

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/360348240>

Francfort, Didier. Beethoven, un encombrant génie

Article in *Revista da Tulha* · April 2021

DOI: 10.11606/issn.2447-7117.rt.2021.196637

CITATIONS

0

READS

3

1 author:



Marcos Câmara de Castro
University of São Paulo

43 PUBLICATIONS 3 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:

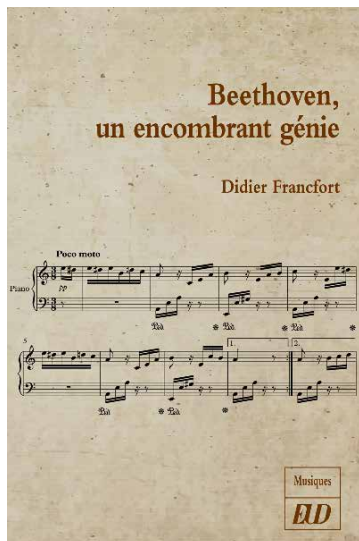


Revista da Tulha [View project](#)



Música, sociedade, educação [View project](#)

RESENHA



Francfort, Didier. *Beethoven, un encombrant génie* (French Edition). EUD, Editions Universitaires de Dijon, 2020. Também em Formato: eBook Kindle¹.

Marcos Câmara de Castro
Universidade de São Paulo
mcamara@usp.br

Em 2020, ou seja, aos 250 anos do nascimento de Beethoven, Didier Francfort escreveu este *Beethoven, um gênio abrangente*, em que pretendeu estudá-lo, com a devida transdisciplinaridade que a História Cultural proporciona, “não (...) como um objeto de estudo histórico ou musicológico, mas (...) como um elemento maior de um imaginário coletivo, ao mesmo tempo popular e culto, inscrevendo a história cultural dos mitos beethovenianos numa história geral que não exclui o conflito e em que ninguém se situa da mesma maneira, no campo social, quando se decide apreciar seus últimos quartetos ou a Quinta Sinfonia” (p. 9).

Em mensagem pelo Whatsapp de 05/01/2022, 14:30h, ele me disse: “*Bonjour, mon cher Marcos. Encombrant c’est un peu provocateur,*

¹ Disponível em https://www.amazon.com.br/dp/B08BPD3FBX?ref_=k4w_nn_export_file (acesso em 11/4/2022).

une façon de dire que Beethoven est un peu l'ancêtre totemique dont on ne peut se passer mais qu'on vénère. Abraço amigo"².

"Em menos de 50 anos de atividade criativa, Beethoven deixou uma obra considerável: cerca de 500 peças musicais acabadas, classificadas em 138 números de opus, às quais se juntam 175 composições sem número de opus. Entre 9 sinfonias, 8 concertos, 32 sonatas para piano, duas missas, aberturas, 16 quartetos de cordas, trios, marchas..., Beethoven deixou também uma correspondência e escritos autobiográficos. Seus contemporâneos publicaram testemunhos: difícil de considerar um corpus mais amplo e mais imponente" (p. 4).

Sua nona sinfonia foi a única obra "digna" de ser programada no *Festspielhaus* de Wagner, em Bayreuth, porventura tocada também no aniversário de Hitler, em 1942; e, em 1951, como um momento de desnazificação da música alemã, e seu último movimento adotado como o hino da União Europeia, sem o verso 69 do poema de Schiller [*Unser Schuldbuch sei vernichtet* – "Que nosso livro de dívidas (ou de culpa) seja destruído"], evitando o efeito político que esse verso teria no contexto dos países endividados da comunidade europeia... (p. 6).

Toda sua música foi "alistada" (sic) como sendo a expressão de identidade cultural alemã ou de um humanismo universal e progressista e nem a frivolidade da aristocracia vienense impediu que a nova república desfrutasse da condição de "pátria de adoção" do músico de Bonn (p. 7).

Como historiador da cultura que é, Francfort não pretende neste livro revelar obras desconhecidas ou fontes primárias, mas "evidenciar as variações significativas na percepção que se pôde ter nas sociedades contemporâneas da música de Beethoven e da personalidade do compositor": quanto mais sua apropriação parecer ilegítima, paródica, desclassificada, excessiva, mais interessará ao autor como fato histórico, principalmente tudo que condiciona nossa escuta de sua música, a todas as representações, histórias mais ou menos míticas, quadros, gravuras, filmes que vêm sustentar ou falsificar nossa apreensão da música de Beethoven – aquela apreensão do não-melômano; as interpretações

2 "Olá, meu caro Marcos. 'Encombrant' é um pouco provocativo, umà maneira de dizer que Beethoven é um pouco do ancestral totêmico que não podemos prescindir, mas que veneramos" – o que poderia nos levar a uma tradução mais "provocativa", como "espaçoso e perturbador", ou ainda "esmagador", uma vez que ninguém se vê livre dele...

paródicas, as modernizações mais hipotéticas serão mais importantes do que as reconstituições “eruditas” do estado original das obras (pp. 9-10).

As anedotas por vezes não verificáveis serão simplesmente integradas às narrativas que se contam, mitos que não revelam senão mentiras; contraverdades que constroem uma história em que é comum se divertir fazendo do compositor uma figura da modernidade emergente da queda do Antigo Regime; um músico livre que se considera pelo menos igual aos príncipes e não mais seu serviçal, a ponto de se querer vê-lo com seus cabelos longos, como um hippie anticonformista, que será objeto de estudo (p. 11).

Este livro pretende também levar a sério as interpretações menos acadêmicas, as explorações turísticas e comerciais da figura heroica e seus objetos derivados, já que a História Cultural se interessa a tudo que é da ordem da apropriação e da reapropriação e da redifusão perpétua que constroem o patrimônio musical de referência (p. 13), como os filmes de sucesso, as propagandas, os desenhos animados, antes de encontrar o Beethoven das salas de concerto, dos conservatórios e das comemorações oficiais.

Precisamente o Beethoven dos não-melômanos, tratando de maneira indiferenciada tudo o que se fala e se cita de Beethoven, de buscar o que significa o Beethoven de filmes de Kubrick ou de Walt Disney, entre tantos outros – que pode parecer discutível do ponto de vista acadêmico, mas que são objetos significativos de suas épocas e das sociedades que os produzem, difundem e apreciam, revelando potencialidades desconhecidas da música beethoveniana (pp. 13-15). Não se pode ignorar, por exemplo, o recorde de vendas do filme de 1992, dirigido por Brian Levant, em que um cão São Bernardo é batizado de *Beethoven*, depois de latir enquanto ouvia a Quinta Sinfonia (p. 14)...

Interessam também as sensibilidades divergentes que exprimem diferentes julgamentos sobre Beethoven, sobretudo se emergem da hagiografia e da exegese erudita e conduzem a utilizações de sua música em novos usos sociais e culturais, já que não há, na História Cultural, leituras ou interpretações mais ou menos autênticas ou mais legítimas que outras (p. 15).

Uma abordagem que inclui adaptações ilegítimas, surpreendentes e iconoclastas não só revelam objetos significativos de cada época e de cada sociedade que os produz como também as potencialidades ainda desconhecidas da música beethoveniana (p. 15).

Depois de, no primeiro capítulo, tratar dos usos e versões “menos fiéis”, Francfort parte, nos próximos capítulos, para analisar os usos das versões originais em diferentes contextos, particularmente no cinema, revelando mecanismos complexos de apropriação, lembrando também que é significativo que tantos autores interessem-se pela vida e pela obra de Beethoven e esses elementos biográficos têm determinado em grande medida a percepção que se tem de sua música (pp. 17-18); sua biografia – muitas vezes baseada em relatos da ordem do mito, da tradição oral rapsódica – servindo de pedagogia de acesso à sua obra (p. 18).

Francfort opta “por um prisma que multiplica a figura esmagadora do grande compositor numa série de figuras menos imponentes, mais singulares, porém mais próximas da história cotidiana dos indivíduos recolocados na sociedade” (p. 19), esboçando-se assim uma série de micro-histórias de escuta (pp. 19-20).

Em “Corrupção de menores” (capítulo 1, pp. 23-62), o autor pergunta por que são os adaptadores menos escrupulosos que se interessam por Beethoven, e conclui que há uma dimensão alegremente iconoclasta em transformar em *disco* ou em *salsa* um símbolo da alta cultura etiquetada (pp. 22-23).

Os exemplos vão do “politeísmo de valores” (como diz Ducret, p. 43) de Chuck Berry (*Roll over, Beethoven*, retomada pelos Beatles) – concluindo que “Nós cavalgamos em Beethoven, mas devemos contar a Tchaikovsky” –, passando pelos “Quatre Barbus”, um grupo humorístico-virtuose-vocal, que canta a Quinta Sinfonia com...letra! – ao mesmo tempo uma homenagem e uma crítica social e política ao esnobismo musical (pp. 25-26).

A qualidade e a compreensão da música de Beethoven expressas na adaptação engenhosa dos “Quatre Barbus” (a ponto de que a escuta da obra de referência não se faça necessária para que o símbolo funcione) sugerem que nos anos 1959 e 1960 o público talvez tivesse uma melhor percepção global de uma peça sinfônica do que

em outros momentos, antes que a lógica do *zapping* alterasse o gosto (pp. 28-29).

Índice de uma apropriação acabada – e não ironia ofensiva – a paródia bem-humorada de uma obra clássica denota o conhecimento da obra por quem faz e supõe que a audiência conheça e reconheça a obra (p. 36).

O caso de *Pour Elise* é visto como uma peça que, vítima de seu próprio sucesso, tornou-se objeto de tentativas pouco convincentes de pianistas iniciantes, comparável a *Starway to Heaven* para uma geração de guitarristas (p. 39).

As adaptações *easy listening* da *Sonata ao Luar*, realizadas tanto por Waldo de Ríos quanto por Henry Mancini, com candelabros sobre o piano (p. 43), entre outros desvios musicais, seriam o sinal de uma banalização da passagem do purismo ao “omnivorismo cultural” – prática que trafica os códigos de classificação e distinção (p. 43). A prática desses desvios, que podem ser detestáveis, tem o mérito de fazer compreender o que se ama (p. 44).

Francfort analisa com minúcia os desvios do *Allegretto* da Sétima, em suas versões de Liszt, Czerny, Diabelli, Louis Charles Singer da orquestra do contrabaixista John Kirby (*Beethoven Riffs On*), “alegre e suingado” (p. 45), o trio do pianista Jacques Loussier; seguidos da *Eroica* e da *Nona*, detendo-se em *Laranja Mecânica*, de Kubrick, na adaptação “futurista” de Wendy Carlos. A mesma *Nona* que se presta tão bem para os *flashmobs*, geralmente servindo de propaganda de algum grupo de telecomunicações (pp. 52-53).

O Rock Progressivo é lembrado (pp. 53-54) nas adaptações da *Nona* e o autor conclui que essas reapropriações das obras mais célebres de Beethoven oscilam entre a homenagem explícita e o plágio; entre a paródia e a pedagogia e entre a exegese e o jogo, fazendo a obra de Beethoven seguir a lógica da alteração, sempre em via de modificação (p. 55).

No capítulo 2, “Série B” (pp. 63-97), há o exame do conjunto de representações cinematográficas da obra de Beethoven, explícitas ou não, onde é possível tomar conhecimento de procedimentos inauditos,

como o *Miserere* aplicado à *Sonata ao Luar*, à maneira da *Ave Maria*, de Gounod³.

“Forjando novas intrigas, suficientemente originais para justificar a realização de um novo filme”, sem abrir mão dos “lugares-comuns esperados para seduzir o público”, associam-se obras musicais mais conhecidas à expressão dos sentimentos atribuídos ao compositor: amor não correspondido, o sofrimento da surdez, a refutação da ordem social aristocrática, e a ruptura estética vista como tão significativa quanto as grandes transformações históricas⁴, em inúmeras produções para cinema e Televisão (p. 77). Um filme do compositor argentino Mauricio Kagel é lembrado por “desconstruir o mito para melhor ouvir a música” (p. 89).

No capítulo 3 (“Ilustração e Reconhecimento”, pp. 98-126), Francfort evidencia a riqueza da música de Beethoven, “aberta a múltiplas apropriações individuais”, possuindo a qualidade única descrita por Victor Hugo: “na obra de Beethoven, o sonhador reconhecerá seu sonho” (pp. 107-108).

Digna de nota é a citação “sem ser ouvida”, em *Psicose*, de Hitchcock, em que Norman Bates (Anthony Perkins) deixa no toca-discos o lado A da *Terceira*, sob um selo misterioso, “Premier”, e uma orquestra desconhecida – Symphonette Philharmonic Orchestra, dirigida por um certo Claudio Caselli (p. 108)...

O autor sugere, aos 250 anos do nascimento de Beethoven, que seria tempo de “sair da lógica da consagração perpétua de uma história extramusical” para interrogarmos sobre “as categorias que colocamos mais ou menos conscientemente sobre a música” (p. 119), e refere-se à musicologia crítica de Susan McClary, e sua “metáfora coital” quando ela aponta para o fato de a produção musical não se constituir numa linguagem universal, mas que se inscreve, “enquanto experiência física, num contexto social determinado” (120). “Seria, talvez, retirando sua música da prisão do gênio que se poderia, sem negar o peso da história, reouvi-la por ela mesma” (p. 123).

3 Ou da canção composta por Jon Anderson, vocalista do Yes, sobre o primeiro movimento de *Shaker Loops*, de John Adams (Change we Must). Disponível em <https://youtu.be/a8-Ul5eUgm8?list=PLlw71CFu30AbiXi6i-9owecuNmPZU9zyWj> (acesso em 19/04/2022).

4 Vemos aqui a influência da Filosofia de Adorno.

No capítulo 4 (“Esquecer o gênio?”, pp. 127-153), Francfort problematiza a noção de gênio, reconhecendo que “sociólogos e historiadores retomaram a questão, colocando-a em relação à emancipação social do artista e, em particular, do músico” (p. 129). Cita DeNora ao identificar esse “status emblemático”, fruto de uma “ideologia carismática” que vem produzindo a “deformação hagiográfica” desde os tempos de Beethoven.

Dai a necessidade de contextualização social que considera o status de grande compositor como uma construção que envolve interações entre projeto individual e as modificações das condições da escuta musical e da estética – a elite aristocrática vienense inventando para Beethoven a ideia de gênio – “detentor de uma outra nobreza, a do talento que conduz ao gênio” (p. 133), lembrando que essa “contextualização não impede de admirar sua música, mesmo se ela perde sua qualidade ‘transcendente’” (p. 136).

Francfort aponta para o abismo que separa o discurso erudito consagrado à análise da obra de Beethoven e às condições sociais e ideológicas da incrível e abundante produção destinada a explicar sua obra para o grande público e para as crianças (p. 140). Sua biografia retoma – como a de Bernstein, em 1968, em seu programa de TV pela CBS – “o mito do jovem provinciano com sotaque engraçado, colérico, mal educado, arrogante, lunático que se torna um herói” (p. 143).

Em “Celebrar e ouvir”, (pp. 154-161), o autor observa que “o emblema do gênio titânico solitário e atormentado, o cantor da fraternidade universal foi utilizado tanto para a propaganda nazista quanto para a propaganda dos Aliados” (p. 154), e passa a enumerar os diversos eventos e ações que celebraram centenário, sesquicentenário, bicentenário, e esses 250 anos (2020) – ano da publicação deste livro – agora num contexto tecnológico, social e político inédito, que não escapa de um destino de “glória marginal” que obscurece a obra, como em tantos outros casos, como Mozart, Chopin etc (p. 159).

Voltar à obra do mestre de Bonn significará, como diz Nicholas Cook, compreender que Beethoven continua a nos dar menos “coisas novas a ouvir do que uma nova maneira de ouvir” (p. 161).

Com a fluência, que caracteriza seus textos, e a facilidade em tratar temas, às vezes espinhosos, com leveza e bom-humor, *Beethoven, un encombrant genie* é uma leitura essencial para fazer frente à pobre bibliografia brasileira, que tem a hagiografia como regra.

Sobre o autor

Marcos Câmara de Castro é professor associado do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo e editor-gerente da Revista da Tulha.