

PREFÁCIO

Em 31 de agosto de 1997, as finais do Prêmio Mercúrio de Música¹ foram televisionadas. As nomeações incluíam Suede, Mark Anthony Turnage, The Chemical Brothers, e John Tavener. E o quê é tão notável nisso? Apenas porque poucos anos antes teria sido incomum para compositores ‘clássicos’ como Turnage e Tavener aparecer no mesmo palco de grupos pop como Suede e Chemical Brothers, e inconcebível eles serem julgados uns contra outros. (Os vencedores, no entanto, foram Roni Size e Reprazent Collective, bem conhecidos na cena da selva de Bristol). Mas então, isso foi apenas uma semana depois que a “Canção para Atenas” de Tavener foi exibida ao lado da performance de “Candle in the wind” do, agora “Sir”, Elton John, no funeral da princesa Diana. E no mês seguinte, a composição coral sinfônica de (Sir) Paul McCartney teve sua estreia no London’s Royal Albert Hall. Enquanto isso, no outro lado do Atlântico, doutorandos já escrevem teses sobre Frank Zappa, que misturou “acid rock” com música clássica de concerto. **Por toda parte, as barreiras que outrora mantinham diferentes estilos e tradições musicais firmemente separadas estão desmoronando.**

É um fato óbvio que o mundo é abundante de diferentes espécies de música: tradicional, folk, clássica, jazz, rock, pop, world, apenas para nomear algumas. **Esse sempre foi o caso, mas as modernas comunicações e a tecnologia de reprodução do som fizeram do pluralismo musical parte do cotidiano.** (Você pode ouvir isso toda vez que andar num Shopping Center). Mas as maneiras que pensamos sobre música ainda não refletem isso. **Cada tipo de música vem com seu próprio jeito de pensar sobre música, como se cada uma fosse a única maneira de pensar a música (e a única música em que se deve pensar).** Em especial, **a maneira de pensar sobre música que foi construída em escolas e universidades – e a maioria dos livros sobre música, por essa razão – reflete mais a maneira que a música era na Europa do século XIX, do que a maneira que ela é hoje, em qualquer lugar.** O resultado é uma espécie de lacuna de credibilidade entre a música e como a pensamos.

Nesta *Muito Breve Introdução* eu quero pôr toda música no mapa. Ou melhor, já que se trata de uma *muito* breve introdução, quero estender um mapa em que toda música possa a princípio ser colocada, se é que há espaço para isso. E isso tem um efeito extensivo em termos do que este livro *não* é. Que não é um ABC da música, fornecendo um sumário resumido dos assim chamados rudimentos (pautas, claves, escalas, acordes e tudo mais) seguido de um rápido mergulho no repertório. A razão pela qual isto não pode ser um ABC da música é que não poderia ser apenas um ABC, um ABΓ, um ΑΒΓ, e um אבג, para não mencionar um あいう. Se

¹ https://pt.wikipedia.org/wiki/Mercury_Prize

você quer sensatamente falar sobre música que tenha todo um alfabeto, então **toda música tem seu próprio alfabeto**. Visto dessa forma, toda música precisaria de sua *Muito breve Introdução*.

Toda música é diferente, mas toda música é música também. Há um nível do qual você pode falar de “música” (no qual posso escrever esta *Muito Breve Introdução*), mas não é o nível ABC. Falar sobre música em geral é falar sobre o que a música significa – e mais basicamente, como é (como pode ser) que a música opera como um agente de significado. Porque a música não é apenas alguma coisa bela para ouvir. Pelo contrário, ela está profundamente embutida na cultura humana (**da mesma maneira que não há uma cultura que não tenha um idioma, também não há uma que não tenha sua música**). Música de alguma maneira parece ser natural, existir como algo independente – e ainda assim está impregnada de valores humanos, com nosso senso do que é bom ou mau, certo ou errado. Música não acontece apenas, ela é o que fazemos, e o que fazemos dela. As pessoas *pensam* através da música, decidem que são através dela, expressam a si próprias através dela.

Assim, **este livro é muito mais sobre pensar sobre música do que sobre música**. E é também sobre as estruturas sociais e institucionais² que condicionam o pensar sobre música. O livro começa com uma resposta individual, doméstica à música – com um comercial de televisão, e as diferentes associações e conotações que lhe dá significado – e termina com um instantâneo de como as pessoas estão pensando, e escrevendo, sobre música no mundo acadêmico de hoje. (Como George Miller, meu editor da Oxford University Press, coloca, é nesse ponto que uma gangue de musicólogos vai e vem). Ao focalizar o capítulo final nas questões de música e gênero, não quero dar a impressão de que os musicólogos só têm sexo na cabeça. Mas é uma longa tradição acadêmica pensar a música como “puramente musical”, como sendo nada a não ser ela mesma, e que criou uma impressão geral entre todos *exceto* os musicólogos que nesse caso a música não deve importar muito. Mais do que qualquer coisa, **é o estudo de música e gênero que colocou de volta o significado mundano da música no mapa musicológico e, numa palavra, tirou assim a musicologia do armário**.

² cf. Bourdieu (Circulation).

E de fato, a música importa; se eu não acreditasse nisso, não teria escrito este livro, e se você não acreditasse nisso, não estaria lendo esta frase. Mais do que ser algo à parte, a música está em tudo. Na verdade, ela é menos uma “coisa” do que uma maneira de conhecer o mundo, uma maneira de sermos nós mesmos – embora, e eu explicarei no Capítulo 4, a metáfora da música sendo uma espécie de objeto está profundamente enraizada em sua história. Você poderia quase dizer que música não é “alguma coisa” até, ao pensar e escrever sobre ela, torná-la uma coisa. Se isso soa um pouco paradoxal, a razão é que isso é um pouco paradoxal; talvez Elvis Costello (se foi Elvis Costello) tem razão quando diz que **escrever sobre música é como dançar sobre arquitetura**. Mas o ponto é que fazemos todos o mesmo. Usamos palavras para dizer o que a música não pode dizer, para dizer o que nós *queremos dizer* por música, o que a música significa para nós. E no fim, são principalmente as palavras que determinam o que a música *significa realmente* para nós.

Mas, por mais breve que seja, um livro com uma abrangência mais ampla que essa excede os limites de expertise de qualquer um; pelo menos, excede os meus limites. Sejam quais forem os erros que permaneceram, meus agradecimentos a Mark Everist, Matthew Head, Roger Parker, Robynn Stilwell e Jonathan Stock, sem os quais haveria mais deles ainda.

N.C.

CAPÍTULO 1 VALORES MUSICAIS

UM COMERCIAL DE TELEVISÃO³

“— Quero ser...um *músico*”. Essas são as palavras iniciais de um comercial de televisão da *Prudential* Planos de Previdência que foi transmitido no final de 1992. Começa com um jovem sentado numa cadeira, uma expressão sonhadora e melancólica no rosto, ouvindo música no fone de ouvido (Fig.1).



1–3. Stills from a Prudential commercial

Ele está absorvido na música; ele bate o pé e balança a cabeça no ritmo dela. E ele ainda não está completamente tomado por ela, porque ele ainda está pensando no quê e em quem ele quer ser (as palavras que ouvimos não estão sendo faladas por ninguém, elas estão na cabeça do jovem – alguma coisa que o contexto musical faz parecer natural, pois **quando você ouve música você parece deixar o mundo das pessoas**

³ https://www.google.com/search?q=prudential+A+Television+Commercial+1992&rlz=1C1SQJL_pt-BRBR856BR856&tbm=vid&ei=q9MqZOmaOb2Y1sQP1v6k6AQ&start=20&sa=N&ved=2ahUKEwipnOni543-AhU9jjUCHVY_CU04ChDw0wN6BAGPEBk&biw=1242&bih=606&dpr=1.1#fpstate=ive&vld=cid:f22dd552,vid:Z_0Takot9eM

e das coisas, e entra num outro de pensamentos e sensações. Ou, pelo menos, essa é uma das muitas experiências que a música tem a oferecer).

Mais tarde no comercial o jovem aparece como um músico. Há um episódio em que ele está tocando com sua banda, tendo atrás duas belas garotas (Fig.2). Tudo é plumas e paetês; isto é glamour, esta é a coisa real, isso é que é ser um músico... Mas a sequência não é mais do que uma fantasia (você pode dizer isso porque, diferentemente do resto do comercial, isto é filmado em preto e branco), e a cena se dissolve numa cena de Shopping Center – o Shopping Center Whitley, em Bayswater, para ser preciso (Fig.3). O jovem está ainda lá, mas seu teclado eletrônico transformou-se num piano – e as lindas garotas em velhas senhoras. Alguém pergunta: “Você sabe, eu queria ser a namorada do Bobby”. “Ah não”, murmura nosso herói, agora totalmente de volta à realidade, enquanto se instala para tocar ao pedido da mulher.

Você pode pensar no comercial de televisão como uma enorme experiência em significado musical. A propaganda usa a música para comunicar significados que levariam muito tempo para serem colocados em palavras, ou que não seriam convincentes. O comercial da *Prudential* usa a música como um poderoso símbolo de aspiração, autocontentamento, o desejo de “ser o que você é”, como diz a voz em off. Mais do que isso, ele usa um tipo específico de música – rock – para atingir um segmento específico da sociedade, os vinte ou talvez trinta e poucos anos. (O comercial está anunciando planos de pensão que você pode levar de um emprego para outro e, obviamente, eles são do interesse de pessoas no início de suas carreiras. Basicamente, está dizendo que você provavelmente tentará vários empregos antes de encontrar o caminho certo, e você precisa de um plano de pensão que possa levar consigo de um emprego para outro.) Mas há algo incomum na maneira como ele faz isso. Pois enquanto você vê música rock – o jovem batendo o pé enquanto ouve seu Walkman, a banda – você não a ouve. Em vez disso, você ouve música em uma versão diluída do que às vezes é chamado de estilo 'prática comum', o estilo da música artística da Europa Ocidental do século XVIII ao início do século XX: a música que as lojas de discos classificam como 'Clássica', e que os livros sobre música tradicionalmente se referem simplesmente como 'música', como se não houvesse outro tipo. 🖥

O significado do comercial emerge dessa estranha justaposição da música que você vê e da música que você ouve. Rock representa juventude, liberdade, ser fiel a si mesmo; em uma palavra, autenticidade. A música clássica, ao contrário, codifica a maturidade e, por extensão, as exigências de responsabilidade para com a família e a sociedade. Por meio da música, o comercial realiza uma espécie de truque de mágica, combinando os dois conjuntos de valores e, dessa forma, vendendo a mensagem do anunciante (você precisa começar a planejar sua velhice agora) para um segmento da sociedade que se espera ser resistente a isto; o que o comercial está dizendo (embora não com tantas palavras, é claro) é que você pode começar um planejamento financeiro responsável sem vender sua juventude, liberdade e espontaneidade. Com as suas sonoridades tranquilizadoras e o ritmo controlado (são quatro frases equilibradas e sem pressa, a última culminando no ponto em que surge o logótipo da Prudential no ecran), a música diz-lhe que está seguro nas mãos da *Prudential*. Mas o que quero enfatizar não é tanto a maneira como esse comercial específico usa essa música específica para transmitir significado e valor, mas sim o que há na música que permite que ela seja usada dessa maneira – o que é o mesmo que dizer, o que há na música que a torna importante para nós da maneira que é.

Você pode definir a música como sons gerados pelo homem que são bons de se ouvir, e que o são por si mesmos e não apenas pela mensagem que transmitem. (A primeira parte dessa formulação exclui o suspiro do vento ou o canto dos pássaros, enquanto a segunda visa eliminar a fala – embora, com certeza, às vezes falemos das qualidades “musicais” da oratória ou da poesia). Mas o comercial da Prudential torna óbvio o quanto mais, ou talvez seja melhor dizer 'outro', música é do que coisas boas para se ouvir. Você só precisa ouvir um ou dois segundos de música em um comercial para saber que tipo de música é, que gênero (clássico, trad jazz, heavy metal, house) está sendo referenciado, que tipo de associações e conotações ela traz consigo. (Não quero dizer que todo mundo pode dizer que a música é heavy metal ou house ou qualquer outra coisa, mas que você de alguma forma sabe que a música combina com fast food ou instituições financeiras ou seja lá o que for o comercial – ou, se não combinar, que está sendo usado ironicamente.) Claro, isso requer o tipo de familiaridade que vem de crescer em uma cultura particular. Um empresário japonês

assistindo a um comercial em seu quarto de hotel em Londres ou Nova York perderá algumas dessas associações, assim como um visitante britânico ou americano em Tóquio. Eles ouvirão a mesma música nos comerciais, mas a ouvirão como pouco mais do que coisas boas de se ouvir. E isso é apenas metade do que a música é.

Como a música e suas associações variam substancialmente de um lugar para outro (como as roupas costumavam e a comida ainda varia), ela funciona como um símbolo de identidade nacional ou regional; comunidades de emigrados às vezes se apegam tenazmente à sua música tradicional para preservar sua identidade em um país estrangeiro⁴. (Os exemplos incluem as comunidades da Europa Oriental e da China na América do Norte.) Mas a identidade nacional não é de forma alguma o único tipo de identidade que a música ajuda a construir. A música, na forma de rhythm 'n' blues e rock 'n' roll, desempenhou um papel central na criação da cultura jovem dos anos 1960, o chamado 'youthquake', quando pela primeira vez adolescentes europeus e americanos começaram a adotar um estilo de vida e um sistema de valores conscientemente opostos aos de seus pais. A música criava um vínculo de solidariedade entre os membros da "geração jovem", como eles se autodenominavam, e ao mesmo tempo excluía as gerações mais velhas. A mesma coisa acontece hoje em dia, só que em um nível mais sutil: a rápida rotatividade dos estilos de música popular faz com que só quem ouve as rádios de música ou lê as revistas saiba quem está dentro e quem está fora, e o efeito é criar um abismo entre aqueles que pertencem e aqueles que não. E hoje em dia não é apenas uma questão de 'geração jovem' versus o resto; a sociedade urbana, ocidental ou ocidentalizada de hoje fragmentou-se em inúmeras subculturas distintas, embora sobrepostas, cada uma com uma identidade musical própria. No mundo de hoje, decidir que música ouvir é uma parte significativa da decisão e do anúncio às pessoas não apenas de quem você "quer ser", como diz o comercial da Prudential, mas de quem você é.

'Música' é uma palavra muito pequena para abranger algo que assume tantas formas quantas forem as identidades culturais ou subculturais. E como todas as palavras pequenas, traz consigo um perigo. Quando falamos de 'música', somos facilmente levados a acreditar que existe algo que corresponde a essa palavra – algo 'lá fora', por

⁴ cf. Didier: fronteires.

assim dizer, apenas esperando que lhe demos um nome. Mas quando falamos de música estamos falando de uma multiplicidade de atividades e experiências; é apenas o fato de chamá-los todos de 'música' que torna óbvio que eles pertencem um ao outro. (Existem culturas que não têm uma palavra para 'música' da mesma forma que o inglês tem – de modo que há diferentes 'músicas' associadas a diferentes instrumentos musicais, digamos, ou de modo que a música não se diferencie do que chamaríamos de dança ou de teatro.) Além disso, há uma hierarquia clara no sentido de que consideramos algumas dessas experiências e atividades como mais 'musicais' do que outras. Essa é uma das coisas que o comercial da Prudential usa. O jovem no início está ouvindo música, mas isso não é bom o suficiente; ele quer ser músico. (Existem sociedades onde essa distinção não seria inteligível, como os índios Suyá do Brasil, mas na sociedade ocidental moderna ser músico é diferente de ser alguém que apenas ouve música)⁵. Como o comercial deixa bem claro, porém, há músicos e músicos. Pois o jovem não quer ser apenas um pianista de shopping; ele quer ser um músico de verdade – alguém que não apenas toque para um público apreciativo, talvez adulado, mas também toque a música que ele quer tocar, sua própria música, e não o que uma velha lhe pediu.

AUTENTICIDADE NA MÚSICA

Tudo isso está tecendo uma rica costura de significado musical. Eu disse que o comercial da Prudential era sobre autenticidade – sobre ser fiel a si mesmo, mesmo quando você cresce e assume seu lugar na sociedade (e compra um plano de pensão da Prudential, é claro). Por isso é baseado no rock, pois a ideia de autenticidade está profundamente enraizada em nosso pensamento sobre o rock, no significado que ele tem para nós. Isso remonta às origens do rock no blues, e especificamente no blues como eles eram tocados e cantados por negros americanos no extremo sul. O blues era visto como a expressão autêntica de uma raça oprimida, uma música que vinha do coração (ou 'alma', como na música posterior de mesmo nome), em contraste com a formalidade engomada da tradição da 'arte' clássica – música de concerto e ópera – que haviam sido importados da Europa. Mas a ideia de que algumas músicas são naturais, enquanto outras são artificiais, é muito mais antiga. É associada particularmente a Jean-Jacques Rousseau (o mesmo Rousseau cujos escritos fazem parte da pré-história da

⁵ cf. Ansermet in Kaelin.

Revolução Francesa), que criticou a natureza artificial e artificial da música francesa de sua época; a música italiana, em comparação, disse ele, era livre e natural, dando expressão direta à emoção e ao sentimento.

Essa ideia tomou muitas formas na cultura popular americana. Um exemplo representativo, que você quase poderia acreditar ter sido baseado em Rousseau, é um episódio de 'The Ghost of Faffner Hall' (um spin-off de longa-metragem de 'The Muppet Show' de Jim Henson)⁶ que incluiu um encontro entre Ry Cooder, o lendário guitarrista e cantor de blues-rock, e um virtuoso violinista de tradição europeia, Piginini (Fig. 4).



4. Still from 'The Ghost of Faffner Hall', featuring Ry Cooder and Piginini

Apesar de sua prodigiosa técnica, a celebridade suína tem um defeito fatal: só consegue tocar escalas e, além disso, não consegue tocar sem uma partitura à sua frente. Tudo isso não surpreendentemente provocou uma súbita crise de confiança, e é nesse ponto que Cooder, fazendo o papel de zelador, descobre Piginini encolhido em um armário de vassouras. Como, pergunta Piginini, ele irá satisfazer seu público, que exige que, em vez de escalas, ele toque todas as “notas pretas” em diferentes ordens – “todas piggley-higgley”, como ele diz; quem, em uma palavra, exige música? E então Ry Cooder lhe dá uma lição de como tocar com o coração, deixando-o vir naturalmente – na música real, em vez do exercício do artifício. (Revelou-se que a música de verdade soa notavelmente como o blues).

Diante desse pano de fundo, não é surpreendente que o comentário crítico sobre a música popular – estou pensando em particular no heavy metal – se concentre predominantemente em suas qualidades viscerais e contraculturais, encobrindo o

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=JvLkt_0dPP8&ab_channel=TheJimHensonCompany

quanto ela empresta da tradição da arte clássica. (Guitarristas de heavy metal como Eddie Van Halen e Randy Rhoads foram fortemente influenciados por compositores barrocos como Vivaldi e Johann Sebastian Bach, e essas influências remontam pelo menos até Deep Purple e Emerson, Lake e Palmer – para não mencionar Procol Harum's 'A Whiter Shade of Pale')⁷. Mas a ideia de autenticidade na música popular não gira apenas em torno da oposição com a música 'artística'. Tem um lado diretamente ético, que deriva em grande parte da comercialização do blues – ou, para ser mais preciso, de seu derivado urbano, o rhythm 'n' blues – nas décadas de 1950 e 1960. Esses foram os anos em que, pela primeira vez, as gravadoras e emissoras americanas viram o potencial de comercializar a música negra para o público branco. Em vez de simplesmente comercializar as gravações dos próprios artistas negros, no entanto, eles tiveram as canções regravadas por músicos brancos. O rock 'n' roll era de fato a versão branca do rhythm 'n' blues (e o exemplo notável era, claro, o 'Rei do Rock', Elvis Presley).

Ao 'fazer cover' das músicas, como ficou conhecida essa regravação, as gravadoras e emissoras evitavam pagar royalties aos artistas originais. À medida que o movimento pelos direitos dos negros ganhou força, um escândalo se desenvolveu sobre isso e toda a ideia da versão cover tornou-se desonesta. Como resultado, o desenvolvimento da música rock, e particularmente do rock progressivo, tornou-se intimamente associado à ideia de que havia algo desonesto em tocar uma música que não era sua⁸, algo que ia além de questões sobre se você pagou ou não seus direitos autorais; esperava-se que as bandas escrevessem suas próprias músicas e desenvolvessem seu próprio estilo. E, acima de tudo, esperava-se que surgissem naturalmente, em vez de serem montados pelos empresários da indústria da música. Os aficionados do rock de meados da década de 1960 ficaram enojados com o sucesso do The Monkees, um grupo americano (modelado de maneira transparente demais nos Beatles) que foi efetivamente inventado e fortemente promovido pela NBC-TV; eles eram vistos como uma faixa sintética, uma construção artificial e, portanto, uma transgressão contra o próprio princípio da autenticidade.

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=z0vCwGUZe1I&ab_channel=FLYRecords

⁸ cf. Trowell

E o mesmo sistema de valores permanece amplamente intacto hoje. Os críticos de música popular geralmente ignoram as bandas cover, cujo objetivo é imitar o som e a aparência das grandes bandas do passado, em vez de desenvolver um estilo próprio. Eles desconfiam, na melhor das hipóteses, das Spice Girls (Fig. 5), cuja ascensão meteórica à fama em meados dos anos 1990 mostrou como é possível fabricar sucesso na música popular desde que você tenha a fórmula certa. (A Fig. 6 mostra o anúncio no The Stage que reuniu as Spice Girls).

5. Phenomenon of 1996: the Spice Girls



6. The original advertisement for the Spice Girls (The Stage)



E em um caso famoso, Milli Vanilli foi destituído de seu prêmio Gramophone de 1990 de Melhor Artista Revelação quando veio à tona que elas não apresentaram nenhuma música de seus discos – um julgamento perverso, indiscutivelmente, em vista da extensão em que a moderna tecnologia de estúdio tornou o próprio conceito de 'performance' problemático, pelo menos como tem sido tradicionalmente entendido. Mas algo mais complexo está em ação aqui do que uma crença anacrônica de que a música deve ser produzida naturalmente e não artificialmente, o produto da sinceridade pessoal e não da perspicácia da indústria.

Quando os Pet Shop Boys fizeram sua primeira turnê no final dos anos 1980, época em que suas gravações já haviam trazido sucesso internacional, suas apresentações encenadas deixaram bem claro que eles não poderiam recriar o som de suas gravações de estúdio. Além do mais, eles foram francos sobre isso; Neil Tennant, o vocalista principal, disse à revista Rolling Stone: "Gosto de provar que não podemos gravar ao vivo"⁹. E acrescentou: 'Somos um grupo pop, não um grupo de rock 'n' roll.' Agora, o que é particularmente revelador sobre este último comentário é que geralmente são os músicos de rock que estabelecem a distinção entre eles e os músicos pop, como um meio de depreciação. Expresso um pouco grosseiramente (mas é um pouco grosseiro), o pensamento é esse. Músicos de rock se apresentam ao vivo, criam sua própria música e forjam suas próprias identidades; em suma, eles controlam seus próprios destinos. Os músicos pop, por outro lado, são os fantoches da indústria da

⁹ cf. Glenn Gould.

música, cínica ou ingenuamente cedendo aos gostos populares e executando músicas compostas e arranjadas por outros; carecem de autenticidade e, como tal, estão no fundo da hierarquia da musicalidade. Dito de outra forma, a hierarquia da musicalidade eleva os criadores da música – os autores, se preferir – acima daqueles cuja função é meramente de reprodução, ou seja, os intérpretes.

Com a reedição de 'obras-primas do rock' em CD no final dos anos 1980 e início dos anos 1990 (predominantemente para trinta e quarenta e poucos anos cujas gravações originais em vinil há muito se desgastaram), uma nova linha de escrita crítica surgiu, com o objetivo de justificar o status de obra-prima dos álbuns das bandas clássicas. Isso foi feito mostrando como essas bandas não apenas reproduziam a música existente, mas forjavam novos estilos e novas composições próprias com base em uma visão única compartilhada pelos membros da banda. A música expressava essa visão, não o gosto do público ou a demanda da indústria; as bandas eram de autores genuínos, em outras palavras. Mas esse tipo de interpretação crítica causa bastante violência aos fatos. As relações entre as bandas clássicas e a indústria da música costumavam ser problemáticas, mas certamente eram próximas. E a distinção entre autoria e reprodução é muito escorregadia (uma artista como Madonna imprime sua própria identidade em uma música como 'Material Girl', mesmo que não a torne sua, independentemente de quem a escreveu). De certa forma, é a própria dificuldade de sustentar a distinção entre uma música rock “autêntica” e uma música pop “inautêntica” que é mais reveladora, porque mostra como os críticos têm sido determinados a atraí-la contra as probabilidades. Mas o que motivou esse tipo de comentário sobre a música popular? O que, para adotar um termo útil e atual, é a “obra cultural” que ela pretende realizar?

No próximo capítulo, fornecerei um contexto histórico para esse tipo de pensamento, mas primeiro quero mostrar como ele se relaciona com a maneira como pensamos sobre a música clássica. Você só precisa dar uma olhada nas revistas de música da banca de jornal mais próxima para ver como o pensamento sobre a música clássica se concentra na ideia do 'grande' músico, definido como um artista cuja habilidade técnica é dada como certa, mas cuja arte reside em sua ou a visão pessoal dela (mas geralmente dele). Os anúncios das gravadoras em geral não vendem Beethoven ou Mahler como tal; assim como os fabricantes de automóveis (cujos

comerciais são todos sobre estilo pessoal porque seus produtos são praticamente indistinguíveis), as gravadoras se dedicam principalmente ao marketing de marca. Então, o que eles vendem é a visão interpretativa do artista excepcional e carismático: a interpretação de Beethoven de Pollini ou a interpretação de Mahler de Rattle. Em outras palavras, os artistas são comercializados como estrelas, assim como na música pop – e, de fato, alguns dos exemplos mais marcantes vêm de artistas clássicos que invadiram o mercado pop (Fig. 7).



7. Cover from Vanessa-Mae (Nicholson), *Red Hot* (1995, cat no. TOCP-8625). This pop release by the then sixteen-year-old British violinist (of mixed Thai and Chinese parentage), whose classical catalogue covers concertos by Beethoven, Tchaikovsky, Vivaldi, Bruch, and others, includes both original materials and an arrangement of Bach's Toccata & Fugue. (In its remix version, Toccata & Fugue hit the No. 1 spot in the US Billboard Dance Outbreak Chart, the first recording by a classical musician ever to do so.)

Desta forma, a indústria da música clássica comercializa os grandes intérpretes em seu papel de criadores, ou 'autores', ao invés de meros reprodutores de música, e assim defende os mesmos valores de autenticidade que são encontrados na música popular. Mas é nos livros de música clássica que a distinção entre autores e reprodutores se encontra em sua forma mais literal. **Na maioria das vezes, eles se referem à 'música', mas na verdade são sobre compositores e suas obras;** se você olhar nos dois volumes espaçosos do *New Oxford Companion to Music*, por exemplo, ou no *Rough Guide to classic music*, você encontrará uma massa de informações até mesmo sobre os compositores mais obscuros, mas os intérpretes são notáveis por sua

ausência¹⁰. É como o papel dos criados na sociedade vitoriana: eles precisam estar lá, mas você não precisa falar sobre eles¹¹. (Quando tais livros mencionam artistas, é quase sempre no contexto de uma reclamação sobre sua 'licença' ou 'extravagância' injustificada em obscurecer a música original por meio de interpretação exagerada ou virtuosismo gratuito). E mesmo dentro do seletivo mundo do compositor, o mesmo sistema de valores opera: a escrita acadêmica sobre música quase invariavelmente enfatiza os inovadores, os criadores da tradição, os Beethovens e os Schoenbergs, em detrimento dos muitos compositores mais conservadores que escrevem dentro da estrutura de um estilo estabelecido¹².

Portanto, existe um sistema de valores em nossa cultura que coloca a inovação acima da tradição, a criação acima da reprodução, a expressão pessoal acima do mercado. Em uma palavra, a música deve ser autêntica, caso contrário dificilmente será música.

PALAVRAS E MÚSICA

Referi-me anteriormente ao “trabalho cultural” realizado pelo comentário crítico sobre música: por livros, por revistas e jornais, por programas de rádio e televisão e por conversas nos intervalos de concertos. As palavras funcionam porque não refletem simplesmente como as coisas são. Nós trabalhamos com palavras usando-as para mudar as coisas, para fazer as coisas do jeito que são. Ou, para ser mais abstrato, **a linguagem constrói a realidade em vez de apenas refleti-la**¹³. E isso significa que as linguagens que usamos da música, as histórias que contamos sobre ela, ajudam a determinar o que é música – o que queremos dizer com ela e o que ela significa para nós. Os valores envolvidos na ideia de autenticidade, por exemplo, não estão simplesmente na música; eles estão lá porque a maneira como pensamos sobre música os coloca lá e, claro, a maneira como pensamos sobre música também afeta a maneira como fazemos música e, portanto, o processo se torna circular. É esse tipo de continuidade no pensamento

¹⁰ Citar *Beyond the score*.

¹¹ cf. *Downton Abbey*.

¹² cf. Pound.

¹³ cf. Pelinski.

sobre as coisas que cria o que chamamos de 'tradições', seja na música ou em qualquer outra coisa.

A principal mensagem deste livro é que herdamos do passado uma maneira de pensar sobre a música que não pode fazer justiça à diversidade de práticas e experiências que aquela pequena palavra “música” significa no mundo de hoje. Quando um livro publicado pela Oxford University Press cem anos atrás se referia à “música”, o termo tinha uma estabilidade¹⁴ de referência que não tem mais. ‘Música’ significava a tradição artística europeia focada em mestres como J. S. Bach, Beethoven e Brahms (o papel na história da música desempenhado pela letra ‘B’ nunca foi explicado satisfatoriamente)¹⁵; havia antecedentes históricos para essa tradição e também práticas musicais singulares e às vezes inesperadamente sofisticadas encontradas em outras partes do mundo, mas o conceito de 'música' estava firmemente enraizado em um corpus específico de obras musicais e, por meio disso, em um tempo específico e lugar.

Mas, como sugere a curiosa palavra “funciona”, isso refletia algo mais profundo do que apenas o eurocentrismo da cultura ocidental no século anterior à Primeira Guerra Mundial. Refletia o que estava por trás dessa cultura: a economia industrial clássica, baseada na produção de bens que eram posteriormente distribuídos e finalmente consumidos pelo público que os comprava. (Este é um tipo de economia muito diferente da economia de serviços do final do século XX, baseada não em bens manufaturados, mas em "produtos" como os planos de pensão do comercial da Prudential). Da mesma forma, a música era considerada como sendo baseada na produção de composições que foram posteriormente executadas e finalmente experimentadas (curtidas, apreciadas) pelo público ouvinte. A cultura musical, em suma, era vista como um processo de criação, distribuição e consumo do que ficou conhecido por volta do início do século XIX como “obras” de música. O termo é revelador porque **cria uma ligação direta com o mundo da economia**¹⁶. Um dos princípios básicos do capitalismo é que você pode, de fato, estocar mão-de-obra – acumulando os produtos

¹⁴ robustez

¹⁵ ☺

¹⁶ cf. artigo do Small.

do trabalho ou acumulando outra coisa (mais obviamente dinheiro) que você pode trocar por mão-de-obra. Da mesma forma, a “obra” musical deu uma forma permanente à música; a música não deveria mais ser considerada puramente evanescente¹⁷, uma atividade ou experiência que desaparece no passado assim que termina. Pois enquanto as apresentações de obras musicais ocorrem no tempo, a própria obra perdura. (Como Jean-Paul Sartre disse uma vez, se a sala de concerto pega fogo durante a execução da Sétima Sinfonia de Beethoven, isso não é o fim da sinfonia.) E dessa forma a música se torna algo que você pode estocar ou acumular, uma forma de o que pode ser chamado de "capital estético". Normalmente, não o chamamos assim; nós o chamamos de “repertório”, do qual falaremos mais no Capítulo 2.

As três categorias que acabei de mencionar (produção, distribuição, consumo) têm uma grande semelhança com aquelas nas quais se baseiam o Currículo Nacional Britânico e o programa GCSE (Certificado Geral de Educação Secundária): composição, execução e avaliação. ('Avaliar' pode ser definido como ouvir + pensar, com uma medida de avaliação incluída, embora a definição seja duvidosa, pois ouvir sempre inclui um elemento de pensamento e avaliação). As autoridades curriculares usam o participio presente em vez do substantivo – 'compondo' em vez de 'composição' – para transmitir que essas são atividades nas quais os alunos podem se envolver durante o curso de seus estudos; isso faz parte do ethos participante da educação musical contemporânea, que enfatiza o ato de compor e não o estudo e a apreciação das obras dos grandes compositores. (Uma geração antes, a ideia de alunos compondo era quase desconhecida; no máximo, eles podiam imitar as obras mais simples de certos mestres aprovados). E o fato de o currículo ser dividido nessas três atividades – compor, executar e avaliar – significa para indicar que cada um deles é algo que se espera que qualquer aluno faça, assim como se espera que todos leiam e escrevam.¹⁸

Mas os fatos básicos da linguagem vão contra esse impulso democrático e integrativo; a taxonomia de compor/executar/avaliar acaba por perpetuar as próprias distinções que pretendia apagar. Não é apenas que transformar a música de volta em uma atividade em vez de uma forma de capital estético, como eu a chamei, é mais do

¹⁷ “as garras da evenescência (Cook, “Entre o processo e o produto”).

¹⁸ cf. Suzuki; Sloboda.

que pode ser alcançado apenas substituindo “composição” por “compondo”. É da natureza das coisas que as atividades de composição, execução e avaliação representem uma sequência cronológica (você não pode executar algo até que tenha sido composto e a maioria das pessoas não pode avaliá-lo até que tenha sido executado). E **o que começa como uma prioridade cronológica de alguma forma se transforma em uma hierarquia de valor** – uma hierarquia que é reforçada pela forma como mapeia diferentes indivíduos ou grupos sociais: compositores, intérpretes e os 'avaliadores' que vão desde críticos musicais profissionais e educadores aos amantes da música e ouvintes 'comuns' ('comuns', isto é, no sentido de que não são músicos). Ao mesmo tempo, porém, existem repertórios nos quais os três termos não podem ser sensivelmente diferenciados (composição e performance no caso de dance music gerada em estúdio, digamos). De todas essas maneiras, a terminologia National Curriculum/GCSE dá, no máximo, um novo brilho ao pensamento antigo.

Existe, em suma, um nexo de suposições inter-relacionadas construídas na linguagem básica que usamos para a música: que a musicalidade é reservada a especialistas adequadamente qualificados; que a inovação (pesquisa e design/projeto?) é fundamental para a cultura musical; que o pessoal-chave na cultura musical são os compositores que geram o que pode ser chamado de produto central; que os intérpretes não são, em essência, mais do que intermediários, exceto aqueles intérpretes excepcionais que adquirem uma espécie de status de compositor honorário; e que os ouvintes são consumidores, desempenhando um papel essencialmente passivo no processo cultural que, em termos econômicos, sustentam. Mas como essas suposições estão embutidas em nossa linguagem, não podemos falar facilmente sobre elas; não podemos nem mesmo vê-los pelo que são. Em uma palavra, eles são transparentes. Eles parecem naturais da mesma forma que o blues parece natural – ou que a economia de mercado parece natural, ou a maneira como cozinhamos. Mas, na verdade, nenhuma dessas coisas é natural; são todas **construções humanas, produtos da cultura e, portanto, variam de tempos em tempos e de um lugar para outro**. Uma das características especiais da música é que ela parece ser um produto da natureza – que parece, em uma frase amplamente usada, ser uma “linguagem universal”¹⁹ – mas, na

¹⁹ cf. *Beyond the score*.

realidade, essa aparência é uma ilusão. E assim, no Capítulo 2, mostrarei como os tipos de suposições de que venho falando e os tipos de valores musicais aos quais eles dão origem não são de forma alguma universais, mas sim o produto de um tempo e lugar específicos, e não o nosso.