



Introdução

1. Afinal, o que é a música clássica?
2. “Fragmentos do discurso musical”
3. Rehearsing, re-hearing: Ouvindo a Nona sinfonia de Beethoven pela centésima vez...
4. O ouvinte elegante: Sobre a etiqueta das salas de concerto
5. O clássico como contracultura e a vida entre amigos que amam pop
6. O Silêncio, com S maiúsculo
7. O mínimo que você precisa ouvir para ouvir música clássica...
8. Bis, “tris” e outros penduricalhos

Autor

Créditos

A Beatriz, que espero um dia se divertir com este livro

A meus alunos, que são a sua razão de ser

*À memória de Cesarina Riso, que me fez entender coisas mais
valiosas que a música*

Introdução

Fui apresentado à música clássica pela discoteca de casa, e a primeira vez que vi um concerto sinfônico ao vivo foi com meu pai, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, quando eu tinha pouco mais de dez anos. O maestro Alceo Bocchino dirigia a Orquestra Sinfônica Brasileira em dois concertos para piano com Nelson Freire — um dos concertos de Mozart e o concerto de Grieg. A primeira parte do programa (extenso, portanto) foi com obras para piano solo de Chopin.

Antes ainda da chegada da orquestra, no momento em que Nelson agradeceu ao público e, sentado ao piano, iniciou a seleção de cinco estudos do compositor polonês, eu soube que a música faria parte definitiva da minha vida. Era um estudante com poucos recursos financeiros e técnicos, e uma formação musical ainda titubeante, mas tudo que pude pensar desde então foi em me tornar um profissional. Minha primeira apresentação pública aconteceu alguns anos depois, no ambiente da faculdade de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e desde então tive o privilégio de conviver com alguns dos grandes artistas da música clássica de nosso tempo.

Em 2008, com o projeto Falando de Música, promovido pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, encontrei a oportunidade de dividir com as pessoas minha paixão. O sumo de todos esses anos de trabalho está neste livro. Aproximei-me da editora Todavia ainda com uma ideia muito geral do que me parecia ser uma demanda evidente do público e, também, do mercado editorial: um livro sobre música clássica para leigos. Percebi imediatamente que o escopo da obra deveria ser generoso, mesmo que jamais barateasse algumas questões complexas. Tentei ser pragmático mas inspirador, sem deixar com isso de ser informativo. O desafio era trazer conteúdo útil tanto

ao melômano médio quanto ao recém-chegado, tanto ao curioso quanto ao músico profissional. Após alguns anos de trabalho, fico feliz de ter encontrado o formato e o conteúdo que apresento aqui.

Muitas pessoas participaram da criação deste livro. Devo a elas agradecimentos, desculpas e salamaleques. Nada seria possível sem a ajuda objetiva de Marisa Porto, Inalda e Orestes Gonçalves, Janos Kovesi e Cecília Rays, Aron e Regina Diamant, a família Maffei, nomeados aqui por representarem toda experiência e inteligência de meus muitos alunos, pessoas sem as quais este livro seria impossível, tanto quanto desnecessário. Não posso deixar de mencionar Fabiana Gugli, mãe da nossa pequena Beatriz, que se manteve a heroína de sempre, cuidando da coisa mais preciosa que tenho e, assim, permitindo a tranquilidade necessária para a produção de um projeto dessa natureza. Sem me eximir da responsabilidade pelas eventuais falhas que o leitor possa encontrar, agradeço àqueles que acompanharam a redação dos capítulos, com sugestões, estímulos e muitas apropriadas correções: através do amigo Flávio Moura, toda a fantástica equipe da editora Todavia.

1.

Afinal, o que é a música clássica?

I

Entre os inúmeros estilos musicais de nosso tempo, não há meios de situar a música clássica — por qualquer medida que se escolha — como outra coisa senão um gênero contracultural. Seja por sua presença exígua nos veículos de comunicação de massa, pela parcela de público relativamente pequena que agrega, pelo montante de dinheiro irrelevante que faz circular e, mais que tudo, por sua quase nenhuma influência entre formadores de opinião e poderosos em geral, ou ainda por qualquer outro parâmetro que se queira usar, a música clássica é uma atividade quase esotérica.

Sim, pois tal como algumas seitas descritas em livros de Dan Brown, ela conta com um público fiel, mais ou menos dedicado às suas próprias referências, exigente quanto a protocolos e regras, com código próprio de comportamento, usuário de espaços especializados e jargão específico. Ou seja: apesar de não ser, como de fato não é, uma sociedade secreta, ela certamente compartilha com aquela uma série não pequena de características.

Alguns tomam a música clássica, talvez por isso, por uma manifestação cultural elitista. Mas todos que em algum momento da vida tiveram oportunidade de ir a uma sala de concerto constataram que não há nada de esnobe ou chique ou místico ali: quando não são eventos gratuitos, os ingressos costumam ser tão ou mais baratos que os de cinemas; seu público geralmente inclui pessoas de todas as idades e classes sociais; e o objetivo da reunião, discreto ou declarado, é apenas ouvir música — boa e ruim —, nada mais.

Mas, então, voltamos à pergunta tão complexa quanto antiga: afinal, o que é a música clássica? Antes de tentar respondê-la, convido à experiência: eleger um fórum qualquer, seja ele de discussão de música, amigos ou de antenados em geral, e perguntar à queima-roupa: “O que é música clássica?”. Antecipo tantas respostas quanto pessoas a responder. Os que prezam as aparências — como dizia Oscar Wilde, somente as pessoas superficiais *não* julgam pelas aparências — vão dizer, com alguma convicção: “É a música do passado”, ou “É a música que se toca com orquestra”, e ainda, mais curioso, “É a música universal”.

Não preciso me aprofundar em técnicas socráticas para discutir tais respostas. Algumas esquecem, é claro, que há música clássica feita por gente vivíssima, por exemplo o autor deste texto e outros mais célebres, ou que há música popular feita por “mortos da silva”, como Cole Porter, Jacques Brel e Raul Seixas. Outras incorrem em um erro não incomum, o de confundir instrumentos com gênero — vício de muitos observadores da música clássica, mas tampouco raro em outras paragens, como demonstram os “puristas” das décadas de 1960 e 1970, que atacaram Bob Dylan e os nossos tropicalistas por usarem guitarras elétricas em seus arranjos.

De fato, há música clássica escrita para orquestras de diversas dimensões, assim como para violão (os *Prelúdios* de Villa-Lobos), para voz, palmas e outros elementos de percussão corporal (como *No Place Like*, de Kerry Andrew). Mas mesmo o critério do som “acústico”, ou seja, sem amplificadores e microfones, é mera imposição logística, tendo deixado de ser necessidade para o clássico antes ainda da inserção dos recursos eletromagnéticos na cultura pop. Já na década de 1920, instrumentos como o teremim, ou o “ondas martenot” e alguns outros, foram inventados e passaram a ser explorados por compositores de vanguarda, inquietando as plateias desde aquela época, com seus formatos estranhos e sonoridades exóticas. Hoje, não são incomuns peças clássicas com e para guitarras elétricas (*Electric Counterpoint*, de Steve Reich, *Miserere*, de Arvo Pärt, as sinfonias

1, 2 e 3 de Alfred Schnittke, ou o *Concerto para violoncelo nº 1*, de Krzysztof Penderecki), ou mesmo para computadores portáteis e softwares específicos (*Mass Transmission*, de Mason Bates).

O que é importante notar, e talvez valha a ressalva, é que assim como a orquestra sinfônica e seus instrumentos não são condição necessária para que a música de Beethoven seja chamada de clássica, tampouco a presença da orquestra afere o selo de “clássico” àquilo que se executa. É sabida e celebrada a gravação de 1999 da banda de heavy metal Metallica com a Orquestra Sinfônica de San Francisco. O álbum foi chamado de S&M (não uma abreviação de “sádico e masoquista”, mas de *Symphony and Metallica*). Embora traga alguns achados extraordinários de instrumentação, o novo arranjo para as canções célebres do grupo não faz das músicas do *Álbum negro* peças do repertório de concerto — a mudança do timbre, por si só, não é elemento suficiente para tanto.

Mas já que falamos de Metallica, proponho uma questão instigante: afinal, *And Justice for All*, o álbum original, com suas guitarras e bateria enérgicas, e seu vigor maduro, não é um clássico do rock? Mais especificamente, “One” é uma canção monumental, da altura ou talvez maior que qualquer uma das *Rapsódias húngaras* de Franz Liszt, por exemplo — peças de interesse virtuosístico, quase circense, e objetivamente pensadas para impressionar mais que elevar. Assim, até por requisitos humanísticos, por que chamar as obras pianísticas do compositor húngaro de “música clássica” quando é naquele outro repertório que encontramos a expressão do verdadeiro drama humano — a guerra inevitável, a coragem que não temos e, claro, a finitude?

Imaginar que a música clássica seja, por assim dizer, a reserva moral da produção musical da humanidade é outro mal-entendido. Talvez o mais comum deles, quando se discute uma definição para o gênero. É o que faz alguns argumentarem que ela é “universal”. Muito daquilo que é matéria de discussão sobre a música clássica — a postura particular dos ouvintes, o tipo de contrição de alguns de seus compositores — deve a essa premissa, que pouco tem de abrangente ou objetivamente

descritiva. Quando falamos de arte em geral, lidamos com o escopo daquilo que é humano, em toda sua rica variedade. E assim como há muita música pop de extrema densidade emocional ou metafísica, há muita música clássica despretensiosa, pouco inteligente e, sim, torpe. Deliberadamente torpe.

“Leck mich im Arsch” é uma pequena obra de W. A. Mozart, composta provavelmente quando o compositor já havia se transferido para Viena, no glorioso ano de 1782. Feito provavelmente como presente de aniversário para alguns amigos, sua estrutura rigorosa — um cânone a três, portanto em repetição defasada de vozes independentes e iguais, o que só pode soar bem se contar com uma engenharia inteligente na construção da primeira frase — esconde um texto menos que medíocre, e cuja tradução literal de seu primeiro verso é “Lamba-me na bunda”. Hoje questiona-se a autoria da música, mas em termos os mais constrangedores para o nosso querido Wolfie: é possível que as notas (a parte sofisticada da composição) sejam de Wenzel Trnka (1739-91), com a colaboração de Mozart limitando-se à banalidade da letra.

De qualquer modo, seja de quem for, “Leck mich im Arsch” está no catálogo das obras completas de Mozart, com a identificação K. 231, e é, portanto, uma obra de música clássica. Assim como é clássica a cantata “Schweigt stille, plaudert nicht”, o BWV 211 de J. S. Bach. Conhecida pelos melômanos como a “Cantata do café”, foi escrita pelo compositor no auge de sua maturidade. Bach já era àquela altura o diretor das atividades musicais de Leipzig, e a cantata é criada para agradar um amigo, Gottfried Zimmermann, dono da Zimmermannschen Kaffeehaus — então, e por muito tempo, a mais frequentada cafeteria da cidade. Após sua composição, ao que parece, a peça foi apresentada anualmente (portanto mais que qualquer uma de suas *Paixões*), e conta com trechos edificantes como este:

*Paizinho, não sejas tão mau.
Se eu não beber meu café,*

*as minhas curvas vão secar,
as minhas pernas vão murchar,
ninguém comigo irá casar.*

Mesmo lidando com a música instrumental, o leitor há de ficar pasmo com algumas composições cujas referências pouco nobres são mais ou menos veladas — mesmo que eventualmente desconhecidas para nós, eram absolutamente reconhecíveis para os ouvintes à época de sua criação. Há algo assim em obras como as sinfonias de Gustav Mahler. Em algumas delas, o compositor insere música rústica, cantigas de roda, fanfarras militares e músicas de café, fazendo de suas partituras os mosaicos de diferentes gêneros e decoros que hoje conhecemos.

Na sua *Primeira sinfonia*, o terceiro movimento (*Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell*) é descrito por um contemporâneo e amigo de Mahler, August Beer, como uma cena “no bar da cidade; ele tem pouco de um scherzo — é mais a dança [rústica] entre bons camaradas [bêbados]”. Antes, apresenta-se a famosa paródia da melodia de “Frère Jacques” (canção que, nos países de língua alemã, era conhecida à época como “Bruder Martin”), em tom menor, que, segundo o próprio Mahler em carta a sua amiga Natalie Bauer-Lechner, é um movimento:

[...] a ser executado de maneira rude, tal como uma banda de músicos muito ruins, como aqueles que usualmente seguem cortejos fúnebres; a inconveniência da alegria e da banalidade deste mundo aparecem então nos sons de músicos locais, que interrompem o lamento do herói.^[1]

A dubiedade é recorrente e deliberada; e que fique claro, é a causa da força mesmo da visão mahleriana e moderna de uma sinfonia. À época de Mahler, essa polifonia corriqueira, típica da vida real, que faz conviverem elementos baixos e altos, é muito mais que um problema estético: é um bem conhecido dilema ético. Em 1909, por ocasião de uma execução da *Terceira sinfonia* do compositor, Robert Hirschfeld comentava que

os grandes sinfonistas sentem e revelam a grandiosidade, a força, a nobreza e a integridade — não as características negativas — de seu tempo. No entanto, quão frívola, infantil e sem força nossa época aparece através das sinfonias de Mahler.^[2]

O que quero dizer: não há nada de intrinsecamente elevado na música clássica, assim como não há de haver nada de intrinsecamente baixo na música popular. Exemplos de canções pungentes, de alta densidade emotiva, ou com anseios metafísicos e espirituais, facilmente encontradas no cancionário de artistas como Bob Dylan (“Man of Constant Sorrow”, “Sad-eyed Lady of the Lowlands”, para elencar as preferidas), Leonard Cohen (“Sisters of Mercy” e “Last Year’s Man”, para ficar em duas), Dorival Caymmi (“Sergaço mar”, ou todo o álbum *Canções praieiras*), Caetano Veloso e uma ou outra de Gilberto Gil (“Força estranha” e “Se eu quiser falar com Deus”, as mais didáticas), são notórios. O mesmo ocorre ainda em parte do catálogo de grupos como Pink Floyd (com a pouco óbvia “Wish You Were Here”) e Secos e Molhados (a misteriosa “Prece cósmica”), entre muitos outros!

Em resumo: se o ouvinte acha que a música popular é reserva de anseios “baixos” ou vulgares, é importante deixar claro: está ouvindo a música popular errada. E se acha que toda música clássica eleva, talvez não esteja ouvindo bem...

Mas não posso deixar de falar apropriadamente de certa ideia em geral aceita do “clássico”, aquela que reverbera um conceito comum às humanidades. Seriam “clássicas” as obras que atravessam seu tempo, persistem por gerações, irmanam-se em e, ao mesmo tempo, formam uma tradição. Assim, a música clássica seria aquela que de certa maneira “torna-se” clássica, e teria entrado para tal panteão por sua capacidade de sobrevivência, por seu mérito reconhecido em um cânone, por suas reverberações na cultura e no passar dos anos.

Na defesa dessa definição resta ao menos um dado histórico:

o conceito de “clássico” na música surge exatamente de tal ideia, propagada entre alguns compositores e críticos musicais alemães em meados da década de 1830. Eles tentam distinguir um período áureo da história da música, período que, segundo argumentam, teria ocorrido entre Bach, que viveu de 1685 a 1750, e Beethoven, que morreria poucos anos antes, em 1827. Esta é a “klassische Musik”, a música clássica que serviria de parâmetro para todas as outras. Menos que um período, é a música de um panteão de notáveis, a formar uma espécie de cânone a ser respeitado por criadores e público.

É claro, seus limites temporais dilatam-se severamente. Afinal, de que serve um cânone se não pode ser expandido? E já a geração de Mendelssohn, Schumann e tantos outros buscaram emular a grandeza de seus recentes antecessores e distinguir-se pelo diálogo com os gigantes do passado. Tentavam abrir, assim, seu próprio caminho para a posteridade, com curiosos olhos no retrovisor (a propósito, é em parte contra isso que Wagner haveria de advogar uma “arte do futuro”).

Para assumir o clássico nesse sentido humanístico, precisaríamos nos exercitar em algumas perguntas: quanto tempo decorrido afinal é necessário para uma música ganhar o status de clássica? Logo no ano da morte do compositor, dez anos depois, cem? Mas se “clássico” é o compositor e não a obra, quantas obras clássicas fazem de um compositor um clássico? Uma vez clássico sempre clássico — e todas as obras do compositor clássico são, portanto, clássicas? E a pergunta contemporânea que todo diretor de marketing da indústria fonográfica responde sem querer: é clássico porque faz sucesso ou faz sucesso porque é clássico?

De qualquer modo, para nós, o cerne da tese não se aplica. Atualmente, o tempo da música clássica não é determinado pelo repertório de nossos antecessores. Quando falamos de música clássica temos que lidar com um dado da realidade inescapável, o da convivência com compositores que são nossos contemporâneos e, muito embora possam reivindicar a eternidade, só o fazem como fazemos todos nós, reles mortais —

ou seja, sem qualquer garantia. Suas obras só podem ser avaliadas pelo “valor de face” enquanto esperam a valorização ou desvalorização póstuma. Mas, enquanto espera, a música do brasileiro Felipe Lara, dos britânicos Thomas Adès e Anna Clyne ou da russa Lera Auerbach (enquanto escrevo, todos vivos, ativos e nascidos entre 1970 e 1980) é chamada “clássica” nos quatro cantos do mundo, não só pelos críticos, mas também pelo mercado, por programadores de concerto, musicólogos e pelo público em geral.

II

Afinal, do que tratamos exatamente quando lidamos com tais distinções? E são elas realmente importantes? Música boa e ruim, não seria o suficiente? Mais do que isso, falamos de clássico para lidar com um dado preciso da realidade ou meramente projetamos nosso gosto pessoal, até com certo pernosticismo, reverberando as idiossincrasias dos críticos culturais?

Há um problema da mesma ordem que todos reconhecemos. Lembro sempre de meu assombro juvenil quando pela primeira vez descobri que a baleia não era um peixe, e que, à parte sua anatomia adaptada à vida aquática, tratava-se de um animal mais próximo dos elefantes e de nós, humanos, do que efetivamente de um tubarão (coisa que talvez apenas os ensaios “científicos” de Italo Calvino me permitiam imaginar sem os tecnicismos da taxonomia biológica). Eu soube, então, que buscar entender a distinção entre os dois monstros aquáticos era, em alguma instância, útil.

De fato, um dos exercícios mais ordinários que fazemos é o de estabelecer limites, procurar características essenciais que permitam compreender algo sobre a integridade de determinada coisa ou situação — ou, ao menos, a intuição de dada singularidade. De certo modo, tentar definir “o que é a música clássica” é realizar o mesmo exercício: procurar entender os

*image
not
available*

proposta de notação como um código reconhecível por gerações é revolucionária e origina-se em meados do século IX. Inicialmente desenvolvido por questões meramente administrativas, no ambiente da Igreja católica, suas primeiras notações, por *neumas* — um sistema de pontos e traços posicionados acima do texto alfabético —, diz tanto da notação atual quanto o ábaco diz do sistema operacional da Apple.

A história da grafia musical é fascinante. Hoje nos é permitido traçar uma genealogia mais ou menos reconhecível, dos *neumas* à escrita atual, com expedientes e inovações que, ao longo da história, por iniciativa de grupos como do Ars Nova ou indivíduos como Guido D'Arezzo (os verdadeiros Tim Berners-Lee e Larry Page da música), revolucionaram o ambiente informacional.^[4]

Que na experiência oral as figuras do compositor, editor, intérprete, musicólogo, crítico e ouvinte estejam organizados na cadeia criativa dual intérprete/ouvinte seria por si só argumento suficiente para entender a revolução e o impacto do pentagrama (ou pauta), e, mais ainda, do pentagrama impresso. Mas tal revolução, vista de perto, conta com estruturas ainda mais complexas. Será apenas a partir da tradição escrita que se criam, tais como as que conhecemos hoje, as questões de fidelidade (a música como obra cujo mapa, a partitura, deve ser respeitado), autoria (identificação com o criador da obra), disseminação (tocar a mesma música em diferentes cidades, em outras eras e em outros contextos), estilização (formas particulares de notar a partitura), preservação ou interpretação (formas de ler a partitura e executá-las).

Chamar essa grande produção de “música clássica” é tanto respeitar um dado estético quanto caracterizar precisamente uma realidade ontológica. Afinal, se existe algo que nos permite situar numa mesma linha de tradição as radicalmente distintas sonoridades de Hildegard von Bingen (1098-1179) e John Cage (1912-92), é exatamente a relação que cada uma de suas obras tem com a tecnologia de registro, a relação de como ambos autores estruturam suas músicas por e a partir do texto musical

*image
not
available*

Sugestões de leitura

Para aprofundar o tema deste capítulo, recomendo o pequeno livro de Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* (Berkeley: University of California Press, 2010); é um deleite para todo aficionado em música ou curioso da história da cultura. Além dele, recomendaria tudo de Walter J. Ong. Caso precise escolher, a melhor síntese de suas teses está no citado *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (Abingdon: Routledge, 1982), que encontrou há alguns anos uma excelente edição em português (*Oralidade e cultura escrita*. Trad. de Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papyrus, 1998).

*image
not
available*

naturalmente, algumas dessas sociedades estiveram por trás do financiamento e da estruturação de orquestras sinfônicas, que recebiam por isso o nome comercial de “orquestra filarmônica”. Assim, toda filarmônica é uma sinfônica, mas nem toda sinfônica é uma filarmônica.

Opus

Até o fim do século XVIII não havia um mercado estruturado de edição de partituras musicais, tampouco havia mercado consumidor para tais produtos. Quando finalmente um público não aristocrático começou a cultivar a música em domicílio, os compositores passaram a publicar suas peças. O *Opus* trata da ordem de tais publicações. *Opus 1* designa a primeira obra publicada; *Opus 45*, a quadragésima quinta. Por vezes a publicação era em forma de coleção, por isso *Opus 1, nº 4*, significa que se trata da quarta peça da primeira coleção publicada.

Duas coisas curiosas dignas de nota. A primeira: nem sempre a ordem de publicação segue a ordem cronológica de criação. O *Opus 21* de Chopin, por exemplo, foi criado antes de seu *Opus 11* (seus dois concertos para piano). Ainda: como a catalogação do repertório anterior ao universo editorial da música era descuidada, muito do repertório até fins do século XVIII foi organizado a posteriori. Nesses casos, substitui-se o *Opus*. Para J. S. Bach (1685--1750), por exemplo, usa-se o termo BWV (*Bach-Werke-Verzeichnis*, ou “Catálogo de Obras de Bach”); já para Domenico Scarlatti (1685-1757), usa-se L. ou K. — abreviaturas que resultam, respectivamente, dos esforços de catalogação de Alessandro Longo, na década de 1910, e de Ralph Kirkpatrick, na década de 1950. Na obra de W. A. Mozart, usamos o catálogo Köchel, com a abreviatura K., organizado em ordem cronológica (ou quase) pelo musicólogo austríaco Ludwig von Köchel, em 1862.

*image
not
available*

Ritmo

Em música, “ritmo” trata, em um sentido mais amplo, de toda a gama de relações e intercorrências do som no tempo. Para um músico, o ritmo se organiza em diversos níveis, descritos em três termos: pulso, compasso e ritmo. O pulso lida com uma regularidade intuída e subjacente em praticamente todo o repertório; o compasso, com a aglutinação em termos mais ou menos homogêneos do pulso. Um exemplo concreto: na canção “Parabéns pra você”, o pulso é marcado pelas palmas que batemos desde tenra idade; já o compasso está na padronização de tempos fortes e fracos, que facilmente conseguimos identificar, a cada grupo de três palmas (três pulsos) batido no decorrer da canção. Por isso podemos dizer que ela possui compasso ternário.

Em seu sentido mais estrito, chamamos por ritmo, ainda, toda a complexa rede de notas curtas e longas nessa mesma canção, aquilo que é entoado pelas sílabas, ou seja, toda estrutura presente na melodia que não as notas afinadas.

Sugestões de leitura

Foi publicado no Brasil, há algum tempo, um simpático *Guia ilustrado de música clássica* (São Paulo: Zahar, 2006). É uma tradução de um volume da série “Eyewitness Companions”, da editora DK Adult (na edição original, de 2005, intitula-se *Classical Music*), e faz, como os outros volumes da coleção, um esforço enciclopédico. Muito útil como um almanaque de consulta para questões panorâmicas. Roy Bennett publicou dois livrinhos interessantes pela Universidade de Cambridge, ambos traduzidos para o português, também pela Zahar: *Elementos básicos da música* (1990) e *Uma breve história da música* (1986). A editora Globo lançou, ainda, *O livro da música clássica* (Rio de Janeiro: Globo, 2019), que pode ser funcional pela catalogação de informações gerais e boas curiosidades; não há muita exatidão

*image
not
available*

carne, completamente surdo já na performance de 1824. Convenhamos, nos dias de hoje, não é incomum, ou mesmo impróprio, usar o coral como música de fundo para afazeres rotineiros: afinal, com o smartphone conectado ao bluetooth, por que não um pouco do último movimento da *Nona sinfonia* para animar a lavagem da louça?

O que criadores e pesquisadores da música ambiente têm discutido é que todo tipo de estratégia de escuta, e suas diferentes situações, podem estimular ativamente a percepção.^[6] Segundo eles, o grau de apreensão da música depende, sobretudo, das necessidades ou atividades com as quais a escuta compete. A música ambiente não é, de qualquer modo, necessariamente neutra, mero “pano de fundo”. Enquanto soa, ocupa aspectos importantes de nossa relação com tempo e espaço em interações ativas, mesmo que em níveis sensoriais mais básicos. Há mesmo profissionais que se valem explicitamente dessa estratégia. Em uma entrevista de 2006, o pianista polonês Krystian Zimerman disse que, por vezes, memoriza algumas obras do seu repertório ouvindo-as enquanto dirige pelas estradas europeias!

Claro, a *Nona sinfonia* de Beethoven que se escuta ao volante — mesmo que estejamos dirigindo pelas retilíneas estradas europeias — é recebida de outro modo, diferente daquela a que assistimos ao vivo, na moldura de silêncio das salas de concerto. O mesmo acontece entre a *Nona sinfonia* que sentamos para ver e ouvir em performances ao vivo, abertos a outro tipo de envolvimento, e aquela que ouvimos e vemos concentrados na tarde de domingo, usando o Blu-Ray.

Por isso, acho irrelevante perguntar se estamos lidando com audições melhores ou piores. Meu ponto é outro: em situações concretas, com tais e tão reiteradas oportunidades, jamais ouvimos a música do mesmo jeito. E é assim não apenas por causa da nossa concentração ou postura. Podemos estar completamente dedicados à performance, mas nossa audição e compreensão, mesmo nessas situações de absoluta concentração, mudam radicalmente ao longo do tempo.

*image
not
available*

em mármore e colunas lisas. Os assentos do público são dispostos em dois grandes grupos de filas enormes. Os assentos são de madeira, e não necessariamente muito confortáveis. A acústica, no entanto, é quase perfeita.

Algo no ambiente me impressionou desde os primeiros compassos da apresentação, integralmente dedicada à *Nona sinfonia*. Tal como foi executada pela orquestra, esse fator misterioso me fez imaginar uma relação entre a arquitetura da sala e a própria forma do movimento de abertura da sinfonia. Um pequeno experimento sinestésico intraduzível em detalhes, e que jamais se repetiu. Mas na ocasião me pareceu convincente e comovente. Depois, já em casa, percebi que o período de construção do prédio e da sinfonia eram os mesmos, dando-me conta, claro, que alguma relação eventual poderia se estabelecer entre ambos. Minha emoção, horas antes, ao longo da performance, não contara com nenhum desses elementos racionais, havia sido espontânea e forte o bastante para me levar às lágrimas.

Pouco há de comum entre minhas interpretações da *Nona* e aquelas de seus outros cultuadores, ou a de seu criador. O que Beethoven quis dizer, o que Burgess esperava como efeito, o que Kubrick fez, o que Schinkel construiu, o que a orquestra interpretou e o que eu entendi foram coisas absolutamente diferentes. As minhas conjecturas resultavam, afinal, em *Nonas sinfonias* pessoais, díspares, que, se comparadas, pouco tinham a ver entre si. As da “era” Masur geravam em mim um frisson quase juvenil, enquanto as pós-Kubrick eram convites à introspecção (com uma pequena catarse ao fim, sem dúvida). A epifania em Berlim, embora pudesse desdobrar-se em teses acadêmicas pretensiosas, era fruto de mera percepção emotiva, algo quase infantil.

E aqui voltamos ao início do capítulo. Pois o que realmente importa é que tais perspectivas não dependiam da qualidade da minha atenção. Dependiam, isso sim, do fato de eu voltar à *Nona sinfonia* em momentos diferentes da vida, e fazê-lo sofisticado

*image
not
available*

Isso não quer dizer que as regras, em cada um desses ambientes, sejam as mesmas. Ao me referir a Woodstock, não estou sugerindo que o ouvinte, quando for a um espetáculo clássico, besunte-se de lama da cabeça aos pés, ou prove um coquetel de drogas ilícitas. Se evoco um baile funk, nem por isso creio ser de bom tom usar bonés e colares de correntes grossas na sala de concertos. Lá também estão previstas algumas “regras” específicas, de comportamento e no modo de se vestir.

Como sabe qualquer consultor de etiqueta, o código de comportamento é, antes de tudo, um código de adequação. Não existe estar bem ou mal vestido, ser bem ou mal comportado, em termos absolutos; a pessoa se põe bem ou mal de acordo com as exigências de determinada situação.

Raramente precisamos obedecer a um *dress code*, com regras explícitas de vestuário. É natural que se vestir para o dia “exija” roupas diferentes da noite, um encontro informal entre amigos “exija” roupas diferentes de uma entrevista de emprego. No Rio de Janeiro, como o leitor há de reconhecer, é comum caminhar-se pelas ruas da Zona Sul com roupas de banho à vista; em São Paulo, incomoda a mim, carioca, ver alguém nesses trajes descendo no elevador em direção à piscina. Algo semelhante ocorre com o sujeito que vai à praia de terno e gravata, mesmo que o terno e a gravata, legítimos Armani, sejam muito bem cortados. O *haole* está aberto ao constrangimento involuntário também nos ambientes musicais, e isso inclui a sala de concerto.

Certa vez, com amigos da orquestra, fui a um ensaio de escola de samba no Rio de Janeiro. Fomos muito bem recebidos pelos artistas da bateria e alguns dos nossos percussionistas chegaram a tocar com eles. Por mais que estivéssemos como representantes da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, não havia qualquer motivo para vestirmos fraque e, lembro bem, não sem achar um pouco de graça, que alguns turistas estavam nitidamente vestidos demais para o calor e, por assim dizer, para a disponibilidade física que a ocasião exigia. Suavam como cabritos. Em resumo: nossos percussionistas estavam bem-vestidos de bermuda, enquanto os gringos estavam

*image
not
available*

fervesse ou o cansaço da musculatura glútea exigisse das pernas que se esticassem. Toda a plateia prontamente se levanta em ovações. Para o músico, que se diga de uma vez por todas, há algo de profundamente incômodo nisso. Para usar uma pobre analogia com os aplicativos de transporte, esse aplauso automático é como pontuar o motorista, qualquer que seja o esforço ou a qualidade de seu serviço, com cinco estrelas.

Ao ovacionar de pé e indiscriminadamente, o público desfaz a distinção entre “viagens” melhores e piores, entre concertos em que a orquestra transcendeu seus limites e aqueles em que apenas entregou o feijão com arroz. Uma orquestra e os artistas no palco sabem quando estão tocando incrivelmente bem, ou razoavelmente mal, e verem seus melhores esforços reconhecidos pelo público é, além de uma satisfação extraordinária, a mais transcendente forma de comunicação humana que conheço.

Então, tenho a honra de registrar, até onde sei pela primeira vez na bibliografia em português, as regras internacionais do aplauso em salas de concerto.

Refletindo uma ordem crescente de satisfação, são elas: aplausos sentados e parcos, aplausos sentados e entusiasmados, aplausos de pé. Além disso, o entusiasmo da plateia se mede também pela quantidade de aplausos por minuto, além, é claro, da força das palmas. Simples? Sim. Em muitos lugares do Hemisfério Norte usa-se ainda uma quarta gradação, ao juntar às palmas o bater de pés no chão, sinal de aprovação absoluta.

Outra informação importante: há algum tempo, costumava-se aplaudir maestros e solistas acompanhando-os até que deixassem o palco, e depois continuar aplaudindo, chamando-os de volta ao palco. Esse chamado era sinal de entusiasmo reiterado por parte do público, e o artista não tornava a surgir para dar um bis, apenas para agradecer à generosidade da plateia. Geralmente era no segundo ou terceiro retorno que o público iniciava sua reivindicação, negociando o bis. E era normal ele não ser dado.

No sentido contrário, interromper os aplausos com os artistas ainda visíveis, caminhando pelo palco em direção à coxia, é um

*image
not
available*

obsequioso nos outros. Mahler parece ter mudado a própria estrutura da obra após esse insucesso parcial, o que mostra o valor educativo (e, por que não, estético) que a expressão adequada do gosto, por parte do público, tem para um jovem criador. O mesmo Mahler, no entanto, anos mais tarde, sugeriu que o ciclo de canções *Kindertotenlieder* fosse executado sem interrupção da plateia entre movimentos.

Aqui chegamos à mais delicada questão de etiqueta em um espetáculo de música clássica: o silêncio entre movimentos. De fato, não apenas entre movimentos, mas também durante as passagens brilhantes, o silêncio é um esforço antinatural, e tanto é assim que talvez continue o ponto mais inquietante para o neófito. Afinal, pensa ele com razão, se gostei do que acabei de ouvir, e se o compositor e os intérpretes parecem pontuar com tais exclamações esta passagem ou fim de “capítulo”, por que não posso responder-lhes, mexer-me um pouco, eventualmente aplaudir?

O pianista e maestro Daniel Barenboim é, entre os artistas de nosso tempo, talvez o que mais reiteradamente parece incomodar-se com os sons da plateia entre os movimentos. Ou durante. Em 2008, na Sala São Paulo, Barenboim apresentou-se com sua orquestra, a Staatskapelle Berlin. Lembro de presenciar um vexame: ao término do primeiro movimento da *Sétima sinfonia* de Anton Bruckner, as tosses e o ranger de cadeiras fizeram o maestro virar-se para a plateia e, tirando um lenço do bolso, posicionando-o frente à boca, sugerir para que as tosses fossem abafadas. Às lições de educação básica seguiram os sussurros do público e os risos contidos da orquestra, que demonstraram o constrangimento evidente e generalizado. No intervalo seguinte entre movimentos, o ambiente tinha menos da concentração que leva naturalmente ao silêncio do que uma certa tensão obsequiosa.

O público não tinha como saber, mas nada ali era idiosincrasia brasileira. Há relatos de concertos em Nova York e Buenos Aires em que Barenboim, entre os movimentos das

*image
not
available*

5.

O clássico como contracultura e a vida entre amigos que amam pop

I

Exige-se um pouco de resistência individual ao cultivar os clássicos. Posto melhor, o sujeito que opta por se dedicar à música clássica precisa resistir um pouco a pressões comunitárias ou estéticas que poderiam ser reduzidas, se fôssemos eruditos, a um termo quase acadêmico: pressões “espirituais” — isso, claro, se entendermos o termo “espiritual” na mesma chave que a expressão hegeliana “espírito do tempo”.

Nos dias de hoje, o cultivo público da música clássica, pelo menos aquele fora dos ambientes controlados das salas de concerto e de eventos específicos, encontra as condições menos promissoras possíveis. Estamos na era da velocidade, da concisão, da conexão permanente e dispersa dos brainstormings e do excesso.

Musicalmente, talvez tenhamos normatizado uma certa monotonia. Grande parte das pessoas considera a música clássica chata (pelo fato de não ter letra ou ritmo de dança reconhecível), barulhenta (pela gama dinâmica que vai do muito suave ao fortíssimo), ininteligível (suas histórias sem narrativa que requerem uma atenção especial) e elitista (o que é explicável menos por questões socioeconômicas que psicoemocionais). Tente sugerir uma sonata de Beethoven na playlist do trabalho e verá o que vai acontecer.

No mercado de ideias, há inúmeras publicações que arriscam justificativas para o empenho que devemos ter para com a música clássica. Há argumentos políticos e metafísicos, humanitários e cognitivos e até aqueles com referências