

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

## MÚSICA IMAGINADA: O PAPEL DAS TRADIÇÕES INVENTADAS NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MIDIÁTICA DE ANDRÉ RIEU

Fernando Gonzalez<sup>1</sup>

### Resumo:

Este trabalho tem como objetivo compreender algumas das estratégias empregadas em torno do violinista e regente holandês André Rieu no processo de construção de sua identidade midiática. O estudo parte do conceito de tradição inventada, estudado por Eric Hobsbawm e Terrence Ranger, entendido aqui como parte do processo da construção da identidade midiática de Rieu, relacionando-o com as perspectivas do sociólogo Pierre Bourdieu, que entende o consumo de (e a associação a) certos produtos culturais como parte de um processo para a elevação do capital cultural e simbólico e, conseqüentemente, a obtenção de distinção dentro de um grupo social.

**Palavras-chave:** André Rieu. Distinção. Tradição inventada. Música Clássica. Identidade midiática.

### 1. Introdução

O poder de sedução do passado manifesta constantemente sua influência nas relações sociais e práticas do cotidiano. Seja para buscar pistas de como se comportar nos jogos sociais, seja para atuar como elemento legitimador de atitudes – ou muitas vezes de argumentos em debates e discussões acaloradas – recorrer àquilo que já foi visto ou vivenciado se configura como uma prática constante na sociedade. Quando as referências buscadas se inscrevem em um contexto reconhecido socialmente como pertencente a uma tradição, as práticas e costumes ganham em diferenciação simbólica, como resultado, em parte, da postura solene que passa a permear atitudes e discursos (remetendo a um passado misterioso de origem desconhecida), e, em parte, do orgulho e responsabilidade que vêm da noção de estar-se perpetuando algo que decorre de décadas ou séculos.

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero. E-mail: fernando.gonzalez@gmail.com

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

Presente no mercado fonográfico desde o início da década de 1980, o violinista e maestro holandês André Rieu vem refinando uma dinâmica específica em suas apresentações, responsável em grande parte por formatar a imagem que se constituiu em seu entorno, apoiado firmemente em resquícios de um passado (real ou imaginário) consagrado no Velho Continente. Ao mesmo tempo, vem acumulando resultados incompatíveis com o campo em que aparenta se inserir, o da música clássica, com turnês que se aproximam de nomes conhecidos da música popular.<sup>2</sup>

Atuando como um *bandleader* carismático, ele reproduz um repertório apoiado sobre um tripé conservador, constituído por peças amplamente conhecidas do repertório clássico dos séculos XVII-XIX, transcrições de árias de óperas famosas e arranjos de música folclórica, tradicional e popular (como *Hava Nagila*, *Funiculì Funiculà* ou, no caso do show em São Paulo, *Manhã de Carnaval* e *Ai se eu te pego*), apostando naquilo que tem aceitação garantida e que seu público já espera quando compra um ingresso para sua apresentação. Não existe possibilidade de mudança, assim como não há chance de entrar em contato com algo diferente, de expandir horizontes e trazer para o jogo algo que leve o espectador a novos círculos culturais. Assim, dentro da lógica da indústria cultural, o consumo segue sendo determinado pela produção dos mesmos bens simbólicos, enquanto o novo é descartado por posar um risco para a eficiência da dinâmica de mercado (ADORNO E HORKHEIMER, 2006).

Nos shows ao vivo, que consideramos os grandes momentos de formação e afirmação de sua imagem midiática, Rieu envolve a música em uma atmosfera de nobreza e elevação. O processo se completa com a ambientação suntuosa que remete a palacetes europeus, com membros da orquestra trajando vestidos de festa bufantes e casacas exageradas e com eventuais intervenções de solistas convidados (sempre apresentados como alguns dos melhores do mundo em sua atividade) e casais de dançarinos que ocupam o palco valsando e reforçando a ambientação de baile de contos de fadas.

---

<sup>2</sup> As turnês de Rieu realizadas entre os anos de 2009 e 2013 integram o Top 25 da revista norte-americana *Billboard*, que traz as 25 maiores turnês mundiais quanto à receita bruta. Suas temporadas encontram-se entre as posições de número 6 (em 2009) e 20 (em 2013), com receitas entre US\$ 95,8 milhões e US\$ 39,9 milhões. Em 2013, o público de Rieu atingiu 484.599 pessoas, próximo de nomes como Lady Gaga, com 544.333 pessoas, e Paul McCartney, com sua plateia de 565.705 pessoas.

## 2. Tradições inventadas

A narrativa ficcional criada por Rieu em suas apresentações com a *Johann Strauss Orchestra* busca resgatar referências e estabelecer continuidade com uma Viena imaginária do século XIX, apoiando sobre mitos e preconceitos aplicados à música clássica aquilo que os historiadores Eric Hobsbawm e Terrence Ranger identificam como tradições inventadas.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBBSAWM E RANGER, 2015, p.8).

A tradição, aqui, é entendida pelos autores como um conjunto de práticas de natureza simbólica, que servem mais a justificativas ideológicas do que técnicas; neste ponto, se diferenciam de atitudes e modos de operação que se instalam como costumes, de utilidade prática, e que podem ser facilmente modificadas se o contexto demandar. Enquanto, no universo da música clássica, a tradição de realizar a afinação dos instrumentos da orquestra com base na nota Lá tocada pelo oboé serve a uma praticidade técnica (uma vez que este instrumento é o que consegue soar a nota Lá com mais precisão, próxima de sua frequência ideal de 440 Hz), a tradição de os músicos se levantarem para a entrada do maestro no palco vem de um hábito respeitoso, herdeiro provável de uma época em que os regentes eram todo-poderosos e dirigiam suas orquestras com punho de ferro.

Exemplos de tradições inventadas incluem a utilização de um tipo específico de chapéu e casaco vermelho pelos participantes de uma caçada e a indumentária solene, composta por toga, peruca e outros acessórios ritualísticos, adotada por juízes e magistrados em algumas culturas, segundo Hobsbawm e Ranger (2015), assim como, segundo Martino e Marques (2012), o costume social ritualizado do consumo de chá na Inglaterra, instituído em paralelo à constituição do Império Britânico como grande ator nas relações internacionais do século XIX.

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

No caso das tradições inventadas, mais do que uma origem facilmente identificável, o importante é que seja possível traçar uma linha de continuidade, mesmo que artificialmente, que estabeleça o contexto de repetição e manutenção do ritual, ou seja, “elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória” (HOBSBAWM E RANGER, 2015, p.8). Esta faceta das tradições inventadas faz delas ferramentas eficazes no processo de constituição e afirmação da própria identidade, considerando que “as identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. (...) Elas têm tanto a ver com a *invenção* [grifo do autor] da tradição quanto com a própria tradição (...)” (HALL, 2014, p.109).

As identidades, neste contexto, podem ser compreendidas como conjuntos de especificidades e características entendidas a partir de discursos fundadores, definindo narrativas do passado (mesmo que imaginário) que visa trazer legitimidade para o presente, já que

a composição das relações de identidade se desenvolvem, entre outros fatores, a partir dessas características, produzidas a partir de documentos e fatos históricos, nem sempre reais, mas que servem para explicar o presente e dizer, a partir de um passado, quem se é agora. A construção do passado é uma maneira de propor um projeto para a atualidade, vinculando-se a raízes e origens (...) (MARTINO, 2010, p.55-56).

Lançando sua linha de continuidade artificial quase 200 anos no passado, Rieu busca estabelecer uma ligação direta com Johann Strauss II, o compositor que empresta seu nome à orquestra do violinista. Colocando-se na posição de um novo “Rei da Valsa”<sup>3</sup>, Rieu mostra-se como herdeiro de um costume que teria seu declínio na segunda metade do século XIX, as orquestras de baile itinerantes. Enquanto a instituição da orquestra sinfônica que conhecemos hoje estava na sua infância nos idos de 1830-1840, eram as orquestras de dança que se desenvolviam como grupos de inigualável brilho e virtuosismo, realizando por vezes mais de 100 concertos em um período de menos de três meses (SCHONBERG, 2010) – em grande parte, exatamente como a orquestra comandada por Rieu.

---

<sup>3</sup> *King of the Waltz*, ou Rei da Valsa, é também o título de um box de CDs e DVDs lançado por Rieu em 2012, que inclui também um livro de 144 páginas, com capa de couro, contendo fotos e comentários sobre seu trabalho.

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

O cenário, no entanto, mudaria gradualmente ao longo da segunda metade do século XIX, com a crescente profissionalização das orquestras e a instituição dos concertos em moldes próximos aos que conhecemos hoje. Um dos expoentes deste processo foi o compositor alemão Felix Mendelssohn, que, como regente titular da orquestra da *Leipzig Gewandhaus*, a partir de 1835, impôs disciplina na organização do grupo, aumentou o número de integrantes e elevou a receita e os salários dos músicos (SCHONBERG, 2010; TARUSKIN, 2005), que puderam dedicar-se integralmente à orquestra. O compositor também foi responsável por reforçar uma noção de respeito à integridade das obras executadas, colocando fim no costume de interromper os movimentos de sinfonias com entreatos destinados a distrair o público, já que, na opinião dos patrocinadores, a plateia de um concerto não aguentaria o “desgaste intelectual” de ouvir uma sinfonia completa do começo ao fim (SCHONBERG, 2010).

### 3. A construção da identidade

A identidade – ou identificação – como conjunto de particularidades representativas associadas a um sujeito surge a partir do jogo social e de tomadas de posição, conscientes ou inconscientes, ligadas diretamente ao contexto onde se está inserido, na interação entre o ator e a sociedade. O processo de identificação segue em constante movimento, sendo formado ao longo do tempo e nunca se fechando como algo completo (HALL, 2011). Esta dinâmica, no entanto, não é naturalmente empreendida, ou determinada por algum tipo de força cósmica; não se nasce com a identidade pré-definida, como um caminho que se deve trilhar durante a vida. A formação se dá ao longo do tempo através de escolhas, considerando que

a identidade ou diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais (SILVA, T.T., 2014, p.76).

A produção da identidade diz muito, ao mesmo tempo, tanto sobre o que se é quanto sobre o que se pretende ser. A evocação de um passado histórico atua como elemento estratégico não somente para afirmar uma identidade já plenamente adquirida, que defina quem especificamente se é, mas sim quem se pode vir a se tornar, como pode-se representar a si mesmo e como esta representação afeta as possibilidades de reconhecimento de si mesmo:

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

Elas [*as identidades*] surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático (HALL, 2014, p.109).

Ao mesmo tempo em que alça sua orquestra a uma posição de um grupo straussiano do século XXI, Rieu empreende neste processo de narrativização lançando-se como o grande representante da tradição vienense, uma personificação viva da música clássica – em grande parte representada por um processo de estereotipagem, que se apossa de poucas características representativas e reduzem o todo desta expressão cultural a meia dúzia de características (HALL, 2016) - sustentado por mitos resgatados diretamente do século XIX.

Nos idos de 1830-1840, enquanto Leipzig assistia ao gradual e eventualmente duradouro processo de profissionalização das orquestras sinfônicas, Paris se tornava o centro de uma revolução, tanto social quanto artística, da performance musical, catalisado em grande parte pelo violinista italiano Niccolò Paganini - que carregava seus recitais de gestualidade exacerbada e demonstrações de domínio técnico do instrumento (SILVA, E.M., 2011) – mas que encontrou nos pianistas românticos seus principais protagonistas.

Estes intérpretes foram em grande parte produto de um contexto cultural transformado por mudanças no cenário socioeconômico da época. Novas condições econômicas, tecnológicas e demográficas resultaram na ampliação do público musical do século XIX, que teve como uma de suas consequências imediatas a chamada “ampliação do gosto” (TARUSKIN, 2005); agora, não só novos públicos estavam comparecendo às salas de concerto da época como o circuito de apresentações, antes reduzido aos salões dos nobres e aristocratas, estava se expandindo. Enquanto para os diferentes extratos sociais da população este processo era percebido de maneiras diferentes – e trazia consequências distintas na dinâmica social de seus integrantes - para os artistas significava um aumento potencial de público, que, com a nova (ainda que não tão significativa) variedade de opções, deveria passar a ser conquistado e fidelizado.

O caminho mais garantido para o sucesso não seria mais perseguir um público elitizado, assegurando uma carreira em um nicho social exclusivo, mas perseguir um

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

público amplo, atraindo muitas pessoas e lotando as salas de concerto. A capacidade de espantar, além de a de emocionar, tornou-se primordial. Resumindo, começava a era do virtuoso itinerante, que estamos vivendo até hoje<sup>4</sup> (TARUSKIN, 2005, p.251).

O herdeiro mais célebre desta nova ordem é sem dúvida o pianista húngaro Franz Liszt, que levou para os teclados a exuberância técnica e os arroubos performáticos que Paganini consagrara ao violino. Liszt, no entanto, foi além de meramente transpor para outro instrumento as habilidades demonstradas pelo italiano, empreendendo em um processo complexo de autorreinvenção, apoiado nos preceitos idealistas do herói romântico no século XIX, que incluía não somente aprofundar sua técnica pianística, mas também consumir uma grande quantidade de obras consagradas, como as composições de Bach, Beethoven, Weber e Mozart, e obras de Platão, Locke, Homero, Lord Byron e Victor Hugo. Na carta escrita ao pupilo Pierre Wolff, em que detalha suas ambições, Liszt afirma que se mantivesse sua sanidade ao fim do processo viria a se tornar um artista, em suas próprias palavras, nos moldes em que a época exigia (TARUSKIN, 2005).

Liszt emergiria da empreitada e se converteria em um dos principais compositores e o mais célebre pianista de sua geração, arrastando atrás de si hordas de admiradores e realizando concertos que fariam dele um dos primeiros *superstars* da era moderna. “Seus concertos eram catárticos de uma maneira que somente shows de rock continuam sendo na nossa época, e o culto de adoração que ele inspirava é algo a que somente músicos de rock aspiram abertamente na atualidade<sup>5</sup>” (TARUSKIN, 2005, p.268). Talvez uma das inovações mais importantes promovida por ele, tanto musicológica quanto social, tenha sido a consagração do recital solo, uma vez que Liszt foi o primeiro artista que ousou ocupar um palco sozinho por todo um concerto (TARUSKIN, 2005), que até então incluía entreatos com malabaristas, artistas de circo e outras atrações. A mudança, acelerada e consagrada por ele, pode ser identificada como parte do processo de consagração do ideal de herói romântico solitário, que

---

<sup>4</sup> “The surest road to success no longer lay in reaching high, toward a secure career-niche at the most exclusive social plane, but in reaching wide, ‘packing them in’. The ability to astonish as well as move became paramount. The age, in short, of the itinerant virtuoso as born. We are still living in it”, no idioma original.

<sup>5</sup> “Concerts like his were cathartically purging in a way that only rock concerts have remained in our time, and the cult of worshiped personality that he inspired is something to which only rock musicians openly aspire now”, no idioma original.

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

já vinha exercendo sua influência na música desde o fim do século XVIII, mais notadamente nos concertos para piano de Beethoven. Até então, o conceito do concerto (consagrado por Mozart) era o de cooperação (no caso entre solista e orquestra), traduzido na própria nomenclatura vinda do italiano: *concertare*, no idioma de Dante, se insere dentro do campo semântico de planejar, arquitetar e conceber (TARUSKIN, 2005). O novo estilo inaugurado por Beethoven muda o equilíbrio de forças em favor do instrumento solo, que ao invés de conspirar com a orquestra passa a ter prioridade sobre ela, assim como os virtuosos que se apresentavam solo viriam a ter prioridade sobre os outros musicistas.

A supremacia do solista não só se mantém até hoje como foi potencializado pelo culto às personalidades da era da indústria cultural. Nessas bases, Rieu se lança como o destaque de seus shows, mesmo considerando que, em vários momentos, atua mais como um anfitrião do que como solista ou regente (sendo esta última uma atividade que em vários momentos de sua performance levanta dúvidas quanto à veracidade). Seu papel nesses momentos é efetivamente o do herói romântico, o sujeito que, sozinho, comanda as circunstâncias, domina o contexto e faz dele sua consagração, deixando para a orquestra, que muitas vezes faz a maior parte (senão todo) o trabalho, o rodapé de seu nome (em letras miúdas).

#### **4. Capital simbólico e distinção**

O resgate de um passado tradicional para ser usado como estratégia de legitimação acaba por imbuir o objeto de uma atmosfera solene, repleta de valor simbólico e que intima o falante, que possa vir a questionar sua validade, a confirmar seu próprio valor frente àquela situação, como se perguntasse qual sua qualificação – ou, utilizando uma frase do senso comum, quem ele pensa que é – para questionar algo instituído há tanto tempo/repleto de tanta tradição.

A associação da imagem midiática de Rieu a uma tradição musical consagrada ao longo dos séculos torna-se estratégia de elevação de capital simbólico e busca por distinção, tendo em vista considerações de Bourdieu (2015) que afirmam que, apesar da noção comum de que os gostos culturais são algo inato, pessoal e intransferível (de onde aparece o ditado que diz que gosto não se discute), o trabalho de pesquisa científica evidencia que a aquisição e consumo



# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

de produtos culturais está diretamente ligado à educação, seja ela formal (adquirida nas escolas e universidades), seja ela informal (advinda da criação e do contexto familiar). O consumo de certos produtos culturais, portanto, como música clássica (gênero com o qual o público de Rieu parece identificá-lo), estaria diretamente ligado a evidências de pertencimento a uma classe específica, e a tudo aquilo que esse pertencimento traz consigo.

Isso não significa, no entanto, a sugestão de algum tipo de predeterminação, ou mesmo de classificação estanque de classes sociais; o que o modelo apresenta é uma predisposição para o consumo deste ou daquele produto, não só pela educação normalmente encontrada em cada categoria, mas também por adequação ao ambiente social no qual se vive e se busca pertencimento (BOURDIEU, 2014). A própria noção de classe social, nesse contexto, é tratada como algo teórico, um agrupamento que possui grande probabilidade de se concretizar, por conta das afinidades culturais identificadas. “O que não quer dizer que a proximidade no espaço social, ao contrário, engendre automaticamente a unidade: ela define uma potencialidade objetiva de unidade ou, para falar como Leibniz, uma ‘pretensão de existir’ como grupo, uma *classe provável*” (BOURDIEU, 2014, p.25).

É importante destacar que, quando Bourdieu fala de “cultura legítima” e práticas culturais, ele está se referindo a manifestações artísticas como literatura, pintura e música. Desta forma, ele se aproxima do conceito de cultura trabalhado pelos autores da Escola de Frankfurt (interpretação que escolhemos adotar neste trabalho):

Quando os frankfurtianos se referem a cultura, eles utilizam o termo com um significado distinto do que lhe é conferido pelos antropólogos. Cultura não significa práticas, hábitos ou modo de vida, e se por um acaso é legítimo falarmos em antropologia, trata-se de uma Antropologia Filosófica. Na verdade os autores seguem a tradição alemã, que associa cultura à *Kultur*, e a identificam com a arte, filosofia, literatura e música (ORTIZ, 1968, p. 48).

A cultura seria, para os alemães, parte de um processo de humanização, algo que deveria se estender por toda a sociedade. Outro ponto importante para os frankfurtianos é a diferença estabelecida pelo pensamento alemão entre a ideia de cultura e a noção de civilização, já que esta última abarca o desenvolvimento do mundo material, enquanto a primeira estaria circunscrita a uma esfera espiritual (ORTIZ, 1968). Dentro dessa interpretação, a música é

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

alçada a uma posição de destaque, funcionando como um signo de distinção cultural, considerando que

se nada existe, por exemplo, que permita, tanto quanto os gostos no campo da música, afirmar sua “classe”, nada pelo qual alguém possa ser infalivelmente classificado, é porque, evidentemente, não existe prática para determinar melhor a classe, pelo fato da raridade das condições de aquisição das disposições correspondentes, do que a frequência do concerto ou a prática de um instrumento de música “nobre” (práticas menos disseminada no caso em que todas as outras variáveis sejam semelhantes, que a frequência do teatro, dos museus ou, até mesmo, das galerias) (BOURDIEU, 2015, p.23).

A afirmação de classe se manifesta também no momento de discorrer sobre a cultura musical, de afirmar sua posição no campo social através da exibição de erudição e conhecimento sobre sua história e especificidades, uma vez que “o discurso sobre a música faz parte das mais cobiçadas ocasiões para a exibição intelectual. Falar de música, é a ocasião por excelência para manifestar a extensão e a universalidade de sua cultura” (BOURDIEU, 1983, p.122).

## 5. Considerações finais

Assim como o processo de constituição de identidade individual, a construção da identidade midiática se faz parte de um movimento contínuo, constituído por escolhas de associação a certos elementos e afastamento de outros de maneira que, apesar de fragmentado e não necessariamente inteiramente coerente, o todo final se aproxime o máximo possível daquilo que se pretende mostrar para quem observa. Quando permeada ativamente pela mídia e nela apoiada para divulgar a si mesma e buscar seus objetivos, a noção de identidade ganha contornos mais difusos, uma vez que entram em jogo as dinâmicas de poder, as especificidades do processo de consumo e também a capacidade de resistência.

A ideia, aqui, é mesmo de articulação como um processo de mão dupla, uma dialética entre o poder dos meios de comunicação em contraste com as possibilidades de resistência dos indivíduos, dos grupos e das comunidades, não apenas recebendo as mensagens da mídia e articulando-as em seu universo social, mas também produzindo sua própria comunicação, em qualquer esfera (MARTINO, 2010, p.16).

Não podemos considerar que qualquer mensagem será consumida de maneira totalmente acrítica e que quaisquer mecanismos de construção de identidade midiática surtirão efeito total e incontido no público – essa interpretação estaria circunscrita a uma abordagem

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

instrumental da comunicação, superada pelas principais linhas teóricas que não deixam de considerar o papel ativo do consumidor de qualquer mensagem. A eficácia destes elementos, no caso as tradições inventadas e os elementos que remetem à elevação e à percepção de aumento de capital simbólico, se faz presente a partir do momento em que ecoam em quem os consome, não como resultado de uma manipulação ativa, mas de uma postura de identificação com aquela abordagem.

## Referências

ADORNO, Theodor. W., HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**, Rio de Janeiro: Zahar, 2006

BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero Limitada, 1983

\_\_\_\_\_. *Razões Práticas*. Sobre a Teoria da Ação. Campinas, SP: Papius Editora, 2014

\_\_\_\_\_. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre, RS: Zouk, 2015

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011.

\_\_\_\_\_. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014

\_\_\_\_\_. **Cultural e Representação**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terrence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Comunicação e identidade: Quem você pensa que é?** São Paulo: Paulus, 2010

\_\_\_\_\_; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Política na ora do chá: ética e identidade no debate online sobre uma bebida. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 9, n. 24, p. 49-74, mai. 2012

ORTIZ, Renato. A Escola de Frankfurt. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 43-65, jun. 1986

SCHONBERG, Harold C. **A Vida dos Grandes Compositores**. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2010

# 12<sup>o</sup> interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero

SILVA, Eliana Monteiro da. **Clara Schumann: Compositora x Mulher de Compositor**. São Paulo: Ficções Editora, 2011

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu. (Org.) **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014

TARUSKIN, Richard. **Music in the Nineteenth Century**. New York: Oxford University Press, 2010