



## **Radiodifusão e formação do gosto musical nos trabalhos de Copland, Emmanuel e Feldman: iniciações ao ouvir e entender**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Marcel Oliveira de Souza*  
*USP – marceloliveirasouza@usp.br*

**Resumo:** No presente artigo pretendo discutir o tema da formação do gosto musical nos livros “Como ouvir e entender a música”, de Aaron Copland (1939), “L’initiation a La musique: a l’usage des amateurs de musique et de radio”, de Maurice Emmanuel (org., 1935), e “Como entender e apreciar música: guia para ouvintes de rádio e concertos”, de Harry Allen Feldman (1945). Esses trabalhos guardam em comum o interesse sobre a perspectiva do ouvinte de rádio e disco no período em que essas tecnologias passavam a ocupar lugar de destaque na emergente sociedade de massas.

**Palavras-chave:** Mídias sonoras. Massas. Apreciação musical. Cultura musical.

**Broadcasting and formation of musical taste in the works of Copland, Emmanuel and Feldman: initiations to hear and understand**

**Abstract:** In this article I purpose to discuss about the formation of musical preferences in the books "What to listen for in music", by Aaron Copland (1939), "La musique L'initiation: a l'usage des amateurs de musique et radio" by Maurice Emmanuel (1935), and "The Listener's Guide to music appreciation", by Harry Allen Feldman (1945). These works have in common the concern about the perspective of the radio and disc listener in the period that these technologies started to occupy a prominent place in the emerging mass society.

**Keywords:** Sound media. Masses. Music Appreciation. Musical culture.

O período que se situa entre final do século XIX e as décadas iniciais do século XX ficou conhecido na historiografia como Segunda Revolução Industrial. A crescente concentração populacional nos centros urbanos e as inovações tecnológicas surgidas nesse período marcaram o nascimento da sociedade de massas e operaram profundas transformações econômicas, políticas e sociais. Teve grande importância nesse processo o advento das novas tecnologias de mídia, notadamente a radiodifusão e a fonografia, que contribuíram decisivamente para impulsionar novas formas de perceber o mundo.

No início da década de 1930, com o desenvolvimento das tecnologias sonoras, o mundo se deparava com uma grande oferta de música em massa. Graças aos avanços técnicos alcançados nesse período, o rádio e o disco levaram ao público uma quantidade e uma multiplicidade de músicas sem precedentes na história. Na indústria fonográfica, o advento da gravação elétrica aumentou consideravelmente a qualidade das gravações superando muitas das restrições técnicas existentes no processo mecânico empregado até então. Na radiodifusão, a multiplicação das estações diversificou o conteúdo transmitido e ampliou venda de aparelhos receptores. Vale acrescentar que a tecnologia de ondas curtas contribuiu



em muito para potencializar o espaço plural das transmissões radiofônicas. Através dessa tecnologia o rádiouvinte poderia, por exemplo, sintonizar um programa transmitido a partir de uma estação distante, sediada em uma cidade remota, no país vizinho, ou até, quem sabe, do outro lado do oceano. Não é difícil de imaginar o fascínio que essa multiplicidade causou no público daquela época. São comuns os relatos de ouvintes que escreviam para as emissoras de rádio em outros países elogiando, criticando ou simplesmente dando notícias sobre a recepção dos programas.<sup>1</sup>

Em 1922, no Reino Unido, a British Broadcasting Corporation (BBC) foi a primeira estação de rádio européia a entrar no ar. O modelo da BBC era baseado no controle estatal no qual os ouvintes estavam sujeitos ao pagamento de assinaturas que lhes permitiam usufruir do sinal da emissora. No ano de sua fundação a BBC concedeu 35 mil licenças para ouvintes. No final da década seguinte a emissora já havia alcançado pelo menos três quartos dos lares britânicos, o que significava um número estimado em 34 milhões de pessoas (BLANNING, 2011: 220). Nos Estados Unidos a radiodifusão foi fundada sobre um modelo comercial, no qual era financiada pelo capital privado. Nesse modelo as transmissões eram abertas ao público e a publicidade comercial custeava o funcionamento das emissoras. Como resultado, em apenas cinco anos os aparelhos de rádio passaram de 550 mil, em 1923, para 12 milhões, em 1928. Segundo a estimativa da Federal Radio Commission, esse número representaria pelo menos 40 milhões de ouvintes. (BLANNING, 2011: 220)

Este foi um momento marcante da chamada era da esquizofonia (SCHAFER, 1991; 2001), quando a música ganhou novos espaços para além das salas de concerto. Momento em que, estando cada vez mais presentes no cotidiano dos ouvintes, as novas mídias sonoras chamaram a atenção de muitos intelectuais. O rádio como artefato que transpunha as barreiras da distância e falava simultaneamente a um sem-número de ouvintes logo foi percebido como instrumento de transformação política e social. Conforme veremos, alguns estudiosos da música viram no rádio e no disco novas oportunidades para o desenvolvimento de uma cultura musical, embora as limitações técnicas daquela época ainda causassem a desconfiança de alguns profissionais. Se os meios tecnológicos não proporcionavam somente avanços para o mundo da música, se representavam uma concorrência menos qualificada para as salas de concerto, se comprometiam a integridade das obras de artes, eram, em última análise, uma realidade inegável dos tempos modernos, veículos inerentes da sociedade de massas que se formava no século XX. Haveria, assim, que problematizar essas novas maneiras de ouvir que ganhavam força nos meios urbanos.



Dentre os estudiosos que se ocuparam do assunto, pretendo abordar aqui os trabalhos de Maurice Emmanuel (1935), Aaron Copland (1939) e Harry Allen Feldman (1945), respectivamente: “L’initiation a La musique: a l’usage des amateurs de musique et de radio”, “Como ouvir e entender a música” e “Como entender e apreciar música: guia para ouvintes de rádio e concertos”. Esses três livros guardam em comum a preocupação com a perspectiva dos ouvintes leigos, em especial, os que compunham habitualmente a audiência do rádio e os consumidores de disco. O que pretendo destacar nesses trabalhos é a maneira como se apresenta o potencial pedagógico da radiodifusão, entendido como sendo o seu papel social no âmbito da formação do gosto musical.

Na concepção desses intelectuais o rádio e o disco contribuíram de maneira determinante para multiplicar o interesse do público pela música. Contudo, essa música chegava até os ouvintes sem que chegasse igualmente o conhecimento para a compreensão adequada dos repertórios. No prefácio do livro “L’initiation a la musique”, Maurice Emmanuel observa:

Milhares de ouvintes que jamais tinham tido ocasião de ouvir um virtuose digno deste nome, um cantor profissional ou uma orquestra sinfônica, acharam-se de repente em presença de aspectos tão variados, tão desconcertantes, e, às vezes, tão misteriosos, que a música toma em nossos dias. Sua estranheza é perfeitamente natural. Como não sentiriam a necessidade de saber e compreender? (EMMANUEL, 1935: 1-2) [tradução nossa] <sup>2</sup>

A afirmação de Emmanuel deixa claro o público a que se dirige a sua publicação. A música, que ganhava novos espaços para além daqueles habitualmente reservados a ela, alcançava naquele momento um novo tipo de público mais ou menos alheio às suas tradições que precisaria ser guiado na descoberta desse novo horizonte que se abria.

Segundo a visão de Felman em “Como entender e apreciar música”, os progressos alcançados na esfera musical, por parte dos compositores e dos intérpretes, não correspondia à condição do ouvinte de música. Se em algum momento da história essa equação teria sido mais equilibrada, havia agora uma grande massa de ouvintes que estava muito aquém dos desenvolvimentos da música nesse contexto:

Não foi senão muitos anos mais tarde que o mundo musical despertou repentinamente para compreender que, se o ouvinte fosse perdido de vista, era inteiramente concebível que o progresso dos dois primeiros seria prejudicado seriamente, de vez que do encorajamento dos ouvintes nasce o estímulo necessário aos compositores e intérpretes. (FELDMAN, 1945: 12)



No mesmo sentido segue a argumentação de Aaron Copland, para o qual a difusão de uma cultura musical seria algo vital no trabalho dos compositores. É importante destacar que em seu livro Copland assume a posição de compositor para tratar do problema. Ou seja, pretende partir de questões que se impunha a si próprio procurando evidenciar para o ouvinte aquilo que considerava fundamental extrair de uma peça de música no processo de audição. Embora, para autor, a audição seja um processo natural, o objetivo do livro é preparar para ouvir, no sentido de apresentar aos leigos os princípios para um desenvolvimento inteligente da faculdade de ouvir música. Sob essa perspectiva, ele entende que:

Ajudando os outros a ouvir música com mais inteligência, ele [o compositor] está trabalhando para a difusão de uma cultura musical, o que mais tarde afetará a compreensão das suas próprias criações. (COPLAND, 2013: 15)

Copland entende que seria necessário concentrar-se no que considerava serem os problemas básicos do ouvinte comum. Os fundamentos de uma “apreciação inteligente da música” (COPLAND, 2013: 14) deveriam ser igualmente pertinentes a toda música, desde uma missa de Palestrina até uma sonata de Chávez. Nesse sentido, os problemas básicos corresponderiam, em parte, aos problemas gerais da música. O autor pondera, no entanto, que, do lado do ouvinte comum, nem todo problema musical poderia contribuir para uma audição mais consciente. Copland foge de uma abordagem meramente teórica explicando que, muitas vezes, alguns problemas não têm grande relevância nem mesmo no cotidiano da prática composicional:

Sempre me pareceu mais importante que o ouvinte se sensibilizasse com a nota musical antes de saber o número de vibrações que produziu essa nota. Informações desse tipo não têm muita importância até mesmo para o compositor. O que ele deseja acima de tudo é encorajar o ouvinte a se tornar, na medida do possível, consciente e desperto. É nisso que reside o núcleo do problema de entender música. (COPLAND, 2013: 16-17)

Os trabalhos desses autores revelam uma crença na objetivação do ouvir. A audição deixa de ser uma faculdade meramente sensorial para se tornar uma tarefa racional e objetiva, calcada no conhecimento e, portanto, passível de sistematização. Conforme resume Feldman: “Se desejamos exercer discriminação e liberdade de escolha, então devemos estar dispostos a nos preparar para o exercício de tal liberdade.” (FELMAN, 1945: 20) No entendimento dos autores, os novos meios tecnológicos cumpriam um papel pedagógico junto ao público, mas esse papel se apresentava incompleto.



Embora o ponto de partida seja comum aos três – a necessidade de sedimentação de conhecimentos para a apreciação musical – as diretrizes apresentadas por eles seguem por caminhos distintos.

Para Emmanuel, as qualidades da música não devem ser consideradas simplesmente uma questão de juízo pessoal, pois elas seriam tangíveis, mensuráveis e reconhecíveis para os ouvintes mais experientes. Dessa forma, a sensibilidade não seria desinteressada, puramente contemplativa, ou exclusivamente sentimental; a sensibilidade se conectaria com a razão de modo que o conhecimento sustentaria o gosto. O julgamento perfeitamente adequado de uma peça caberia aos iniciados, que, para Emmanuel, dividem-se em dois grupos: 1) os técnicos, que buscarão nas peças as minúcias do arranjo, o emprego dos instrumentos, as características da escrita; e 2) os melômanos esclarecidos, que se interessarão pelo valor e originalidade das idéias em relação a outras obras de referência. Nessa concepção, se o gosto musical não é uma questão puramente subjetiva – pois depende de um conhecimento anterior –, esse será então passível de instrução.

Já no entendimento de Felman a chave do problema reside na distinção do “ouvir” e do “escutar”. O primeiro caso envolve uma reação puramente emotiva daquele que se deixa tomar pelos sons sem distinguir os processos que estão em curso, enquanto que, no segundo, essa reação é intelectual, pois se origina do esforço em decifrar os elementos técnicos envolvidos. O autor entende ainda que, com o passar do tempo, a música se tornou cada vez mais intelectualizada, ou seja, que as tendências composicionais passaram privilegiar o aspecto puramente objetivo em detrimento do emocional, o que teria acentuado o descompasso entre os especialistas, que “escutam”, e os leigos, que simplesmente “ouvem”. Na música dos compositores contemporâneos essa tendência “intelectualista” havia se intensificado e o distanciamento do público em geral teria se tornado mais evidente, o que, em partes, explicaria certa falta de interesse dos ouvintes comuns. Nesse sentido, Felman julga necessário expor para o seu leitor um panorama mais ou menos cronológico da história da composição musical limitando-se a pontuar alguns marcos que teriam norteado o desenvolvimento da música.

Ao apresentar uma abordagem histórica do assunto, a proposta de Feldman guarda alguma semelhança com o conteúdo exposto por Emmanuel. Entretanto, a primeira parte do “L’initiation a la musique”, intitulada “Abrégé d’histoire de la musique”, apresenta uma particularidade importante em relação ao trabalho de Feldman: boa parte do texto é dedicada aos compositores contemporâneos. Emmanuel justifica que essa escolha se deve a necessidade de integrar o leitor no panorama artístico de seu tempo.



Na sequência o livro traz um dicionário de obras e um glossário de termos musicais. O intuito do autor é reunir informações de modo a criar um quadro referencial de fácil consulta para o seu leitor. O glossário oferece definições de termos técnicos básicos enquanto que o dicionário de obras está organizado por nomes de compositores a fim de que determinada obra consultada possa se somar a outras do mesmo autor, contemplando um breve panorama de suas realizações mais significativas. Emmanuel assume que a tarefa de elaborar um dicionário dessa natureza é forçosamente incompleta e arbitrária, no entanto, ele explica que o critério de seleção teve como base o conteúdo veiculado comumente na programação das estações de rádio.

Podemos dizer que para Felman e Emmanuel a compreensão do ouvinte não especializado deve se concentrar em uma esfera contextual, o que implica estar familiarizado com os repertórios e com o tratamento característicos que cada compositor dá ao material sonoro.

Copland, por outro lado, entende que o ouvinte deveria se concentrar no material musical propriamente dito. Em sua percepção, o processo de audição se encontra em três planos distintos, que, unicamente a título de compreensão, podem ser pensados separadamente, mas que, na prática, esses planos estão entrelaçados. Seriam eles o plano sensível, o plano expressivo e o plano puramente musical. O primeiro refere-se à atitude de ouvir entregando-se ao simples prazer do som, sem pensar ou tomar consciência disso. Já o plano expressivo se dá quando o ouvinte busca algum sentido, algum significado intrínseco em uma peça de música. O autor faz ressalvas a esse plano e informa ao leitor que este é um terreno controvertido. Ele explica que, embora o público queira muitas vezes encontrar palavras para descrever o sentido expressivo de uma composição, tal sentido não pode ser enunciado, pois pertence somente à própria música. Em terceiro lugar, o plano puramente musical, é aquele que Copland julga importante desenvolver ao longo do livro. Seu objetivo é ajudar o leitor a desenvolver uma maior consciência daquilo que se passa no plano das notas musicais, terreno no qual trabalham os compositores. Não seria recomendável, segundo ele, que qualquer ouvinte se concentre apenas nesse plano, isso resultaria prejudicial para quem aprecia a música. No entanto, a decisão de abordar com mais ênfase os aspectos ditos “puramente musicais” se justifica pelo intuito de auxiliar a percepção do ouvinte sobre os processos que estão em curso durante a execução de uma obra, para que ele possa por si próprio acompanhar o pensamento do compositor.

As idéias apresentadas por Emmanuel, Copland e Feldman nos possibilitam vislumbrar as contribuições de intelectuais da música nos debates sobre o papel social das



mídias na sociedade de massas. É necessário, no entanto, pontuar que esses debates ocuparam desdobramentos muito mais amplos do que é possível desenvolver neste artigo. Conforme assinalado anteriormente, o que nos compete aqui é compreender de que maneira os livros abordados concentram-se na perspectiva do ouvinte para tecer considerações sobre a formação do gosto musical no âmbito das novas mídias sonoras. De todo modo, para que possamos compreender a fundamentação das idéias elaboradas pelos três autores é necessário inseri-las em um contexto mais amplo, pois estas remetem as problematizações do fenômeno das massas no alvorecer do século XX.

Com a emergência das massas nos centros urbanos, tornou-se necessário para as classes dominantes problematizar a inserção desses grupos no cenário sociopolítico que se desenhava. Conforme observa Gurgueira (2009: 32), a educação se impôs para os pensadores daquela época como agente de transformação social capaz de atuar na elevação do nível “moral” e “espiritual” das massas conduzindo suas forças na direção de um dito “progresso” moral e material das nações. Entretanto, esses contingentes eram disformes e numerosos. Nesse sentido, o rádio – veículo que surgiu junto com as massas e a elas se dirigia com a facilidade que nenhum outro meio já havia feito – tornou-se um aliado importante desse projeto civilizatório. Sua capacidade de vencer as distâncias para criar relações de proximidade com os ouvintes chamou a atenção e revelou-se como um potencial a ser explorado. Desse modo, houve a convergência de dois elementos fundamentais na constituição da sociedade de massas, conforme escreve Gurgueira:

(...) de um lado, a educação, que carregava consigo as idéias de transformação, de construção e de formação dos indivíduos; de outro, o rádio, instrumento capaz de alcançar esses indivíduos com rapidez, agilidade e competência, de forma que potencialize sua educação, possibilitando assim, sua transformação em força social produtiva. (GURGUEIRA, 2009: 32-33)

A tecnologia radiofônica representou a abertura de um terreno fértil para as políticas de massas e, por consequência, tornou-se matéria de interesse para diversos setores da sociedade, na esfera pública, assim como no setor privado e nos meios intelectuais.

Já passados alguns anos após o início da radiodifusão, os intelectuais da música, percebendo as influências que o rádio exerceu sobre ela, entenderam que era necessário refletir sobre o contexto em que se apresentava a relação entre o ouvinte e aquela nova maneira de ouvir. Assim como as massas, o rádio era igualmente múltiplo, disforme e plural. Bastava que se girasse o dial e o ouvinte poderia escolher entre uma dezena de programas: do samba ao jazz, das árias de ópera às marchinhas carnavalescas, do tango à música sinfônica, de Noel Rosa à Duke Ellington, de Mozart à Chiquinha Gonzaga, de Gershwin à Carlos



Gardel. Como poderia o público se orientar em meio a todo esse universo que se revelava através das ondas hertzianas? Os horizontes da música haviam se expandido, mas, na visão dos intelectuais, era necessário intervir para que essa experiência se tornasse completa, para que o potencial educativo da radiodifusão fosse explorado integralmente. O rádio e o disco contribuíram para ampliar o interesse do público pela música, mas a difusão de uma cultura musical não poderia ser plena sem que se ampliasse também a compreensão do público sobre ela. Os livros de Copland, Emmanuel e Feldman exemplificam a percepção de que esse processo deveria contar com a atuação direta dos profissionais da música, pois o que estava em jogo era a perpetuação de sua própria arte em meio às transformações do mundo contemporâneo.

## Referências

- BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CALABRE, Lia. O historiador e o rádio: relações em questão. In. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXVIII, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: INTERCOM; UERJ, 2005. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/index.htm> Acesso em: 12/04/2013.
- COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. São Paulo: Realizações Editora, 2013.
- EMMANUEL, Maurice (org.). *L'initiation a la musique: a l'usage des amateurs de musique et de radio*. Paris: Editions Du Tambourinaire, 1935.
- FELDMAN, Harry Allen Feldman. *Como entender e apreciar música: guia prático para ouvintes de rádio e concertos*. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, 1945.
- GURGUERIA, Fernando Limongeli. *Integração nacional pelas ondas: o rádio no Estado Novo*. São Paulo: HUCITEC, 2009.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

## Notas

<sup>1</sup> Segundo Calabre (2005: 11), a Rádio Nacional do Rio de Janeiro possuía um setor criado especificamente para organizar a correspondência da emissora, que chegou a receber, em 1944, um montante de 184.288 cartas de ouvintes dos mais variados lugares.

<sup>2</sup> D'innobrables auditeurs qui n'avaeint jamais eu l'occasion d'entendre ni un virtuose digne de ce nom, ni un chanteur professionnel, ni un orchestre symphonique, se sont trouvés tout à coup en présence des aspects si variés, si déconcertants, parfois si mystérieux que prende de nos jours la musique. Leur dépaysement est tout naturel. Comment n'éprouveraient-ils pas Le besoin de savoir et de comprendre? (EMMANUEL, 1935: 1-2)