

Walter Benjamin e a música popular

Walter Benjamin and the popular music

Arthur Octávio Dutra C. Reis*

Resumo:

Este texto pretende apresentar algumas das possibilidades de se utilizar a obra de Benjamin para se pensar a produção e a recepção das músicas populares na contemporaneidade. Pretende-se recorrer a Adorno e às suas interações com o texto benjaminiano para melhor situar um debate sobre a música popular no âmbito da obra do autor de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Conceitos como *Zerstreuung* são trazidos à tona juntamente com aspectos propriamente musicais como a improvisação, o arranjo e o álbum LP, obra típica da música popular cuja fruição entra em crise com o aparecimento de novas mídias e formas de escuta.

Palavras-chave: Música popular; Jazz; Benjamin; Adorno.

Abstract:

This essay intends to present some of the possibilities of utilizing Walter Benjamin's work in order to think the production and the reception of popular music in contemporary world. For such a task Adorno's work, as well as his interactions with Benjamin's thinking, has been an important tool, since Benjamin himself has barely wrote about music. Concepts such as *Zerstreuung* were analyzed. The improvised solo, the arrangement, the LP and its contemporary crises were also brought to scene in an attempt to think popular music from its own basis.

Key-words: Popular music; Jazz; Benjamin; Adorno.

Quando, em 1935, Benjamin escreveu *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o mercado do disco estava em seus primórdios. Thomas Edison, que gravou pela primeira vez a sua voz em 1877, e Emil Berliner, que em 1887 registrou um mecanismo que denominou de “gramofone”, foram artífices de um

* Mestrando em filosofia no PPGF-UFRJ, bolsista CNPQ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Contato: arthurdutra@yahoo.com.br

processo que, em parte pela limitação no registro de diferentes fontes sonoras, em parte pelo alto custo inicial de cada disco, só daria os primeiros resultados a partir do século XX. De fato, até que em 1902 o tenor Enrico Caruso fosse convencido pelo empresário Fred Gaisberg a gravar dez árias para a *Gramophone Company*¹, as possibilidades comerciais dos “discos achatados” não haviam sido inteiramente comprovadas.

Mas quando em 1924 o editor fundador da revista *The Gramophone* escreveu que “mediante sua voz gravada, ele [Caruso] imprimiu sua personalidade sobre reis e camponeses”, a gravação elétrica já estava em seus primórdios. Com ela, instrumentos antes inaudíveis como os pianos e violinos apropriados puderam enfim entrar em cena². O jazz, que surgira poucas décadas antes, receberia nos anos seguintes aquelas que seriam saudadas como as suas primeiras obras-primas³: as gravações de Louis Armstrong com os grupos *Hot Five* e *Hot Seven*, entre 1925 e 1929. Na esteira da abordagem de Benjamin sobre o filme, segundo a qual “reproduzem-se cada vez mais obras de arte que foram feitas justamente para serem reproduzidas”⁴, pode-se ler a declaração do músico Humphrey Lyttelton sobre Armstrong como a demarcação de um território próprio de criação, território este que tem na gravação, e não no registro em uma partitura, o seu campo de produção preponderante:

Uma transcrição⁵ de solo de trompete de Louis Armstrong, por mais detalhada que seja, não consegue transmitir nenhuma ideia da interpretação real no disco. E nenhum trompetista de orquestra, com base na partitura, poderia dar-lhe vida, porque grande parte de suas qualidades está no tom pessoal e na noção de tempo do seu criador.⁶

Desse modo, pode-se dizer, assim como fizera Benjamin com relação ao filme, que a técnica de reprodução não foi e não é, sobretudo para os gêneros da música popular, uma “simples condição exterior” que tem por fito facultar a sua difusão maciça. É preciso contemplar o estatuto do disco como uma obra típica que, constituída pelas formas musicais que se calcam na interpretação ou na improvisação, caracteriza a era da reprodução no âmbito das músicas populares em todo o mundo⁷.

¹ BLANNING, T. *O triunfo da música*, p.214

² *Ibidem*, p.215

³ *Ibidem*, p.219

⁴ BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p.17

⁵ Uma transcrição é a passagem para uma partitura de um solo improvisado gravado em um disco.

⁶ BLANNING, T. *Op.Cit.*, p.219.

⁷ No disco unem-se sons que muitas vezes jamais poderão ser executados. Os sons de sintetizadores, os sons de pássaros recolhidos ao ar livre, por exemplo, dão aos discos a possibilidade de constituição de uma matéria sonora única. Isto abre o campo para a compreensão do mesmo como espécie de “construção aurática”, que será abordada mais adiante.

Será preciso de início justificar uma discussão sobre a arte musical que se baseie na filosofia de um autor que pouquíssimo escreveu sobre o tema. Para tanto pretendo recorrer às suas interações com a obra de Theodor Adorno, autor contemporâneo e amigo de Benjamin, que, como se sabe, dedicou grande parte de sua obra à pesquisa sobre a música nas sociedades pós-industriais.

Quando se analisa a correspondência trocada por Adorno, Benjamin e Horkheimer sobre a concepção e a tradução de *A obra de arte...*, um fato ganha importância: em carta escrita a Benjamin em 18 de março de 1936, Adorno afirma que “ficaria muito feliz” se seu artigo [sobre o jazz] fosse publicado junto com *A obra de arte...* Ele acrescenta: “creio que consegui realmente decifrar o jazz e definir sua função social”⁸. Já em carta a Horkheimer, datada de 21 de março do mesmo ano, Adorno conclui as críticas ao texto de Benjamin afirmando que seu artigo sobre o jazz deve “servir de correção”⁹ a ele. Tal fato parece comprovar que a discussão sobre a música popular mais marcante de sua época, o jazz, tinha para Adorno uma conexão direta com as ideias contidas em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Mais do que isso, percebe-se que Adorno enxergava na elaboração e na recepção do jazz um campo que de certo modo contrapunha o que ele chamou de “concepção romântica e professoral [de Benjamin] sobre a técnica”¹⁰, uma vez que o “veredicto cabal” de Adorno sobre o jazz era o de que seus “elementos ‘progressistas’ (ilusão de montagem, trabalho coletivo, primado da reprodução sobre a produção)” serviriam “como fachadas de algo na verdade totalmente reacionário”¹¹. Tal fato nos instiga tanto quanto nos autoriza, creio, a procurar em Benjamin uma interlocução com as ideias de Adorno sobre a música popular, ainda que não se encontre, nos textos do autor de *A obra de arte...*, referências diretas ao tema.

Para uma tal tarefa pretendo de início trazer à tona um conceito que, penso, nos será de grande valia para distinguir a perspectiva dos dois autores no que diz respeito ao papel da música popular na modernidade. Jeanne-Marie Gagnebin lembra que em *Teoria Estética* Adorno trabalha com os temas da tensão, da atenção e da distração no contexto do que ela chama de um “abalo” ou “comoção profunda que a verdadeira arte

⁸ ADORNO, T. *Correspondência – 1928-1940 Adorno-Benjamin*, p.214

⁹ ADORNO, T. apud SCHÖTTKER, D. *Comentários sobre Benjamin e a obra de arte*, p.143.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ ADORNO, T. *Correspondência – 1928-1940 Adorno-Benjamin*, p.214

produz na alma do indivíduo”, de modo a abalar os seus “limites”¹². No dizer de Adorno:

O abalo intenso, brutalmente contraposto ao conceito usual de vivência, não é uma satisfação particular do eu, e é diferente do prazer. É antes um momento de liquidação do eu que, enquanto abalado, percebe os próprios limites e finitude. Esta experiência é contrária ao enfraquecimento do eu, que a indústria cultural promove¹³.

Como coloca Gagnebin, para Adorno esse movimento está

sempre ameaçado de recair na regressão mítica – que a indústria cultural renova e repete – se não for acompanhado “da mais extrema tensão” individual, em oposição à “dispersão” (*Zerstreuung*) ou à distração, rejeitada por sua ligação exclusiva com a indústria cultural. Em outras palavras: para Adorno, parece não haver a possibilidade de uma *Zerstreuung* autenticamente estética, mas apenas a de uma nociva, que é armadilha alienante da indústria cultural.

Esse é um ponto em que a divergência entre Benjamin e Adorno se torna clara, pois, segundo Gagnebin, aquilo que Benjamin tenta pensar “seria, justamente, uma concepção positiva de *Zerstreuung*, seja como produção artística, seja como percepção estética”.¹⁴ Para Benjamin, seria impossível encaminhar o gosto das “massas” para uma arte distante de suas condições reais de vida. Se há em sua obra uma defesa da reprodução e da técnica, essa seria calcada na esperança de que uma arte mais próxima das condições de vida das massas pudesse ter (ou chegar a ter) uma forma tal que se afirmasse, “com a melhor consciência, que ela seja uma arte superior”.¹⁵ Benjamin critica a velha lamentação de que as massas buscam diversão enquanto a arte exige recolhimento. Seu interesse parece se voltar para as novas possibilidades que a reprodução das obras apresentariam, sobretudo em sua possibilidade de atualizá-las. E também para a possibilidade de que as massas pudessem se tornar autoras, através da diminuição da fronteira entre autores e público. Tudo se passa como se Benjamin tivesse oferecido uma resposta precisa ao olhar etnocêntrico de Adorno sobre a música popular, pois enquanto este não parece disposto a relativizar as categorias de “arte inferior” e “arte superior”, Benjamin parece ter em mente que tais categorizações dizem respeito a construções históricas que poderiam se alterar com a modificação das condições técnicas de reprodução das obras. Trata-se, portanto, de uma busca por formas de arte mais próximas das condições reais da vida na era moderna, arte esta que

¹² GAGNEBIN, J. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*, p.112

¹³ ADORNO, T. apud GAGNEBIN, J. Op. Cit., pp.112-113

¹⁴ GAGNEBIN, J. Op. Cit., p.114

¹⁵ BENJAMIN, W. apud GAGNEBIN, J. Op. Cit., p.115

não seja, necessariamente, de alienação. Nesse sentido desejo trazer novamente à baila o conceito de *Zerstreuung*. Este pode, sim, ser um “divertimento compensatório ao trabalho alienado”¹⁶, uma mera distração. Mas também pode “significar um jogo irônico com a fragmentação e a descontinuidade próprias da vida moderna”¹⁷. A consequência “do murchar da aparência” e do “declínio da aura” é, portanto, para Benjamin, um “ganho formidável para o espaço do jogo”.¹⁸ Como nos lembra Gagnebin:

o que poderia constituir uma possibilidade de emancipação na arte desaturizada não é o fato de ela ser “menos elitista”. O que o fim da aura poderia propiciar é, muito mais, a criação de um “espaço de jogo” inédito: práticas de experimentação lúdica que poderiam dar o gosto de outras experimentações sociais e políticas.¹⁹

Benjamin enxergou esse espaço de jogo sobretudo no cinema. Mas creio que seja possível perceber como termos como “espaço de jogo” e “experimentação lúdica” se adaptam totalmente ao universo da música popular, mais precisamente às músicas de improvisação como o jazz, sendo bastante utilizados para a caracterização desta atividade artística.

Se nas músicas de improvisação²⁰ não se busca a realização ou a interpretação mais perfeita de uma partitura que existiu antes como ideia pronta e acabada na mente do compositor, mas sim, de um modo geral, a constituição de uma obra em miniatura²¹ que existirá apenas uma vez e jamais voltará a soar do mesmo modo, pode-se confirmar a hipótese segundo a qual o jazz é uma cristalização do efêmero²². Ocorre que uma tal cristalização não só não pode prescindir de uma determinada fixação dos seus registros sonoros como se utilizará dela no mesmo sentido em que na música de concerto a execução repetida das obras estabelece a própria possibilidade e, mais do que isso, orienta toda a fruição estética. Por essa razão, o registro coletivo das obras num disco ou

¹⁶ GAGNEBIN, J. Op. Cit., p.115

¹⁷ Ibidem, p.116

¹⁸ BENJAMIN, W. apud GAGNEBIN, J. Op. Cit., p.119

¹⁹ GAGNEBIN, J. Op. Cit., p.119

²⁰ Não é objetivo deste trabalho diferenciar as diversas formas de música de improvisação do jazz. De um modo geral busca-se a caracterização da música de improvisação, e sempre que se considerar que a afirmação pode ser estendida para todo o campo da música popular, privilegiar-se-á este termo àquele.

²¹ Em relação à forma complexa e longa dos concertos, as canções ou obras instrumentais da música popular podem ser consideradas miniaturas que guardam a beleza no estilo de interpretação e no tom pessoal de cada intérprete.

²² Para manter o sentido histórico da definição: uma cristalização do efêmero levada a efeito em solo norte-americano através de uma determinada leitura das tradições européias em mistura com as afro-americanas.

álbum LP²³ tem no jazz uma importância análoga à das partituras na música de concerto: em torno das gravações clássicas do jazz se aglomeraram os aprendizes do estilo de improvisação de Charlie Parker e outros do mesmo modo como as partituras serviram ao aprendizado da música clássica européia²⁴. O disco que fixa e funda a tradição é o mesmo que serve de instrumento de ensino: a técnica que aproxima a obra do ouvinte também o permite – e, por que não dizer, “o incentiva a” – se tornar, para falar em termos benjaminianos, “autor”²⁵. De fato, qualquer obra sobre as histórias das músicas populares modernas terá que contemplar a sua difusão em massa e, conseqüentemente, observar o aparecimento das gravações como acontecimentos marcantes em seu processo histórico. Nesse caso, o disco se constituiria como “o registro” por assim dizer “oficial” em torno do qual a tradição se estabelece. É aí, então, que uma questão crucial deve ser colocada. Pois se o LP organiza a tradição, como falar em fim da aura se Benjamin a atribuiu a formas de arte constituídas? Benjamin lista como um dos fatores para a decadência da aura o fato de que as massas exijam que as coisas se tornem, “tanto humana quanto espacialmente, ‘mais próximas’”²⁶, mas por sua natureza a música popular jamais esteve distante das pessoas. Por outro lado, talvez se possa mesmo falar do disco como um instrumento através do qual a música popular, agora apropriada pelo mercado, tenha desenvolvido um processo de aproximação das obras e distanciamento dos artistas paralelo ao que Benjamin denominou, no caso do cinema, de culto do astro. Nas palavras do autor:

Na medida em que restringe o papel da aura, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a “personalidade do ator”; o culto do astro, que favorece ao capitalismo dos produtores e cuja magia é garantida pela personalidade que, já de há muito, reduziu-se ao encanto corrompido de seu valor de mercadoria.²⁷

Embora um tal processo também possa ser observado nas vertentes mais comerciais da música popular, seria ao mesmo tempo precipitado e até enganoso aplicar o conceito de aura ao campo das músicas populares, como se a mesma valesse para a apresentação ao

²³ Tocado a velocidade menor (33 1/3 rotações por minuto em vez de 78) e contendo, portanto, mais música, o álbum LP (*long-playing*) foi apresentado pela primeira vez em junho de 1948 por Edward Wallerstein, da Columbia Records (BLANNING, T. *O triunfo da música*, p.229).

²⁴ O aprendizado da improvisação, no tempo em que as transcrições dos solos não eram difundidas a todos, seria, assim, análogo ao da música de concerto, no tempo em que as gravações não existiam ou mesmo não eram valorizadas como instrumento de ensino.

²⁵ Se o piano era o responsável pela presença da música no âmbito familiar, o aparecimento do disco despoja o instrumento musical de sua função restrita e o direciona à socialização. Agora ele está na rua e pode sonhar com a – ou mesmo necessitar desesperadamente da – profissionalização.

²⁶ BENJAMIN, W. *A abra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p.15.

²⁷ *Ibidem*, p.24.

vivo e entrasse em decadência com a gravação, quando na verdade, conforme dissemos anteriormente, é por meio do disco que as tradições destes tipos de música registraram a sua história. Creio que seria mais acertado dizer que os gêneros da música popular criaram em torno do álbum LP uma relação próxima à do *culto*. Ele conferiu materialidade à música, e sobre as fotos de suas capas e as vozes dos cantores o “culto da recordação dedicada aos seres queridos, afastados ou desaparecidos”²⁸ serviu de ensaio para o ritual que seria levado a efeito quando a canção preferida fosse finalmente escutada ao vivo, pelas vozes de seus autores. Basta pensar nas reuniões para a audição do disco novo do artista ou grupo preferido, que caracterizaram gerações de ouvintes de música. Mais do que isso, o disco foi o responsável por levar ao conhecimento do público as canções ou peças instrumentais que seriam cantadas, cantaroladas ou, para falar benjaminianamente, “experimentadas” no show. O disco preparou, assim, o campo para que o aparecimento da obra ao vivo fosse valorizado. Por esse motivo, ele serviu como um catalisador da espécie de catarse coletiva em que muitas vezes os shows de música popular se transformaram. Em outros termos, se a aura é, para Benjamin, o aparecimento momentâneo de uma realidade longínqua, não poderia a divulgação prévia das músicas dos grandes artistas internacionais através do disco – e a sua posterior execução em grandes eventos ou festivais – ser vista como um tipo de uma construção aurática²⁹? À parte o caráter massivo e a possibilidade negativa de sua influência, a divulgação das músicas populares através do LP permitiu que os ouvintes construíssem uma relação com as obras musicais e, assim, aprendessem a narrar a própria história na história que ali se narrava³⁰.

Uma tal abordagem sobre o LP no contexto de *A obra de arte...* não deve, penso, dispensar uma análise da época contemporânea, uma vez que a própria clareza sobre a importante função desempenhada pelo disco na história da fruição da música popular nos é dada pelo período atual, em que se assistiu ao dismantelamento da autonomia do disco e de sua importância como obra. O LP dava ao artista da música popular a possibilidade de estabelecer uma narrativa musical, nos moldes em que a música erudita conferiu às composições de longa duração como a sinfonia. Se o LP criou em torno de

²⁸ Ibidem, p.19.

²⁹ Pode-se porventura objetar que este culto estaria mais próximo do culto ao astro, uma vez que o fator “inacessibilidade”, que Benjamin atrelava ao conceito de aura, seria aí apenas dos artistas, e não das músicas que, ouvidas frequentemente em disco, estariam próximas dos ouvintes.

³⁰ Tal tema exigirá outro trabalho. Por ora afirmo que, com base no texto de Benjamin sobre o Narrador, pode-se enxergar todo o campo do tonalismo como um arcabouço melódico da história musical do Ocidente.

si um culto de algum modo afeito a uma construção aurática, não seria a audição isolada das faixas³¹ uma espécie de regressão desta construção? Mais que isso, não seria o privilégio da fruição dos vídeos em pequenos aparelhos³² de baixa capacidade sonora e em arquivos compactados algo muito mais característico de uma “perda da aura” do que a audição do disco? A proximidade e a acessibilidade dos vídeos constantes em sites como o YouTube parece concretizar, no âmbito da música popular, a desarticulação das três características que Benjamin atribuía à aura: “inacessibilidade”, “originalidade” e “autenticidade” dos objetos³³, uma vez que os objetos próprios “da música”, ou seja, o LP ou mesmo o CD, deram lugar a aparelhos polivalentes, com som, imagem e outras funções. Sem o “aqui-e-agora” que Benjamin atribuía à aura, o vídeo tende a funcionar, muito mais do que o LP, como um substituto do show. Ao contrário do que ocorria com o LP, a experiência da música ao vivo é relativizada em função da praticidade de uma audição que se apresenta como “tão completa quanto a real”. A experiência do espectro sonoro da música não é levada em conta e a sua possibilidade de impacto é poucas vezes mencionada.

Algumas palavras ainda sobre a relação do conceito de aura com as músicas de improvisação como o jazz. Se Benjamin pôde citar, como um fator que contribuiu para a decadência da aura, o fato de que as massas, ao acolherem as reproduções, tendem a “depreciar o caráter daquilo que é dado apenas uma vez”³⁴, o improviso jazzístico registrado em disco parece se constituir como um interessante campo de análise. Por sua natureza, o improviso é refratário à ideia de repetição³⁵; sua existência é sempre única³⁶, mas o seu registro em disco e a sua difusão é ao mesmo tempo o que lhe garante a existência dentro de uma tradição. A reprodutibilidade técnica do improviso está, em relação à obra musical, na mesma posição que a da fotografia em relação à da imagem. Como se sabe, a imagem para Benjamin associa as “duas feições da obra de arte: a sua unicidade e a duração”. A fotografia, ao contrário, associa as “duas feições opostas:

³¹ Acrescente-se a isso o fato de que arquivos como o MP3 procedem a um corte de frequências que afetam diretamente a experiência da audição.

³² Menção aos smartphones, tablets, ipods e outros similares.

³³ SCHÖTTKER, Detlev. *Ibidem* p.68

³⁴ BENJAMIN, W. *A obra de arte...* p.15

³⁵ Digo: refratário à ideia de sua própria repetição, ainda que o solo se construa sobre uma harmonização que está em geral na estrutura da música e é, desse modo, repetida.

³⁶ Demarque-se a diferença conceitual entre a “existência única” do objeto obra de arte da “existência” ou “ocorrência” única de um trecho musical ou solo improvisado. O paralelo com o improviso é ainda assim válido, porque a reprodutibilidade técnica incide, no caso da música, justamente sobre a repetição dos temas, trechos ou obras musicais.

aquelas de uma realidade fugidia” que se pode “reproduzir indefinidamente”.³⁷ Ocorre que, por sua natureza imaterial, toda música depende de uma tradição que a inclua em seu cânone para “durar” num sentido análogo ao da imagem. Por essa razão toda duração de uma música traz consigo a ideia de atualização, tão cara a Benjamin. No contexto da música popular, porém, o arranjo parece traduzir esta ideia com maior precisão. O arranjo é a preparação da composição musical para o presente. Tal como dissera Benjamin em relação à crítica literária, pode-se inferir que um arranjo bem sucedido mantém a chama da composição acesa na contemporaneidade e, ao mesmo, tempo, guarda o seu “teor de verdade”, a “verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi”.³⁸ Aquilo que um bom arranjo conquista no contexto da composição é justamente isso a que o solo improvisado aspira em relação ao tema da música. O solo improvisado é a libertação do tema de sua existência única; é a atualização transformada em mote, o olhar da modernidade no rosto da tradição. Por fim, a transcrição de um improviso icônico e tornado clássico da história da música americana é como a variação benjaminiana sobre um tema de Adorno, ao passo que a *cadenza*³⁹ seria como uma variação adorniana sobre um tema de Benjamin.

Referências bibliográficas:

- ADORNO, T. *Correspondência – 1928-1940 Adorno-Benjamin*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BENJAMIN, W. *As Afinidades eletivas de Goethe*. In: *Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe*, trad. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo, Editora 34, 2009.
- BLANNING, T. *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- GAGNEBIN, J. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- SCHÖTTKER, D. *Comentários sobre Benjamin e a obra de arte*, apud. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Recebido em: 01/11/2014 – Received in: 11/01/2014

³⁷ BENJAMIN, W. *Ibidem* p.15

³⁸ BENJAMIN, W. *As Afinidades eletivas de Goethe*, pp.13-14.

³⁹ Na música de concerto, a passagem improvisada em que em geral o solista tem a oportunidade de mostrar a sua técnica.

Aprovado em: 27/11/2014 – Approved in: 11/27/2014