

Música erudita e esnobismo: contribuição para uma etnografia das práticas contemporâneas

Marcos Câmara de Castro
FFCLRP-USP mcamara@usp.br

Resumo: Esta comunicação visa indicar algumas estratégias de exclusão a partir da leitura da história e da teoria do esnobismo, em Rouvillois (2008) e Clinchamps (1966), que revela algumas analogias com certas práticas musicais eruditas que não atendem às necessidades sociais e educacionais de inclusão e de urgência, e que acabam por dificultar a democratização do cânone.

Palavras-chave: esnobismo, música erudita, democratização do cânone

Classical Music and snobbery: a contribution to an ethnography of the contemporary practices

Abstract: This paper aims to indicate some strategies of exclusion based upon the reading of the history and theory of snobbery, in Rouvillois (2008) and Clinchamps (1966), which reveals some analogies with certain classical music practices that do not meet social and educational needs of inclusion and urgency, and end up hindering the democratization of the canon.

Keywords: snobbery, classical music, democratization of the canon

1. O mau exercício da profissão: “Um príncipe de sangue não pode, por definição, ser esnobe” (CLINCHAMPS, 1966: 42)

O campo das artes em geral e o da música clássica¹ em particular tem sido o espaço tradicionalmente reservado ao devaneio. Bourdieu lembra-nos de que, para o burguês, “a música representa a forma mais radical, mais absoluta, da denegação do mundo e, em especial, do mundo social” (BOURDIEU, 2007: 24). Todavia, se a atividade dos músicos profissionais e suas famílias não fossem afetadas diretamente pelas consequências dessa visão “burguesa”, poder-se-ia dizer que não há mal nenhum nisso e que o mundo de fantasia – tão bem representado mensalmente pelas revistas *Concerto* e *Bravo!* – seria uma válvula de escape para o estresse da vida contemporânea, que muitas vezes é causado, diga-se de passagem, por essa mesma visão burguesa.

Assim como os erros médico, jurídico ou de engenharia podem oferecer riscos à sociedade, possivelmente o esnobismo em música erudita é o que mais se assemelha a um mau exercício da profissão, ao provocar uma tensão entre os diversos agentes do campo², consequência de uma “alienação intrínseca ou intencional” (BAREMBOIM, SAID, 2003:140) que superestima aspectos secundários da atividade, num *clinch* social comparável à sociedade de Corte tal como descrita por Elias:

Em tal balança de tensões, eles seguravam-se firmemente, como lutadores de boxe em um *clinch*: ninguém ousava modificar sua posição, temendo que o adversário pudesse atingi-lo; e não havia nenhum árbitro que fosse capaz de desfazer esse *clinch*. Todas essas dependências mútuas eram tão bem planejadas e tão

ambivalentes que a atração e a repulsão de parte a parte acabavam mantendo mais ou menos o equilíbrio” (ELIAS, 2001: 212).

Nem o virtuosismo técnico, nem o talento e nem a originalidade musicais dependem do esnobismo para existir, senão de maneira acessória ou – em sua versão mais simpática – pitoresca. A literatura é povoada por narrações divertidas em que o esnobismo dá o tom de um humor sarcástico ou irônico, alimentando o que Bourdieu chamou de “ilusão biográfica”³. A alienação de valores musicais e sociais atribui à obra musical, aos compositores e aos intérpretes o caráter de fetiches portadores de poderes sobrenaturais e capazes de operar milagres, numa “adoração por alguma coisa que não tem existência carnal, nenhum calor humano mas somente um alto valor sentimental, uma alta atração desencarnada fora de toda satisfação imediatamente terrestre” (CLINCHAMPS, 1966: 125).

Apesar de ser às vezes “um salutar encorajamento ao desenvolvimento das artes, das formas e das ideias” (ROUVILLOIS, 2008: 436) o esnobismo está presente nas mais diversas atividades humanas, inclusive no ensino da música clássica e em toda sua cadeia produtiva, e são geralmente os esnobes que estão na linha de frente da batalha em favor dos valores aristocráticos, permanecendo como aliados objetivos da nobreza. Como diz Rouvillois:

A verdadeira aristocracia, aquela que não precisa provar nada, dispensa cruelmente a seriedade com relação a seus próprios valores, crendo-se acima da fidelidade ao que garante sua nobreza e podendo mesmo achar muito “chique” esse desprezo declarado: é bem mais original não se comportar conforme àquilo que seu status ou sua posição possa sugerir... O esnobe, o falso nobre, ao contrário, não pode se permitir isso: eis porque ele é por vezes mais fiel ao verdadeiro espírito da velha nobreza (ROUVILLOIS, 2008: 435).

O fato de ser antigo, e amplamente difundido, não transforma um equívoco em verdade – aquilo que Castagna chamou de “normose musical”⁴ – e mesmo sendo uma opção individual e profissional (e por isso, política), é preciso enfatizar que não se trata da única relação possível com a música, já que, graças ao fenômeno histórico da cultura de massas, não se trata mais de um apanágio de classe, mas de valores postos indiscriminadamente à disposição de todos, numa perspectiva de uma “humanidade que saiba operar sobre a história” (ECO, 2004: 14):

No momento em que a presente situação de uma sociedade industrial torna ineliminável aquele tipo de relação comunicativa conhecido como conjunto dos meios de massa, qual a ação cultural possível a fim de permitir que esses meios de massa possam veicular valores culturais? Não é utópico pensar que uma intervenção cultural possa mudar a fisionomia de um fenômeno desse gênero (ECO, 2004: 49-50).

Baremboim pergunta: “como é possível que uma coisa que pode ensinar tanto sobre o mundo, a natureza, o universo – e, para as pessoas religiosas, sobre Deus – funcione como uma via de escape dessas mesmas coisas que ela é claramente capaz de ensinar?” (BAREMBOIM, SAID, 2003: 129). O esnobismo surge como o isolamento de um grupo erudito comparável ao que Bourdieu chamou de “sociedades de admiração mútua, [que são] pequenas seitas fechadas em seu esoterismo”, em relação ao mundo social e cultural:

Ao contrário do sistema da Indústria Cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes (BOURDIEU, 2007:105-107).

Essa superioridade “não vem da excelência na profissão ou de suas ações, mas do fato de que esta superioridade é reconhecida ao próprio esnobe pelos esnobes de seu grupo” (CLINCHAMPS, 1966: 56).

2. O “flagrante delito”

“Desde a aurora dos tempos, o esnobismo é a coisa mais compartilhada do mundo. E de fato, quem pode afirmar sem ruborescer que jamais foi pego, por si mesmo ou pelos outros, no silêncio do gabinete ou na agitação do mundo, em flagrante delito de esnobismo?” (ROUVILLOIS, 2008: 9). Os dicionários trazem, com poucas variações, a definição deste verbete como a atitude de quem quer imitar ou integrar um grupo considerado superior, e desprezar aqueles que dele não fazem parte (cf. ROUVILLOIS, 2008: 258).

Sistema, filosofia, ideologia ou simplesmente uma atitude, o esnobismo é fruto de uma origem miserável (material ou mental, tanto faz) ou do ressentimento. Seus produtos são geralmente a alienação e o fetiche, que muitas vezes ensejam um comportamento narcisista. Como diz Clinchamps (1966: 118), “o esnobismo é um amor por si mesmo que vai buscar sua justificação na aprovação da minoria” (...). O esnobismo é um narcisismo compartilhado (...) em *petit comité*” e sua essência, diz Rouvillois (2008: 26), é “querer impressionar os outros”.

Nas últimas décadas do século XIX, o esnobismo ganhou, segundo esse autor, duas vertentes: uma social (esnobismo mundano) que tenta a ligação com a “alta sociedade”, e outra da moda que tenta a superioridade intelectual, procurando estar sempre na vanguarda das tendências de roupas, literatura, gostos artísticos e da prática esportiva. Com a mesma efemeridade das ondas da moda, a cada instante, o esnobe da moda está pronto para descartar aquilo que adorava: “seja a música de Wagner ou a pintura impressionista” (ROUVILLOIS,

2008: 24), como “beatos admiradores do amanhã” (CLINCHAMPS, 1966: 91), e esse comportamento encontra um bom exemplo no que foi descrito por Lévi-Strauss, por ocasião da fundação da USP:

Nossos estudantes queriam saber tudo, mas, fosse em qualquer domínio, só a teoria mais recente lhes parecia merecer ser assimilada. Indiferentes (*blasés*) a qualquer banquete intelectual do passado, que eles não conheciam senão de ouvir dizer, já que não liam obras originais, conservavam um entusiasmo sempre disponível para os pratos novos. No seu caso, seria mais apropriado falar de moda, mais do que culinária: ideias e doutrinas não ofereciam a seus olhos um interesse intrínseco, eles as consideravam como instrumentos de prestígio e que era necessário assegurar a novidade. Compartilhar de uma teoria conhecida equivalia a vestir uma roupa já vista, a perder a identidade (LÉVI-STRAUSS, 1955: 115)⁵.

Tão grave quanto a mercantilização da música, – que foi o tema dissecado por Adorno, num período em que o nazifascismo ganhava a Europa e a indústria do entretenimento se estabelecia nos EUA – é a instrumentalização que o esnobismo faz de toda a argumentação modernista para alimentar o *clinch* social e a opressão entre os agentes do campo, privilegiando o “alto clero” em detrimento da massa de profissionais, além de dificultar o acesso público à informação. Seus precedentes históricos em relação à liturgia do concerto e à ideologia da música séria podem ser encontrados no comportamento de Beethoven, descrito por Solomon (1987) e DeNora (1995).

3. Xenolatria, bilinguismo e esoterismo

Amante de tudo que é estrangeiro, o esnobe é também cosmopolita e “xenólatra” (ROUVILLOIS: 101). Sem uma identidade garantida pela memória coletiva, pelo uso e pela tradição, muitos aspirantes a músico erudito no Brasil sonham em vestir um *manteau* numa paisagem cercada de neve, glorificando suas relações privilegiadas com outra cultura e com outro idioma – que as pessoas ordinárias ignoram –, ao invés de identificar-se com um projeto nacional de música erudita, que começaria obviamente por um projeto educacional em larga escala que respeitasse todas as etapas de uma pirâmide de conhecimento, desde a base escolar até o pico de excelência, como, por exemplo, o trabalho realizado desde 1975, na Venezuela, por José Antonio Abreu, conhecido como *El Sistema*⁶.

Os herdeiros do esnobismo mundano fazem apologia do bilinguismo típico do meio musical erudito (“estrangeiromania inerente ao esnobismo”, in ROUVILLOIS, 2008: 114), que os tornam os únicos capazes de ler os clássicos de *scholars* como Bukofzer, Chailley, (Alfred) Einstein, Jeppesen, Reese e tantos outros autores referenciais para o conhecimento da música clássica, que jamais foram – e dificilmente serão – traduzidos para o português do Brasil. Como é raro um esnobismo provincialista (ROUVILLOIS, 2008 p.117),

a tradução dos *scholars* e a participação atualizada dos debates críticos internacionais só seriam possíveis com a erradicação desse mau exercício da profissão e a democratização de um conhecimento que é hoje privilégio de um pequeno grupo xenólatra e bilíngue.

O bilinguismo esnobe é responsável pela defasagem entre as reflexões críticas que se agitam no I Mundo e as pobres e atrasadas publicações sobre música que se encontram nas prateleiras nacionais. Em outras áreas do conhecimento, como a Antropologia, a Sociologia, a Psicologia etc, os debates encontram-se bem mais atualizados e as traduções andam mais em sintonia com o que ocorre no resto do mundo. Só na música é que continuam valendo as observações de Lévi-Strauss. Assim, a xenolatria engendra o entreguismo cultural, entendido aqui não como o oposto de um nacionalismo não menos pernicioso, mas da incapacidade de se formular políticas culturais e educacionais, como nas palavras de Ferreira Gullar:

Não se trata, evidentemente, de uma cultura brasileira. Não se trata, evidentemente, de uma cultura própria, especificamente nacional, mas *cultura brasileira* no sentido de aglutinação dinâmica de elementos reelaborados que, através das décadas, se mantêm ligados e ativos numa interação capaz de responder ao presente e ajudar na sua formulação (GULLAR, 1978, p. 46).

“Uma tendência que se confirma depois da II Guerra” é o esnobismo intelectual ou estético, desde “*best-sellers* planetários no estilo Paulo Coelho” (sic) até qualquer tipo que combine “exotismo, modernismo e esoterismo” (ROUVILLOIS: 172-174). Parte essencial dessa atitude é ter como “coluna vertebral” um grande órgão de imprensa, seja uma revista ou um jornal (id.: 208), contanto que não se aprofundem questões polêmicas e que se limitem à adulação, ao fetichismo e à alienação dos conteúdos. Mais uma vez Lévi-Strauss dá o relato:

Por outro lado, uma concorrência acirrada se desenvolvia nas revistas de divulgação, periódicos de sucesso e manuais para obter exclusividade do modelo mais recente no domínio das ideias. Produtos selecionados nos estúbulos acadêmicos, meus colegas e eu nos sentíamos frequentemente **embarassados**, preparados para respeitar apenas a ideias maduras, ficávamos expostos aos assaltos dos alunos de uma ignorância total sobre o passado, mas cuja informação [sobre “a teoria mais recente”] antecedia as nossas sempre em alguns meses (LÉVI-STRAUSS, 1955: 115).

No contexto da moda, o esnobismo pode ser intelectual, moral, espiritual ou uma vanguarda esclarecida (ROUVILLOIS: 231), que tem entre suas tentações a busca de originalidade e a elegância de “flertar com revoluções”, sem profundidade e sem consistência, como na França do século XIX, alguém “sempre vestido à inglesa e fazendo profissão de fé à anglomania, ambientando-se nos salões, nos *boudoirs* e nos clubes, encontrando-se nas estâncias de águas e nas roletas de Monte Carlo, colecionador de telas impressionistas e de

arte oriental, admirador de Wagner e leitor de Karl Marx” (idem: 241-245). Ou como no Brasil de Lévi-Strauss:

...a erudição, pela qual eles não tinham nem gosto nem método, lhes parecia ainda assim um dever; da mesma maneira suas dissertações consistiam, qual fosse o assunto, numa evocação da história geral da humanidade desde os macacos antropoides para se concluir através de algumas citações de Platão, de Aristóteles e de Comte, na paráfrase de um polígrafo gosmento (*visqueux*) cuja obra tanto mais valiosa quanto sua própria obscuridade dava uma chance de que nenhum outro o plagiasse (LÉVI-STRAUSS, 1955: 116).

“Quanto mais uma ideia parecer incompreensível ao comum dos mortais, mais o esnobe se sentirá em casa, manifestando por sua presença e sua aprovação entusiasta a superioridade de seu espírito como sua indiscutível associação à elite” (ROUVILLOIS: 257). “Deleitando-se naquilo que a pessoa comum detesta e desprezando ostensivamente aquilo que ela ama, o esnobe deixa entender que vê além, mais longe e mais profundamente que o vulgar: que ele é diferente, mais inteligente, resumindo, superior” (ibidem). O esnobismo artístico, “para adquirir consistência, supõe a existência de obras consideradas ‘demasiadamente difíceis’ para o grande público” – o que o coloca no extremo oposto do classicismo que se define como acessível à apreensão, à compreensão e à emoção por um público maior (idem: 257), além de resistir ao tempo e à moda.

4. O moderno e o clássico: a farsa como história

Muito antes de John Cage estrear, em 1952, sua *4'33"*, o humorista Alphonse Allais fez aparecer em 1885 a sua *Marcha fúnebre composta para o funeral de um grande homem surdo*, “com 24 compassos em branco precedidos da indicação *lento rigolando*”. Ao contrário do que dizia Marx no *18 Brumário*⁷, na história do esnobismo dá-se justamente o oposto: “o que foi concebido como piada acaba por se repetir como coisa séria, suscitando admiradores incondicionais e exegetas apaixonados” (ROUVILLOIS: 279).

Com a ideologia modernista, a obra de arte passa a ser tudo aquilo que o “artista” designa como tal – que é uma “proposição bem tautológica (...), já que a única coisa que define o artista é o fato de produzir tais obras” (id.: 290), e *4'33"* pode indicar aquilo que Huyssen (1986) chamou de “A grande divisão” (*The great divide*), que é quando uma certa arte contemporânea renuncia ao sentido, ao sentimento e à compreensão do grande público, “assumindo plenamente um divórcio que, nessas proporções, constitui uma real novidade na história das artes” (ROUVILLOIS: 280).

No capítulo intitulado “O nascimento das vanguardas” (259-266), Rouvillois diz que a essência do esnobismo artístico é justamente haver uma arte susceptível de ser obscura, e

que se possa fazer parte do pequeno grupo capaz de compreendê-la e amá-la. Ir a Bayreuth em exorbitante peregrinação, impossível de ser realizada pelo homem ordinário, é a única maneira de participar da privilegiada “aristocracia de sentimentos” que a obra de Wagner evoca – e que fez Gide dizer que “esse gênio prodigioso permitiu a uma quantidade de esnobes, de gente de letras e de imbecis crerem que amam a música” (apud ROUVILLOIS: 264). Daí toda vulgarização ser vista como um fator de depreciação.

Segundo Francfort (2008): “o sucesso realmente popular das obras inscritas no ‘grande repertório clássico’ contribui para desqualificá-las” e lembra da nota de Bourdieu sobre a “o destino do ‘famoso Adagio’ de Albinoni (...) ou de tantas obras de Vivaldi que passaram em menos de vinte anos do status prestigioso de descobertas musicológicas ao estado de ladainhas de canais de rádio populares e de toca-discos pequeno-burgueses” (BOURDIEU, 2007: 503) O acesso ao status de *standard* de grande sucesso, conclui Francfort, “faz perder toda característica distintiva de uma música dada”.

Se, no Primeiro Mundo, o esnobismo é só uma opção de vida entre outras, entre nós é fruto da importação de um idioma europeu, fora de seu contexto, e sem as necessárias adaptações que fariam parte de uma “aglutinação dinâmica” formadora da música erudita nacional. Como diz Borges (1985: 86), “um idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos”.

Referências:

BAREMBOIM, Daniel; SAID, Edward. *Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

BORGES, Jorge Luís. *Prosa completa*, vol. 4. Buenos Aires, Emecé Editores, 1985

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo, EDUSP, 2007

BOURDIEU, Pierre. *L'illusion biographique*. In Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 62-63, juin 1986, 69-72

BOURDIEU, Pierre. *O mercado dos bens simbólicos*. In *A economia das trocas simbólicas*. MICELI, Sérgio (introdução, organização e seleção). São Paulo: Perspectiva, 2007, 99-181

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. Tradução de Denice Catani. São Paulo: Editora da UNESP, 2004

CLINCHAMPS, Philippe du Puy de. *Le snobisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1966

DENORA, Tia. *Beethoven and the construction of genius*. Los Angeles: University of California Press, 1995

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 6ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000

FRANCFORT, Didier. «*La musique savante manque à notre désir*» (*Rimbaud, Illuminations*) *Musiques populaires et musiques savantes: une distinction inopérante?* [document de travail, diffusion restreinte]. Communication présentée au Colloque fondateur de l'International Society for Cultural History à Gand (Gent, Belgique) en août 2008. <http://www.abdn.ac.uk/isch/>

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978

HUYSSSEN, Andreas. *After the great divide*. Bloomington: Indiana University Press, 1986

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955

ROUVILLOIS, Frédéric. *Histoire du snobisme*. Paris: Éditions Flammarion, 2008

SOLOMON, Maynard. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987

TUNSTALL, Tricia. *Changing lives: Gustavo Dudamel, El Sistema, and the Transformative Power of Music*. New York: WW Norton & Company, 2012

Notas

¹ O termo “música clássica” é aqui usado para designar, segundo o dicionário Houaiss, a música que se tornou “modelo do gênero” europeu, seguindo uma tendência verificável no Brasil de acompanhar os termos usados no I Mundo: *musique classique* e *classical music*. Com “música erudita”, refiro-me à tradução do termo francês *musique savante*, e ambos os termos serão aqui considerados sinônimos.

² Campo, segundo Bourdieu, é “o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas” (BOURDIEU, 2004: 20).

³ “A história de vida é uma dessas noções do senso comum que entraram como contrabando no universo científico”. (...) Em outras palavras, (...) [o nome próprio] só pode atestar a identidade da *personalidade*, como individualidade socialmente constituída, a custa de uma formidável abstração” (BOURDIEU, 1986). Ou, como diz Guérios, o ato de escrever uma biografia está longe de constituir um simples relato de fatos (...). A ‘ilusão biográfica’ se constitui assim mediante a atribuição de uma lógica determinada a uma série de eventos que, no mundo real, aparecem de forma descontínua e sem uma razão de ser preestabelecida” (GUÉRIOS, 2003: 18-19).

⁴ “Na psicologia, a normose é vista como uma doença na qual a pessoa acredita que aquilo que é comum, corriqueiro ou “normal” seja naturalmente benéfico, mesmo que, na verdade, seja prejudicial a ela ou à sociedade. Parece bom apenas porque todos o fazem, mas sabemos que não é porque todo mundo faz que é bom” (In Revista Concerto, janeiro/fevereiro 2012: 19).

⁵ Traduções minhas.

⁶ Para se ter uma ideia do que vem sendo feito na Venezuela, desde 1962, cf. TUNSTALL (2012) e <http://www.fesnojiv.gob.ve/es/metodologia-de-el-sistema.html> (acesso em 06/04/2012).

⁷ “Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”. MARX, in *18 Brumário de Napoleão Bonaparte*. Disponível em <http://www.culturabrasil.org/18brumario.htm> (acesso: 15/02/2012).