

Resenhas

Fischerman, Diego. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor em la música de tradición popular*. 1ª ed., 1ª reimpressão, Buenos Aires: Paidós, 2004, 160 p.

Camila Koshiba

Doutoranda em História Social-FFLCH/USP

Mais do que o cuidado usual de um leitor interessado em música, é preciso estar com os ouvidos atentos para aproveitar por completo a escrita e a escuta do musicólogo e jornalista argentino Diego Fischerman na obra *Efecto Beethoven*. O livro é resultado preciso da sua formação ampla, escuta atenta e interesse musical dos mais variados. Já de início, a capa do livro traz dezenas de rostos, a maior parte deles certamente familiares. Afinal, mesmo um não aficionado por *rock* já pôde ver, em algum momento da vida, Jimi Hendrix ou Ringo Star; alguém indiferente à Tropicália muito possivelmente já viu Gilberto Gil; e os grandes olhos e bochechas de Louis Armstrong são inconfundíveis, inclusive para aqueles que não são fanáticos pelo *jazz*. O mesmo poder-se-ia dizer de Tom Jobim, Miles Davis, Paul McCartney ou Astor Piazzolla, colocados intencionalmente no centro da capa do livro, cuja imagem referente é, nada mais, nada menos que a famosa capa do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, lançado em 1967 pelos Beatles.

A familiaridade do leitor diante do material sobre o qual Diego Fischerman se debruça permite que ele discorra acerca de diversos artistas e se remeta a inúmeros dados com fluidez. A ponto de o leitor não estranhar que ele nomeie Gardel e não *Carlos Gardel*, ou não exigir explicação a respeito de quem era Thelonious Monk, Beethoven, ou que tipo de música os grupos Deep Purple e

Pink Floyd produziam. O próprio autor, nos apêndices do livro, afirma que “Las características de este libro y el hecho de que mucha de la música de la que aquí se habla sea del dominio común hacen innecesaria (y hasta ofensiva) una discografía sugerida” (p. 133). É possível, contudo, que ele esteja superestimando o conhecimento musical do seu leitor-ouvinte, uma vez que não é tão usual encontrar um amante do Gentle Giant que conheça, também, as músicas folclóricas uruguaias e as primeiras gravações de tango argentino, presentes nas análises do livro. De qualquer maneira, o autor se aproveita do fato criado pela indústria da música no século XX, que confinou os sons em um invólucro material – o 78rpm, o LP ou o CD – e difundiu-os pelas ondas radiofônicas, permitindo que se escutasse, por exemplo, a tradição musical cubana na Inglaterra e música argentina nos Estados Unidos. Fischerman está atento também às conseqüências deste fenômeno, que aproximou as diversas tradições musicais existentes e, ao mesmo tempo, alterou-lhes a forma e conteúdo “originais”. Na realidade, mais do que atenção à indústria musical, ele toma a tradição musical por ela inaugurada como fundamento da sua análise. Não se pode deixar de notar, contudo, a imensa variedade das músicas escutadas pelo autor de *Efecto Beethoven*, sobre as quais ele refletiu na tentativa de organizá-las logicamente em torno de um pressuposto teórico indicado nos três primeiros capítulos do livro.

O objetivo do autor não é fazer uma história da música ou dos gêneros musicais e seu recorte não se baseia em conceitos estanques como “música popular” e “música clássica”. Como ele próprio afirma, o livro está “más cercano a la colección de observaciones guiadas por la curiosidad que a la historia de géneros o el catálogo pormenorizado” (p. 19). Esta ampla “coleção de observações” musicais, no entanto, tem um norte: sua atenção orienta-se na direção das músicas de *tradição popular*, especificamente aquelas que foram escutadas no século XX de uma forma semelhante à maneira pela qual se escutava música clássica até o século XIX – uma escuta *atenta* que levasse em conta as complexidades e o valor estético dessa produção musical.

Escutar atentamente não significa apenas colocar um CD ou LP no aparelho leitor, ou ligar o rádio e ouvir as mesmas músicas repetidas vezes, já que por trás do disco ou do rádio existe mais do que apenas a reprodução da obra de um artista ou conjunto musical, ao mesmo tempo que o indivíduo que escuta já não é o mesmo que participa do baile ou do momento de feitura da música. Se a arte “nacía en el preciso momento de la muerte del ritual” – pressuposto

tomado da *Estética* de Hegel ~ “la condición de artístico de un objeto estaba directamente ligada a su capacidad de abstracción” (p. 26). Assim, a indústria da música promoveu um deslocamento das músicas de tradição popular, fazendo com que o popular saísse “del contexto popular (del pueblo)”, perdendo sua condição ritual, e se transformando em arte, (...). La música de una fiesta pudo ser escuchada fuera de la fiesta; la música de baile empezó a sonar en las casas” (p. 30).

Artistas como Thelonious Monk, John Coltrane e conjuntos como Modern Jazz Quartet, Beatles, King Crimson entre outros, jamais teriam existido como tais caso não pudessem contar com essa maneira de difusão que permitisse ao ouvinte escutá-los com atenção, fora do baile ou das reuniões populares. É nesse sentido que a aparição dos meios de comunicação de massa alterou profundamente a idéia do que era *arte*. De acordo com Fischerman, não existe alteração significativa na funcionalidade da *cumbia villera* argentina, por exemplo, e da música erudita, uma vez “que cada una de ellas opera dentro de un sistema propio de valores y la experiencia ‘estética’ por sus públicos expertos”. Mas o que as torna diferentes não são sua origem ou popularidade – são “concepciones distintas del hecho estético” (p. 17).

A música denominada “clássica”, considerada “música absoluta”, era a única que encerrava a condição de “autenticidad, complejidad contrapuntística, armónica y de desarrollo, sumados a la expresión de conflictos y a la dificultad en la composición, en la ejecución e, incluso, en la escucha.” Ao longo do século XX, tal fato deixou de ser prerrogativa das músicas “clássicas” para invadir também as de tradição popular, quando mediadas pela indústria da música. É esse processo que ele denomina justamente de “efecto Beethoven” na música popular, referido no título. Vale notar que “A industrialização da música não pode ser compreendida como algo que acontece para a música, mas como algo que descreve um processo no qual a música em si mesma é feita”¹, de maneira que há uma íntima relação entre a indústria da música e as músicas de tradição popular. Em muitos casos, “el disco y el radio (...) fueron, directamente, la condición de existencia de maneras totalmente nuevas de trabajar la

¹ FRITH, Simon. “The industrialization of popular music”. In: LULL, James (org.). *Popular Music and Communication*. Cambridge: Sage, 1992, p. 49-74.

creación musical basada en tradiciones populares” (p. 34) e não apenas difusores e propagadores da música de um artista ou conjunto. Houve, portanto, amplas alterações na música de tradição popular no século XX, que modificaram a criação musical em si: tratava-se de músicas que tendiam à abstração, mais próximas da “arte pura” e da “música absoluta”, ainda que não tivessem perdido totalmente sua relação com a tradição popular que as originou.

Fischerman, no entanto, está consciente de que a música de tradição popular que passa a ser difundida (e criada) pela indústria da música tem diversos matizes e formas distintas de produção e recepção. Basta escutar, por exemplo, *Mi limón mi limonero* de Palito Ortega e compará-la a qualquer releitura de Egberto Gismonti ou os tangos peculiares de Astor Piazzolla para perceber que o primeiro “es un cantor popular puro, aunque mediado por la industria discográfica” e os últimos não, embora ambos estejam desvinculados da idéia da música ritual (p. 34). O que as diferencia, portanto, é a possibilidade de serem escutadas atentamente e valorizadas (ou não) pelos ouvintes por conta desta característica. Trata-se de uma nova música, sofisticada e complexa, que passou a ser feita para ser escutada e que não era produzida por compositores eruditos.

Todas estas apreciações teóricas preliminares funcionam como preâmbulo às suas análises específicas a respeito do *jazz*, do tango, do *rock* – e os desdobramentos do fenômeno Beatles nos anos 70 e 80 – e do resgate do folclore e seu papel na criação da *world music* como categoria de mercado, fazendo até mesmo uma breve incursão pela música brasileira dos anos 60. Munido deste aparato teórico, o autor – melômano – conjetura a respeito das músicas que ouve, percebendo a imensa variedade de funcionalidades que a música – em geral, e não apenas a de tradição popular – foi ganhando ao longo do século XX a partir da atuação da indústria musical. Em sua análise, conceitos muitas vezes utilizados de maneira estanque pelo aparato musicológico, tais como gênero, complexidade, autenticidade, vão ganhando fluidez e flexibilidade. Para o autor, a funcionalidade da música opera dentro de um sistema específico de valores, criados a partir da erudição do ouvinte a respeito da música que ouve. Escutar música, falar sobre a música que se ouve e sobre o artista que a produz implica na criação de uma relação de identidade entre o ouvinte e o artista. Comentar sobre música e sobre seu valor tornou-se mesmo uma das funções predominantes da música, pelo menos nas culturas urbanas contemporâneas, a ponto de isso permitir ao ouvinte maior prazer estético no momento da escuta atenta.

Nesse sentido, o autor toma o *jazz* como um gênero pioneiro. Sobretudo, atesta a multiplicidade do *jazz*, que poderia ter permanecido como uma “pintoresca música regional” caso não tivesse existido, “allí donde nació”, uma indústria que “se aprovechó de él, que lo fagocitó, que lo convirtió en mercancía y, junto con todo eso, lo mezcló con otras músicas y otros músicos” (p. 49), transformando-o em uma linguagem de tradição popular “evolutiva por excelencia” (p. 54). A minúcia com que o autor trabalha o tema relaciona-se com o fato de que o *jazz* tornou-se “la primera música artística (escuchada, discutida, venerada como artística) de tradición popular y con proyección internacional” (p. 47), conformada como um gênero culto derivado de tradições populares. Além disso, e principalmente, o *jazz* converteu-se na matriz estética de muitos músicos que depois criariam o tango “abstrato”, o *rock* para ser ouvido e até mesmo a Bossa Nova de Jobim e João Gilberto. O *jazz* torna-se, desta maneira, um gênero musical pioneiro que serviu como matriz para o desenvolvimento da indústria da música. A partir daí, o autor vai ampliando sua análise em direção à produção paralela à indústria fonográfica e radiofônica, evidenciada na criação de periódicos especializados, textos de crítica musical e um saber específico a respeito da música que se ouve atentamente, incluindo grupos que se reúnem para ouvir e, certamente, falar sobre música. Desta forma, a erudição deixa de ser, mais uma vez, prerrogativa dos amantes da música erudita. Saber sobre a música de tradição popular torna-se quase tão importante quanto experienciar a música – em casa ou no concerto.

Tal fenômeno é particularmente relevante – ainda que não exclusivo – entre os amantes de *rock*: “Para entender el rock hay que saber de rock, y para saber de rock hay que pertenecer a ese universo particular” (p. 79). E com o *rock*, a indústria que criava o “saber secreto” e misterioso sobre os artistas atingiu grande aceitação. Na realidade, diferentemente do que ocorreu com o *jazz*, o *rock* surgiu em um momento em que o conceito de juventude começava a se tornar um nicho de mercado, saber sobre e experienciar o *rock* era, também, uma forma de diferenciar-se dos demais. Especificamente no caso do *rock* progressivo, cujos músicos, na maior parte das vezes, conheciam a tradição erudita, suas músicas tornaram-se “clássicas” do ponto de vista do ouvinte, que valorizava a complexidade da criação. No entanto, afirma Fischerman, “Cuando querian que su música pareciera clásica, en tanto su conocimiento de ese universo estético era sumamente superficial, resultaban paródicos” (p. 99). Neste sentido, ao mesmo tempo que o autor entende que a obra de arte deve

ser definida a partir do valor que a sociedade atribui a determinado fato estético, admite que “todo fenómeno cultural tiene una doble vida: como parte de la sociedad que lo produce, por supuesto, pero, por lo menos para cierta idea de arte, también en si mismo” (p. 19). É evidente que ele procura delimitar seu objeto de análise em torno da valorização atribuída pelos ouvintes às músicas passíveis de escuta atenta, mas – especialmente quando comenta a respeito do *rock* progressivo – também ele, autor, incorre em julgamento de valor e, em certo sentido, deprecia o gênero, apontando “méritos y debilidades de ese conjunto heterogéneo de músicos surgidos del rock al que, de todas maneras, pueden identificarse con el mote adorniano de progresivos” (p. 103). Talvez essa seja a principal armadilha criada pela sua abordagem do fenômeno musical do século XX (a “dupla vida” do fenômeno cultural), mas que, ainda assim, não perde seu valor de análise.

Se a complexidade da produção do *rock* progressivo adequava-se relativamente bem ao aparato teórico da musicologia, algo muito diferente ocorreu com o fenômeno dos Beatles. “Había allí un resto del texto irreductible al análisis musical más tradicional”. Tratava-se de uma música cuja estrutura formal remetia à música folclórica, mas “eran suficientemente distintas entre si como para que nadie fuera capaz de confundirlas” (p. 78). Aqui, também, a indústria da música teve papel fundamental, não apenas na difusão, mas na quantidade imensa de informação que se criava a respeito dos conjuntos de *rock*. Os Beatles teriam desenvolvido “un nivel de sutileza y detallismo en la composición totalmente inéditos en la música pop” (p. 80), muitas vezes produzidos pelo arranjo de estúdio. Quando se deram conta do fato, os Beatles deixaram de fazer *shows* ao vivo. Haviam percebido que o trabalho no estúdio não era um processo de “embellecimiento de la canción. Eran la canción” (p. 81). Talvez por isso o autor tenha dedicado um capítulo (“Los sonidos de una manzana”) aos produtores dos álbuns dos Beatles, para demarcar ao leitor uma das causas que resultaram no fenômeno do conjunto inglês.

Talvez um dos fatores que garantiu o acontecimento Beatles foi esta essencialidade do arranjo à qual o autor se refere. Na música de tradição popular pré-indústria musical, a melodia era o item primordial e a harmonia não tinha grande possibilidade de alterá-la. Os primeiros arranjos de orquestras que acompanhavam as gravações de *jazz* e de tango, por exemplo, soavam muito semelhantes entre si. Com o passar do tempo, passou a haver uma diferenciação entre os arranjos, que estava ligada ao surgimento da autoria, da assinatura do

artista: era preciso, ao mesmo tempo, homogeneizar o mercado musical e fazer com que as pessoas preferissem este ou aquele artista ou grupo musical e que fossem incentivadas a consumir os produtos musicais ligados a eles. Aos poucos, os arranjadores foram se convertendo em profissionais responsáveis por “eliminar las tosquedades de origen”, pelas empresas fonográficas, para alinhar “algo ya hecho, algo que no formaba parte del esencial de una obra pero que la vestía y maquillaba de manera adecuada para que pudiera salir a florecerse, en este caso, al mercado del espectáculo y el disco” (p. 57). Neste momento, a dificuldade de execução, composição e escuta transforma-se em valor, ao mesmo tempo que a funcionalidade primordial da música passa a ser a escuta atenta.

É essa mesma tradição musical criada ao longo do século XX que atribui relevância às canções folclóricas dentro da indústria musical, por exemplo. Embora o autor trate muito rapidamente a respeito do resgate de músicas folclóricas por alguns artistas argentinos e uruguaios, ele afirma que, a partir da década de 1950, “no sólo comenzaron a difundirse en todo el mundo músicas de tradiciones locales sino que, con ellas, se conformaron nuevos géneros artísticos que, en algunos casos, modificaron radicalmente el panorama musical” e contribuíram para a criação de um gênero que a indústria musical denominou *world music*. Este talvez seja o exemplo mais evidente de alteração da funcionalidade da música. Em alguns lugares, como nos Estados Unidos, houve uma demarcação de que aquela música que se ouvia atentamente tinha matrizes populares, onde se introduziu a “idea de desarrollo, de progreso y de dificultad, [y] pusieron un énfasis particular en no dejar de ser populares” (p. 115). Assim, mesmo nos momentos em que houve intenção de não promover alterações no objeto (a música folclórica), “el mero cambio de funcionalidad tuvo el efecto de convertirlos en algo diferente”. Havia os ouvintes atentos à entonação, à mudança de tons, às inflexões melódicas, “siempre medidos con parámetros occidentales del arte” (p. 117).

Com a sutileza de quem sabe lidar com as palavras, Fischerman provoca:

“el *non plus ultra* del gesto *descubridor* del Occidente fue el comenzar a rescatar par el mercado las músicas pobres de su propio universo: los campesinos de Europa Central, las repúblicas que habían conformado la Unión Soviética y la gran estrella de los últimos tiempos: los Bálcanes. El panorama actual, en todo caso, tiene el engañoso aspecto de totalidad que poseen los *shoppings*. Aparentemente allí está todo. Pero, claro, el

brillo de esa apariencia es precisamente lo que oculta aquello que falta: ni más ni menos que lo que no se puede comprar. Ni escuchar” (p. 119-120).

Talvez todos estes músicos, às vezes citados de maneira superficial e quase impressionista pelo autor, se sentissem como Beethoven, quando redigiu uma carta para a condessa de Erödy: “O melhor de nós mesmos obtemos através do sofrimento”. E sua missão era revelar essa chama interior através da sua arte. O cuidado com a composição, a paixão com que entendia que cada instrumentista da orquestra deveria sentir ao tocar um instrumento, a própria concepção do que seria uma sinfonia e de como sua música deveria ser escutada e compreendida, foram notados por Beethoven com uma percepção aguda e audaciosa. O efeito causado nos artistas do século XX foi incorporar sua idéia – romântica – de heroísmo, expressão individual e intransferível, e autenticidade, associados ao mercado de música em expansão. (p. 93-94). Tanto melhor para aqueles que, como Diego Fischerman, têm a capacidade de escutar atentamente os ecos de Beethoven na música popular contemporânea.