos e espaços educativos;

II - criar ou adequar tempos e espaços para o ensino de Música, sem prejuízo das outras linguagens artísticas;

III - realizar atividades musicais para todos os seus estudantes, preferencialmente, com a participação dos demais membros que compõem a comunidade escolar e local;

IV - organizar seus quadros de profissionais da educação com professores licenciados em Música, incorporando a contribuição dos mestres de saberes musicais, bem como de outros profissionais vocacionados à prática de ensino;

V - promover a formação continuada de seus professores no âmbito da jornada de trabalho desses profissionais;

VI - estabelecer parcerias com instituições e organizações formadoras e associativas ligadas à música, visando à ampliação de processos educativos nesta área;

VII - desenvolver projetos e ações como complemento das atividades letivas, alargando o ambiente educativo para além dos dias letivos e da sala de aula.

Como se pode ver, são direcionamentos amplos, ficando a critério do estabelecimento de ensino a avaliação das ações que atendem aos objetivos legais. As diretrizes representam avanço na questão, já que referenda a música como um importante agente de transformação social (VIANNA FILHO, 2016). Mas as dificuldades na implementação persistem. Ainda diferenças nas metodologias aplicadas, há divergências sobre a inexigibilidade de diploma de licenciatura ou bacharelado do profissional que ministrar as atividades, ao passo que, por outro lado, cresceram as ofertas de cursos de licenciatura em Música, o que representa oportunidades de formação aos interessados em ministrar conteúdos ligados à música em sala de aula, e não a desvalorização da carreira de profissional dentro da música.

Mesmo com as dificuldades, a Regulamentação da matéria pela edição da Resolução do Conselho Nacional de Educação nº 2/2016, já evidencia o reconhecimento da importância da música pelo poder público, constituindo-se uma ação para iniciar o preenchimento da lacuna deixada com a precariedade do ensino de música nas escolas. Portanto, este pode ser considerado um exemplo prático da Bioética da Intervenção em ação, visto que a proposta deste aspecto da Bioética culmina na adoção de medidas frente ao problema do ensino de música, que ainda necessita de adequações.

6 A INFLUÊNCIA DA INDÚSTRIA CULTURAL NA MUSICA

6.1 A música como bem de consumo

Com os avanços da tecnologia e aumento da capacidade produtiva de bens, a música também foi atingida pela a incorporação de processos de produção industrial. A fim de analisar a música como bem de consumo, vale tecer considerações sobre o conceito de indústria cultural, introduzido por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, que pode ser entendido a partir da incorporação dos bens culturais à lógica da mercadoria e das amplas consequências decorrentes desta incorporação tanto para a cultura quanto para a consciência dos indivíduos (MAIA e ANTUNES, 2008). Seria, portanto, a produção de cultura como mercadoria voltada para o consumo e vendida em larga escala, materializando-se através dos meios de divulgação: o cinema, a televisão, o rádio, revistas, entre outros, bem como os modos de produção, operação, distribuição e o consumo em todas as esferas, além das tecnologias atinentes a cada uma delas, o que culmina na oferta de produtos padronizados.

A perda gradativa do apoio da religião e a dissolução cada vez maior dos resíduos pré-capitalistas, a diferenciação técnica e social e a extrema especialização levaram a um caos cultural, o que favoreceu o fortalecimento da rádio, da televisão e das revistas como um sistema e negócio, e não como arte, sendo utilizados como ideologia para legitimar o conteúdo que produzem. O fato de milhões de pessoas estarem envolvidas no processo, impõe métodos de reprodução e leva à padronização de bens para a satisfação de necessidades dos consumidores originalmente iguais, refletindo-se na pouca diferença técnica e uma recepção dispersa, o que condicionaria a organização e o planejamento pelas direções (ADORNO e HORKHEIMER, 1947) e garantiria milhões de cifras aos detentores do monopólio dos meios de produção. A indústria cultural, portanto, promove uma fórmula de sucesso repetida e reproduzida, tornando as expressões artísticas cada vez mais padronizadas, comprometendo não só a constituição dos indivíduos como também o surgimento de artistas, aos quais, para alcançarem maior divulgação no trabalho, acabam adaptando-se aos padrões impostos pela mídia. Nos dizeres dos autores:

Os talentos já pertencem à indústria muito antes de serem apresentados por ela: de outro modo não se integrariam tão fervorosamente. A atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa. Quando um ramo artístico segue a mesma receita usada por outro muito afastado dele quanto aos recursos e ao conteúdo (ADORNO e HORKHEIMER, 1947)

Para compreender as análises de Adorno e Horkheimer, vale tecer algumas considerações sobre o contexto em que se desenvolveu a Teoria Crítica. Com o objetivo inicial de reforçar o marxismo como teoria social no âmbito das universidades, nasceu o Instituto de Pesquisa Social (*Institut fuer Sozialforschung* – IPS) em 1.924, fundado por Felix Weil. A princípio, o nome seria “Instituto para o Marxismo”, entretanto, a denominação foi considerada muito ideológica pelo Ministério da Educação Social-Democrata, que era o gestor da Universidade de Frankfurt. Seu primeiro diretor foi Kurt A. Gerlach, vindo a falecer subitamente aos 36 anos de idade. Em seguida, a direção foi ocupada por Karl Grunberg, considerado marxista de cátedra, o qual se afastou do cargo em 1928 por motivos de saúde, e Friedrich Pollock passou a ocupar o cargo interinamente. Neste conturbado período de transição em que, de um lado, Felix Weil queria para o cargo em definitivo um intelectual de esquerda e com forte tradição em pesquisa de cunho marxista, e de outro, o Ministério da Educação preferia um nome mais neutro, chegou-se ao consenso de nomear Max Horkheimer, que tinha os requisitos teóricos esperados e não tinha envolvimento político partidário comprometedor.

Dessa forma, em contraposição à Teoria Tradicional, de fundamentação positivista, neutra, e que fornecia análise descontextualizada e pretensões de universalidade, tratando-se de explicar o mundo e reproduzi-lo, a Teoria Crítica fundava uma ciência contextualizada, não neutra e engajada na transformação do mundo, buscando apreender a sociedade e suas instituições e desvendar as relações e acontecimentos sociais na própria dialética das relações sociais historicamente determinadas (MACHADO, 2010). Assim, o Instituto apoiou-se no desenvolvimento de pesquisas sociais empíricas, a partir da superação da crise do Marxismo, com ampliação das bases epistemológicas.

A Teoria Crítica, portanto, tinha a incumbência de encorajar uma teoria da sociedade e sua totalidade, que seja crítica e dialética, fazendo imergir as contradições capitalistas, e segundo Adorno, também devia “investir contra as imagens deformadas

da realidade que desenvolvem a função de servir ao poder, não dando voz à realidade desordenada do capitalismo” (MACHADO, 2010).

Logo que Horkheimer assumiu a direção em 1930, o foco de estudos da Teoria Crítica foi a autoridade e a família, buscando entender os aspectos sociopsicológicos do autoritarismo que emergiu na Alemanha nesta época. Entretanto, após a vivência dos autores nos Estados Unidos, a indústria cultural e a cultura das massas passaram a integrar o seio da Teoria Crítica, visto que, segundo os autores, é por meio da indústria cultural e do modo como esta substitui processos anteriores de socialização e por seu caráter sistemático, a cultura se transforma em um dos principais meios de dominação no capitalismo, não sendo mais uma esfera apartada e construída *a posteriori*, como reflexo da infraestrutura, mas sim uma condição *sine qua non* para a reprodução do sistema capitalista (LIMA e SANTOS, 2018).

Nesse contexto, os autores Theodor W. Adorno e Max Horkheimer trazem a expressão “indústria cultural” cunhada pela primeira vez nos fragmentos filosóficos reunidos na obra *Dialética do Esclarecimento*, em 1.947, termo que viria a contrapor outra expressão, a chamada “cultura de massas”, a fim de que não fossem confundidos. Cultura de massas, para os autores, seria uma cultura surgida espontaneamente dentro das próprias massas, chamada também de arte popular, enquanto indústria cultural seria o fruto da oportunidade de expansão da lógica do capitalismo sobre a cultura, a qual é produzida exteriormente, chegando também a alcançar não só o domínio da cultura como também da esfera biológica, da natureza, das relações humanas, do conhecimento e muitos outros (COSTA, 2013), tendo efeitos imensuráveis.

São apontados elementos como a transformação da arte em mercadoria, hierarquização das qualidades, incorporação de novos suportes de comunicação por setores já detentores e meios de reprodução simbólica, as características de montagem dos produtos, bem como a capacidade de prescrever a reação dos receptores, reprodução técnica que compromete a autenticidade da arte, a passividade do consumidor e falsa identidade entre o universal e particular que contribuem para a heteronomia cultural, isto é, a cultura produzida a partir de elementos externos e não surgida espontaneamente no seio da comunidade (COSTA, 2013). Adorno também aponta a criação e ampliação das necessidades supérfluas, consequência da fusão atual da cultura e do entretenimento. Quanto mais firmes se tornam as posições da indústria cultural, mais sumariamente vai ao encontro das necessidades dos consumidores, produzindo-as, dirigindo-as e disciplinando-as, e a afinidade para com os negócios realiza-se tanto com

o que se chama de “depravação da cultura” quanto na “espiritualização forçada da diversão” (ADORNO e HORHEIMER, 1947).

A indústria cultural, portanto, traz como consequência a degradação da formação dos indivíduos em âmbitos culturais, culminando na ausência de sua autonomia, tornando-se prisioneiro do capital na busca por produção e conversão de tudo o que existe em mercadoria, o que implica no que os autores denominam de racionalidade técnica, uma vez que, nessa lógica, as ideias só seriam relevantes se foram caracterizadas pela relação entre meios e fins. Em última análise, representa a autodestruição do homem enquanto sujeito independente e autêntico, e enquanto o uso pleno da racionalidade instrumental garante a perpetuação do sistema que abrange todos os aspectos da realidade, a anulação do sujeito em si fica acobertada. Os produtos da indústria cultural não possuem autenticidade e autonomia, pois visam à homogeneização e empoderam a técnica, configurando-se em uma via de mão dupla: ao mesmo tempo que tem por princípio apresentar às pessoas a ideia de que suas necessidades podem ser satisfeitas com a indústria, organiza tais necessidades de modo que se tornem consumidores perenes, causando-lhes uma experiência de prazer manipulada e imediata. Os indivíduos, em razão da mercantilização da cultura e conformismo gerado pelo gosto domesticado, se sentem representados nas telas de cinema, na música, na televisão e em vários espetáculos, não se vendo como meros consumidores alienados (KOOP, 2018).

Vale lembrar que a essência da indústria cultural, que é a diversão e o entretenimento, já existiam; mas foi no século XX que se concretizou uma grande máquina voltada para comercialização da cultura, atingindo grandes patamares e reduzindo-a ao entretenimento. O entretenimento em si não é problemático só porque é identificado com o prazer, mas a grande questão abordada é a penetração da indústria cultural na vida cotidiana e seus vários aspectos, tornando-se referência no vestir-se, no modo de comportar-se, no relacionar-se, assumindo uma característica formativa, e vai desde a adesão a modas e tendências até a constituição individual.

Outrossim, também não se deságua o problema sobre a mercantilização da cultura e sua transformação em bens culturais, mas sim a subsunção da cultura à forma mercadoria (LIMA e SANTOS, 2018). Uma vez que o sistema acompanha o indivíduo durante toda a vida, a indústria não apenas faz parte do que o indivíduo consome em seu tempo de lazer, mas se torna o modo como sua consciência é produzida em um sistema de cultura, fazendo parte da reprodução da sociedade capitalista ao gerar a adaptação. A Teoria Crítica, para explicar tal adaptação, faz um paralelo com Kant, segundo o qual, o

caráter pré-formado está relacionado às sensações de esquematismo dos conceitos puros do entendimento (substância, causalidade, necessidade, possibilidade etc), interpretando-o como parte da alma. Assim, o ser humano percebe o mundo sensível por meio desse filtro inato fornecido por essas categorias fundamentais (LIMA e SANTOS, 2018). Para a Crítica da indústria cultural, este novo esquematismo é imposto ao indivíduo e lhe parece natural, como se fosse inato, tendo a ver com uma experiência substitutiva enganosa.

Confrontando-se as os aspectos da discussão sobre a indústria cultural trazida por Adorno e Horkheimer e os dias atuais, observa-se que a indústria cultural permanece atual e vigorosa, e seu poder continua em expansão e reconfigura-se conforme os avanços tecnológicos e novas demandas sociais, adquirindo novas roupagens.

6.2 Nova configuração da indústria musical: crescimento das plataformas digitais

Considerando-se os aspectos concernentes à música, o desenvolvimento tecnológico de sua produção e distribuição, segundo a literatura especializada, remonta ao final do Século XIX, com a criação de um gerador de sons sintetizados por Thadeus Cahill em 1897, sendo a primeira de que se tem notícia (WAINER, 2017). Passando-se por quatro fases principais, a “mecânica”, a “elétrica”, a “eletrônica” e a “digital” (VICENTE, 1996 apud WAINER, 2017), as três primeiras décadas concentraram-se na produção tecnológica de equipamentos capazes de sintetizar sons, como o *Theremin* ou *Antherophone*, inventado por Leo Théremin em 1924, o *Dynaphone*, surgido em 1927, ou o *Ondes Martenot*, em 1928, que são exemplos de equipamentos monofônicos, capazes de reproduzir um som de cada vez e alterar a frequência, o volume e o timbre de um áudio já produzido. Destaca-se ainda a criação do órgão polifônico *Givelet* em 1.929, da guitarra elétrica, o desenvolvimento do piano elétrico, o *Harold Rhodes*, em 1.943, atestando que os sintetizadores de sons, fundamentais na era de produção digital, já existiam há bastante tempo, foram aprimorados com o passar do tempo e passaram a atuar cada vez mais através dos recursos de programação a partir da década de 1960, principalmente com o desenvolvimento dos transistores.

Assim, com o envolvimento cada vez maior de engenheiros de som, a produção fonográfica se desenvolve com cada vez mais dinamismo. Os músicos geralmente são separados por biombos em salas de gravação, usando fones para acompanhar os outros instrumentos, acompanhados por um profissional com a incumbência de ajustar volumes, e posicionamento de cada instrumento em canais de saída. Com o aprimoramento das técnicas, foi possível realizar a sobreposição das performances dos músicos, permitindo maior racionalização e planejamento, culminando no desenvolvimento de equipamentos de gravação e reprodução de áudio como os *compact discs* (CD's), o qual comportava cerca de 70 minutos de música, bem como as placas de multimídia.

Observou-se, portanto, o crescimento das indústrias ligadas ao setor de produção de discos no Brasil entre os anos 1980 e 1997, utilizando-se do oferecimento unilateral decorrente do chamado mecanismo *top-down* de comunicação de massas, considerando que os mesmos grupos também tinham o monopólio dos recursos necessários para a produção musical massiva, cujo público sempre teve tendência a se posicionar de forma mais passiva, embora sua vontade também influenciasse a escolha das grandes empresas, em decorrência de estudos de audiência. Os principais gêneros vinculados no Brasil, como o popular romântico e o sertanejo, continuaram em ascensão e consolidação, embora gêneros alternativos tenham despertado o interesse do público em produções independentes e formado uma nova “ecologia de mercado”, nos dizeres de Wainer (2017) consistindo na criação e produção novos artistas e atuação em nichos mais especializados, atuando agora em conjunto com as *majors* do setor musical.

Porém, na passagem dos anos 1980 para 1990, o computador passa a desempenhar um papel fundamental na indústria, especialmente na década de 1990, em que os aparelhos começam a conter gravadores digitais e dispositivos de edição de áudio, disponíveis, agora, a diversos consumidores não profissionais da música. E ainda nos anos 1990, surgem arquivos digitais cujo principal objetivo é facilitar a troca de informações em nível de rede, como o MPEG 1 Layer 3, ou MP3, um arquivo compacto e capaz de transferir dados surgido em 1.995, e o *Napster*, em 1999, um *software* de compartilhamento de arquivos em rede, o que fez com que o comércio da música se expandisse por meios virtuais a partir de mecanismos como o protocolo *peer-to-peer* (P2P), capaz de permitir o consumo totalmente online, independente de qualquer regulamentação. Dessa forma, o formato físico dos fonogramas se tornou cada vez mais obsoleto.

Com a ampliação do acesso à internet, a forma como as pessoas consomem música mudou significativamente, ao mesmo tempo em que surgiu como um novo espaço de divulgação do trabalho de diversos artistas independentes. No final da década de 1.990, a indústria fonográfica enfrentou grande crise em razão da proliferação da pirataria, o compartilhamento em massa de arquivos MP3 e a inadimplência e saturação de segmentos mais populares como pagode e axé (WAINER, 2017). Além disso, a acessibilidade de tecnologias de gravação mais simples permitiu que algumas bandas do interior, que não tinham qualquer relação com grandes gravadoras, trilhassem caminhos paralelos, distribuindo o próprio material produzido por elas mesmas e caíssem no gosto popular, abrindo uma rota alternativa. Tal processo culminou na digitalização de muitos equipamentos e mídias, afetando fortemente as relações de poder que se estabeleceram na indústria fonográfica, a qual, agora tem buscado a se adaptar a uma nova realidade. Pesquisas revelam que o consumo de música no formato digital tem adquirido cada vez mais espaço no mercado, ao passo que o consumo das mídias físicas só diminuiu (MARTINS e SLONGO, 2014), podendo-se concluir que a revolução digital promoveu mudanças expressivas sobre o comportamento do consumidor.

A *International Federation of the Phonographic Industry* – IFPI, que realiza pesquisas anuais a respeito de hábitos de consumo de música de pessoas de vários países, como Argentina, Austrália, Alemanha, Brasil, Canadá, França, Itália, Japão, México, Estados Unidos, Reino Unido, África do Sul, entre outros, publicou os resultados das pesquisas realizadas em 2019, através de entrevistas a 34.000 usuários de internet, em uma amostra de população entre 16 e 64 anos. Desses, 89% ouvem músicas por meio de plataformas licenciadas de *streaming* (*Spotify, Deezer, Amazon Music, Apple Music, You tube Music* etc), registrando aumento de 8% em relação a 2018. Em contrapartida, 27% acessaram músicas através de plataformas não licenciadas, isto é, de serviços ilegais de compartilhamento de músicas. Segundo Martins e Slongo (2014), o IFPI 2010 demonstrou queda de 40% das vendas de mídias físicas entre 2005 e 2009, que 95% da música da internet era ilegal e não paga, o que levou à conclusão de que, naquela época, somente 5% dos usuários pagavam pela música que consumia online. No relatório do IFPI de 2014, já é possível vislumbrar a adaptação ao novo formato de mercado, uma vez que entre 2009 e 2013, as inscrições em serviços de *streaming* saltaram de 9% a 27% na época. Em 2019, conforme relatos do IFPI, é quase unânime a adesão ao formato digital, embora os *downloads* ilegais ainda persistam.

Diante das alterações, a indústria cultural criticada por Adorno e Horkheimer ainda persiste, porém, em um novo formato. Dada a posição de importância assumida pela internet, no campo da música, percebe-se a uma grande variedade de gêneros musicais à disposição dos ouvintes, bem como um campo aberto a artistas, que podem difundir sua arte sem a intermediação dos meios convencionais de comunicação, como os programas de televisão ou rádio. Entretanto, em contrapartida à desconcentração no poder de filtro das grandes gravadoras e empresas do *mainstream*, tem-se a quase inesgotável fonte de ofertas de conteúdos ofertados pela internet, e agora os esforços se voltam para os novos mecanismos de divulgação, como o uso das redes sociais, o que também provoca a ascensão de novos artistas como influenciadores e propagadores de informações. A internet até se apresenta como meio mais democrático, pois qualquer pessoa pode produzir conteúdo musical ou tantos outros e divulgar o seu trabalho; mas ainda assim, sobressaem aqueles que conseguem ampliar o alcance de seu conteúdo e influência, e com isso, firmar mais seguidores, demonstrando que permanece o potencial da nova indústria musical na busca por potenciais atrativos, influenciadora e geradora de cultura.

Por outro lado, os usuários passaram a ter um certo poder de escolha, o que torna possível sair da absoluta passividade; mas até que ponto possuem autonomia, sem ter a consciência definida de acordo com os padrões divulgados pela nova indústria? Portanto, como já colocado, as críticas tecidas por Adorno e Horkheimer ainda fazem sentido nos dias atuais.

7 BIOÉTICA E MÚSICA

7.1 Bioética da intervenção

Foi Van Rensseler Potter, bioquímico e pesquisador norte-americano na área de oncologia do *McArdle Laboratory for Cancer Research* da Universidade de Wisconsin, Madison, EUA, que propôs um novo conceito interdisciplinar que promovesse a união da ética e da ciência em um novo enfoque. Dessa forma, a partir da construção de diálogo entre a ciência da vida (biologia) e a sabedoria prática (filosofia, ética e valores), criou a Bioética, combina a humildade, a responsabilidade e a competência interdisciplinar e intercultural, potencializando o senso de humanidade, com o objetivo de orientar a sobrevivência humana, surgindo num momento em que a distância entre as ciências naturais e humanidades pareciam intransponíveis, o que se mostrava altamente prejudicial à humanidade e ao planeta.

Assim, a interdisciplinariedade é veemente no conceito proposto por Potter em 1971, visto que os grandes problemas enfrentados pelo ser humano nas diversas áreas, dada suas complexidades, devem ser vistos e abordados a partir dos diversos campos do conhecimento, integrando-se aqui a ciência e a vida, a moralidade e o conhecimento, os problemas vitais da humanidade do presente e os do futuro (ZANELLA, 2016).

Apesar da origem da bioética ser atribuída a Potter, várias publicações científicas apontam que o termo “bioética” foi utilizado pela primeira vez por Fritz Jahr, e em 2008, foi criada a Declaração de Rijeca, a qual afirma que o termo foi utilizado pelo autor em 1927, e que a declaração deveria orientar a vida pessoal, profissional, cultural, social e política. Os signatários ainda propuseram a ampliação da bioética conceitualmente e metodologicamente, de forma a abranger diversas perspectivas culturais, científicas, filosóficas e éticas, em uma abordagem pluralista, pois por vezes ficou reduzida ao âmbito das questões da ética médica (PESSINI, 2013). Assim, o documento é cristalino em almejar a bioética como um campo aberto ao diálogo de várias ciências e profissões, visões e perspectivas de mundo, um verdadeiro território do conhecimento (BELLINO, 1997), e à medida que avança globalmente, amplia-se sua compreensão epistemológica (PESSINI, 2013).

Portanto, tanto em Potter quanto em Jahr percebe-se que a Bioética pode abranger diversas áreas temáticas que tocam a vida humana, com o objetivo de preservá-la.

Consolidando-se as faces da Bioética como um campo de discussão para tomada de decisões, um dos braços significativos é a chamada Bioética da Intervenção, nascida nas discussões de saúde pública com as publicações de Volnei Garrafa entre 1.995 e 1.999 intituladas “A dimensão da ética em saúde pública”, “*Bioetica, salud y ciudadania*” e “*Etica y salud publica: el tema de la equidad y una propuesta bioetica dura para paises perifericos*” constituído-se marcos historiográficos da identidade seminal da bioética de intervenção em sua vinculação teórico-política com saúde pública (FEITOSA e NASCIMENTO, 2015). A origem está nas preocupações com as demandas de saúde relacionadas a temáticas de situações persistentes, que seriam antigas e crônicas demandas éticas das populações, como a exclusão social, fome, aborto e eutanásia, e emergentes, que derivam dos avanços tecnológicos, a exemplo daquelas associadas à engenharia genética, ao tráfico de órgãos, à medicina preditiva e aos organismos geneticamente modificados. Seria uma bioética militante, trazendo a responsabilidade de propor-se como ponte entre os sujeitos (cidadãos) e o Estado, assumindo forte caráter social. Nos dizeres de Nascimento e Feitosa:

A Bioética de intervenção conforma um paradigma bioético que vem sendo testado e validado, especialmente em seu campo experimental e de difusão mais importante: a Cátedra Unesco de Bioética e o Programa de Pós-Graduação em Bioética da Universidade de Brasília. Para tanto, assume-se de maneira consciente a responsabilidade e as conseqüências do processo de produção de um conhecimento bioético que se propõe a operar em duas dimensões: epistemológica e política. Em âmbito epistemológico, por meio da crítica, desconstrução e reconstrução de saberes; no âmbito político, pela reflexão crítica da práxis bioética e pela defesa de práticas que estejam comprometidas com a transformação da injusta realidade social. (FEITOSA e NASCIMENTO, 2015)

Esta vertente da bioética, destarte, não é apenas uma discussão no campo teórico e epistemológico, mas requer ações. Ou seja, diante de questões bioéticas constatadas em uma comunidade, que ensejará e estudos e enfrentamento pela área jurídica, médica, social, entre tantas outras, exige também o comprometimento e adoção de medidas para melhorar a realidade que porventura se encontre injusta, chamando para si a responsabilidade de atuação.

7.2 Ensino de música como ação Bioética

Entende-se possível recorrer à Bioética interventiva na análise dos aspectos concernentes à música e à cultura trazidos neste trabalho. A música como expressão artística dotada de grande influência na formação do comportamento humano está sempre inserida em sua vida e em seus diversos ambientes, e as músicas mais acessíveis ainda são as difundidas pelos meios de comunicação de massa e nas plataformas digitais a partir do acesso à internet. Não é à toa que artistas muito populares no *mainstream* costumam receber propostas e celebrar contratos de vinculação de suas imagens ao marketing de diversos produtos, dado o papel de influenciadores que passam a ter com a fama.

A partir da problematização da falta de consciência a respeito da importância que a música tem na vida do ser humano, e da autonomia e autenticidade frente aos padrões que normalmente são expostos pela indústria musical, a qual tem grandes possibilidades de ditar tendências e comportamentos, conforme exposto à luz das críticas de Adorno e Horkheimer, entende-se que o ensino de música pode proporcionar maior autonomia e capacidade crítica diante do conteúdo acessado. Não se pretende defender ou rechaçar alguns estilos específicos de música, mas a proposta é que os ouvintes não sejam expostos somente ao que está em maior evidência nos meios de comunicação ou nas plataformas digitais passivamente, mas, diante do que lhes é ofertado, tenham suas faculdades ampliadas de reconhecer as técnicas empregadas nas músicas, apreciar, criticar e tecer comparações com outros conteúdos, o que é possível com o conhecimento das técnicas do fazer musical, levando-se à compreensão da música como parte na própria formação.

Em uma realidade em que a educação musical é claramente precária, desconhecendo-se sua importância na formação humana e potencial geradora de cultura, e de se esperar que o padrão vendido como fórmula de sucesso pela indústria musical seja apreciado pela maioria das pessoas.

Conforme exposto no capítulo 1 deste trabalho, a música, além de elemento da cultura, proporciona diversos benefícios para o desenvolvimento infantil, corroborando na capacidade cognitiva e afetiva por exemplo. Sendo algo tão importante e caro ao ser humano, justifica-se sua colocação como uma pauta de abordagem da bioética, e o ensino da música como disciplina nas escolas proporciona seu

conhecimento desde a infância, o que vai ao encontro da proposta interventiva, uma vez que, além da discussão no campo teórico, significa a adoção de medidas que trarão melhorias ao ser humano como parte de uma sociedade, proporcionando acesso à cultura musical.

Com efeito, significa também a ampliação do campo de estudos da bioética da intervenção. Como sua gênese se deu a partir de discussões de problemas afetos à saúde pública, aplicando-se o que assevera a Declaração de Rijeka sobre a interdisciplinariedade da bioética e sua extensão a todas as áreas da vida humana, as artes e a cultura também constituem um campo vasto para exploração.

8 DISCUSSÃO

A música é expressão universal do ser humano, estando presente em todos os momentos da vida. A sensação musical começa ainda na infância, com uma emoção de prazer puramente auditivo e acaba evoluindo para outros analisadores, como o visual e motor, envolvendo regiões integrativas do cérebro, as regiões relacionadas à memória e centros límbicos de recompensa (ANTUNHA, 2010).

Desperta sensações nas pessoas, e é capaz de trazer alento em circunstâncias desfavoráveis e permeia tantos momentos da vida, estando sempre atrelada a comemorações, constituindo uma forma complexa de comunicação (PINTO, 2001).

Diante de tantas constatações de sua influência no comportamento humano, pode-se dizer que a música apreciada por uma pessoa ou uma comunidade diz muito sobre suas identidades, seus hábitos e a cultura em que estão inseridas. A exposição musical ocorre de todos lados, pois o indivíduo experimenta a sensação musical a partir das músicas ouvidas na família, nos ambientes que frequenta como uma igreja por exemplo, um restaurante, a escola, o trabalho, e tudo isso molda sua forma de pensar e refletir.

Ao se ter um ambiente completamente influenciado pela indústria cultural e pré-moldado por ela, Adorno questionou a autonomia, a espontaneidade e crítica dos indivíduos, uma vez que acaba adaptando-se ao que foi pré-ordenado em uma cultura que gerada em torno da indústria capitalista. A indústria cultural, vale ressaltar, funciona em vários níveis, tratando-se não só de produtos culturais mas também de todo um modo de existência. Então, os processos não estão em jogo apenas quando as pessoas assistem televisão ou rádio, pois Adorno também cita os livros, os esportes, enfim, diversas instâncias da vida social. Só não previu, nem poderia prever, que no século XXI, com a explosão das redes sociais, aplicativos e *smartphones*, o sistema se tornaria tão ubíquo (LIMA e SANTOS, 2018). Mas ainda assim suas críticas e desconfiança em relação à cultura continuam a levar a reflexões sobre os processos de socialização entrelaçados à dominação capitalista no presente.

Mesmo com as mudanças significativas da forma de elaboração, divulgação e consumo da música trazida pela ascensão da internet e das plataformas digitais por consequência, as redes sociais hoje se apresentam como ferramenta chave na divulgação, de forma que o número de seguidores que determinada personalidade possui

acaba se relacionando com seu alcance e influência nas plataformas, quase se equiparando ao que era a exposição na televisão há alguns anos. Ou seja, a indústria cultural está e estará sempre presente na vida das pessoas e à medida que surgirem novos recursos tecnológicos ela irá se adaptar aos novos moldes, o que faz com que a crítica de Adorno ainda faça sentido na era atual.

Como o presente ingressou na música como parte significativa nos moldes do comportamento humano e de sua cultura, propõe-se a discussão do tema no campo da Bioética da Intervenção, uma vez que a Bioética é um território que permite o entrelaçamento das ciências biológicas, das ciências humanas e responsabilidade em preservar a vida digna, devendo alcançar todas as esferas da vida humana. E o braço interventivo proposto por autores como Volnei Garrafa e Wanderson Flor do Nascimento, não requer somente a reflexão teórica das questões que se apresentam como bioéticas, mas também a adoção de medidas para enfrentá-las da melhor maneira.

A discussão deste trabalho, portanto, à luz da Bioética da Intervenção, se deu em torno do comportamento das pessoas diante da exposição ao conteúdo difundido, e como podem exercer sua autonomia e realizar a melhor escolha do que ouvem frente a tantas opções diferentes e acessíveis, e não só absorver as músicas de maneira passiva ou se deixar levar pela “audiência” alcançada por determinados artistas. Assim, nesta pesquisa, sustenta-se que a melhor maneira de proporcionar autonomia às pessoas é através do conhecimento, do ensino de música nas escolas, de forma a alcançar os indivíduos ainda na infância, permitindo-o adquirir experiências diversas com o apreciar e fazer musical e desenvolver sua capacidade crítica ao ter ampliado seu acesso à educação musical.

O ensino de música no Brasil ainda enfrenta dificuldades, pois como as orientações do Poder Público são amplas, cada estabelecimento de ensino tem autonomia para elaborar suas ações educativas voltadas para a música, envolvendo também a escolha de profissional habilitado para isso e a capacitação de suas equipes para atender às diretrizes. Conforme se observa no histórico traçado sobre o ensino de música no país, o ensino da música não foi encarado como prioridade por muito tempo, mas a luz no fim do túnel se mostrou com a alteração da LDB ocorrida em 2008, com a Lei 11.769/2008, que resgatou a inclusão da música no currículo escolar. Somente em 2016 vieram as diretrizes de como proceder com o ensino nas escolas, conforme verifica-se na Resolução do Conselho Nacional de Educação n° 2/2016, mas ainda há muito a se avançar. O fato do Poder Público, o qual tem também o dever de auxiliar na

promoção da cultura, reconhecer a importância de se incluir a música no currículo escolar já é uma ação interventiva, mas ainda há passos a serem dados para que as pessoas tenham consciência da importância que música tem em suas vidas, através de reformulação dos programas de ensino, de um sistema político-educacional que valoriza a atuação do educador com pagamentos justos e condições que favoreçam o estudo e a realização de um bom trabalho, como espaço e materiais disponíveis, bem como número de alunos adequados.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música, portanto, representa uma das mais valiosas formas de expressão da humanidade como linguagem, arte e transmissão da sabedoria e criações humanas, possuindo importante papel na produção de cultura, além de permear outras funcionalidades de forma secundária, a exemplo de poder ser utilizada como recursos de aprendizagem e em tratamentos de saúde. Tal é sua relevância, ao ponto da sociedade e o Poder Público terem o dever de promover sua valorização, sendo o ensino nas escolas o meio mais eficaz para que isso ocorra.

Nos dizeres de Bréscia (2011) o ensino de música nas escolas do Brasil não foi prioridade por vários anos, o que é irônico para um país que se considera tão rico musicalmente e não tem a música como parte do cotidiano em suas escolas. A previsão legal e mais recente de seu ensino no currículo escolar adquiriu maior notoriedade com a alteração da Lei 9.394/1996 pela Lei 11.769/2008, a qual assegurou o ensino obrigatório de música nas escolas, ainda que de forma integrada com outras modalidades artísticas, o que não se via desde a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) de 1971. Somente em 2016, o Ministério da Educação publicou as diretrizes de ensino dispostas na Resolução do Conselho Nacional de Educação - CNE/CEB nº 2/2016. No entanto, as novas regras foram descritas de forma ampla, ficando a implementação a critério de condução das próprias escolas, dando-lhes autonomia para realizar ações que atendam às diretrizes. Ainda que as recentes disposições já constituam um avanço, vez que ao menos demonstrou o reconhecimento das Instituições Governamentais quanto à necessidade de integrar a música ao currículo escolar, ainda há um longo caminho na transformação social. A fim de que cada vez mais pessoas compreendam a importância da música e a apreciem, a partir de uma postura crítica em relação ao conteúdo que acessam, é necessário rever as políticas de implementação do ensino de música nas escolas e de formação de profissionais, levando em consideração a realidade precária nesta área que ainda assola o país e todo o contexto e diversidades culturais.

Tal proposta é um grande desafio na sociedade contemporânea, que é marcada pelo avanço tecnológico e rápida propagação de informações, gerando culturas de massa constituídas de uma pluralidade de indivíduos, cuja consciência do eu e da autenticidade nos estilos de pensar e nas tradições vem sendo reduzidos ao mínimo.

Nem sempre se sabe da importância da música como agente produtor da cultura, nem das diferentes formas de como ela pode se desenvolver em cada sociedade, e à mercê do conteúdo produzido pela indústria musical, que dita padrões, tendências e comportamentos que acabam absorvidos passivamente pelas pessoas, até mesmo a cultura é impactada.

Embora a produção musical tenha atravessado alterações profundas com os avanços tecnológicos, tendo por consequência a desconcentração do monopólio por grandes gravadoras e produtoras de entretenimento, a indústria permanece forte e influente sob nova configuração. Com a internet se tornando cada vez mais necessária à vida das pessoas e mais acessível, tem crescido a divulgação e o consumo de conteúdo musical por meio das mídias sociais e nas próprias plataformas digitais, resultando numa infinidade de ofertas aos usuários, que tem a possibilidade de sair da absoluta passividade que tinha diante da divulgação que ocorria apenas por meio de televisão ou rádio. Mas a nova indústria, agora adaptada à realidade virtual e digital, apresenta-se ainda como influenciadora nos variados comportamentos humanos, e consequência, na cultura em geral, o que torna as considerações feitas por Adorno e Horkheimer ainda tão relevantes.

À míngua da amplitude do acesso às produções musicais fornecidas pela indústria, o acesso à educação musical de qualidade ainda é precário, sendo necessários novos estudos e novas propostas para reformulação das bases curriculares, com objetivo de desenvolver um raciocínio globalizante e integrador, consequência do despertar da consciência de interdependência de sentimento e racionalidade, e de tecnologia e estética (BRITO, 2011).

Vale ressaltar que a proposta de rever do ensino de música nas escolas neste trabalho não visa à preparação de profissionais ou musicistas, mas a uma educação musical que considere o contexto de cada época, os avanços tecnológicos, tendo a função de transformar critérios e ideias artísticas em uma nova realidade, proporcionando o desenvolvimento de faculdades indispensáveis a qualquer pessoa, como percepção, comunicação, concentração, autodisciplina, trabalho em equipe, autoconfiança, redução de medo e outras inibições causadas por preconceitos, criatividade, senso crítico, memória, sensibilidade de valores qualitativos, principalmente do processo de conscientização do todo, o qual é base para o raciocínio e da reflexão.

Diante da relevância da discussão a respeito da música, seus variados aspectos e seus efeitos na vivência humana, vislumbra-se um campo passível de discussão na bioética, uma vez que a linguagem musical é diretamente ligada à vivência humana e sua produção cultural. Frente às lacunas regulamentadoras que ainda se apresentam no país, repensar os critérios e a política de ensino de música nas escolas como uma plataforma da Bioética da Intervenção representa a preocupação em despertar a consciência da realidade moldada pela lógica das indústrias produtoras de bens culturais, para proporcionar conhecimento e sensações advindas do fazer musical e autonomia.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. e HORKHIMER, Max. A Indústria Cultural Como Instrumento de Alienação e Dominação na Sociedade do Espetáculo; *Indústria cultural e Sociedade*. 5ª Edição. Paz e Terra. Tradução Seleção de textos: Jorge M. B. de Almeida. Traduzido por Juba Elisabeth Levy. Crítica cultural e sociedade: Traduzido por Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. Tempo livre: Traduzido por Maria Helena Ruschel, 1947.

ANJOS, Alexandre Gonzaga dos., MONTANHUR, Caroline Daniel, CAMPOS, Érico Bruno Viana., PIOVEZANA, Ana Luiza Ribeiro Pereira Dias., MONTALVÃO, Joana Santos., NEME, Carmen Maria Bueno. Musicoterapia como estratégia de intervenção psicológica com crianças: uma revisão da literatura. Gerais, *Revista Interinstitucional de Psicologia*. v. 10. n. 2 Belo Horizonte. Dezembro/2017.

ANTUNHA, Elisa Lima Gonçalves. Música e mente. *Boletim Academia Paulista de Psicologia*. v.30. n. 1. São Paulo. Junho de 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415>. Acesso em 12 de agosto de 2020.

ARAÚJO, Francimar de Oliveira. Um olhar sobre a relação contextual de aplicabilidade entre o currículo, a cultura e a pedagogia. *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*. Ano 05, Ed. 3, v. 06, p 71-89. Março de 2020.

AREIAS, José Carlos. A música, a saúde e o bem estar. *Nascer e Crescer*. v. 25, n. 1. Porto. Março de 2016.

BELLINO, Francesco. *Fundamentos da Bioética: aspectos antropológicos, ontológicos e morais*. Edusc. Bauru, 1997

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Tradução por André-Kees de Moraes Schouten. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 p.308

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 11 nov. 2020.

BRASIL. *Lei nº 9.395, de 20 de dezembro de 1.996*. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm>. Acesso em: 11 nov. 2020.

BRASIL. Ministério da Educação. *Resolução Nº 2, de 10 de maio de 2016*. Define Diretrizes Nacionais para a operacionalização do ensino de Música na Educação Básica. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=40721-rceb002-16-pdf&Itemid=30192>. Acesso em: 10 dez. 2020

BRÉSCIA, Vera Lúcia Pessagno. *Educação Musical: Bases psicológicas e ações preventivas*. 2ª Edição revisada. Alínea, Campinas, 2011.

BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter educador: O humano como objetivo da educação musical*. 2ª Ed. Editora Peirópolis. São Paulo, Peirópolis, 2011.

_____. *Hans-Joachim Koellreutter: ideias de mundo, de música, de educação*. Edusp. São Paulo, Peirópolis, 2015.

BROCHADO, Mariah. Educação musical no Brasil: desafios e perspectivas. *RIAEE– Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação*, v.11, n.3, p.1372-1388, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/iberoamericana/article/view/7453/5915>>. Acesso em: 18 dez 2020.

CAETANO, Monica Cristina. e GOMES, Roberto Kern. A importância da música na formação do ser humano em período escolar. *Educação em Revista*. Marília, v.13, n. 2, p. 71-80. Julho-Dezembro, 2012. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:IzduB40pJccJ:www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/educacaoemrevista/article/view/3288+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 18 dez. 2020.

CALLEJA, José Manuel Ruiz. Os professores deste século. Algumas reflexões. *Revista Institucional Universidad Tecnológica del Choco: Investigación, Biodiversidad y Desarrollo*. Chocó, p. 109-117. 2008. Disponível em: <<https://revistas.utch.edu.co/ojs5/index.php/revinvestigacion/article/view/442>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

CHIARELLI, Ligia Karina Meneghetti. e BARRETO, Sidirley de Jesus. A música como meio de desenvolver a inteligência e a integração do ser. Instituto Catarinense de Pós-Graduação. *Revista Recrearte*, n.3. Junho 2005 ISSN: 1699-1834. Disponível em: <[em: https://docplayer.com.br/8818601-A-musica-como-meio-de-desenvolver-a-inteligencia-e-a-integracao-do-ser.html](https://docplayer.com.br/8818601-A-musica-como-meio-de-desenvolver-a-inteligencia-e-a-integracao-do-ser.html)>. Acesso em: 18 dez. 2020.

COSTA, Jean Henrique. A atualidade da discussão sobre a indústria cultural em Theodor W. Adorno. *Trans/Form/Ação*, Marília, V. 36, n. 2, p. 135-154, Maio/Ago., 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/trans/v36n2/09.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

COSTA, Máximo José da; RIBEIRO, Carlos Antônio Santos. Um olhar multicultural: perspectivas sobre a música massiva nas práticas de ensino e aprendizagem na educação básica. *Anais da Sefim*, v. 3, n. 5, 2017. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/viewFile/547/431>>.

CUNHA FILHO, Humberto. *Teoria dos Direitos Culturais: fundamentos e finalidades*. 1ª Edição. Sesc. São Paulo, Julho de 2018.

FEDERAÇÃO MUNDIAL DE MUSICOTERAPIA, 1996. Comissão de Prática Clínica. *Revista Brasileira de Musicoterapia*. p.4 Disponível em <<http://www.revistademusicoterapia.mus.br/wp-content/uploads/2016/12/2-Defini%C3%A7%C3%A3o-de-Musicoterapia.pdf>>. Acesso em: 20 de ago.2020.

FEITOSA, Saulo Ferreira e NASCIMENTO, Wanderson Flore do. A bioética de intervenção no contexto do pensamento latino-americano. *Revista Bioética*. 2015; 23 (2): 277-84. Disponível em:< <https://www.scielo.br/pdf/bioet/v23n2/1983-8034-bioet-23-2-0277.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2020.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY (IFPI). *IFPI Digital Music Report*. Londres, 2010. Disponível em: <https://www.pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2015/01/DMR2010_UK_JAN2010.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2020.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY (IFPI). *IFPI Digital Music Report*. Londres, 2014. Disponível em: <https://www.pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2015/01/Digital_Music_Report_2014.pdf>. Acesso em 18 dez. 2020.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY (IFPI). *IFPI Digital Music Report*. Londres, 2019. Disponível em: <<https://new.ifpi.org/ifpi-global-music-report-2019/>>. Acesso em: 23 nov. 2020.

KOOP, Stefane Katrin Koop. A Indústria Cultural e o conceito de alienação. *Pólemos*. v.7. n. 14, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/polemos/article/view/22071/21134>>. Acesso em: 11 nov. 2020).

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. e SANTOS, Eduardo Altheman Camargo. Socialização e dominação: a Escola de Frankfurt e a cultura. *Tempo Social*. v. 30, n. 3. São Paulo. Setembro/Dezembro de 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ts/v30n3/1809-4554-ts-30-03-0123.pdf>>. Acesso em: 18 de dez., 2020.

LIMA, Paulo Butti de. Arte e conhecimento em Aristóteles. *Letras Clássicas*, n.12, p. 169-185. *FFLCH/USP*. São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73906/77568>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

MAIA, Ari Fernando e ANTUNES, Débora Chistina. Música, indústria cultural e limitação da consciência. *Revista Mal – Estar e Subjetividade*. Fortaleza. v. 8. n. 4, p. 1143-1176. Dez/ 2008. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/malestar/v8n4/13.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2020.

MARTINS, João Paulo Capelli e SLONGO, Luiz Antonio. O Mercado de Música Digital: um estudo sobre o comportamento do consumidor brasileiro. *Revista Brasileira de Gestão de Negócios*. Aprovado em 13 de novembro de 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbgn/v16n53/1806-4892-rbgn-16-53-638.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2020.

MERRIAN, Alan . *The Anthropology of Music*. The Anthropology of Music. 1ª Edição. Evanston, Northwestern University Press, 1966.

MOREIRA, Shirlene Vianna, FRANCIS, Ricardo dos Reis e MOREIRA, Marcos. Intervenção musical pode melhorar a memória em pacientes com doença de Alzheimer? Uma revisão sistemática. *Dementia & Neuropsychologia*. v. 12, n. 2. São Paulo. Abril-Junho, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1980-57642018000200133&lng=en&tlng=en>. Acesso em: 18 dez. 2020.

ONU. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/wp-content/uploads/2018/10/DUDH.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2020.

PESSINI, Leo. As origens da bioética: do credo bioético de Potter ao imperativo bioético de Fritz Jahr. *Revista Bioética*. 2013, p.9-19. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/bioet/v21n1/a02v21n1.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

PINTO, Thiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 1, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007>.

RAYMOND, A. R. MacDonald. Music, health, and well-being: A review. PMC – US National Library of Medicine. *National Institutes of Health*. v. 8, 2013. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3740599/>. Acesso em: 17 julho de 2020.

SAMPAIO, Renato Tocantins, LOUREIRO, Cybelle Maria Veiga e GOMES, Cristiano Mauro Assis. A musicoterapia e o transtorno do espectro do autismo: uma abordagem informada pelas neurociências para a prática clínica. *Per Musi*. Belo Horizonte, n 32, 2015. p 137-170. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/pm/n32/1517-7599-pm-32-0137.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2020.

SILVA, Marília Nunes, VALADARES, Ana Carolina Duarte, ROSA, Gerlaine Teixeira, LOPES, Liliâne Cristina Moreira e MARRA, Célia Auxiliadora dos Santos. Avaliação de músicas compostas para indução de relaxamento e de seus efeitos psicológicos. *Psicologia: Ciência e Profissão*. Julho-Setembro. 2016. V 36. Nº 3, p. 709-725. Disponível em: <<https://www.scielo.br/scielo.php?>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

VIANNA FILHO, Hermeto Marques. A trajetória da Educação Musical no Brasil e o aumento da oferta dos cursos de Licenciatura em Música no Rio Grande do Sul a partir da aprovação da Lei 11.769/2008. *Educação*, Batatais, v. 6, n. 2, p. 33-50, jul./dez. 2016.

WAINER, Daniel Ferreira. Entre música e tecnologia: condições de existência e funcionamento da indústria fonográfica brasileira no século XXI. *Comunicação e Sociedade*, v..31, Junho de 2017. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2183>. Acesso em: 10 dez. 2020.

ZANELLA, Anor; SCHRAMM, Fermin Roland (orgs.). *Fundamentos da Bioética*. v. 3. CRV. Curitiba, 2016.