

O “culinário” em Adorno, Benjamin e Brecht: entre o prazer e a regressão

Luiz Fernando de Prince Fukushiro

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

fukushiro@gmail.com

Resumo

Em alemão, o adjetivo “kulinarische”, culinário, indica pejorativamente aquilo que é para ser consumido rapidamente, em um gozo sem esforços. Embora valha para toda a língua, o termo esteve bastante em voga no início do século XX na crítica e teoria de arte. Adorno coloca em seus textos musicais a “música culinária” como algo ruim, de prazer rápido e sem reflexão, talvez na esteira da escuta estruturada de Hanslick, que dizia que a música era para ser contemplada atentamente, não degustada como um vinho. Em contraponto, Benjamin via na “ópera culinária” de Brecht uma nova possibilidade de experiência, já que o prazer de degustar algo bom ao paladar poderia também trazer a crítica à tona. Este trabalho tentará delinear então como o termo “culinário” aparece na obra desses autores e também tecer relações entre a escuta e o paladar a partir deles.

Palavras-chave

arte culinária, Bertolt Brecht, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin

O adjetivo *culinário* designa aquilo que pertence à cozinha, e em especial se relaciona ao ato de cozinhar. No entanto, no alemão, *kulinarisch* possui mais um sentido além do habitual, ainda mais no âmbito da estética: aponta, de forma pejorativa, aquilo que oferece um prazer espiritual fácil e sem esforço. Ou seja, quando se fala em uma arte culinária, uma *kulinarische Kunst*, fala-se tanto da arte da cozinha, gastronômica, como de uma arte que aponta ao mero sensorial, ao prazer rápido e sem esforços.

Pode-se arriscar a dizer que o termo é algo bastante peculiar à arte ocidental, em especial a erudita, das belas-artes e da arte dos cânones, em que o sensível é visto como fora do controle da razão e deve ser recalcado. Desde Platão, em *A república*, a música considerada mole, de harmonias plangentes e lansas, deveria ser banida.¹ O canto gregoriano, “herdeiro, neoplatônico, da harmonia das esferas” (WISNIK, 1989, p. 105), desconfia de tudo aquilo que pode trazer sedução pelo ouvido, e por isso proíbe os instrumentos de entrarem na igreja. A música que mexe com os sentidos de forma que escapa à palavra litúrgica é vista como pecado: “Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso com dor que pequei”, dizia Santo Agostinho (apud *ibid.*, p. 107).

Na estética, disciplina surgida no século XIX no Ocidente, o pensamento se mantém. Em Hegel, “o sensível da arte somente se relaciona com os dois sentidos *teóricos* da *visão* e da *audição*, enquanto que o olfato, o paladar e o tato têm a ver com o que é material enquanto tal e com suas qualidades sensíveis imediatas” (HEGEL, 2001, p. 59), o que explica, mesmo que indiretamente, o sentido figurado do adjetivo *kulinarisch*: o prazer da sensibilidade imediata meramente ligada ao material é tachado como menor, que não atinge a alma. Mesmo a música sendo a arte da alma por excelência, segundo o filósofo, não a atinge qualquer música. A música dita “esotérica” nada tem a colaborar no desenvolvimento da estética, pois “somente quando o elemento sensível dos sons serve para

¹ Platão fala sobre harmonia, ritmo e os instrumentos por meio de um diálogo entre Sócrates e Adamanto (PLATÃO, 2004, p. 91-94).



expressar o espiritual de uma forma mais ou menos adequada, que a música se eleva ao nível duma verdadeira arte” (HEGEL, 1974, p. 200). Hegel vai mais longe e duvida da música sem o uso de palavras, chegando a dizer que esta poderia ser vazia de sentido se não acompanhada da poesia.

Outro momento da estética musical válido de nota em que música e paladar foram conectados² é em *O belo musical*, de Eduard Hanslick, que critica quem percebe uma obra sonora como quem degusta um vinho ou um cachimbo:

A crítica de uma obra sonora inicia-se sempre com a “sensação” que ela provoca, e determina-se o louvor ou a censura de acordo com a própria afecção subjetiva. Como se alguém explorasse a essência do vinho quando se embebedada! (HANSLICK, 2000, p. 18)

É sob essa tradição da escuta estruturada, da sensação objetificada, que escrevem Theodor W. Adorno (1903–1969) e Bertolt Brecht (1898–1956) sobre a arte. Ambos escreveram diversos textos em que abordam a dimensão prazerosa da arte, utilizando o termo *culinário* como adjetivo—sendo o segundo o que mais o empregou. É importante ressaltar que toda a tradição do pensamento germânico, por sua vez ocidental, de forte racionalização, encontra-se refletida em ambos, de formas diferentes. Tanto para Adorno como para Brecht, o culinário é de certa forma um sinônimo para diversão, mas não para qualquer uma: somente a diversão pela diversão, a que oculta e aliena, a que impede a reflexão, ou até mesmo a que não diverte.

Adorno

Em Adorno, a música culinária é criticada não só pelo seu teor superficial, de “música ligeira”, mas também pelas artimanhas do que ele chamará

² Um dos poucos termos musicais que fazem menção ao paladar é *Tafelmusik*, “música de mesa”, um gênero nomeado no século XVI para acompanhar festas e banquetes, à altura da música sacra e da música de câmara (UNVERRICHT, 2004).

posteriormente de indústria cultural, em que a obra musical é mera mercadoria, padronizada e feita para o gosto do consumidor. O *kulinarisch* então passa a ser sinônimo não só da produção musical a ser veiculada no rádio e vendida pelas gravadoras, com mero fim de cair no gosto do público, mas também de elementos dentro da música erudita feitos para o fim culinário. A exemplo deste último caso, Adorno, em *Filosofia da nova música*, qualifica *Petruschka*, de Stravinsky, como “elaborado culinariamente”,³ já que, em certo tom raivoso, ele classifica a obra como “a apoteose da opereta”, pelo uso de efeitos que lembram realejos e outras simplicidades infantis.

Esse tipo de crítica perpassa toda a obra de Adorno, desde os primeiros textos sobre música até sua *Teoria estética*, dada sua preocupação com as mudanças estéticas e sociais da música em especial em relação à influência dos meios de comunicação de massa. Focaremos aqui o texto *O fetichismo da música e a regressão da audição*, de 1938, pela proximidade temporal em relação aos pensamentos de Brecht assim como pela concisão de temas que são importantes para se pensar sobre a música culinária, mesmo que estejam ainda em maturação se pensados na obra de Adorno como um todo.⁴

A primeira característica da crítica adorniana ao prazer rápido da música ligeira não é meramente ao sensorial, como apontavam Hegel e Hanslick, mas sim ao seu desprendimento do todo da obra. O perigo do culinário se dava ao se mostrar em “momentos parciais”:

O prazer do momento e da fachada de variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte de pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa; sem grande oposição, o ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo.

³ Curiosamente, na edição brasileira do texto (ADORNO, 2004, p. 116), a tradução de “kulinarisch zubereiten” foi “elaborado cuidadosamente”, e não “culinariamente”.

⁴ Nesta época, Adorno não havia cunhado o termo “indústria cultural”, que aparece em sua obra escrita juntamente a Max Horkheimer, *Dialética do esclarecimento* (1947).



Os momentos parciais já não exercem função crítica em relação ao todo pré-fabricado, mas suspendem a crítica que a autêntica globalidade estética exerce em relação aos males da sociedade. A unidade sintética é sacrificada aos momentos parciais, que já não produzem nenhum outro momento próprio a não ser os codificados, e mostram-se condescendentes a estes últimos. (ADORNO, 1989, p. 82)

A não percepção do todo seria a responsável pela “regressão da audição”, fenômeno que deixa a escuta contemporânea em um estado infantil, focada em momentos atrativos, cheios de cores e timbres.

Isso não quer dizer que Adorno seja contra o prazer na música. Uma obra que retira tudo que é “culinariamente gostoso” somente para resultar em ascese, não possui verdade, “como se na arte os valores dos sentidos não fossem portadores dos valores do espírito”. O problema para Adorno é que os momentos culinários, além de deslocados do todo, são falsos, carecem de verdade:

Ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação. A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências. (ibid., p. 80)

O prazer culinário revela duas facetas da sociedade de massas. A primeira é a da ilusão do tempo livre, que não passa de mero descanso para o outro dia. Nesse tempo, o ouvinte, exausto, precisa de algo de “fácil digestão” para sustentar assim a segunda faceta: a do privilégio que não é concedido a todos para compreender a música moderna. “Manifestam, sempre que lhes é permitido, o ódio reprimido daquele tem a ideia de uma outra coisa, mas a adia, para poder viver tranquilo, e por isso prefere deixar morrer uma possibilidade de algo melhor” (ibid., p. 94). Adorno dirá posteriormente, na *Introdução a sociologia da música*, que a “qua-

lidade culinária [...] é a única que a consciência extra-artística consegue degustar” (ADORNO, 2011, p. 114).

O culinário representa para Adorno um barramento nas possibilidades da música, o que no pós-guerra significará em seu pensamento a defesa da nova música, que não prima por seus momentos culinários, mas sim por seu elevado “teor de verdade”: para ele, a única música de sua época capaz de representar o período que vivia a sociedade mantendo a totalidade de uma obra.

Brecht

Brecht associava o prazer culinário da arte ao “velho teatro”, a dizer, aquele de cunho naturalista, “sinônimo de dramaturgia de ‘consumo’, baseada no fascínio e na reprodução da ideologia dominante” (PAVIS, 1999, p. 376 apud TEIXEIRA, 2003, p. 30). O termo, de forma geral, tinha cunho pejorativo. Em seu texto *Über der kulinarische Kritik* [Sobre a crítica culinária] (BRECHT, 1967), Brecht fala de uma crítica que se baseia em gostos pessoais e se atém a detalhes, de coisas prontas para serem consumidas. No entanto, o dramaturgo não era contra a diversão em si: teria ele dito que “um teatro em que é proibido rir-se é um teatro do qual devemos rir-nos. As pessoas sem humor são ridículas”.

A diversão do público do esporte era algo que fascinava Brecht. Era um público “especializado”, “conhecedor”, que assistia a um espetáculo de pessoas interessadas. Brecht não se preocupava apenas com a recepção do público, mas também de como isso seria exibido: “A preocupação com o ator era tão central quanto a com o espectador, porque a relação palco-plateia precisava urgentemente ser transformada” (TEIXEIRA, 2003, p. 20). Nesse ímpeto pela transformação do “velho teatro”, baseando-se nas formas já existentes de atrações para o público geral, Brecht utiliza-se não só do esporte mas justamente de uma das características do teatro de consumo: o culinário.

Se não era problema—e talvez fosse até necessidade—haver diversão no teatro, bastava para Brecht mudar a função do culinário na obra. Ou seja, o problema não era a ópera, mas sim seu uso. Não à toa, Brecht se utiliza da forma ópera para seu teatro épico, em peças como *Mahagonny* e *Ópera dos três vinténs*, já que o gênero mostrava um potencial de diversão, porém era utilizado de forma alienante. Até então, a diversão da ópera era paralisante e meramente relaxante, servia à ideologia vigente: “Todas as inovações que não ameaçam a função social da engrenagem, ou seja, a função de diversão noturna, poderiam ser postas por ela em discussão” (BRECHT, 1978, p. 8). Essa engrenagem aqui se trata da ópera baseada no conceito de “obra de arte total”, de Wagner, que para Brecht se tratava de uma espécie de “magia”. “É necessário renunciar a tudo o que represente uma tentativa de hipnose, que provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de obnubilação” (ibid., p. 17).

A hipnose deve ser combatida, mas não a embriaguez: “As ilusões que ela [a velha ópera] procura preenchem uma função social da maior importância. A embriaguez é necessária: nada pode substituí-la” (BRECHT⁵ apud TEIXEIRA, 2003, p. 47). Essa aparente contradição entre hipnose e embriaguez, que Jameson diz ser possível resolver de forma dialética, é explicada pelo próprio Brecht:

Quanto mais imprecisa, mais irreal se tornar a realidade, através da música—é uma terceira dimensão que surge, algo muito complexo, algo que é, por sua vez, plenamente real e de que se podem extrair efeitos plenamente reais, não obstante se encontrar já muito distante do seu objeto, ou seja, da realidade utilizada—, tanto mais estimulante se tornará o fenômeno global; o grau de prazer depende diretamente do grau de irrealidade. [...] Esse quê de absurdo, de irreal e de não-sério, colocado no plano devido, deverá, assim, anular-se a si próprio por um duplo sentido. O absurdo que aqui se depara é apenas adequado ao local onde surge. (BRECHT, 1978, p. 14)

⁵ BRECHT, Bertolt. “Função social do teatro”. In: *Sociologia da Arte III*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.



A separação dos elementos da obra de arte total—palavra, som e drama—serviria para derrubar a sua “magia” e transformar o culinário em diversão com reflexão. É importante notar que Brecht não só era um teórico como também dramaturgo: seu pensamento tenta se materializar em sua obra, e não é qualquer diversão que Brecht busca para seu teatro, ele almeja um prazer objetivo, centrado, de metas definidas. Segundo o dramaturgo, o prazer é o tema e a forma de *Mahagonny*. Esse prazer do absurdo tem o poder de anular-se e assim resultar em uma reflexão e aprendizado—meta final de Brecht. “O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte” (BRECHT, 1978b, p. 50).

A ópera dos três vinténs

A ópera foi motivo de grandes debates na década de 20. O legado de Wagner deixara um vazio: no conceito, a obra de arte total, e na estrutura, o *leitmotiv*, já não mais serviam aos compositores como herança, mas sim como fantasma. Kurt Weill, compositor de *A ópera dos três vinténs* de Brecht, resumiu em 1926 o dilema: “todos queriam se libertar de Wagner, mas a destruição dos pontos de apoio da tonalidade e a necessidade de pensar uma nova relação entre texto e música—que entretanto garantisse a unidade da forma—tornava extremamente difícil o estabelecimento do caminho para uma ‘nova ópera’ (ALMEIDA, 2007, p. 183).

A problemática estaria não só no material musical (a crise da tonalidade), mas também na relação entre os elementos da ópera: o drama, a música e o texto. Wagner buscava uma totalidade em sua obra de arte total, que os compositores na década de 20 achavam falsa.

É nesse contexto que surge *A ópera dos três vinténs*, texto de Brecht e música de Weill, apresentada pela primeira vez em 1928 e inspirada na obra de John Gay, do século XVIII. A escolha da adaptação já mostra a relação de Brecht com o culinário: “Esta versão da ópera de Gay nos dá pouco mais do que o livro de ponto de uma peça que faça parte do reper-

tório teatral; dirige-se ao entendido, em vez de se dirigir a quem procura simplesmente prazer.” A obra de Gay era uma *ballad opera*, um gênero de entretenimento do século XVIII, e a escolha não é aleatória: tratava-se de uma obra que fala do capitalismo e cuja meta é o entretenimento. O sucesso foi rápido e a peça reconhecida momentaneamente. Em 1933, a peça já tinha sido traduzida para 18 línguas e executada mais de 10 mil vezes na Europa (WEBER⁶ apud CHAMBERLAIN, 2009, p. 22).

Weill não duvidava da possibilidade do sucesso de *Três vinténs*, justamente pelo caráter musical da obra. Essa discussão esbarra outro tema importante da época, a *Gebrauchmusik* [música utilitária], da qual Weill era partidário.

A ideia da *Gebrauchmusik* conseguiu hoje se impor em todos os âmbitos da música moderna nos quais ela podia ser encontrada. Nós desparafusamos nossas pretensões estéticas. Percebemos que deveríamos novamente criar para nossa produção seu solo natural, que o significado da música como mais simples das necessidades humanas pode conviver com meios de expressão artística mais elevados, que as fronteiras entre ‘música artística’ e ‘música para uso’ [*Verbrauchmusik*] se aproximaram e paulatinamente foram suspensas. (WEILL⁷ apud ALMEIDA, 2007, p. 148)

Ao retirar elementos da ópera de entretenimento do século XVIII, Weill e Brecht colocam uma nova função a eles, diferente da função original. Como já dito, o entretenimento aqui surge como estranhamento. Adorno duvidava dessa possibilidade, pois por trás deste pensamento da música cotidiana estava o pensamento sobre comunidade, que não era mais possível na Europa do século XX. Portanto, quanto às estilizações da *Gebrauchmusik*, “isso não significa, como sua ideologia ensina, a proximidade com a vida concreta que gera a arte, mas apenas que a concretude

⁶ WEBER, Carl. “Brecht and the American theater”. In: MEWS, Siegfried Mews (ed.). *A Bertolt Brecht reference companion*. Westport CN/London: Greenwood Press, 1997, p. 343.

⁷ WEILL, Kurt. “Die Oper—Wohin?”. In: _____. *Musik und Theater, Gesammelte Schriften*. Berlin: Henschel, 1990, p. 68.



escapou da arte, assim como da vida” (ADORNO⁸ apud ALMEIDA, 2007, p. 150). Especificamente sobre *Três vinténs*, Adorno comenta que os fragmentos de passado coletados e transformados por Weill são como fantasmas de uma burguesia morta e sem dúvida há uma paródia ali. No entanto, o que se pode fazer dela, o todo da obra não revela, e pode recair no mero culinário atomístico, que Adorno sempre criticou. “Mesmo quando consumida puramente por prazer, *A ópera dos três vinténs* permanece ameaçadora: nenhuma ideologia de comunidade está presente, nem em termos de sujeito nem musicalmente” (ADORNO, 1990, p. 133).

É justamente na transposição de função que Dahlhaus vê em Weill e Brecht o elemento progressivo. “Brecht sem dúvidas mudou as relações entre texto e música. Mas ele manteve intacto o hábito do público de sentir respostas musicais mais convencionais em óperas do que em um concerto; ele até mesmo explorou esse hábito” (DAHLHAUS, 1982, p. 68, tradução nossa). Para ele, a dupla não avança a arte de forma absoluta, mas só consegue o feito em relação à fadiga do que veio antes: “na concepção de ópera de Brecht [...] algo de progressivo e algo de tradicional estão interligados. E a contradição não é algo inerte; pelo contrário, é produtiva” (ibid. p. 69).

Para Jameson (1998), é na representação alegre do capitalismo na música de *Três vinténs*, assim como em outras peças, que está o jogo de Brecht. Ao mostrar o fascínio perante o “perverso e o suspeito”, coloca os *outsiders* ao lado dos que são extremamente decorosos com as injustiças do capital. É uma sátira, que Benjamin também elogia. Ambos autores associam esse caráter alegre e desrespeitoso a Marx:

o desdém da direita pelos negócios e pela cultura da classe média que o marxismo herdou das primeiras críticas anticapitalistas do período Romântico, embora persista como uma tendência dentro do Marxismo posterior, tornou-se ambíguo, para não dizer ambivalente, a partir da relação mais complexa entre o movimento da classe

⁸ ADORNO, Theodor W. “Gebrauchtmusik”. In: _____. *Gesammelte Schriften*, v. 19, p. 447.



trabalhadora e um desenvolvimento industrial que esta em seu pressuposto fundamental e portanto julga ser tão progressivo como perigoso e devastador. (JAMESON, 1998, p. 148, tradução nossa)

A sátira, que sempre tem sido uma arte materialista, é também nele [Brecht] uma arte dialética. Marx está por trás de sua novela. (BENJAMIN, 1975, p. 114)

Comentadores de Brecht veem sua sátira culinária como dialética. Ao mesmo tempo que faz rir, faz uma crítica ao objeto de diversão, não por identificação ou raiva, mas por estranhamento. Goza-se de tanto, talvez seja motivo de gozar-se da situação ruim para daí partir para um outro passo. O culinário pode ser mais profundo que o sentimento da alma, segundo Benjamin:

Seus meios e seus fins [de Brecht] são mais modestos que os do teatro tradicional. Seu objetivo não é tanto alimentar o público com sentimentos, ainda que sejam de revolta, quanto aliená-lo sistematicamente, pelo pensamento, das situações em que vive. Observe-se de passagem que não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso. As vibrações físicas produzidas pelo riso oferecem melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma. O teatro épico só é luxuriante nas ocasiões que oferece para o riso. (BENJAMIN, 1994, p. 134)

A indicação do sucesso e dos comentários gerados a partir da obra de Brecht parecem apontar para uma nova função do culinário que leve diretamente à reflexão. No entanto, talvez, a dialética do culinário, de que há um potencial transformador dentro do que é prazeroso, não se encontre apenas dentro do pensamento brechtiano, como apontam Jameson e Benjamin. Talvez somente com uma nova tensão, entre o culinário de Adorno e de Brecht é que se poderia extrair mais um potencial: quando o culinário brechtiano se coloca frente às facilidades do culinário e de sua fácil tendência à fragmentação e o prazer que simplesmente conforta. Embora um prazer simples, o culinário na arte ocidental, é bastante complexo.



Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. "O fetichismo na música e a regressão da audição". Tradução de Luiz João Baraúna. In: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultura, 1989 (Os Pensadores).
- _____. "The threepenny opera". In: HINTON, Stephen (ed.). *Kurt Weill: The threepenny opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 129-134.
- _____. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- BENJAMIN, Walter. "La novela de cuatro contos, de Brecht". In: _____. *Tentativas sobre Brecht*. Tradução de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1975. p. 103-114.
- _____. "O autor como produtor". In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Introdução à sociologia da música*. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- BRECHT, Bertolt. "Über die kulinarische Kritik". In: _____. *Schriften zur Theater* 2. Frankfurt: Suhrkamp, 1963. p. 235-237.
- _____. "Notas sobre a ópera *Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny*". In: _____. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978a.
- _____. "Teatro recreativo ou teatro didático?". In: _____. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978b.
- CHAMBERLAIN, Jane H. "Threepenny politics in translation". *ATA Source*, n. 45, Summer, 2009. p. 20-31.
- DAHLHAUS, Carl. *Esthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2000.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. London/New York: Verso, 1998.
- PLATÃO. *A república*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- TEIXEIRA, Francimara Nogueira. *Prazer e crítica: o conceito de diversão do teatro de Bertolt Brecht*. São Paulo: Annablume, 2003.
- UNVERRICHT, Hubert. "Tafelmusik (i)". In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmillan Publishers, 2001.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



363

O GOSTO
DA MÚSICA

9º Encontro Intermedial
de Música e Arte

2013