

ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

Virgínia de Almeida Bessa

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História Social - FFLCH/USP.

Mais do que uma história da música, o livro de Alex Ross, *O resto é ruído*, propõe um panorama auditivo do século XX. Não trata apenas das sonoridades, novas e antigas, que povoaram esse conturbado período da história recente, mas também (e talvez, sobretudo) das escutas que se multiplicaram, e mesmo se rivalizaram, na miríade de culturas e subculturas em que então se desintegrava a música do Ocidente. Com efeito, a produção musical chamada de “clássica” pelo autor tornou-se palco por excelência dos conflitos que marcaram o século conhecido como a “era dos extremos”: germanismo versus francofilia; dodecafonismo versus neoclacissismo; gênio versus celebridade; populismo versus vanguardismo; democracia versus totalitarismo.

Não por acaso, Ross inicia sua narrativa com uma brilhante descrição da *première* austríaca da ópera *Salomé*, de Richard Strauss, em 1906. Proibida pelos censores de ser executada em Viena, em virtude da lascívia do libreto, a montagem, transferida para a cidade de Graz, prenunciou alguns aspectos que perpassariam toda a música do século XX. Logo na abertura, uma escala executada pelo clarinete “dá o tom” da ópera: as primeiras quatro notas pertencem à tonalidade de dó sustenido maior (sol#, lá#, si#, do#), e as quatro últimas, à de sol maior (ré, mi, fá#, sol), dois campos harmônicos absolutamente distantes separados por um trítono (o *diabolus in musica*). O glissando do instrumento, por sua vez, antecipa a expressão jazzística que dá início a *Rhapsody in blue*, de George Gershwin, pressagiando a influência recíproca que marcaria as relações entre música clássica e popular no século XX. O próprio enredo sugere um “encontro entre sistemas de crença irreconciliáveis: afinal, *Salomé* se passa na intersecção das sociedades romana, judaica e cristã” (p. 21).

Enquanto no palco eram apresentados os elementos ultradissonantes que comporiam o panorama sonoro das salas de concerto dos próximos cem anos,

na plateia estavam representadas as diferentes escutas dessas sonoridades. Ali se encontravam Gustav Mahler, que ao lado do autor de *Salomé*, levaria ao extremo a expansão da tonalidade iniciada por Wagner no século anterior; o jovem Arnold Shoenberg e seus discípulos, que, após um período de admiração pela música de Strauss, a renegariam, ao decretar a “morte do sistema tonal”; a viúva de Johann Strauss II, representando a velha Viena; além de jovens entusiastas da música germânica, entre eles, talvez, o adolescente Adolf Hitler, então com 17 anos – tempos mais tarde, ele teria dito ao filho de Strauss que pedira dinheiro emprestado a parentes para a viagem. Até o herói do *Doutor Fausto* de Thomas Mann, Adrian Leverkühn – retrato literário do compositor do século XX –, teria assistido à histórica récita. Cada qual a seu modo, essas figuras se apropriaram e produziram discursos sobre aquilo que ouviram, ajudando a compor um universo musical que ia além das sonoridades.

A narrativa que abre o livro deixa transparecer, ainda, as diversas fontes nas quais Ross se baseou para compor seu riquíssimo painel, às quais recorre sistematicamente ao longo do livro: memórias, críticas musicais, biografias, correspondências, historiografia da música, literatura, cinema (ao comentar o talento de Strauss para começos, ele cita o “nacer do sol na montanha” de *Assim falou Zaratustra*, tão bem explorado por Stanley Kubrick no clássico *2001: uma odisseia no espaço*) e, é claro, composições. As mais de seiscentas páginas de *O resto é ruído* são ilustradas por inúmeros exemplos musicais, boa parte deles disponível para audição no *site* do livro (www.therestisnoise.com/audio). Todos vêm acompanhados de uma análise, cuja terminologia pode assustar os leigos numa primeira leitura, mas que se revela incrivelmente didática quando acompanhada da audição dos trechos selecionados. Crítico musical do semanário *The New Yorker*, Ross sabe escrever para o grande público, e passeia com galhardia por entre as fontes consultadas. Para o leitor mais exigente, porém, a ausência de uma bibliografia é um pouco frustrante, enquanto as notas reunidas no final obra (que remetem às páginas em que as citações aparecem, e não ao tradicional sistema numérico) dão a impressão de terem sido inseridas por mera formalidade, e não para serem lidas. Mas a riqueza do livro é inquestionável, tornando-o indispensável para os estudiosos da cultura e da história ocidental dos últimos cem anos.

Os eventos, personagens e movimentos musicais que marcaram o século são agrupados pelo autor em três grandes períodos, balizados por acontecimentos políticos. A primeira parte (1900-1933) tem como pano de fundo a ressaca da guerra franco-prussiana, que alimentaria a rivalidade entre germânicos e fran-

ceses e promoveria o surgimento de duas vanguardas paralelas, uma formada pelos solitários e cerebrais compositores vienenses; outra, pelos corporais e alegres modernistas de Paris. O confronto entre essas duas tendências configuraria aquilo que o crítico Bernard Holland denominou a “política do estilo”, iniciando um debate acerca do sentido da arte e seu papel na sociedade que atravessaria, com variadas matizes, todo o século XX.

A Segunda Escola de Viena – nome dado à corrente formada por Arnold Schoenberg e seus discípulos¹ – surgia então como reação ao desenfreado esteticismo vienense do século XIX. No lugar da cultura burguesa dourada e superficial, os “buscadores da verdade” – apelido dado aos jovens compositores pelo historiador Carl Schorske – propunham uma arte negativa, crítica, de onde derivaria um paradoxo fundamental: seu inocultável desprezo pelo público. Numa das deliciosas passagens anedóticas do livro, Ross mostra o quanto Schoenberg, afeito aos escândalos do início da carreira – como os que coroaram as estreias de seus *Primeiro* (1907) e *Segundo* (1908) *quartetos de cordas* ou da *Primeira sinfonia de câmara* (1907), todos recebidos com assobios, risos e protestos –, ofendia-se com aplausos. Em 1913, durante a primeira apresentação de seus *Gurre-Lieder*, escritos dez anos antes ainda no estilo romântico tardio, ele se irritou com a ovação da plateia e, ao encaminhar-se para o estrado, no fim da peça, curvou-se diante dos músicos, dando acintosamente as costas à turba de adoradores.

Postura diametralmente oposta era assumida pelo russo francófilo Igor Stravinski, que ansiava pelo reconhecimento e não corava diante do sucesso. A estreia de sua *Sagração da primavera*, ocorrida no mesmo ano dos *Gurre-Lieder*, também fora alvo de chacotas – porém, mais do que sinalizar desprezo ou incompreensão, as vaias serviriam de chamariz para o público, ajudando a encher o Théâtre des Champs-Élysées nas apresentações subsequentes. A obra, encomendada pelos Ballets Russes de Sergei Diáguiliev, resumia o espírito da segunda vanguarda, que se opunha à vienense: seus ritmos irregulares e defasados, que remetem tanto à música folclórica russa como à então nascente levada do jazz, falavam aos sentidos e reconduziam a música à realidade mundana. “Durante boa parte do século XX”, afirma Ross, “a música foi um teatro da mente; agora, os compositores criariam uma música do corpo” (p. 91). Essa

¹ Dentre os quais destacaram-se Alban Berg e Anton Webern. O nome da corrente fazia referência à Primeira Escola de Viena (que jamais existiu enquanto tal), formada pela tríade Haydn, Mozart e Beethoven nos séculos XVIII e XIX.

tendência, já pronunciada por Erik Satie e Claude Debussy, com sua recusa à complexidade e seu elogio da vida cotidiana, ressoaria também entre os folcloristas eslavos e latinos, a exemplo do húngaro Béla Bartók e do tcheco Leoš Janáček – cujas melodias, colhidas em pesquisas etnomusicológicas, reproduziam as alturas da fala –, e do basco-francês Maurice Ravel, que também bebia em fontes folclóricas. Essa ânsia por mostrar a vida “tal como ela é” chegaria ao extremo com o grupo parisiense conhecido como Les Six² que se valeriam da música das ruas, incorporando gêneros de music-hall, o *ragtime* e o jazz em suas composições. O que distanciava as duas vanguardas, portanto, era a tendência decantadora de uma, manifestada na incessante busca pela superação da tonalidade – *télos* inexorável do desenvolvimento musical, segundo Schoenberg –, em contraposição à proposta assimiladora da outra, que se apropriava das sonoridades da vida real, fossem elas rurais ou urbanas.

Embora centre seu relato na Europa, Ross, como um bom americano, está sempre cruzando o Atlântico. Ele mostra como, nos Estados Unidos do início do século, músicos negros enfrentavam a discriminação imposta por uma sociedade ainda marcada pela Guerra Civil. Will Marion Cook, uma das maiores promessas da música erudita norte-americana, teve de trocar as salas de concerto pelos palcos de jazz – como, aliás, muitos outros músicos negros seus contemporâneos. Cook havia estudado com o nacionalista tcheco Antonín Dvořák, que, lecionando em Nova York na última década do século XIX, encontrou nos *negro spirituals* a “chave para o futuro musical” dos Estados Unidos. Os afro-americanos, contudo, teriam de esperar a era do jazz para ter sua música incorporada à cultura nacional.

Já os compositores brancos, como Charles Ives, foram vítimas de um outro tipo de preconceito: a apatia do público de concerto, que só tinha ouvidos para Beethoven. Após sua aclamada estreia, em 1902, Ives abandonou a carreira de músico e passou a viver como vendedor de seguros, compondo como dileitante à noite e nos fins de semana. Somente por volta de 1920, divulgaria suas obras, uma mistura da simplicidade folclórica de Bartók com a dissonância dos vienenses. Nessa mesma década, artistas “ultramodernos”, como o imigrante francês Edgard Varèse e os norte-americanos George Antheil e Carl Ruggles, iniciavam experimentos com ruídos provenientes das máquinas, das ruas e, obviamente,

² Formado por Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre.

do jazz. Influenciados tanto pelo futurismo italiano de Luigi Russolo³ como pelo atonalismo de Schoenberg, eles reproduziam, no Novo Mundo, a “política do estilo” iniciada na Europa, propondo uma música difícil, reservada e para poucos.

Para completar o panorama da música dos Estados Unidos do início do século, o autor cita ainda Virgil Thomson, responsável por criar a “contraparte americana à singeleza ilusória de Satie” (p. 154); George Gershwin, “o homem em que todas as tendências discordantes da época encontraram uma doce harmonia” (p. 159); além do jazzista Duke Ellington, um estranho no ninho da música clássica que, “assim como Gershwin, tinha talento para a ambivalência”. Ross revela, então, a grande ironia da música norte-americana: se Dvořák acreditava que, para criar uma música nacional, a matéria-prima afro-americana deveria ser enquadrada na forma europeia, o que ocorreu foi justamente o contrário: “os compositores afro-americanos se apropriaram do material europeu nas formas de sua própria criação do blues e do jazz” (p. 169).

Nessa longa primeira parte, Ross reserva ainda um capítulo para o solitário finlandês Jean Sibelius, a um só tempo “celebrado como o novo Beethoven na Inglaterra e nos Estados Unidos e rejeitado como compositor *kitsch* nos centros onde se ditava o gosto musical austro-germânico” (p. 173). Por fim, descreve a Berlim da República de Weimar, dividida entre “populistas” e “vanguardistas”. Representantes da primeira vertente, Paul Hindemith, Carl Orff, Kurt Weil, Hans Eisler e Ernest Krenek assimilavam os ritmos do jazz e os ruídos dos anos loucos, tentando assim solucionar a cisão entre a música clássica e a sociedade moderna e criar a “arte para o povo” proposta pelo governo social-democrata. Numa das inúmeras parcerias com Bertoldt Brecht, Weil comporia a música d’*A ópera dos três vinténs*, que exerceria sobre o público alemão fascínio semelhante ao dos musicais da Broadway nos Estados Unidos. Na mesma época, do outro lado da trincheira berlinense, Schoenberg elaboraria seu “método de compor com doze sons”, conhecido como dodecafonismo. Com esse panorama, Ross ressalta a tendência à radicalização que caracterizava a Alemanha às vésperas do Terceiro Reich.

O período abordado na segunda parte do livro (1933-1945) coincide justamente com o império de Hitler na Alemanha, ícone de um modelo político presente em diversos países da Europa, como a Itália de Mussolini, a Hungria

³ Compositor italiano e autor do manifesto “A arte do ruído” (1913), no qual propunha a criação de novos instrumentos musicais que pudessem produzir as novas sonoridades do mundo moderno.

de Horthy e a Espanha de Franco. Para Ross, essa foi a fase “mais trágica e distorcida” da música no século XX, em que a politização da arte serviu a fins totalitários, sempre cerceada pelo Estado. Na União Soviética, a política cultural de Stálin não se diferenciava muito da dos ditadores europeus, e mesmo nos Estados Unidos, onde se propalava a democracia, verbas federais do governo Franklin Roosevelt eram destinadas a propósitos políticos. Curiosamente, longe de se opor a essa tendência, muitos artistas se calaram e até receberam de bom grado a subvenção do Estado: numa época em que a cultura pop, o jazz e as estrelas de cinema ganhavam um espaço descomunal, as chances de viver da música clássica eram escassas.

Ross dedica várias páginas a Dmítri Chostakóvitch, um exemplo trágico dessa geração, que teve de se submeter a situações as mais humilhantes na União Soviética de Stálin. Acusado de “formalista” no início da carreira – termo que indicava uma perigosa aproximação do modernismo ocidental –, teve de se adaptar às orientações do Partido, segundo as quais a linguagem musical deveria “se aproximar das massas, sendo clara e acessível”. É verdade que o músico encontrou meios próprios de burlar as regras, valendo-se de ambiguidades, ironias, citações e sátiras em suas obras, muitas delas despercebidas pelos censores. Mas tais recursos nunca eram explícitos, deixando no ar dúvidas acerca de suas intenções.

Por outro lado, ao analisar a música produzida na Alemanha nazista, Ross ressalta as “ambiguidades da realidade histórica”, desconstruindo a equação automática que identifica o estilo moderno com práticas liberais e o estilo conservador com políticas reacionárias. Com efeito, na Alemanha de Hitler, era de se esperar que compositores conservadores como o direitista Hans Pfitzner ou o utilitário Paul Hindemith se tornassem os porta-vozes do regime, mas o primeiro quase não obteve apoio do governo, e o segundo, perseguido, teve de se exilar nos Estados Unidos. Por outro lado, Carl Orff, que durante a República de Weimar participara dos projetos de educação socialista de Leo Kastenber, logrou surpreendente sucesso com sua *Carmina Burana*. E Richard Strauss, que escandalizara os moralistas do início do século com sua *Salomé* e mantivera uma postura neutra durante a Primeira Guerra – quando praticamente todos os compositores alemães, incluindo os judeus Schoenberg e Mahler, se posicionaram a favor da causa germânica – tornou-se um emblema da cultura nazista.

Enquanto isso, a política agregadora de Franklin Roosevelt atraía compositores de toda a Europa e possibilitava que músicos representantes das correntes mais díspares, como Schoenberg e Stravinski, sentissem-se igualmente em casa.

Nessa época, além deles, radicaram-se nos Estados Unidos: Bartók, Rakhmáninov, Weil, Milhaud, Hindemith, Krenek, Eisler, entre outros. Por outro lado, o incentivo do *New deal* à música clássica, aliado à sua divulgação pelo rádio, fomentou a produção doméstica, e compositores norte-americanos finalmente encontraram um público de massa. No entanto, o patrulhamento ideológico não tardou a se manifestar, e as verbas destinadas ao Federal Music Project – programa identificado com músicos esquerdistas associados à Frente Popular, encabeçados por Aaron Copland – logo foram cortadas. Restava Hollywood, que exercia um enorme fascínio sobre os chamados compositores “sérios”, mas cuja racionalidade econômica jamais combinou com o tempo da criação.

Na terceira e última parte do livro (1945-2000), que abarca a Guerra Fria e o final do século, Ross apresenta o delta em que se abriu o rio das tendências musicais do século XX. Nas primeiras décadas que se sucederam ao final da Segunda Guerra, novas correntes e movimentos da música moderna surgiam quase que anualmente. O serialismo integral de Olivier Messiaen, Pierre Boulez e Milton Babbitt; a música aleatória, os *happenings* e o conceitualismo de John Cage; a música concreta de Pierre Schaeffer; os experimentos eletroacústicos e as “composições de campo” de Stockhausen; a música estocástica de Iannis Xenakis; os modos de transposições limitadas de Messiaen; a música textural de Ligetti e Penderecki, o virtuosismo vanguardista de Luciano Berio; o minimalismo de Phillip Glass e Steve Reich, entre outras técnicas e tendências, reforçavam a sensação de que, para fazer música no século XX, era preciso recomeçar do zero. Ao mesmo tempo, invertendo o sentido das trocas iniciadas no início do século, a chamada cultura de massa passou a absorver as novidades oriundas das salas de concerto, dos festivais de música nova e dos laboratórios de composição. É o que se ouve no álbum *Sargent Pepper's*, dos Beatles, que incorporou as novas sonoridades de Darmstadt;⁴ nos ruídos eletroacústicos e dissonâncias livres do Velvet Underground, com suas raízes minimalistas; no experimentalismo de Frank Zappa, confesso admirador de Edgard Varèse; e também em Brian Eno, David Bowie, The Who, entre outros artistas e bandas que fizeram a ponte entre o pop e a vanguarda. Se conhecesse a cultura brasileira, Ross poderia acrescentar à lista as ousadias da Tropicália – cujo principal

⁴ Cidade alemã que, desde 1946, sedia cursos de verão nos quais são disseminadas as técnicas e tendências composicionais mais em voga. Nas décadas de 1950 e 1960, foi o palco de grandes inovações musicais.

arranjador, Rogério Duprat, fora aluno em Darmstadt – ou dos Mutantes, que na década de 1960 flertavam com a música eletrônica.

Visto de longe, esse panorama da segunda metade do século poderia sinalizar a morte da música clássica, associada ora a uma cultura de museu, ora ao esnobismo das salas de concerto. Ross, ao contrário, mostra que ela nunca esteve tão viva. Seu público, hoje, é maior que o de qualquer outra época da história, com o surgimento de novas plateias. No mundo globalizado, ela deixou de ser europeia, contando agora com escolas e compositores nos cinco continentes; da mesma forma, perdeu seu caráter exclusivamente masculino, abrindo portas para compositoras de variadas tendências. A mensagem final do livro parece mesmo afirmar que nem “clássica” mais ela é, apontando para uma “fusão final” em que “artistas pop e compositores extrovertidos” falariam a mesma língua. Assim, no início do século XXI, ouvimos ressoar a resposta de Alban Berg ao autor de *Rhapsody in blue*, quando este, numa turnê pela Europa em 1928, hesitou em tocar-lhe ao piano uma de suas canções: “Senhor Gershwin, música é música!”.

Para além da abundância informativa e da riqueza das análises, *O resto é ruído* interessa pelo esforço histórico-interpretativo. Afinal, como lembra o autor, “mesmo que a história nunca possa nos dizer com exatidão o que a música significa, esta pode nos dizer algo sobre aquela” (p. 13). Ao explicitar as relações entre as linguagens musicais e as escolhas políticas que marcaram o século XX, Alex Ross aponta caminhos para o historiador que se envereda pelo mundo da música, mostrando ser-lhe possível ouvir mais do que sons ou ruídos.

Recebido: novembro/2009 – Aprovado: março/2010.