

Indústria Cultural antes da Indústria Cultural: O fenômeno do culto ao solista, de Franz Liszt a André Rieu

Fernando Gonzalez¹

O destaque destinado aos *frontmen*, *bandleaders* e solistas de diversas variedades na música não é uma novidade exclusiva da era da cultura de massa. Antes de um movimento artístico, esse fenômeno é uma resposta a mudanças ocorridas no tecido social no século XIX que ecoaram no reino da arte e do entretenimento, em grande parte a partir da performance virtuosística introduzida pelo violinista Niccolò Paganini, que carregava seus recitais de gestualidade exacerbada e demonstrações de grande domínio técnico do instrumento.

O italiano é um dos mais ilustres exemplos na ponta de uma linhagem de artistas que se consagraram como celebridades musicais e trafegaram entre o clássico e o popular e foi em grande parte produto de um contexto cultural transformado por profundas mudanças no cenário socioeconômico da época. Novas condições econômicas, tecnológicas e demográficas resultaram no aumento do público musical do século XIX, em grande parte por conta da ampliação do público burguês urbano que vinha se fortalecendo e se consolidando cada vez mais, enquanto a aristocracia e os regimes monárquicos viam o aprofundamento das fraturas estruturais de suas antigas fundações. Uma das consequências imediatas desse processo foi a chamada “ampliação do gosto”.² agora, não só novos públicos estavam comparecendo às salas de concerto da época como o circuito de apresentações, antes reduzido quase que exclusivamente aos salões dos nobres e aristocratas, estava se expandindo.

Essa era do virtuoso, que arrebatava grupos de seguidores que apareciam para admirar o espetáculo do domínio técnico sobre o instrumento, era importante para o novo mercado musical e foi indispensável para sua consolidação e avanço como segmento, agora, pela primeira vez na história, independente do financiamento dos mecenas, famílias nobres e aristocracia.

Enquanto para os diferentes extratos sociais da população este processo de popularização era percebido de maneiras diametralmente opostas – e trazia consequências diferentes na dinâmica

¹ Pianista e Mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero, e-mail: ffernando.gonzalez@gmail.com

² TARUSKIN, R. *Music in the Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2010

social de seus integrantes - para os artistas significava um aumento potencial de público, que, com a nova (ainda que não tão significativa) variedade de opções, deveria passar a ser conquistado.

Um dos expoentes desta nova ordem foi sem dúvida o pianista húngaro Franz Liszt, que levou para os teclados a exuberância técnica e os arroubos performáticos que Paganini consagrara ao violino. Ambos cuidaram ativamente de suas imagens públicas, cultivando em torno de si auras de mistério que incluíam crenças de que eram sobre-humanos e até mesmo boatos de influência sobrenaturais.

Como parte de seu processo de formação, depois de comparecer a um concerto de Paganini Liszt viria a empreender em um processo que se tornaria um dos alicerces de sua personalidade e figura pública: uma complexa autorreinvenção, firmemente apoiada nos preceitos idealistas do herói romântico do século XIX, até se tornar, em suas próprias palavras, “um artista como é exigido atualmente”. Liszt tornou-se o favorito do público, arrastando atrás de si hordas de admiradores – e principalmente admiradoras – realizando concertos que fariam dele um dos primeiros *superstars* da era moderna. “Seus concertos eram catárticos de uma maneira que somente shows de rock continuam sendo na nossa época, e o culto de adoração que ele inspirava é algo a que somente músicos de rock aspiram abertamente na atualidade³” (Taruskin, 2010, p.268). No final da década de 1830, a admiração pelo pianista era tamanha que o fenômeno ficaria conhecido entre os estudiosos do gênero como *Lisztomania*; neste período em que o virtuoso esteve em Viena, para a realização de seis recitais, o pianista era saudado por desconhecidos nas ruas e lojas vendiam gravuras com sua imagem e biscoitos em formato de piano decorados com seu nome em glacê⁴. Já em dezembro de 1841, quando Liszt tocava pela primeira vez na *Singakademie*, em Berlim, as reações registradas, principalmente entre o público feminino, rivalizam qualquer manifestação de comportamento de massa em shows da modernidade, seja entre os fãs dos Beatles, seja nas hordas de seguidores de Justin Bieber, batizadas por si mesmas de *Beliebers*: “suas admiradoras usavam broches ou camafeus com sua imagem, tentavam roubar cachos de seus cabelos ou botões de sua casaca, e colhiam tocos de seus charutos para guardá-los entre os seios – um gesto com conotações claramente sexuais” (Coelho, 2009, p.119).

³ “Concerts like his were cathartically purging in a way that only rock concerts have remained in our time, and the cult of worshiped personality that he inspired is something to which only rock musicians openly aspire now”, no idioma original.

⁴ COELHO, L.M., *O Cigano Visionário: Vida e Obra de Franz Liszt*. São Paulo: Algor, 2009

Ao longo destes anos, Liszt modificou drasticamente o modelo de execução pianística, formatando e consagrando o recital solo – acredita-se, inclusive, que Liszt tenha sido o primeiro artista a usar a expressão “recital de piano”, durante uma série de apresentações realizada em Londres. Algumas das mudanças, aceleradas por ele, podem ser identificadas como parte do processo de consagração do ideal de herói romântico solitário, que já vinha exercendo discretamente sua influência na música desde o fim do século XVIII. Essas transformações, no entanto, não se resumiam à proposta de dialética composicional, mas traziam também notáveis efeitos no tecido social, observados, em grande parte, na própria posição na escala social alcançada por Liszt, que assumiu a identidade de artista como um ser diferente dos outros homens.

O culto de adoração ao solista, do lado de cá da linha do tempo, segue se manifestando entre artistas da música clássica, conforme o gênero se mantém gravitando em torno dos processos da indústria cultural. Apesar dos estudos sobre esse sistema e sua atualidade indicarem muitas vezes uma predileção por compreender a música clássica como algo afastado dele ou até mesmo externo à sua lógica, é possível observar no gênero a configuração de diferentes dimensões do mercado, com diferentes públicos e expectativas quanto aos produtos que possam vir a surgir – e se o sucesso comercial é utilizado por artistas próximos das lógicas de mercado como argumento legitimador, da mesma forma a reclusão e a aparente fidelidade ao estilo podem ser usados pelos admiradores de um artista experimental; ambas as particularidades, no entanto, já são encaradas como um tipo de expectativa do público. Todas as esferas, dessa forma, já se configuram como parte de um sistema, que ao mesmo tempo traz cada um desses campos em seu lugar social, com atores, produtores, modos de consumo e efeitos simbólicos relativamente definidos⁵.

Caso emblemático de uma íntima relação entre a música clássica e a indústria cultural, o violinista holandês André Rieu se vale dos processos desse sistema na manutenção de uma carreira de sucesso há mais de três décadas, que rendeu resultados semelhantes (e algumas vezes superiores) a nomes como Lady Gaga e Britney Spears⁶. Nessas bases, Rieu se lança como o destaque de seus shows, mesmo considerando que, em vários momentos, atua mais como um anfitrião do que como solista ou regente (sendo esta última uma atividade que em vários momentos

⁵ BOURDIEU, P. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2013

⁶ Suas turnês com a *Johann Strauss Orchestra* entraram no Top 25 da revista norte-americana *Billboard* entre os anos de 2009 e 2016, ao lado de nomes como Beyoncé, Justin Bieber, Taylor Swift e One Direction. As temporadas de Rieu encontram-se entre as posições de número 6, em 2009, e 23, em 2016, com receitas brutas entre US\$ 95,8 milhões e US\$ 39,9 milhões. No ano de 2013, o público total de Rieu atingiu a marca de 484.599 pessoas, próximo de nomes como Lady Gaga, que mobilizou 544.333 pessoas, e Paul McCartney, com sua plateia total de 565.705 pessoas.

de sua performance levanta dúvidas quanto à veracidade). Seu papel nesses momentos é efetivamente o do herói romântico, o sujeito que, sozinho, comanda as circunstâncias, domina o contexto e faz dele sua consagração, deixando para a orquestra, que muitas vezes faz a maior parte do trabalho, o rodapé de seu nome (em letras miúdas).

Nos processos que se descortinam em seu entorno, todos os elementos são formatados para que, a qualquer momento, ele seja o destaque; é impossível esquecer-se dele ou não notar sua presença, mesmo quando o momento inclui algum outro solista no palco. Fazendo seu papel de anfitrião, Rieu sempre apresenta o musicista em questão, conta anedotas, interage com ele e rege sua orquestra – ou toca com ela – no número musical que se segue.

Apesar da presença constante de diversos convidados (como em um programa de variedades) e da interação dos próprios membros da orquestra com o público em certos momentos (como na sempre presente fanfarra – reproduzida em playback - para a entrada dos músicos no teatro e seu trajeto entre o público até chegarem do palco), fica claro que o destaque cabe a Rieu; todos os atos começam e terminam com ele, que faz a introdução e termina com os comentários, assumindo o protagonismo e nunca se retirando dos holofotes – como quando, no DVD *André Rieu and Friends*, chama ao palco o comediante André van Duin, para interpretar a canção *Het Dorp*, com uma preleção saudosista que apresenta a peça a ser interpretada como “uma canção sobre uma Holanda do passado, que não está mais aqui, mas que todos secretamente nos nossos corações desejamos que voltasse” (declaração que, coincidentemente ou não, encontra ecos na maneira como Rieu evidencia trabalhar a ideia da música clássica do século XIX).

Essa dinâmica observada nos shows é reforçada pelas estratégias mercadológicas de reforço da sua marca, com a utilização exclusiva de sua imagem em diversos itens de consumo, a publicidade dos shows e eventos sempre em torno de seu nome e a exploração de sua imagem, estampada em todos os CDs e DVDs, dos quais a imagem de sua orquestra é sumariamente excluída, sendo reservado para ela somente o nome em letras miúdas, muitas vezes no rodapé do produto.

Empreendendo em um processo similar ao desenvolvido por Paganini e Liszt, Rieu cultiva ativamente sua imagem e oferece sugestões para a sua percepção pelo público. Ao contrário desses virtuose, no entanto, que buscavam lucro simbólico alimentando uma atmosfera de mistério e

perigo⁷, Rieu insere elementos em sua performance que fazem alusão a uma Viena imaginária do século XIX, percebida e tratada como um tipo de “era de ouro” da música de concerto – utilizando-se do mecanismo identificado pelos historiadores Eric Hobsbawm e Terrence Ranger (2015) como invenção das tradições⁸. Lançando uma linha de continuidade artificial quase 200 anos no passado, Rieu busca estabelecer relação com Johann Strauss II, o compositor que empresta seu nome à orquestra do violinista. Colocando-se na posição de um novo “Rei da Valsa”⁹, Rieu mostra-se como herdeiro de um costume que teria seu declínio na segunda metade do século XIX, as orquestras de baile itinerantes, que até os idos de 1840 se desenvolviam como grupos de inigualável brilho e virtuosismo¹⁰, realizando por vezes mais de 100 concertos em um período de menos de três meses¹¹ – em grande parte, exatamente como a orquestra comandada por Rieu.

Dessa forma, o trabalho de Rieu, em si um bem cultural, ao traçar associações e correspondência com outras manifestações artísticas imbuídas do peso de uma tradição de elevação social e cultural, passa a se consolidar como uma marca provedora de uma experiência musical emocionante e elevada, objeto de culto e adoração.

Assim seus shows ganham detalhes calculados para resgatar ideias de imponência e grandiosidade que vão desde os estandes de partituras dourados, lustrosos e desenhados – não raramente decorados com cordões brilhantes e coloridos -, passando pelo figurino de festa formal trajado por todos os musicistas e convidados – e pelo próprio Rieu, que traz até mesmo um relógio de bolso com corrente dourada aparente – até o palco, que mesmo quando não traz elementos explícitos (como exagerados lustres que pendem do teto) é rodeado por grandes buquês e arranjos de flores.

Os resultados superlativos que podem ser colhidos atualmente deste processo advêm em grande parte da expansão da indústria cultural; o culto ao solista se adensou de tal forma que encontramos seus efeitos (ou pelo menos seus ecos) em grande parte das esferas de produção e consumo de bens simbólicos, seja no cinema, com a exploração das imagens das celebridades, seja

⁷ BLANNING, T. *O Triunfo da Música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

⁸ A tradição aqui é entendida pelos autores como um conjunto de práticas de natureza simbólica, que servem mais a justificativas ideológicas do que técnicas; neste ponto, se diferenciam de atitudes e modos de operação que se instalam como costumes, de utilidade prática, e que podem ser facilmente modificadas se o contexto assim demandar (HOBSBAWM E RANGER, 2015).

⁹ *King of the Waltz*, ou *Rei da Valsa*, é também o título de um box de CDs e DVDs lançado por Rieu em 2012, que inclui também um livro de 144 páginas, com capa de couro, contendo fotos e comentários sobre seu trabalho.

¹⁰ SCHONBERG, H. C. *A Vida dos Grandes Compositores*. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2010

¹¹ GROUT, D. J., PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2014

no teatro, onde muitas vezes os principais nomes do elenco ganham mais destaque do que a própria obra, seja no circuito da música clássica, no qual até mesmo as gravações em CDs vêm paulatinamente ao longo das últimas décadas dando mais e mais destaque em suas capas à imagem do intérprete da obra registrada¹².

¹² ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro: Zahar, 2006