



**DOUTORADO MULTI-INSTITUCIONAL E MULTIDISCIPLINAR EM DIFUSÃO
DO CONHECIMENTO**
**LINHA DE PESQUISA 3: Cultura e Conhecimento: Transversalidade,
Interseccionalidade e (In)formação**

POLIANA CARVALHO DE ALMEIDA

**O CORPO, O GOSTO E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA:
UMA CARTOGRAFIA DAS JUSTIFICATIVAS DE PREFERÊNCIA MUSICAL
DE ESTUDANTES DO ENSINO MÉDIO**

SALVADOR-BA
2016

POLIANA CARVALHO DE ALMEIDA

**O CORPO, O GOSTO E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA:
UMA CARTOGRAFIA DAS JUSTIFICATIVAS DE PREFERÊNCIA MUSICAL
DE ESTUDANTES DO ENSINO MÉDIO**

Tese apresentada ao Programa de Doutorado
Multi-Institucional e Multidisciplinar em
Difusão do Conhecimento para doutoramento.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Oliveira

SALVADOR-BA
2016

POLIANA CARVALHO DE ALMEIDA

**O CORPO, O GOSTO E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA:
UMA CARTOGRAFIA DAS JUSTIFICATIVAS DE PREFERÊNCIA MUSICAL
DE ESTUDANTES DO ENSINO MÉDIO**

Tese apresentada ao Programa de Doutorado Multi-Institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento para doutoramento.

Aprovada em 26 de outubro de 2016

Banca Examinadora

Eduardo David Oliveira – Orientador _____

Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Ceará

Universidade Federal da Bahia

Ricardo Barreto Biriba _____

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia

Universidade Federal da Bahia

Amélia Vitória Souza Conrado _____

Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia

Universidade Federal da Bahia

Flávia Candusso _____

Doutora em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia

Universidade Federal da Bahia

Rosângela Costa Araújo _____

Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo

Universidade Federal da Bahia

Você teve indução,
Aprendeu munta ciência,
Mas das coisa do sertão
Não tem boa esperiência.
Nunca fez uma paioça,
Nunca trabaiou na roça,
Não pode conhecê bem,
Pois nesta penosa vida,
Só quem provou da comida
Sabe o gosto que ela tem.

[...]

Aqui findo esta verdade
Toda cheia de razão:
Fique na sua cidade
Que eu fico no meu sertão.
Já lhe mostrei um ispeio,
Já lhe dei grande conseio
Que você deve tomá.
Por favô, não mexa aqui,
Que eu também não mêxo aí,
Cante lá que eu canto cá.

Patativa do Assaré

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo investigar os processos de elaboração de justificativas de gosto musical. O referencial teórico inscreve-se no campo da Filosofia (Estética) e da Sociologia da Música, levando em conta a complexidade da difusão e recepção da música pós-Indústria Cultural e das relações entre corpo e experiência estético-musical. O problema abordado nasce de questionamentos sobre a validade do gosto musical das massas e, em especial de jovens não músicos. A questão de pesquisa é: como jovens estudantes elaboram suas justificativas de gosto e preferência musical? Serão analisadas (análise de conteúdo) justificativas de preferência de estudantes do Ensino Médio, coletadas em registros de atividades de apreciação musical realizadas em turmas do 1º ano do Ensino Médio, no período de 2007 a 2013, na disciplina Artes/Música. Este trabalho traz como dados de pesquisa a caracterização do repertório musical de preferência dos estudantes no ano de 2013, antecedido por dois quadros teóricos cujos eixos são a Estética e a Sociologia da Música, e uma cartografia das justificativas de gosto musical dos estudantes, fundamentada no pensamento de Deleuze e Guattari, procurando assim verificar a hipótese de que justificativas de preferências musicais, independente do tipo de música a que se referem, seguem estruturas de pensamento elaboradas *a priori*, ou *a posteriori*, por isso, tais justificativas se equivalem e se anulam não sendo capazes de comunicar a significação da experiência musical. Assim, o julgamento musical de um “leigo” é tão válido quanto o julgamento musical de um músico.

Palavras-chave: Corpo. Gosto Musical. Educação Estética.

ABSTRACT

This research project aims to investigate the elaboration process justification of musical taste. The theoretical framework falls within the field of Philosophy (Aesthetics) and Sociology of Music, taking into account the complexity of the music diffusion and reception post Cultural Industry and the relationship between body and aesthetic-musical experience. The problem discussed is born of questions about the validity of the musical tastes of the masses, especially young non-musicians. The research question is: how young students prepare their justifications of taste and musical preference? Will be analyzed (content analysis) the high school students justifications preference collected in the registers of music appreciation classes held in the 1st year of high school in the period 2007-2013, in the discipline Arts / Music activities. This work brings as preliminary research data to characterize the repertoire of students' preference in 2013 preceded by two theoretical frameworks whose axes are the Aesthetics and Sociology of Music, thus seeking to verify the hypothesis that justification of musical preferences, independent the type of music to which they refer, follow structures of thought elaborate *a priori* (music history, music theory, etc.) or *a posteriori* (connection to feelings and sensory experiences), so such justifications are equal and cancel out by not being able to communicate the significance of the musical experience.

Keywords: Body. Musical Taste. Aesthetic Education.

LISTA DE TABELAS

Tabela	1	Músicas mais aceitas.....	99
Tabela	2	Músicas menos aceitas.....	100

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Quantidade de músicas por ano de composição.....	91
Gráfico 2	Ritmo e Estilo	95
Gráfico 3	Percentagens de canções em modo maior e menor (94 músicas em modo maior; 16 músicas em modo menor	96
Gráfico 4	País de origem das músicas do repertório de preferência dos estudantes ..	97

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	ASPECTOS METODOLÓGICOS	14
2.1	QUESTÃO DE PESQUISA	15
2.2	OBJETIVOS	15
2.2.1	Objetivo Geral	15
2.2.2	Objetivo Específico	15
2.3	METODOLOGIA	16
3	O CORPO, O GOSTO E A ESTÉTICA OCIDENTAL	19
4	MERLEAU-PONTY: MÚSICA E PERCEPÇÃO	56
4.1	O CONHECIMENTO MUSICAL COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	60
4.2	A MÚSICA COMO SIGNIFICADO E OS SIGNIFICADOS DA MÚSICA	70
5	ADORNO: SOCIEDADE E GOSTO MUSICAL	74
5.1	O BOM OUVINTE	79
5.2	AS ESCOLHAS MUSICAIS	85
6	DADOS PRELIMINARES: REPERTÓRIO MUSICAL	89
6.1	ANO DE COMPOSIÇÃO	90
6.2	RITMO/ESTILO	94
6.3	MODO	96
6.4	PAÍS DE ORIGEM	97
6.5	ACEITAÇÃO/REJEIÇÃO	98
6.6	CARACTERIZAÇÃO	100
7	DELEUZE E GUATTARI: A POTÊNCIA DO OUVINTE	102
7.1	O DEVIR-MÚSICA	108
7.2	O RITORNELO	110
7.3	A CARTOGRAFIA	112

8	OS DADOS DA PESQUISA	115
8.1	ASPECTOS CULTURAIS	120
8.2	ASPECTOS PESSOAIS	121
8.3	ASPECTOS ESTRUTURAIS	123
8.4	CONSIDERAÇÕES SOBRE OS DADOS	125
8.4.1	É bom, mas é ruim	125
8.4.2	Respeito e Tolerância	127
8.4.3	O que agrada e o que não agrada	128
8.4.4	A sensação: eu não sinto nada	129
8.4.5	Julgamento musical: múltiplas entradas, múltiplas saídas	129
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
	REFERÊNCIAS	134

1 INTRODUÇÃO

De gustibus non est disputandum, ou, em bom português, gosto não se discute. Esta é uma afirmação sustentada desde Platão, para quem o gosto era de caráter altamente subjetivo e por isso não discutível, até Kant, que instituiu por meio da sua Crítica, um lugar privilegiado para o gosto, desde que seja proveniente do verdadeiro juízo estético, oriundo dos sentidos e cerceado pela razão. Já no campo da Sociologia o gosto está fundado na experiência cultural do indivíduo e em amarras ideológicas que, servindo a algum poder (Estado ou Mercado), pode retirar do sujeito a autonomia, conformando assim a visão estética a um padrão de gosto com vistas ao domínio da consciência do sujeito e do seu desejo para o consumo. Num ponto Filosofia e Sociologia concordarão: a formação do gosto é de origem subjetiva e social; o indivíduo construirá o gosto a partir de suas experiências estéticas e em concordância com elementos de sua cultura.

O problema a ser tratado neste trabalho é a hierarquização do gosto musical a partir de justificativas de gosto, ou seja, a inferiorização de determinados gostos por meio de argumentos da razão. Ora, se é a sensação estética musical algo físico, corpóreo, efêmero, por que desprezar o gosto musical que se justifica e se constrói pela interação do objeto musical e corpo? Pessoas que acreditam ter “bom gosto” musical, não percebem que o tem pelos mesmos motivos daquele que para ele possui “mau gosto”. Ou seja, eu posso ter ao ouvir arrocha as mesmas sensações que tem aquele que ouve um clássico do jazz, ou música erudita europeia.

Não é objetivo deste trabalho elaborar uma crítica à crítica musical, mas compreender como jovens não músicos determinam para si o que é boa música e música ruim e como são elaboradas as suas justificativas de preferências musicais.

Apesar de reconhecer a relevância da pesquisa empírica e experimental na área de psicologia social, opto como arcabouço teórico deste trabalho pela Filosofia e Sociologia, por serem duas disciplinas que além da pesquisa em campo, tem produzido e embasado os discursos sobre o gosto na sociedade ocidental, e porque melhor se aproximam da diversidade e da cultura, elementos fundamentais na análise e interpretação dos dados desta pesquisa.

Tanto na Filosofia quanto na Sociologia se verifica o estabelecimento de hierarquias de repertório musical em torno das ideias sobre o gosto. Das muitas construções discursivas sobre este tema, duas delas, uma tomada da Filosofia Ocidental e outra da Sociologia da Música Ocidental serão abordadas no capítulo 2, 3 e 4 deste trabalho. A primeira das

construções discursivas aqui abordadas diz respeito ao lugar ocupado pelo corpo e suas sensações, a experiência estética corporal, dentro do sistema filosófico estético kantiano (Immanuel Kant, Hume, Schiller, Hegel) e pós-kantiano (Nietzsche, Marx, Benjamin, Theodor Adorno, Horkheimer, Merleau-Ponty). Como o corpo e suas sensações são compreendidos na estética ocidental? Que sistemas filosóficos rompem com a hierarquia mente e corpo na filosofia? Pode qualquer ser humano, independente de seu conhecimento da teoria musical, ter uma experiência estética válida? Estas são as questões abordadas no segundo e terceiro capítulos.

O segundo discurso analisado neste trabalho é oriundo da Sociologia da Música e trata dos julgamentos valorativos que determinam a qualidade musical. Serão discutidas, no 4º capítulo, as novas formas de ouvir e fazer música pós-advento das tecnologias de escuta, armazenamento e difusão musical. Este capítulo propõe uma releitura dos temas levantados por Theodor Adorno (2011) em sua Introdução à Sociologia da Música, cuja crítica sociológico-musical das tecnologias de reprodução em massa da música e do estabelecimento da Indústria Cultural, alerta para a decadência no gosto musical contemporâneo. A leitura dos textos de Sociologia da Música de Theodor Adorno pode sugerir-nos que ele afasta o ouvinte não iniciado na teoria musical ocidental da possibilidade de uma verdadeira fruição musical e elabora juízos de valor elitizadores. Mas será correto afirmar que Adorno aponta para uma hierarquia de gostos e repertórios musicais?

Não se faz música como antigamente porque não se ouve mais como antigamente; querer oferecer uma educação estética com vistas ao aprimoramento do gosto musical à custa da desvalorização de determinado tipo de música é uma forma de segregar grupos sociais e negar espaços de fazer musical, construtores de identidades estéticas.

A partir da revolução tecnológica do século XX, a música ocidental sai do seu sacrossanto espaço de difusão – as salas de concerto, os salões das elites – e passa a integrar o cotidiano da cozinha de uma casa aos elevadores dos prédios das grandes empresas. Esta nova forma de difundir a música supera todos os temores adornianos e estabelece uma força estético-musical cujo alcance vai além daquele que a temida Indústria Cultural em meados do século XX poderia chegar.

O jovem, seu corpo e suas preferências musicais estão fortemente conectados às novas tecnologias musicais; não é mais a música do rádio, nem os grupos que se reuniam para ouvir o LP, nem a difusão em massa de músicas pelo CD, agora a música faz parte do corpo do jovem por meio da sua conexão com os fones de ouvido. Por que a insistência numa teoria

estética anterior as novas tecnologias musicais que não considera as formas de interação com a obra de arte musical pós-internet?

Tanto Filosofia quanto Sociologia da Música clássica veem com desconfiança o gosto que busca na saciedade dos sentidos e na expressão corporal a justificativa do belo na música. É a questão recorrente: música para pensar ou música para sentir, música para o corpo ou música para a mente? O que guia a percepção estética musical de um jovem estudante do ensino médio? Como ele justifica sua preferência musical? Teriam essas justificativas de gosto alguma validade filosófica ou sociológica?

No capítulo 5 estão registrados os resultados preliminares de pesquisa, alguns deles demonstrados, para melhor visualização, em tabelas acompanhadas de dados quantitativos.

O sexto capítulo traz a fundamentação teórica baseada na filosofia de Deleuze e Guatarri, seguido do sétimo capítulo onde é apresentada a cartografia das justificativas de gosto coletadas.

Apesar de atualmente vivenciarmos a potência da difusão da música pela internet, ainda nos deparamos com opiniões sobre gosto musical pautada na Filosofia Crítica que se debatia contra as amarras do cinema e do rádio. A argumentação dos adeptos da Teoria Crítica nos leva a crer que todo mecanismo de reprodução da obra de arte deve ser tomado como instrumento de caráter alienador da Indústria Cultural, que, segundo Theodor Adorno, promove a standardização do gosto e provocava a regressão na audição das massas.

A teoria Crítica deu importantes contribuições para o surgimento da Sociologia da Música, principalmente no que diz respeito ao estudo das relações entre música, cultura e sociedade, entretanto, há que se atentar para a datação de tal teoria, que tanto histórica quanto geograficamente dista de nós. Constata-se, assim, a necessidade de estudos na área da música que levem em consideração as novas tecnologias de reprodução e escuta musical, principalmente que rompam com o paradigma pessimista que aponta para perda da capacidade de julgamento da obra de arte por parte do sujeito e considerem que as tecnologias proporcionaram também, o surgimento de novas formas de ouvir, não piores ou melhores que as anteriores, mas diferentes.

A música é, segundo Foucault (2009), dentre as formas de arte a mais sensível às inovações tecnológicas. Contudo ao invés de tornar as barreiras musicais mais fluidas, ampliando o acesso à obra de arte musical, o advento das novas tecnologias promoveu a territorialização de grupos especializados em determinado tipo de música. À medida que o acesso à música é alargado, menos flexível se torna a audição, ou seja, quanto mais ouço

música, mais cristalizado fica meu gosto musical, uma vez que tendo a escolher sempre o que me é mais familiar. “Assim, existe uma tendência a ver se formar um grupo maior ou menor correspondente a cada categoria de música, a se estabelecer um circuito perigosamente fechado entre esse grupo, sua música, seus intérpretes” (FOUCAULT, 2009, p. 392).

Isso não impede que este alargamento de possibilidade de acesso à obra de arte proporcionada pelas tecnologias de reprodução da música tenha também um lado positivo. Walter Benjamin (1982, p. 217) via benefícios no advento das tecnologias de reprodução ao afirmar que: “a obra de arte, na era de sua reprodutibilidade técnica revoluciona o estatuto da cultura, dissolve o conceito burguês de arte, transforma a cultura de elite em cultura de massa”.

Durante uma aula sobre música Xavante um dos estudantes pediu a palavra e disse que o seu grupo de Rock favorito, havia gravado um disco com uma tribo Xavante. Imediatamente solicitei mais informações sobre essa gravação. Numa outra aula este estudante trouxe-me todo o conteúdo do disco em um *pen drive* e ainda forneceu várias informações sobre o grupo de Rock e a Tribo Xavante. Depois disso soube que este estudante era baixista de uma banda de Heavy Metal na cidade de Cachoeira-BA; comecei a notar que sua forma de falar, vestir e se relacionar com a turma era bastante peculiar. Ele não costumava participar das brincadeiras da turma, sentava-se sempre na frente durante as aulas de música e demonstrava maior afinidade com uma colega, que também partilhava do seu gosto musical.

A partir destas observações fiquei tentada a acreditar que este estudante havia construído um território, demarcado pelo gosto musical. O mais interessante é que percebi que outros estudantes, músicos de bandas de Rock da região, também haviam se portado desta forma em turmas anteriores. O que faz com que um jovem do Recôncavo Baiano torne-se um fã de Heavy Metal, indo de encontro ao gosto musical prototipalizado como predominante na região? De acordo com este pensamento ele deveria gostar de pagode ou samba. Esta experiência gerou duas hipóteses: gosto musical não está somente relacionado à classe social; o gosto musical constrói territórios. Mas permaneço me questionando sobre a autonomia de julgamento e formação do gosto destes estudantes.

Pierre Schaeffer, compositor musical francês, um dos criadores da música concreta, apoiou-se na ideia de território de Deleuze e Guatarri em *Mil Platôs* para elaborar seu conceito de território musical. Em *Tratado dos Objetos Musicais* Schaeffer descreve como o gosto musical constrói muros, delimitando quem pertence ao grupo e quem está fora. Assim os territórios musicais levantam seus muros de sons atribuindo-lhes sentidos específicos de

acordo com os acordos comuns feitos por participantes do grupo. Moda, danças, atitudes, gírias e o reconhecimento dos integrantes de maior status no grupo, surgem a partir das interpretações sociais da música.

A música tem um papel social para além do de divertimento ou de preenchedora do tempo, ela estabelece relações culturais, delimita as identidades estéticas e papéis sociais. Considerar a dimensão musical no espaço escolar não se limita a acompanhar as aulas de música ou apresentações musicais, mas a observar o que se fala sobre música e, sobretudo o que acreditamos ser música. Costuma-se, em ambientes escolares, dizer que música é bom porque acalma os alunos, porém o que presenciamos neste ambiente é uma disputa de territórios musicais, pois que professores sempre se mostram fortemente engajados em aprimorar o gosto musical dos estudantes, uma vez que o gosto deles não contempla a “música de qualidade”.

A partir de julgamentos estéticos, nem sempre fundamentados em aspectos musicais, mas, na maioria das vezes, abalizados pelos padrões aceitos como de bom gosto ou de mau gosto, a escola determina o que é aceito pela comunidade e as obras de arte musicais que devem ficar fora dos muros da escola. Podemos então observar a emergência de uma série de eventos conflituosos que ocorrem no espaço escolar oriundos da batalha dos gostos. Sobre isso pontua Michel Bozom (2000, p. 147):

Longe de ser uma atividade unificadora no que concerne todos os ambientes sociais e todas as classes, a música é o lugar por excelência da diferenciação pelo desconhecimento mútuo; os gostos e os estilos seguidamente se ignoram, se menosprezam, se julgam, se copiam.

Outro aspecto a ser observado são os processos cognitivos presentes no julgamento de gosto. Ao considerarmos a atividade de escuta musical como processo cognitivo em si, podemos deslocar a cognição de uma área localizada do corpo (o cérebro) para o corpo como um todo capaz de perceber o mundo e interpretá-lo. Como operamos numa chave epistemológica racionalista ainda não conseguimos compreender a importância da vivência corporal da música, tendo no corpo seu principal canal de percepção e cognição, tanto é que, para justificar o valor da música, nos deparamos com inúmeras tentativas de cientificização musical por meio da racionalização da música e sua escuta. Um dos maiores desafios do estudo da música é não reduzi-la a um objeto científico e também a busca por compreensões variadas sobre a dimensão musical dos fatos e dos sentidos.

É sempre dificultoso querer introduzir a arte na ciência, ou vice-versa, e desagradável dar continências científicas às artes ou artes artísticas a uma técnica. Uma experiência clássica nos ensina que arte e ciência são duas disciplinas rigorosas e distintas. (SCHAEFFER, 2010, p. 32).

Reconhecer o lugar da Arte e da Ciência não significa pô-las em oposição; os construtos científicos e artísticos não estão dissociados, apesar de serem de naturezas diferentes eles podem se complementar (DELEUZE; GUATARI, 1992)

Ao elaborarmos nossos discursos sobre música, ao julgarmos uma música como boa ou ruim, não nos apoiamos apenas em aspectos musicais, deixamos transparecer crenças e valores sobre o nosso lugar (território) e o outro.

2 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Há muito tempo a música se faz presente na história da humanidade. As discussões e teorias sobre sua origem, funções sociais, aspectos físicos, psíquicos e racionalistas abrangem um variado leque de disciplinas oriundas de diversas áreas do conhecimento. É importante compreendermos que num estudo sobre música as lentes sob as quais ela será investigada, determinarão os resultados da pesquisa e como o pesquisador define música. Cumpre ainda lembrar que apesar da presença marcante nas sociedades ocidentais e orientais, ainda não conseguimos chegar a uma definição universal de música.

A música é sem conceitos. Nisto se baseia o seu poder, aqui residem os seus limites. No seu poder, ela consegue estender-se a toda a existência humana, em todas as suas ocupações e situações. E nos seus limites pode utilizar-se, é funcional em todas as direções, e podem atribuir-se-lhe as mais diversas funções. A pergunta “que é a música?”, à luz da insistência com que é feita desde a antiguidade, e de natureza excepcional. Esta pergunta constitui, ainda hoje, a reação a um vazio que nos inquieta. (EGGEBRECHT; DAHLHAUS, 2011, p. 8).

Daí a opção por uma base multidisciplinar, que envolverá além do estudo musicológico na área de apreciação musical, a Sociologia, a Filosofia (Estética), com inspiração na teoria polilógica¹, esta pesquisa tem, portanto, orientação qualitativa e quanto aos objetivos é exploratória e explicativa, com procedimentos de levantamento documental (atividades de apreciação musical e textos de crítica musical, elaborados ente 2013 e 2014), visando não somente conhecer o fato, mas também explicá-lo.

Proponho aqui um diálogo entre Sociologia, Música e Filosofia no qual o objeto de estudo, a experiência estética musical², será investigado por meio da análise dos argumentos utilizados por jovens estudantes, entre 14 e 16 anos, para justificar suas preferências musicais; sensações de prazer e desprazer despertados pela obra de arte musical. Considerando que nossas preferências musicais se devem tanto a fatores internos (subjativos) quanto a externos (contexto sociocultural)³, procurar-se-á observar que argumentos de justificativa da

¹ A teoria polilógica (do grego poli + logos) que se opõe ao pensamento monológico guiado pelos princípios da ordem, separabilidade e razão absoluta – universal, propõe uma virada epistemológica que abandona a segurança de um discurso unívoco e considera que o conhecimento só é possível a partir da percepção da diversidade e da complexidade. Podemos destacar como acepções da teoria polilógica: teoria de numerosas lógicas, teoria de múltiplas linguagens, teoria de muitos nomes, teoria de numerosas razões, teoria da multiplicidade, teoria da multidão (GALEFI, slides apresentados durante aula em 19/03/2013).

² O termo experiência estética musical será aqui definido como toda e qualquer sensação corporal proporcionada ao contato com a música.

³ Conforme a pesquisa de Rentfrow, Godberg e Levitin, apresentada no artigo *The Structure of Musical Preferences: A Five-Factor Model*.

preferência musical são comuns ao grupo investigado e quais deles são peculiares a essa faixa-etária, levando em consideração o grupo social ao qual pertencem. Além disso, serão analisadas as implicações dos repertórios musicais preferidos pelos jovens investigados na formação cultural do grupo. E finalmente, buscarei compreender de que maneiras é possível tornar válida a justificativa de gosto musical construída a partir da percepção corporal.

Serão utilizados como parâmetro metodológico para análise das justificativas elaboradas pelos estudantes os pressupostos oriundos da Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty, da pesquisa sociológico-musical de Adorno, que conduzirão também à compreensão da elaboração das justificativas de gosto musical, reconhecendo as funções do vivido⁴ – opiniões, afetos, territórios e percepções dos sujeitos – como variáveis observáveis da experiência musical (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 185), utilizando para tanto a Cartografia como metodologia ou, antes no que ela se propõe a ser:

[...] uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento - um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Com isso não se abre mão do rigor, mas esse é ressignificado. O rigor do caminho, sua precisão, está mais próximo dos movimentos da vida ou da normatividade do vivo, de que fala Canguilhem. A precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção. (PASSOS; KASTRUP; DA ESCÓSSIA, 2009, p. 10-11).

2.1 QUESTÃO DE PESQUISA

Como jovens estudantes justificam suas preferências musicais?

2.2 OBJETIVOS

2.2.1 Objetivo Geral

Compreender como são elaboradas as justificativas de gosto (preferência musical), a partir da análise de atividades de apreciação musical de estudantes do Ensino Médio.

2.2.2 Objetivos Específicos

⁴ “Essas funções terão somente referência ao vivido, como as funções científicas aos estados de coisas. Os conceitos filosóficos serão funções do vivido, como os conceitos científicos são funções de estados de coisas; mas agora a ordem ou a derivação mudam de sentido, já que essas funções do vivido se tornam primeiras” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 185).

- Mapear as preferências musicais de estudantes do ensino médio;
- Caracterizar as justificativas de gosto elaboradas pelo grupo investigado;
- Conhecer o processo de elaboração da justificativa de gosto;
- Verificar como as hierarquias de gosto refletem o pensamento filosófico e sociológico clássicos;
- Identificar os processos cognitivos envolvidos no julgamento estético musical;
- Reconhecer o papel do corpo e suas sensações na experiência estética.

2.3 METODOLOGIA

O público investigado: estudantes do ensino médio, por possuírem maior autonomia em suas escolhas musicais bem como acesso à obra de arte musical por meio dos artefatos tecnológicos contemporâneos.

A pesquisa desenvolveu-se em três etapas:

1ª Etapa - pesquisa bibliográfica para construção de quadro referencial teórico da tese;

2ª Etapa - pesquisa de campo (coleta de dados por pesquisa documental), tabulação e análise das informações coletadas;

3ª Etapa - elaboração da tese.

Registros pessoais oriundos de atividades de apreciação musical, realizadas ao longo do meu exercício docente no Instituto Federal da Bahia (IFBA) - Campus Santo Amaro (atividades on-line via facebook) foram as principais fontes de dados de pesquisa. Sendo assim, a pesquisa configura-se como qualitativa, pela natureza de seus dados, exploratória pela possibilidade de fornecimento de dados científicos a possíveis investigações posteriores e, ainda, como estudo retrospectivo transversal por analisar dados anteriores ao estudo em um determinado período de tempo (2007 a 2013)⁵.

Estudos experimentais em psicologia cognitiva e psicologia social têm provido o estudo sobre o gosto de dados empíricos importantes, contudo a observação em laboratório tem suas limitações, pois em um ambiente “controlado” as respostas às experiências estéticas diferem daquelas vivenciadas no cotidiano, como descrevem Helmut Leder, Benno Belke, Andries Oeberst e Dorothee Augustin (2004, p. 503):

Curiosamente, a ocorrência de desprazer parece ser ainda mais provável no laboratório onde os participantes dos experimentos são convidados a processar uma

⁵ 2007, ano de ingresso da pesquisadora no IFBA Santo Amaro.

série de estímulos. Em locais como museus, é maior a probabilidade do apreciador interromper o processamento de informação depois de um tempo ao seu próprio ritmo, devido a um baixo nível de interesse. Ele ou ela simplesmente vira-se para a próxima obra antes do desenvolvimento de um descontentamento explícito.

Sendo assim, uma pesquisa elaborada a partir da percepção musical de sujeitos submetidos a escutas em ambiente controlado, seja em sala de aula, ou laboratório produz resultados que podem não corresponder à experiência estética de escuta musical cotidiana.

Qual a diferença entre ouvir música em um laboratório, participando de um experimento, e ouvir em casa, no quarto, enquanto navega pela internet, enquanto dirige? Para Eliot Bates (2004, p. 2013), “com todas as variáveis no ato de ouvir, podemos concluir que cada experiência de escuta é um momento musical único e não uma repetição de uma performance anterior”, portanto, mesmo com o advento da mecanização dos processos de reprodução da obra de arte, que proporcionam ao ouvinte oportunidade de ouvir repetidas vezes a música gravada, cada audição é única, uma vez que ela se dará sempre em um tempo diferente e irrecuperável, ou seja, em contextos espaço-temporais efêmeros.

As conversas informais sobre gosto que ocorrem nos corredores e pátios da escola, que costumo chamar de batalhas do gosto musical, seriam para este estudo uma fonte riquíssima, no entanto há que se pautar um estudo em outras fontes, pois o ambiente escolar ainda configura-se como ambiente “controlado”⁶ e, portanto não produziria os resultados pretendidos. Pensando nisso serão utilizados os registros de atividades de apreciação musical realizadas em grupos de redes sociais da internet⁷ como as principais fontes de dados da pesquisa de campo.

Nessas atividades, em geral, os estudantes são motivados a “postarem” suas opiniões sobre determinada música. Como o objetivo da atividade geralmente é fixar conceitos musicais, verificando a utilização dos mesmos pelos estudantes, ampliar o repertório musical ou simplesmente proporcionar um espaço de compartilhamento de experiências musicais num espaço virtual fora da escola, acredito que os jovens estudantes sintam-se aí mais livres para expressarem seus gostos e julgamentos musicais. Além disso, a oportunidade de ouvir a música “postada” pelo colega fora dos muros da escola tira o peso pedagogizante da apreciação musical realizada em sala de aula.

⁶ Não podemos perder de vista que o espaço escolar ainda é intimidador para alguns estudantes, pois que não representa seus territórios, pelo contrário, por vezes nega-lhes a espontaneidade e a livre expressão. O que esperar então quando, nesse espaço escolar pedimos a opinião de um estudante sobre música? Talvez inconscientemente este estudante elabore suas respostas tendo como referencial aquilo que ele acredita ser mais aceito pela escola, ou pelo professor.

⁷ Algumas das atividades são postadas pelos estudantes em grupos fechados da rede social Facebook.

Desde a escolha do tema desta pesquisa há o compromisso com a ética na condução dos procedimentos escolhidos para investigação. Ao optar pelo trabalho com fontes documentais anteriores ao tempo da coleta de dados, o fiz para garantir que a identidade manter-se-ia sigilosa até mesmo para esta pesquisadora, pois a identificação (nome real) do estudante não consta no registro de dados. Declaro aqui que nenhum dos estudantes foi ou será submetido a experimento que coloque em risco sua saúde física ou mental, prezando assim pela valorização das culturas juvenis envolvidas na pesquisa e dos grupos sociais e espaços escolares, em especial do IFBA e da cidade de Santo Amaro-BA.

3 O CORPO, O GOSTO E A ESTÉTICA OCIDENTAL

O corpo é anterior à racionalidade interesseira, e forçará sua aprovação ou aversão instintiva às nossas práticas sociais. (EAGLETON, 1993, p. 34).

O ato de ouvir música é corriqueiro em uma sociedade avançada no que diz respeito aos dispositivos de armazenamento de sons. Nem sempre foi assim, a execução musical era sempre “ao vivo”, o que reforçava ainda mais sua efemeridade e a necessidade de aparatos para sua reprodução nem sempre disponíveis em qualquer lugar, como por exemplo, na via cotidiana doméstica, mas, com o surgimento dos primeiros equipamentos de gravação, no final do séc. XIX, a difusão da obra de arte musical, tanto como mercadoria quanto como bem cultural imaterial, tomou proporções globais, tornando a escuta musical uma das formas mais comuns de acesso à arte.

Contudo, do ponto de vista da estética clássica, a experiência de ouvir música não é suficiente para aproximar o sujeito do conhecimento do objeto artístico musical, pois para que o estranhamento entre música e ouvinte transcenda à experiência física, ou corpórea, ele precisa passar pela sanção da razão. Ou seja, para que haja uma verdadeira fruição da obra de arte musical é necessário submeter sensação auditiva à lei da razão construída a priori, por meio do conhecimento da teoria da arte. Quanto mais elementos exteriores ao corpo e ao sentimento subjetivo o ouvinte conseguir identificar durante a escuta musical, mais válida será a experiência estética.

Sob essa perspectiva, sem o acesso à educação estética capaz de suprir a necessidade dos conhecimentos musicais indispensáveis para a análise racional à luz da teoria e história da música, o ouvinte não conseguirá elaborar um juízo estético válido. O que estaria falsamente, aproximando o sujeito do objeto seria um falso gosto musical, guiado pelas tradições culturais que produzem sensações corporais, que por sua vez tornar-se-ão a base das justificativas de preferências musicais dos não iniciados na teoria musical.

Em meados do século XX o acesso à música por meio da radiodifusão e das gravações em disco, torna-se alvo de desconfiança dos intelectuais. Coloca-se em questão a qualidade das reproduções mecânicas da música e a sua utilização como mercadoria da Indústria Cultural, que, para os filósofos da Teoria Crítica, difunde a ideologia de mercado nas artes, aliena o sujeito, standartizando o seu gosto, fazendo o ouvinte da música de massa tenha uma regressão na audição. Assim as gerações de ouvintes musicais pós-Indústria Cultural estão severamente prejudicadas em seu juízo, uma vez que estariam alienados da verdadeira fruição

musical. O que diriam T. Adorno e Horkheimer se presenciassem nossos novos hábitos de escuta musical?

Na busca por uma teoria estética que tenha o corpo como nascedouro e instância final da fruição artística, será apresentado neste capítulo o lugar do corpo, da mente e da arte nas teorias estéticas elaboradas por alguns dos pensadores da filosofia ocidental. Não será um relato cronológico ou uma exposição de teorias estéticas, mas o mapeamento de caminhos epistemológicos que estabeleceram alguns pontos de convergência e ruptura da Filosofia Ocidental com a Estética clássica.

Diferente de considerar apenas o belo da arte clássica ou da natureza objetos de investigação da estética, como instituído pela filosofia clássica, considerar-se-á neste trabalho como objetos da estética, outras categorias provenientes da arte universal, em geral desprezadas por não se adequarem ao conceito clássico de belo, conforme destaca Ariano Suassuna (2008, p. 25):

Com tudo isso em vistas, definimos a Estética como a Filosofia da Beleza, sendo, aqui, a Beleza algo que, como o estético dos pós-kantianos, inclui aquele amargor e aspereza que lhe via Rimbaud, – a fase negra de Goya, a pintura de Bosch e Breughel, o luxuriante, monstruoso e contraditório barroco, as gárgulas góticas, o romântico, as Artes Africanas, Asiáticas e Latino-americanas, os trocadilhos obscenos de Shakespeare, o trágico, o cômico – todas as categorias de Beleza e cânones da Arte afinal.

A Estética, como disciplina filosófica numa visão clássica, não exerceria o papel de legisladora ou crítica da Arte, mas proporia reflexões sobre a Arte e o Belo. Porém, ao elaborar tais reflexões a Estética é utilizada para fins de crítica da Arte e até mesmo para construir hierarquias de gosto. Daí a importância de verificar de que maneiras essas reflexões sobre a Arte são utilizadas na sociedade e colaboram com determinadas ideologias propagadas por meio das Artes.

Neste estudo cabe apoiar-nos numa nova concepção de Estética, que não considere a hierarquia baseada em bom/ruim, feio/bonito e os analise como estados finais da obra de arte, mas que para além das classificações considere a obra de arte em sua multiplicidade e na complexidade de seus meios de produção e recepção, onde incidem juízos de gosto e toda a implicação subjetiva e social, coexistindo, porém sem a classificação universal hierarquizante absolutizada por discursos agenciadores.

A proposta do estudo do gosto a partir do corpo, não despreza a perspectiva do pensamento filosófico e da razão, contudo a razão aqui considerada é manifestação da

consciência corporal; é a ideia do corpo pensamento, do ser humano todo indivisível, com identidades fragmentadas e fluidas, e sem uma essência objetiva e totalitária. O gosto, na estética ocidental, flutua entre o domínio do universal e do subjetivo sendo motivos de discussão a possibilidade de construção de um padrão de gosto que determine o belo sem que se tenha para isso de recorrer aos conceitos altamente subjetivos ou apenas ao sensível. Para os pré-kantianos, o problema do gosto estava resolvido, pois a existência do belo verdadeiro era ponto pacífico e o mesmo residia no objeto.

O belo para Platão residia em objetos que se aproximassem ao máximo do mundo suprasensível, onde habita a verdadeira Beleza e, para Aristóteles a beleza do objeto era resultado do equilíbrio e harmonia das suas formas. Sendo a beleza característica do objeto, descarta-se a discussão sobre o gosto, pois ele é subjetivo, já a beleza não, faz-se necessário estabelecer uma hierarquia da beleza: que objetos são belos, quais deles são capazes de nos tocar esteticamente? O corpo com suas sensações para Platão não consegue alcançar plenamente a fruição da verdadeira beleza, pois nosso corpo aprisiona o nosso espírito e o impede de acessar o verdadeiro belo que só existe no mundo da ideia.

Após séculos, apoiada neste primeiro pressuposto, a estética ganhará novo fôlego com a Crítica do Juízo, na qual, Kant procura demonstrar que o sentimento de belo pode ser compartilhado a partir da elaboração do juízo estético. Kant deslocará o belo do objeto para o sujeito. O belo é, para Kant, construído a partir da percepção do sujeito, assim, ao nos depararmos com um objeto somos nós que julgaremos se este é belo, ou não. Eis que surge nossa questão: seria, então, todo e qualquer julgamento de gosto válido, uma vez que, como seres humanos, somos indistintamente capazes de elaborar julgamentos sobre as coisas? Se para Kant o belo é construção da consciência humana, podemos também questionar o que ele determina como consciência.

Antes da introdução ao pensamento estético kantiano é necessário compreender sua distinção entre juízo de gosto e o juízo estético. Quando falamos de gosto, para Kant, estamos nos referindo ao desejo, à sensação física que o objeto nos desperta traduzida no sentimento de prazer ou de repulsa que o objeto nos proporciona, portanto ao justificar o gosto musical recorreremos à sensação física que a música nos proporciona, que, como veremos adiante é tanto originária quanto resposta das conexões contextuais que estabelecemos com esta música. Já, na estética kantiana, o juízo estético é fruto da razão e sua lógica.

É interessante notar a possibilidade aberta por Kant no que diz respeito a pensar a Estética como o momento do conhecimento em si, articulando sensação e imaginação com a

faculdade do entendimento. Antes dele a estética pairava entre dois polos: os sensualistas, para os quais a fruição do belo se dava a partir dos sentidos e de um segundo grupo que acreditava que somente poderíamos fruir da beleza dos objetos por meio do intelecto. Esta articulação entre pensamento e sensação na estética kantiana será o divisor de águas na estética ocidental. Sob a interpretação de Terry Eagleton a estética para Kant:

É a cognição percebida sob uma luz diferente, capturada no ato, de modo que nessa pequena crise, ou ruptura reveladora de nossas rotinas cognitivas, não *o que* nós conhecemos mas *o fato de que* conhecemos torna-se o mistério mais profundo e maravilhoso. A estética e o cognitivo, assim, não são nem esferas divisíveis nem redutíveis uma à outra. Na verdade, a estética não é “esfera” nenhuma: ela é apenas o momento do deixar acontecer do mundo e em que nos fixamos, ao invés, no ato formal de conhecê-lo. (EAGLETON, 1993, p. 54).

Isso nos bastaria para afirmar o corpo como fonte cognoscente, independente da mente, se Kant não traçasse uma clara hierarquia entre o juízo estético e a faculdade do entendimento. Em sua *Crítica do Juízo* Kant reconhece o alto nível de subjetividade do gosto e afirma a impossibilidade de se compartilhar a sensação do belo via experiência sensorial, pois ela é peculiar a cada indivíduo não estando fundamentada em nenhuma base de conhecimento. Kant torna o ajuizamento estético dependente dos conceitos dados pela faculdade do entendimento. Podemos julgar o objeto quando refletimos sobre ele, sua qualidade, quantidade, finalidade e modo e assim elaborarmos sobre o objeto um juízo reflexionante, do qual, segundo Kant, todo ser humano é capaz. Através do juízo reflexionante, procuramos estabelecer uma logicidade capaz de comunicar, ou tornar universal, algo que é uma sensação subjetiva, ou estética. “O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo” (KANT, 2002, p. 48).

Quando elaboramos um juízo a partir da finalidade do objeto chamamos a esse juízo reflexivo teleológico, já o juízo reflexivo estético é elaborado a partir do sentimento de prazer ou desprazer (belo e feio) que o objeto, ou neste caso, a obra de arte desperta. Então o juízo estético não advém da minha necessidade do objeto, ou da necessidade consumi-lo, mas sim do interesse que ele desperta em mim pela sua existência no mundo. Assim a “subjetividade universal” kantiana se dá no momento em que o sujeito transcende seu desejo efêmero e entra numa espécie de acordo universal sobre sentimentos de belo que podem ser experimentados

por qualquer outro ser humano ao ter contato com objeto em questão. É o que Eagleton (1992, p. 72) chama de subjetividade sem sujeito

Kant não apresenta a faculdade do juízo estético como uma forma de conhecimento independente da razão, ou da faculdade do entendimento a qual, segundo Kant, o juízo estético está sujeito. Para ele o juízo estético é a submissão dos sentidos à racionalização. Sendo assim quando falamos que algo nos parece belo ou feio, o fazemos baseado em justificativas elaboradas pela faculdade da razão e não pelo que o objeto em si nos revela por meio dos nossos sentidos.

Quando nos parece que Kant desvia da mente para o corpo a capacidade de cognição, na verdade ele constrói um caminho inverso; é a mente que traz a luz da verdade sobre os objetos, sem ela a apreensão por intermédio da sensação corporal não é capaz de chegar ao conhecimento. O conceito de juízo, ou julgamento, já parte do pressuposto da ação da razão, o ato de julgar um objeto é uma atividade da razão independente que este ato tenha sua justificativa na percepção sensorial imediata, na experiência do ser no mundo ou numa lógica teórica previamente elaborada. Sobre este fundamento estético caminharão todos os filósofos kantianos ao tratarem da questão do gosto, sejam eles, como veremos adiante, mais inclinados à razão, à sensibilidade ou a fusão destes dois estados.

A preferência por uma música, ou o gosto, pode não estar apoiada por uma base de juízo racional, mas isto não a torna não legítima como habilidade cognoscente, ao contrário, ela pode, por sua não sujeição a um único padrão de processamento do objeto, neste caso à razão, abrir as possibilidades de experimentação sensível e conhecimento. Aquilo que se denomina “mau gosto musical” poderia sob outra perspectiva de visão de mundo ser considerado “bom gosto musical”, contrapondo-se às ideias que estabelecem hierarquias musicais.

Então seria certo afirmar, como diriam os pré-kantianos, que gosto não se discute? De maneira alguma, pois numa sociedade estetizada como a nossa estamos frequentemente discutindo nossas preferências estéticas, que por sua vez acabam guiando-nos em nossas escolhas do que comer, vestir, ouvir, comprar etc. A necessidade da discussão sobre o gosto é, sobretudo, por conta dos valores ideológicos que estão incutidos na sua formação e difusão, como está exposto no capítulo seguinte. Eu gosto porque eu gosto, porque subjetivamente e socialmente, assim me foi dado construir meu gosto, porém quando a ação de gostar é atribuída apenas uma construção subjetiva eu posso ser levada a crer que aquilo de que eu gosto é superior ao que o outro gosta, mas quando percebo que meu sentimento de belo pode

ser partilhado pelo outro, só que em direção a um objeto diferente, posso superar o juízo racionalizante e torná-lo cativo do sensível.

O caminho do pós-kantiano escocês David Hume é a estetização da moral e a busca pela universalização do sentimento do belo. Para Hume o belo é sinônimo de virtude enquanto que o feio é tudo o que representa a ausência da ética e da moral. Ele discordará da ideia da universalidade do sentimento de belo, porém como o sentimento de empatia com o objeto do gosto se dá quando o sujeito vê nele uma possibilidade de utilidade para todos os homens, ele afirmará que o sentimento do belo é construído em vias de consenso social. Esse consenso de belo sim, é universal e ele que determinará o padrão do gosto para Hume.

O sentimento do belo e o julgamento estético são, para Hume, coisas distintas, enquanto todo sentimento está correto, pois ele se refere à percepção sensorial individual do sujeito o julgamento estético refere-se ao objeto em si e suas qualidades, a partir desse pensamento filosófico não seriam possíveis determinar um padrão de gosto, mas apenas perceber determinadas qualidades que conduzem a aferição de belo a um objeto.

Hume traz a tona o paradoxo estabelecido pelo provérbio “gosto não se discute”, ao dar o exemplo da comparação entre diferentes obras literárias, chamando atenção para que, em determinados contextos não é admissível a equiparação de artistas. Para nós seria o equivalente a querer estabelecer uma comparação, a partir de um único parâmetro, entre a qualidade da música de Villa Lobos e da música de Valeska Popozuda; estes dois artistas estão numa distância contextual tão grande que os parâmetros para a elaboração de um juízo estético que estabeleça a qualidade de uma e de outra não são equiparáveis. Haveria um padrão de gosto discutível e ao mesmo tempo uma impossibilidade de fazer com que o mesmo padrão de gosto seja aplicado aos dois exemplos citados. Ou seja, neste momento a “igualdade dos gostos” é esquecida.

Nesse momento esquece-se inteiramente o princípio da natural igualdade dos gostos que, embora seja admitido em alguns casos, quando os objetos parecem estar quase em igualdade, assume o aspecto de um extravagante paradoxo, ou antes, de um evidente absurdo, quando se comparam objetos tão desproporcionados. (HUME, 2002, p. 336).

Para Hume a diversidade de gostos é um fato, mas esses gostos não estão num mesmo nível; o bom gosto é para os poucos que adquiriram educação estética, a esses poucos é dado o direito de opinar legitimamente sobre a qualidade da obra de arte. Esses indivíduos raros, dotados de bom gosto, acrescenta Hume (2002, p. 345), “devem ser reconhecidos pela opinião

universal como merecedores de preferência, acima dos outros”. E assim o bom gosto torna-se um elemento de distinção social.

Hume enfatiza a distinção entre o que ele chama de gosto mental e gosto corpóreo. Gostar com a mente, com a razão produz um julgamento estético observável e inteligível, já o gosto corpóreo produz as sensações estéticas apenas possíveis de ser experimentadas individualmente, portanto não generalizáveis. A contradição está em que, a educação dos sentidos para a aprendizagem do verdadeiro bom-gosto capaz de eliminar as discussões infrutíferas, também construirá a noção de superioridade de um gosto em relação a outro e não admitirá o corpo como fonte de cognição estética legítima para a Filosofia. Para que o corpo seja aceito neste processo de conhecimento ele precisará passar por uma espécie de treinamento para que os sentidos sejam capazes de distinguir entre o verdadeiro gosto e o falso gosto, sim, Hume irá admitir a existência de um falso gosto, ou a possibilidade de se tomar por belo aquilo que não é.

O corpo sadio e devidamente treinado é apto para a fruição estética enquanto que o corpo doente e comum, é inadequado para o julgamento estético; a doença do corpo produz órgãos inaptos para a apreensão sensível do objeto e o não treinamento conduz a mente a falsas impressões de belo. O corpo precisa ser conformado ao refinamento dos sentidos de forma que o gosto corpóreo, passível de falhas pela falta de treinamento dos órgãos do sentido, possa ser superado pelo gosto mental; um corpo bem treinado unir-se-á a um espírito refinado e produzirá o verdadeiro gosto. Um exemplo dado por Hume sobre a influência da forma corporal sobre o gosto são as diferenças entre as inclinações sensíveis de um jovem, que se identifica com imagens amorosas e ternas, e de um idoso cuja maturidade faz com que se deleite com as “sábias reflexões filosóficas”, porém tais inclinações seriam inocentes e demasiado subjetivas para merecerem alguma discussão.

O caminho apontado por Hume para uma experiência estética verdadeira é a prática artística, pois aquele que depois de experimentar a beleza pratica-a em forma de expressão artística pode mais facilmente julgar esteticamente. A partir disso é possível presumir a superioridade da crítica musical de um músico sobre a de um não músico, pois os sentidos de um músico são capazes de captar com maior precisão os elementos que consensualmente são considerados constituintes de uma bela música. Portanto, o gosto proveniente de um corpo não treinado é insuficiente para cognição plena do objeto de arte “e muito menos consegue distinguir o caráter particular de cada excelência e determinar sua qualidade e seu grau” (HUME, 2002, p. 341), mas por meio da experiência o gosto pode ser educado de modo a

tornar-se mais exato e sensível ao belo. À experiência do fazer artístico, Hume acrescenta ainda o contato com variadas obras de arte como complementar a educação estética, assim o ser humano pode expandir sua observação e seus repertórios, o que evitará um julgamento preconceituoso, caso depare-se com uma obra de arte oriunda de contextos desconhecidos.

Seria verdadeiro afirmar que o gosto musical de músico é mais legítimo que a opinião de um não músico? Para Hume sim, pois intuição e imaginação não bastam para o fazer artístico e para a fruição estética.

Se por um lado a imaginação não pode ser eliminada do fazer artístico, por outro, para que a obra de arte mereça um bom julgamento ela precisa seguir as regras da teoria da arte, regras essas que precisam ser conhecidas por quem julga. Isso, porém não quer dizer que a obra criada por um artista que não domine as regras da arte é incapaz de despertar o gosto, pois é possível que mesmo sem conhecer as regras da arte o artista possa, intuitivamente ter contemplado em sua criação aspectos que superam os “defeitos” de sua obra de arte. É o que diz Hume ao descrever a obra de Ariosto:

Por mais que seus defeitos possam diminuir nossa satisfação, nunca são capazes de destruí-la inteiramente. Se nosso prazer realmente derivasse daqueles aspectos de seu poema que consideramos defeitos, isso não constituiria uma objeção contra a crítica em geral, seria apenas uma objeção contra determinadas regras da crítica que pretendem definir certas características como defeitos, e apresenta-las como universalmente condenáveis. Se se verifica que elas agradam, elas não podem ser defeitos, por mais que o prazer delas derivado seja inesperado e incompreensível. (HUME, 2002, p. 337).

Hume (2002), dirá o que mais tarde será repetido em outro sentido nas palavras de Walter Benjamin, que o tempo, ou a história é a verdadeira juíza da qualidade de uma obra de arte. Se ela consegue se transportar a outro tempo, despertando o gosto, superando os modismos, foi por possuir as qualidades do belo em si mesma. Porém se por motivo de preconceito ou intrigas pertinente ao mundo das artes um “mau” artista galga sucesso em seu tempo, para Hume, o tempo porá fim a sua boa sorte e sua obra de arte será posteriormente superada. Inversamente, Walter Benjamin, irá afirmar que “o tempo salva qualquer obra de arte”, neste caso não é a beleza intrínseca à obra de arte que desperta o gosto pela obra de arte, mas sua permanência temporal enquanto objeto.

Cada obra de arte deve ser julgada, segundo Hume, a partir de seu contexto social, acrescentando que obras de arte sobreviventes à passagem do tempo possuem características do sentimento universal de belo em sua essência. Se julgarmos esteticamente a partir de elementos exteriores à obra de arte, desprezando suas características essenciais, considerando,

por exemplo, apenas nossa simpatia pelo artista, isso nos conduzirá a um falso juízo, o que se aproxima da contemplação desinteressada, o princípio kantiano de complacência, em que se deve julgar sem considerar particularmente a utilidade do objeto, mas seu lugar na universalidade.

Hume distinguiu o campo do corpo e da razão ao delimitar o conceito de gosto corpóreo e de gosto mental, definição essa que se aproxima da perspectiva Kantiana ao sujeitar o corpo à mente ao afirmar que o verdadeiro juízo estético é fruto do profundo conhecimento da teoria da arte, do treinamento dos sentidos e do acesso a variados exemplos de obras de arte. Portanto, “tal como em muitos outros, a razão, se não é uma parte essencial do gosto, é pelo menos necessária para as operações desta última faculdade” (HUME, 2002, p. 343). Por esse pressuposto compreende-se que somente de posse da faculdade do entendimento pode-se julgar uma obra de arte, pois a própria arte é oriunda da razão e o belo autêntico só pode ser percebido pela razão. Como bom empirista Hume não excluirá o corpo do gosto mental, mas o colocará como um meio para obter-se a verdadeira experiência estética, desde que este corpo seja devidamente treinado para tal propósito.

A diversidade é contemplada pela estética de Hume, mas ao mesmo tempo em que a variedade de gosto é admitida, é afirmada também a superioridade de um determinado gosto em relação aos outros. Hume prega a tolerância entre os gostos, mas despreza as experiências estéticas advindas de fontes subjetivas e sensíveis; o corpo é a via de entrada da experiência estética, contudo essa experiência só é legítima se este corpo for apto, ou treinado para a percepção da obra de arte. Hume não somente estabelece uma distinção social entre pessoas de bom gosto e pessoas que estão à margem do verdadeiro sentimento de belo por não possuírem bom senso e refinamento dos sentidos, como também, estabelecerá uma hierarquia de saberes e corpos. O corpo doente está impossibilitado da fruição do objeto, seus sentidos estão comprometidos. Essa perspectiva excludente afastaria indivíduos surdos, cegos, com lesões medulares, dentre outras situações físicas que impossibilitam algum órgão do funcionamento considerado padrão, da verdadeira experiência estética.

Claro que não devemos perder de vista que o mundo empirista de Hume idealizava corpos perfeitos para uma também perfeita interação entre homem e objeto; por isso Hume encerrou o conhecimento num corpo ideal e saudável, num espírito refinado e na variedade de acesso a obras de arte. Mas o ideia da fruição estética verdadeira por corpos perfeitos não é o que de fato ocorre no mundo real, pois que as experiências são tão variadas e tão verdadeiras quanto os corpos humanos, assim deve-se procurar caminhos também plurais que confirmam

legitimidade à diversidade da experiência estética de mulheres e homens, independente da saúde dos seus corpos e do nível de iniciação artística, pois a comunicação entre ser e objeto artístico ocorre por vias cognoscentes plurais, não abandonando, contudo, de todo a ideia de consenso sobre as características do belo via teorias das artes, mas com o cuidado de reconhecer nelas os limites de seus contextos históricos e culturais que as impossibilita de serem aplicadas à obras de arte produzidas em diferentes contextos.

E resumindo: Hume parte da experiência sensível, ou gosto corpóreo, para a razão, ou gosto mental, porém a passagem de um estágio para o outro só ocorre se a recepção sensorial for aperfeiçoada pela prática da arte, assim chegar-se-á à verdadeira experiência estética capaz de julgar diferentes obras de arte, reconhecendo nestas o “verdadeiro padrão do gosto e da beleza” (HUME, 2002, p. 334). O belo é exemplo de virtude na estética humaniana, a feiura é a presença de desvio moral, portanto a estética deve ser parte da formação do caráter do cidadão, para que ele possa guiar-se de forma ética na sociedade. O problema, é que quando a Arte torna-se escrava da moral, os padrões estéticos aceitáveis empurrarão para a marginalidade os fazeres artísticos considerados amorais, assim juntamente com o adjetivo “feio” virão atrelados outros de caráter moral como defeituoso e imoral, sendo que assim também será considerada a parte da sociedade que apreciarem estas atividades artísticas. Neste ponto cabe a crítica de Nietzsche à elaboração do conceito de “bom” e de “moral” por um grupo social que se distingue dos outros por possuir o poder e a riqueza e impõe normas de juízo:

O juízo "bom" não provém daqueles aos quais se fez o "bem"! Foram os "bons" mesmos, isto é, os nobres, poderosos, superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons, ou seja, de primeira ordem, em oposição a tudo que era baixo, de pensamento baixo, e vulgar e plebeu. Desse pathos da distância é que eles tomaram para si o direito de criar valores, cunhar nomes para os valores: que lhes importava a utilidade! (NIETZSCHE, 1998, p. 6).

O equívoco não é o julgar esteticamente, ou julgar a partir da exterioridade ou dos sentidos, mas embasar o julgamento num único padrão estético-moral sem esclarecer-se a que consensos sociais este padrão está submetido. Por vezes culpa-se a sociedade contemporânea por julgar a aparência, mas, pergunto, de que outra forma nós julgaremos se não temos acesso à essência do objeto? Numa perspectiva empírica os equívocos do sentido podem ser corrigidos pela razão, mas que razão seria essa? Uma razão, dada pela lógica científica moderna não daria conta de objetos de arte, pois que são eles, como diz Schiller, aparência e a ciência moderna busca a essência. Neste caso o julgamento da Arte, ou a justificativa de um

gosto reside na impressão sensível proporcionada ao contato com o objeto, e até mesmo as possíveis racionalizações sobre este julgamento sofrerão a influência das experiências corporais.

Posso provar com base num conhecimento de história da arte e de harmonia, que a obra de Beethoven é superior em certos aspectos a de outro compositor de sua época, porém isso não garantirá que qualquer outro ser humano, pela minha explicação lógica da obra musical de Beethoven, tenha uma experiência estética prazerosa ao ouvir *Pour Elise*. É necessário, contudo, além de saber que *Pour Elise* contém características do belo, sentir este belo. Se não consigo compartilhar do mesmo gosto que por consenso social está determinado como padrão, devo educar meus sentidos, não somente para meu próprio bem, mas para o bem da humanidade.

Schiller vai mais além que Hume na afirmação da necessidade moral de uma Educação Estética ao elaborar para ela uma função social. Schiller, em *A Educação Estética do Homem*, escreve sobre a busca pela verdadeira felicidade da convivência entre os seres humanos por meio da educação do gosto. Sim, ele afirma que existe utilidade social para o gosto quando este está sujeito à moral. Se as leis da razão de forma coercitiva impõem caminhos árduos para a obtenção da convivência social harmoniosa a educação estética ofereceria um caminho mais ameno, no qual o sujeito partilharia com todos do mesmo gosto.

Ficam assim descritos em *A Educação Estética do Homem* (SCHILLER, 2002) os meios para a estetização social via universalização do gosto. Não esquecendo de que “é preciso, portanto, que seus impulsos (naturais humanos) concordem suficientemente com sua razão para valer como uma legislação universal” (SCHILLER, 2002, p. 28). Desta maneira seria mais eficiente aproximar os indivíduos, tecendo entre eles laços estético-afetivos que promoverão uma cultura de paz e felicidade do que impor leis de convívio social. Para que ocorra essa boa convivência social é necessário que todo cidadão, via educação estética, seja preparado para partilhar do gosto social vigente.

O Estado representa a força unificadora das individualidades humanas e a lei da razão é a força para a unificação de natureza e moral, enquanto que a estética é a liberdade do corpo o qual é o reflexo da multiplicidade, da diversidade. Agindo isoladamente corpo e razão levam o Estado à ruína, enquanto que unificados transformam os atritos provenientes da convivência entre seres e consciências diversas em tolerância, mas, não em respeito e valorização das diferenças. Neste caso, Schiller, também adverte que o Estado não pode mover-se para a construção de uma consciência totalitária pela coerção física ou da imposição

de uma ética, mas precisa estar atenta para a subjetividade; o povo não é uma massa homogênea, é conjunto de indivíduos possuidores de vontade e liberdade, cada indivíduo numa sociedade deve ter sua subjetividade contemplada pelo Estado, o todo, mas para que isso ocorra este indivíduo deve “servir” ao bem comum, representado pela obediência ao Estado.

Uma ética atomística, calculando cuidadosamente os efeitos das intenções de cada ato distinto, é antiestética: a passagem da moral para a cultura significa a passagem do poder da cabeça para a regra do coração, da decisão abstrata para a disposição corporal. A “totalidade” do sujeito humano, como vimos em outra parte, deve converter a necessidade em liberdade, transfigurar o dever ético em hábito instintivo, e assim funcionar como um artefato estético. (EAGLETON, 1993, p. 87).

Esta estetização do Estado proposta por Schiller chega ser, em alguns aspectos, assustadora. É como se fosse possível aprisionar a vontade e a liberdade humana a uma ideologia de Estado, e como isso pudesse ocorrer por meio de nossa vontade; caminharíamos com nossos próprios pés para uma prisão ideológica sem nos darmos conta. Isso faz lembrar a cena de judeus caminhando para as câmaras de gás e do povo, em transe, saudando Adolf Hitler.

Outra cena que tal poder da estetização da sociedade evoca é a dos indivíduos acampados durante dias em frente a estádios para comprar ingressos para o show de um ídolo pop. É como se por discursos estéticos pessoas comuns se tornassem capazes de se colocar a cima dos outros e impor-lhes padrões de gosto e até guiar-lhes as ações. A aparência feliz e pacata das multidões hipnotizadas pelo som da voz e pela imagem de líderes políticos ou de personalidades pop é ilusória e perversa; não há paz nem felicidade, o que de fato existe são consciências manipuladas, indivíduos que renunciaram à sua vontade e liberdade em troca de alguns momentos de êxtase estético. O domínio pela força física é o último recurso de uma sociedade estetizada, pois, antes disso, ela cativou os sentidos, o corpo, e convenceu a mente, racionalmente, que o bem comum precisa de alguns sacrifícios, dentre eles a negação do gosto individual e subjetivo em nome de uma estética que é melhor aplicável tanto ao indivíduo quanto ao todo social.

Se, por outro lado, no caráter de um povo o homem subjetivo se opõe ainda tão contraditoriamente ao objetivo que apenas a opressão do primeiro permita a vitória do segundo, o Estado empunhará contra o cidadão o severo rigor da lei e deverá, para não ser sua vítima, espezinhar sem consideração uma individualidade tão hostil. (SCHILLER, 2002, p. 29).

Ao considerar a citação acima ser-nos-ia aceitável que numa sociedade escravocrata, aquele indivíduo que se insurja contra o sistema de escravidão, seja punido. E quando esta reação aos padrões morais vigentes for de natureza estética – o canto de protesto, os lundus ao redor da senzala, a capoeira, o pagode, o funk carioca – será necessário que o Estado com sua força afaste de tais o belo e denomine, por meio da educação estética dos cidadãos, essas práticas como feias, empobrecidas de razão – música pobre – , atingindo não somente a elas, mas aos cidadãos que delas participam.

Em compensação Schiller (2002) não atribui a falta de sensibilidade artística a uma classe social, tanto o povo quanto a elite possui suas expressões de mau gosto, ou neste caso de comportamento amoral. Ele justifica o comportamento reprovável na classe pobre por ser essa forçada na luta pela sobrevivência a colocar a moral e a estética em segundo plano. Tanto na classe civilizada quanto nas classes baixas podem ser encontrados dois tipos de indivíduos, segundo Schiller: os selvagens, que agem ao sabor da natureza sensível e os bárbaros, que são convencidos pela razão a agir violentamente. Se a selvageria e a barbárie são perdoadas na classe baixa, sendo que seus indivíduos estariam de todo separados da alta cultura, elas são inadmissíveis na classe civilizada; uma vez que quando os indivíduos detentores da alta cultura descambam para o mau gosto toda a cultura estará comprometida e o Estado também.

Schiller não rompe totalmente com a estética kantiana, que lhe serve tanto de inspiração como de fundamento argumentativo, contudo procura por ela chegar à sua meta de sujeitar o belo às leis universais da razão, pois o livre jogo da imaginação e do entendimento na elaboração do juízo estético kantiano ainda é demasiadamente subjetivo para Schiller na busca de um fundamento objetivo do gosto. A experiência não é capaz de explicar o belo, ela é subjetiva e limitada para esta tarefa; não basta sentir o belo, faz-se necessário para o estudo filosófico a elaboração do seu conceito objetivo e universal.

Em se tratando de Arte, em especial da música, a elaboração de um conceito universal é demasiadamente problemática. Principalmente porque, como já antecipou Schiller, a experiência é a principal forma de entrada da cognição artística, é a experiência com o som ou com o silêncio que conceituará música em cada sociedade. Portanto o estranhamento causado pelo contato com a música indígena Xavante brasileira pode conduzir a não defini-la como música. Se não podemos até o momento chegar a um conceito universal de música, talvez seja ainda mais difícil definir um imperativo universal de ajuizamento estético musical, como inquirido pela estética kantiana (EGGEBRECHT; DAHLHAUS, 2011)

No ponto da existência de um juízo de gosto puro, ou padrão, Schiller discordará tanto de Kant quanto de Hume. O juízo de gosto puro, padrão e desinteressado existe apenas como ideal, no mundo real ele não existe, pois, todo indivíduo julgará conforme seu estado de ânimo. Então Schiller afirma que é a educação estética do impulso sensível, ou material e do impulso formal (mente), via regulação de um impulso pelo outro que possibilitará a elaboração de um juízo de gosto objetivo. A tarefa de reciprocidade entre esses impulsos é realizada pela razão. Desta reciprocidade entre o impulso formal e sensível nasce o impulso lúdico, fruto a atuação simultânea e equivalente dos dois impulsos anteriores.

Na mesma medida em que (o impulso lúdico) toma às sensações e aos afetos a influência dinâmica, ele os harmoniza com as ideias da razão, e na medida em que despe as leis da razão de seu constrangimento moral, ele as compatibiliza com os interesses do sentido. (SCHILLER, 2002, p. 75).

O impulso lúdico⁸ tratará das qualidades estéticas do objeto, unindo forma e natureza sensível; estas aqui denominadas qualidades estéticas no decorrer do texto de Schiller tomarão o conceito mais amplo de beleza. O belo, desvelado pelo impulso lúdico, está presente apenas na forma viva; a beleza não é atributo de qualquer forma ou objeto, é necessária a intervenção do artista na forma para que ela se torne viva. Por exemplo, as formas, sons e silêncios existem no mundo natural, eles se tornam música quando organizados pela mulher ou pelo homem; assim um som isolado não pode ser considerado belo se não estiver inserido num contexto musical organizado. Ao falar sobre a atribuição de beleza ao ser humano, Schiller explica melhor o conceito de forma viva, o objeto da estética:

Enquanto apenas meditamos sobre a sua forma, ela é inerte, pura abstração; enquanto apenas sentimos sua vida, esta é informe, mera impressão. Somente quando sua forma vive em nossa sensibilidade e sua vida se forma em nosso entendimento o homem é forma viva, e este é sempre o caso quando julgamos o belo. (SCHILLER, 2002, p. 78).

Do perfeito equilíbrio entre realidade e natureza nasce a beleza, que só é possível, em sua característica indivisível, no mundo da Ideia. No mundo real a beleza existe no campo da experiência, que por sua vez será de caráter dúbio, pois um dos sentidos que a julga sempre estará sobreposto ao outro, não atingindo o equilíbrio necessário para a percepção da

⁸ É na argumentação sobre a utilização do termo lúdico como faculdade de cognoscente que Schiller profere sua conhecida expressão: “o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga” (SCHILLER, 2002, p. 780). Lembrando que este jogo não se refere estritamente ao lúdico, ao brincar, mas ao contato do homem com a beleza: “com o agradável, com o bem, com a perfeição, o homem é apenas sério; com a beleza, no entanto, ele joga” (Idem, p. 79).

verdadeira beleza ideal. A tarefa da educação estética schilleriana é transformar esses conceitos difusos e incipientes que determinam a existência de diferentes belezas num único conceito de beleza, a beleza Ideal. Sem, portanto, existir um meio termo entre pensamento e sensação, a beleza seria a responsável por interligar estes dois polos.

A proposta educativa de Schiller consiste não apenas na interligação de razão e sensibilidade, mas na união entre razão e sensibilidade pela ação da estética, chegando-se a um terceiro estado, no qual estarão dissolvidos os outros dois estados, razão e sensibilidade, este denominado “estado estético”. Do estado estético chega-se à razão, pois sozinha a sensibilidade do corpo físico jamais alcançará a lei da lógica e da moral sem as quais o homem está aprisionado em uma forma primitiva de conhecimento, é escravo dos sentidos e não possui autonomia de pensamento.

Na estética de Schiller, razão e sensibilidade trabalham em conjunto sem uma relação de subordinação entre elas; a natureza humana se desenvolve plenamente no jogo do equilíbrio entre corpo e mente, sendo fruto deste equilíbrio o impulso lúdico, que regulado pela razão, irá garantir os limites morais do corpo e da mente. O homem que goza da liberdade do pensamento que lhe foi conferido por meio da estética, chamado nobre, não apenas reconhece o belo, mas é capaz de atribuir autonomia aos objetos artísticos; não seria a arte apenas meio, mas um fim em si.

Ocorre então um problema, oriundo da sujeição do pensamento estético à lei moral, pois sob esta concepção a Arte deveria também sujeitar-se à moral, perdendo assim sua pretensa autonomia. Mesmo assim Schiller insistirá em afirmar que a verdadeira arte não pode ter nem fim moral nem fim didático, ela deve ser livre de subserviência a qualquer finalidade que não seja o trazer em sua aparência o belo. Ao definir a Arte como aparência, Schiller justifica o motivo pelo qual ao emitirmos um juízo estético apoiado unicamente na razão somos conduzidos à intolerância e mesmo ao desdém por determinada obra de arte; a razão aprisiona os sentidos e dificulta o jogo da apreciação do belo uma vez que o submete à contemplação de uma aparência lógica – apoiada na realidade – que neste caso é falsa, pois não faz parte da experiência estética, seu reino é o da racionalização no qual a aparência tem pouco valor e o efêmero é desprezado.

A todo o momento pode-se notar o esforço de Schiller por afirmar a unidade da natureza humana. O homem não é uma dualidade – natureza sensível e mente – sua essência é una e indivisível; esse é o ideal também transposto a estética schilleriana por meio da existência conceitual de um julgamento que, fruto da unidade entre o sensível e o racional, se

consolidaria como discurso unívoco sobre o belo compartilhado por toda a humanidade, pois toda a humanidade, independente do tempo e espaço, é portadora dessa mesma essência, assim: “já não somos mais indivíduos, mas espécie; o juízo de todos os espíritos é pronunciado através do nosso, a escolha de todos os corações é representada por nossa ação” (SCHILLER, 2002, p. 65).

Gostos individuais deverão, para tanto, ser “sacrificados” em nome de um padrão de gosto não gerador de conflitos. É interessante observar que quase 300 anos após os escritos de Schiller, que deixa transparecer em suas Cartas sobre a educação estética do homem seu compromisso com a manutenção do estado político vigente em seu tempo, Michel Bozom (2000, p. 147) constatará o quanto a batalha de gostos abala esse sentimento de unidade social dado pela música, a partir de uma pesquisa sobre grupos musicais em uma pequena cidade francesa.

A custa de que uma pretensa unificação dos gostos seria possível? Que práticas artísticas nesse processo de busca pela harmonia da convivência social precisarão ser invisibilizadas? Quem escolhe o tipo de arte digna da imortalidade por ser exemplo de virtude moral e beleza? Fazendo oposição a esta moralização da estética deve-se propor uma educação estética que, considerando as divergências do gosto, garanta a existência digna de toda e qualquer atividade artística, aí sim a sociedade poderia viver harmonicamente. Lembrando que toda harmonia compreende consonâncias e dissonâncias, portanto a existência do diferente não é sinal de desajuste ou decadência social, é prova da diversidade do fazer artístico humano, das possibilidades de trocas culturais e interpessoais. O não compartilhar do gosto do outro provoca um conflito estético frutífero quando reconheço o meu sentimento de gosto no sentimento do gosto do outro e daí parto para a observação do objeto de gosto do outro não como portador de um sentimento arbitrário de belo o qual devo julgar inferior, feio ou defeituoso, mas compreendo tal objeto artístico digno de respeito e tolerância não porque ele encerra em si as qualidades de belo, mas por evocar os sentimentos de belo num outro ser humano.

A contribuição de Schiller para a construção do pensamento de equivalência cognoscente entre corpo e mente – razão e sensibilidade – é importantíssima num momento em que a razão ainda é a grande guia do conhecimento no mundo ocidental. Se em sua estética ele não rompe totalmente com a estética clássica, ao menos o lugar do corpo está garantido na apreensão do objeto de arte, se bem que ainda escravo da moral e sob-regulação de sua equivalência com a mente arbitrada pela razão. Essa perspectiva estética se desenvolve

como uma espécie de evolução da capacidade cognoscente humana: primeiro o homem, de gosto rude, apegar-se ao corpo e aos sentidos para conhecer, depois num segundo estágio ele domina a natureza e passa ao mundo da Ideia e, finalmente, alcançará o auge da essência humana quando conseguir, pela união do sensível com a razão, chegar ao pensamento estético.

Diferente de Kant, Hume e Schiller, Hegel, apesar de se dedicar parte importante dos seus escritos à Estética, não dá à Arte tanta autonomia na história do pensamento da humanidade, porém, sob alguns aspectos, sua estética concordará com o pensamento de Hume e Schiller e discordará a certa altura da visão kantiana.

Apoiado nas reflexões de Hume e Schiller, discordando da complacência estética de Kant, Hegel defende que o estado de contemplação estética deve ser superado pela ação do ser no mundo. O pensar, ou o racionalizar a obra de arte somente torna-se conhecimento ao tomar corpo na vida do ser no mundo. Portanto, as sensações estéticas precisam ser educadas à luz de um contexto social e histórico, para produzir conhecimento válido, tornando-se práticas, ou nesse caso, tornando-se de fato experiências estéticas. Para que eu julgue um objeto belo, ele precisa possuir características identificáveis, ou, significantes para mim; se não, não despertará meu interesse e empatia, pois que estará distanciado do mundo da experiência.

Outro ponto de divergência na questão da estética que diferencia o pensamento de Hegel do de Kant refere-se à possibilidade de universalização do juízo estético. Enquanto para Kant ele é universal, pois tudo que é racionalizável é também compartilhável, para Hegel tal universalização é impossível, pois, ocorre a partir das ideias de belo e feio, traçadas a priori por teorias estéticas históricas e espacialmente situadas, portanto “a verdade é que sempre cada homem julgará obras de arte, caracteres, ações e acontecimentos na medida de seus conhecimentos e de seu ânimo” (HEGEL, 2001, p. 42). O fato de a experiência estética ser para Hegel de natureza subjetiva, ele confere à Arte, em seu sistema filosófico, um lugar muito pouco privilegiado. A Arte para Hegel, em especial a obra de arte anterior à modernidade, seria algo da infância da civilização, num tempo em que a humanidade lidava com o desconhecido de forma ingênua e não racional. Não caberia mais à humanidade em seu atual estágio de maturidade cognoscente utilizar a Arte como forma de apreender a realidade, pois o recurso da ciência e da racionalidade seria mais apropriado para esse fim, segundo Hegel.

A sabedoria para Hegel, finalmente, é conceitual, nunca representacional: a totalidade pode ser conhecida pelo trabalho da razão dialética, mas não pode ser *figurado* por ela. A arte e a fé religiosa são as melhores aproximações que temos dessas imagens concretas; mas ambas incluem a representação sensível, que termina por diluir a clareza do conceito. (EAGLETON, 1993, p. 112).

Quando Hegel fala que a experiência estética somente torna-se válida pela ação do ser no mundo, ele se refere não à realidade concreta da ação prática do ser humano que transforma o mundo e o conhecimento, para Hegel este ser no mundo refere-se a uma espécie de consciência transcendental e abstrata que age sob a égide e predeterminação do Espírito Universal. Assim a elaboração de um juízo estético válido não pode se apoiar nos sentidos do corpo, pois que o corpo é efêmero, ter um corpo, ou ser um corpo não me faz ser no mundo, uma vez que para Hegel o homem só existe como ser pensante assim, qualquer aspecto representacional do pensamento, como a obra de arte, por exemplo, deve estar em segundo plano. Em primeiro plano viria o pensamento racional arquitetado a partir de um esquema lógico apriorístico e as artes seriam a preparação sensível para alcançar a racionalidade absoluta, a ascensão ao mundo da ideia.

O ponto de divergência entre Hegel e a estética kantiana é a propriedade da complacência do juízo estético. Hegel nos adverte sobre a impossibilidade de desvincular a apreensão estética, sensível por natureza, do subjetivo e do contexto. Ao declarar preferência por determinada música demonstramos que desenvolvemos um vínculo afetivo e de necessidade e isso impediria, segundo Kant, a elaboração de um juízo estético válido sobre esta música. Como Hegel distancia ainda mais que Kant o mundo corpóreo do conhecimento, o fato de atribuir o sentido de belo a um objeto já demonstra que o sujeito permanece no estágio anterior ao conhecimento. Então, para Hegel o juízo estético é sempre interessado e não puramente contemplativo, ou complacente.

Cumpramos lembrar, fazendo ainda referência à estética de Hegel, que quem julga é um sujeito pertencente a um determinado contexto, portanto o juízo estético não é capaz de captar a verdade totalizante do objeto, pois, ele estará sempre se referindo a uma realidade específica, o juízo estético sob esta perspectiva funciona como um espelho que refletirá a interioridade do próprio sujeito que o elaborou; numa perspectiva freudiana, ocorre uma transferência que projeta a interioridade do sujeito na exterioridade do objeto, ou ainda na perspectiva lacaniana, é o jogo da criança narcisista em frente ao espelho que não se encanta com o espelho em si, mas com sua aptidão de modificar o reflexo e perceber sua própria imagem projetada. Uma opinião sobre o objeto reflete o sujeito e seu contexto em particular. Sendo assim não haveria num juízo de gosto nem a universalidade nem a descrição completa

de forma e conteúdo, pois que, a verdade é localizada num contexto e na interioridade do sujeito. Um falso juízo estético não reside na preposição falsa em si, mas nos contextos sociais que o norteia, podendo falseá-los ou legitimá-los. O objeto, então, nesse caso, uma música não poderia ser considerada bela ou feia em si, é o julgamento que se faz sobre ela que assim determina.

Portanto tornam-se frustradas as tentativas racionalizantes de validar uma justificativa de gosto musical, ou hierarquizar os gostos de maneira a legitimar a superioridade de determinados repertórios musicais, uma vez que tanto a subjetividade do gosto quanto a multiplicidade de contextos que embasarão o julgamento modificam a percepção do objeto; seria mais importante tratar de conhecer os elementos norteadores do julgamento de gosto, independente de repertórios musicais a ele relacionados, mas situado em um contexto comum específico tendo o corpo, neste caso representado como autor das sensações que produzem a preferência pessoal por determinada música, como o principal responsável na elaboração do juízo estético.

A ruína do pensamento estético dos filósofos kantianos empiristas e dos filósofos idealistas se dá pela intervenção do corpo e seus desejos; eis a necessidade de mantê-lo dominado pela lei da razão e pelo treinamento. Tanto a obra de arte quanto a fruição estética elaboradas a partir e para o corpo não mereceriam consideração à luz da estética clássica. Pura ilusão, diria Nietzsche, pois a Arte se impõe à humanidade como necessidade fisiológica e não um fruto da espiritualidade, da moral ou do mundo da ideia. É o artista, em toda sua carnalidade, com sua vontade que vai empreender a construção da obra de arte, totalmente voltado para sua interpretação individual das condições do seu tempo de espaço. Cai aí a tentativa de reificação da arte como produto da mente sensível, do espírito refinado, da contemplação desinteressada kantiana. Julgar a arte distanciando-a de seu nascedouro, o corpo, é perder a dimensão de realidade a que ela se refere e seu lugar no mundo.

A criação artística não ocorre quando a mente e o corpo se harmonizam, entrando num consenso, nem mesmo a experiência estética se dá quando se impõe uma lei para o belo. Para Nietzsche a essência do objeto do conhecimento é o corpo do objeto, este corpo é a própria representação da essência, da identidade. Na justificativa de gosto e na criação artística é o corpo que vai insurgir-se acima da mente, pois a sensação de belo é dada quando vemos na obra de arte a nós mesmos, quando ela transporta nossos sentidos ao belo que vejo e desejo em mim e para mim. Se tudo é corpo e não existe uma essência oculta a ser desvelada pelo pensamento racional, o conhecimento está ali no sensível, no corpo.

O que é agora, para mim, aparência? Verdadeiramente, não é o posto de alguma essência – que posso eu enunciar de qualquer essência, que não os predicados de sua aparência? [...] Aparência é, para mim, aquilo mesmo que atua e vive, que na zombaria de si mesmo chega ao ponto de me fazer sentir que tudo aqui é aparência [...]. (NIETZSCHE, 2012, p. 88).

Em a *Origem da Tragédia Grega na Música*, Nietzsche representará através dos mitos de Dionísio e Apolo, as contradições da origem da arte da tragédia: nem a força física e embriagante Dionísica nem o equilíbrio da virtude e da beleza apolínea, trabalhariam como forças opostas ou aliadas para agradar os sentidos pela da arte da tragédia.

A arte é a explicação do mundo, é o que torna para Nietzsche a vida humana suportável, e o fato de ser a arte de caráter subjetivo, tanto na concepção quanto na fruição, não retirariam seu valor como afirmavam os kantianos. Porém, como seres humanos não podemos, a não ser via ilusão da arte, justificar nossa existência, porém este conhecimento artístico em si é-nos limitado:

Mas sim podemos supor de nós mesmos que somos, para o verdadeiro criador da mesma, imagens e projeções artísticas, o que tem na significação de obras de arte nossa maior dignidade, pois só como fenômeno artístico são justificados eternamente a existência e o mundo; enquanto que nossa consciência sobre esta nossa significação não é mais do que a que têm guerreiros pintados numa tela, da batalha nela representada. Daqui resulta que todo nosso saber artístico é, no fundo, uma completa ilusão, em virtude nós, como conhecedores, não sermos com aquele ser uno e idêntico, que se proporciona, como criador e espectador único, um gozo eterno. (NIETZSCHE, 2006, p. 65-66).

A afinidade de Nietzsche com a música⁹ proporcionou-lhe tal aprofundamento em suas especificidades que lhe permitiu fazer a esta arte muitas referências em suas obras sobre a estética. Esta ligação profunda com a música chega mesmo a influir na configuração de seus escritos filosóficos, propondo-lhes uma forma bem acabada e conclusiva que vai de encontro ao difuso e inconclusivo pensamento musical da época. O problema que se põe entre o músico e o filósofo é que o velho romantismo musical era o estilo do primeiro enquanto que o segundo era arauto do pensamento filosófico de vanguarda que confronta o romantismo

⁹ Nietzsche foi, além de filósofo, músico e compositor autodidata. Sua obra musical, entretanto foi até o fim de sua vida subestimada. Suas primeiras peças para piano foram compostas ainda aos nove anos de idade e dedicadas a sua mãe e irmã; até os 17 anos, quando rompe com a religião protestante, Nietzsche compôs música sacra. Depois disso seu interesse passou a ser pela música romântica, principalmente a do compositor húngaro Chopin, tanto que se consideram suas peças para piano, compostas aos 17 anos, como cópias ruins da música de Chopin, porém foi considerado pelo até então amigo Richard Wagner, grande compositor alemão que exerceu muita influência sobre ele. Porém, aos 30 anos, não se sabe bem ao certo, Nietzsche encerra abruptamente sua carreira como compositor. Para Curt Paul Janz, biógrafo de Nietzsche, a sua desavença com Wagner tenha acabado com seu impulso musical (NIETZSCHE, 2009, p. 109).

idealista. Sua situação é comparada, por Curt Paul Janz, à de seu grande ídolo, Beethoven, que rompeu com o classicismo musical de seus contemporâneos, construiu o caminho para o romantismo musical, mas não conseguiu dele participar (NIETZSCHE, 2009, p. 109).

Talvez o fato de ser um autodidata em música tenha colaborado para que Nietzsche não fizesse nenhuma referência à questão da necessidade de uma educação estética, tão enfatizada pelos pós-kantianos. Para que buscar a verdade a todo custo naquilo sobre o qual não se deve racionalizar aquilo que é corporalmente percebido? Este tipo de fruição estética corrente entre os amantes da música do período clássico, no qual a razão predomina, tira o prazer da experiência estética.

Com que malícia escutamos agora o barulho de grande feira com que o homem ‘culto’ se cidadão se deixa violentar pela arte, livros e música até sentir ‘prazeres espirituais’, não sem ajuda de bebidas espirituais. [...] Não, esse mau gosto, essa vontade de verdade, de ‘verdade a todo custo’, esse desvario adolescente no amor a verdade. (NIETZSCHE, 2009, p. 72-73).

Quanto ao cultivo do bom gosto ele se mantém cético a existência do belo em si; o gosto é subjetivo e as tentativas de racionalização ou universalização seriam infrutíferas: “algo ‘belo em si’ é uma quimera, como todo idealismo” (NIETZSCHE, 2009, p. 43) e ainda falando do belo, “de que meios dispomos para tornar as coisas belas, atraentes, desejáveis para nós, quando elas não o são? – eu acho que em si elas nunca o são!” (NIETZSCHE, 2012, p. 179). Toda estética, seja ela clássica ou a que ele chama decadente, baseia-se em pressupostos biológicos: nas necessidades ou abundâncias das classes sociais de onde se originam. O próprio Nietzsche sente na pele a força do corpo regendo o gosto ao ter que, a certo ponto da vida, negar seu gosto wagneriano em favor de seu pensamento filosófico, porém ele confessa compreender os que mesmo negando o gosto wagneriano não conseguem mais apreciar outra música que não seja a de Wagner. Mas o que de fato justificará sua aversão a música wagneriana é de ordem fisiológica, como ele mesmo diz:

Minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: porque disfarçá-las em fórmulas estéticas? Afinal, a estética não passa de fisiologia aplicada – Meu ‘fato’, meu ‘pequeno fato verdadeiro’, é que já não consigo respirar direito quando essa música me atinge [...] Então me pergunto: o que quer mesmo da música o meu corpo inteiro? Pois não existe alma [...] Minha melancolia quer descansar nos esconsos e abismos da perfeição: para isso necessito de música. Mas Wagner a torna doente. (NIETZSCHE, 2009, p. 53).

A música, para Nietzsche não está limitada ao mundo da ideia e da linguagem, ela não precisa de explicação por meios linguísticos. Ela transcende o mundo da língua falada, pois é

capaz de por si só evocar imagens, textos, sentimentos, sem, no entanto, deles depender para existir; são os textos, poemas, da canção popular que dependem da melodia, diferente da crença de que na análise de uma canção o elemento principal é seu texto; comumente é o que ocorre, principalmente no mundo do conhecimento formal¹⁰.

Nietzsche confirmará a existência da relação entre o perfil social de um povo e a produção abundante de canções: quanto mais o caráter dionísico se prolifera numa sociedade, mais abundante é, nesta sociedade, a produção de canções populares. Eis uma reflexão apropriada ao momento artístico contemporâneo no qual a canção tomou total primazia no mundo da música. A situação é recorrente durante as aulas de música: ao ser executada uma música instrumental os estudantes perguntam em que momento a música irá começar, isso ocorre porque eles somente admitem a existência da música quando há junção de melodia e texto. O texto representa o compreensível, o racionalizável, enquanto que a melodia, ou o ritmo, sem o aporte da linguagem tornam-se incompreensíveis.

Até que ponto nossa sociedade, na qual se prolifera abundantemente a canção popular, desprivilegia a música? Parece contraditório, mas de alguma maneira a primazia do texto sobre a música na canção tem inviabilizado a dimensão musical. A linguagem é incapaz de explicar o discurso musical, este é somente musicalmente compreendido e comunicado. Quando digo musicalmente, estou me referindo tanto àquilo que pertence à estrutura musical, quanto a seus contextos de produção e recepção conjuntamente percebidos, que nomeio dimensão musical. Tentar interpretar uma canção a partir do texto como elemento isolado impede a aproximação do discurso musical, que não pode ser comparado à linguagem, pois a linguagem é o pensamento racionalmente estruturado enquanto que a música é a ideia estetizada, materializada sem o aporte imagético.

Vemos, portanto, no poetar da canção popular, a língua esforçada o mais possível para imitar a música [...]. Com isto indicamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som; a palavra, a imagem, o conceito procuram uma expressão análoga à música e sofrem agora em si o poder da música. (NIETZSCHE, 2006, p. 68).

¹⁰ Colegas professores, quando sabem que sou professora de música, costumam falar sobre a utilização que fazem da música como recurso didático. Depois de um tempo percebemos que na maioria das vezes estes trabalhos pedagógicos com música envolvem a análise dos textos das canções. No máximo reserva-se um tempo para audição da canção e, em geral, os aspectos musicais passam despercebidos, tanto por conta do espaço ocupado pela música na hierarquia escolar quanto pela falta de formação do professor para trabalhar com aspectos musicais de uma canção. Não queremos com isso afirmar que trabalhos didáticos com música realizados por professores generalistas ou de outras áreas do conhecimento sejam ruins, ou inadequados; ao contrário, eles são excelentes iniciativas para a inserção da música no ambiente escolar. Nossa ressalva é apenas quanto aos limites que eles apresentam frente ao que consideramos trabalhar com a música como conhecimento em si.

Por meio da narrativa de Nietzsche sobre a plateia grega das tragédias, é possível traçar algumas semelhanças com o público brasileiro no que diz respeito à percepção da dimensão artística destes dois povos. Os gregos consideravam como bons expectadores aqueles que conseguiam ver na representação de uma tragédia a personificação dos deuses do Olimpo, chegando mesmo a subirem no palco durante a apresentação teatral para intervir nas cenas mais agudas e livrar o deus representado de situações de sofrimento ou para comemorar com ele seu triunfo. O mesmo ocorre quando um espectador de telenovela agride, na rua, a atriz que interpreta a vilã da trama televisiva, por acreditar que ela incorpora o mal do personagem.

Poderíamos considerar como os gregos, os apreciadores brasileiros de telenovelas como bons apreciadores de arte? Este envolvimento entre a vida real e arte é mais que a identificação com a obra de arte por meio da evocação de uma memória subjetiva, é tomar a arte como a realidade em si e não algo superior, etéreo somente alcançado por um estado contemplativo, completamente desconectado da realidade. Eis o corpo se insurgindo contra a estética ocidental; o corpo fruindo a verdade ilusória da arte, rejeitando a percepção cerceada pela razão. É aquela sensação de estranhamento do mundo real que se experimenta ao sair da sala de concerto, da sala de cinema, sensação esta advinda da forte conexão com a arte nestes ambientes capaz de fazer nos desconectarmos da vida cotidiana e nos reconectarmos por meio da arte desta mesma vida cotidiana percebendo-a esteticamente, não como uma representação da vida, mas como que uma personificação sensível da vida cotidiana.

Acreditávamos num público estético e julgávamos cada espectador tanto mais capaz, quanto mais apto era de considerar a obra de arte como arte, isto quer dizer, esteticamente; e sim empírica e corporalmente. Oh! estes gregos! Suspiramos, eles derrubaram a nossa estética. (NIETZSCHE, 2006, p. 74).

O belo da estética nietzschiana equivale a tudo que não somente arrebatava os sentidos num turbilhão de emoções, mas o que dá leveza à alma, o que torna o homem melhor, aquilo que traz felicidade. Isso ele encontrou na música de Georges Bizet, compositor francês, cuja inspiração não vem da cultura europeia que optou por uma música arrebatadora ou pela racionalização do estético; a felicidade da música de Bizet, para Nietzsche, vem da estética africana e meridional:

Aqui fala uma outra sensualidade, uma outra sensibilidade, uma outra serena alegria. Essa música é alegre, mas não de uma alegria francesa ou alemã. Sua alegria é

africana; ela tem a fatalidade sobre si, sua felicidade é curta, repentina, sem perdão. Invejo Bizet por isso, por haver tido a coragem para esta sensibilidade, que até agora não teve idioma na música cultivada na Europa – esta sensibilidade mais meridional, mais morena, mais queimada... Como nos fazem bem as tarde brônzeas da sua felicidade. (NIETZSCHE, 2009, p. 13).

Outra coisa que faz Nietzsche criticar fortemente a estética clássica é a ideia de obra de arte como objeto funcional, aquela arte que para ser levada a sério precisa servir a algum objetivo não musical. Diferente a estética da alegria e do corpo a estética musical ocidental, personificada em toda sua decadência no compositor alemão Richard Wagner, divulga a ideia de que o belo pertence a poucos, portanto é bem mais vantajoso fazer música ruim, principalmente se esta oferecerá algo em troca, como fama e dinheiro. Uma música arrebatadora, intuitiva e enlevante, conquistaria, segundo Nietzsche, qualquer gosto, independente de ser esta música boa ou ruim. Nietzsche apresentará o músico de sua época como um ilusionista, que engana a plateia com artifícios musicais que englobam a hábil manipulação timbrística instrumental para despertar o corpo do ouvinte, a utilização de harmonias elaboradas que fazem o ouvinte se desgarrar da melodia na qual se manifesta com mais propriedade o belo na música, e por fim a inclusão de motivos musicais que despertem os sentimentos, em especial a paixão.

Outro artifício da música ruim é afastar totalmente o ouvinte da possibilidade de compreensão do fazer musical, seja via corpo ou mente; é aquela música que de tão qualificada, tão bem elaborada, se distancia do mundo real e paira acima do bem e do mal resultante do gênio artístico inatingível. Este tipo de música, não é arte, é linguagem, serve como discurso para convencimento das massas. A boa música não é regida pela sintaxe, ela fala por si, não serve ao corpo, nem a alma; é boa música se não serve a nenhum propósito, seja ele bom ou ruim.

Comumente nos deparamos com tentativas de interpretação de certas músicas quando nos perguntam: o que esta música quer dizer? Com base na estética nietzschiana, costumo responder: o que esta música quis dizer foi dito musicalmente e qualquer tentativa de traduzi-lo em palavras reduzirá a música à condição de linguagem e não de arte, mesmo admitindo que o fenômeno musical possa ser representado por estruturas da linguagem, como na teoria da música ocidental e que explicações sobre a música podem ser dadas por meio de outras linguagens e experiências extramusicais. Eis um dos motivos que levaram Nietzsche a discordar de Wagner, sua dependência da linguagem e o aprisionamento da música no mundo da ideia; nisto o filósofo acusará o músico de ser herdeiro da filosofia hegeliana:

Ele (Wagner) permaneceu orador, enquanto músico – por isso teve que por o ‘isso significa’ em primeiro plano. ‘A música é apenas um meio’: esta era sua teoria, esta era, sobretudo, a única prática para ele possível. Mas músico nenhum pensa desse modo. – Wagner precisava de literatura para convencer todo o mundo a levar seriamente, levar profundamente a sua música, ‘porque significa coisas infinitas’; durante a vida ele foi comentador da ‘ideia’. (NIETZSCHE, 2009, p. 30).

A arte contemplativa, sem prazer, sem corpo, mas, cheia de idealismo, paixão desconectada da vida é severamente criticada por Nietzsche, por isso ele evoca a beleza que enriquece com alegria e leveza, a beleza que enleva o corpo a alegria e não apenas com a satisfação dos sentidos, a alegria da fruição estética sem moral, sem ideias, via mundo real, físico.

A aceitação da música pela massa não faz dela boa música, eis outra concepção da estética nietzschiana que sobrevive hoje. As massas idiotizadas são facilmente enganadas pela música doente e ruim; sem saber o povo celebra a feiura presente na música feita para o aplauso e o sucesso. O verdadeiro músico não teria como finalidade agradar, sua finalidade é por o máximo de si mesmo em sua obra, pois aquilo que é feito para arrebatá-las é feiura, não é boa música. Nietzsche não ataca apenas o povo neste sentido, acusa também os “idealistas” de obterem um falso juízo de beleza por meio do convencimento racional, e acusa aos nobres, ou classe senhorial, de impor juízos de gosto como universais e superiores aos demais. O povo toma como belo aquilo que uma elite econômica ou intelectual lhe impõe como belo.

Como se transforma o gosto geral? Quando indivíduos, poderosos e influentes, exprimem o seu *hoc est ridiculum, hoc est absurdum* [isto é ridículo, isto é absurdo], ou seja, o juízo do seu gosto e desgosto, e o fazem valer tiranicamente: - com isso impõem a muitos uma obrigação, que gradualmente se torna o hábito de outros mais e, por fim, uma necessidade de todos. (NIETZSCHE, 2012, p. 80).

Nietzsche também rejeita a avaliação de belo, ou de qualidade musical, atribuídos à música por meio dos métodos científicos; dizer, por exemplo, que o valor da música reside em quantidades de acordes, extensão de fraseado melódico, complexidade rítmica, dentre outras coisas não bastam para aferir qualidade musical (NIETZSCHE, 2012, p. 250). O gosto é de natureza fisiológica, não justificável pelo método científico; o belo existe abundantemente no mundo, mas somente pode-se percebê-lo quando ocorrem felizes momentos de coincidência em que o corpo e seus sentidos entram em harmonia com o objeto; esse é o momento da fruição estética.

Nietzsche considera o corpo e seus sentidos meio e fim para a arte, mas o corpo ao qual ele se refere é masculino, sadio, superior em força e destreza e é por meio deste corpo ideal, não mais nos termos empiristas, pois nele a razão não se sobreporá aos sentidos, que a arte legítima será erigida, como um monumento a superioridade masculina. Ao falar sobre a arte dionísica¹¹, que se opõe em forma e conteúdo a arte apolínea, símbolo da razão e do equilíbrio na cultura grega, Nietzsche falará deste orgulho grego pela imagem masculina selvagem que domina o mundo com a força dos seus sentidos e da aversão à forma corpórea masculina submissa à contemplação da natureza.

[...] mas como agarra firme e impavidamente o grego a seu homem selvagem, e como brinca, envergonhada e afeminadamente, o homem da nossa época com a imagem lisonjeadora de um pastor delicado, degenerado e tocador de flauta. (NIETZSCHE, 2006, p. 79).

Ou seja, a característica selvagem, relacionada às forças da natureza e ao masculino, admirada e engrandecida pela arte grega, enquanto que o olhar contemplativo e bucólico, proveniente do mundo feminino, se apresentaria totalmente indesejável à arte, é motivo de desdém o corpo masculino que não se encaixam no padrão super-homem de Nietzsche. O desprezo pelo corpo feminino, ou pelas características a ele relacionadas fica evidente na estética de Nietzsche e mesmo que ele não negue o feminino acaba por apresentá-lo como empecilho da arte.

Tracemos um paralelo entre o super-homem nitschiano e o super-homem dos quadrinhos estadunidense, utilizando para isso, a letra da canção *Super-homem*, de Gilberto Gil.

Um dia,
 Vivi a ilusão de que ser homem bastaria
 Que o mundo masculino tudo me daria
 Do que eu quisesse ter
 Que nada, minha porção mulher que até então se resguardara
 É a porção melhor que trago em mim agora
 É o que me faz viver [...]
 Quem sabe
 O super-homem venha nos restituir a glória
 Mudando como um Deus o curso da história
 Por causa da mulher
 Gege Edições Musicais Ltda (Brasil e América do Sul) / Preta Music (Resto do mundo)

¹¹ Dionísio é o deus grego do vinho, que simboliza o corpo e seus desejos. A música relacionada ao culto a este deus, executada por flautas, é vibrante, de andamento rápido de forma a conduzir danças frenéticas.

Se esta porção mulher é de fato relevante como o artista diz na canção, por que ela mesma não é capaz de mudar seu destino? Porque o super-homem é a força motriz transformadora do mundo, da história, enquanto que a mulher não aparece como corpo físico, mas como pensamento, a ideia da mudança, a vontade que sem o corpo masculino não se concretiza.¹²

Esta impotência do corpo feminino nas artes é fruto muito mais da mentalidade sexista da sociedade ocidental do que por uma incapacidade feminina em si para a arte. São pouquíssimas as mulheres que se destacaram na música ocidental antes do século XIX, principalmente na área de composição e regência. Uma das poucas mulheres reconhecidas pela história da música ocidental foi a compositora e alaudista Maddalena Casulana (1544-1590), a primeira mulher, a ver suas composições impressas e publicadas; antes dela a monja alemã conhecida como Hildegard teve composições compiladas até hoje conhecidas. Aqui no Brasil, dentre as regentes e compositoras, destacou-se no final do século XIX, Francisca Edwiges Neves Gonzaga, considerada uma das criadoras da música popular brasileira. Para concluir podemos ainda citar Clara Schumann, pianista e compositora alemã esposa de Robert Schumann, considerada uma das maiores compositoras e pianistas de sua época; sobre ela chegou a afirmar um musicólogo alemão: “no que a arte diz respeito, você é suficientemente homem”. Ou seja, a música ocidental era até então terreno exclusivamente masculino.

Contra a crença dominante no período renascentista em relação aos atributos musicais femininos, escreve Maddalena Casulana na dedicatória do seu primeiro livro de madrigais para Isabella de Medice: “Desejo mostrar ao mundo, a errônea presunção, tanto como pode a arte musical, de que só os homens possuem os dons da arte e do intelecto e de que estes dons nunca são atributos da mulher.”

Além de ter questionada sua capacidade para o fazer artístico, pois que as qualidades necessárias para a criação artística são masculinas segundo o pensamento nietzschiano, o corpo feminino não possui potência suficiente para a fruição e criação artística, nem mesmo são as mulheres habilitadas para a experiência estética. Damo-nos conta de tal pressuposto ao encontrarmos referência à limitação do julgamento estético feminino, no texto inicial de Nietzsche contra Wagner, no qual o filósofo explica toda a sua aversão ao músico, após anos de devoção à sua música, alegando, dentre outros argumentos, que a doente e decadente

¹² Estes versos são da canção *Super-Homem* (a canção) de Gilberto Gil, cantor e compositor baiano, gravada em 1979, inspirados, segundo o autor, num relato do amigo, também compositor, Caetano Veloso sobre a cena do filme *Super-Homem*, no qual o personagem dos quadrinhos inverte a rotação da terra com sua velocidade e força para mudar o destino de sua namorada.

música wagneriana inspirada na filosofia pessimista de Shopenhauer, a quem Nietzsche também combatia, consegue iludir apenas às plateias femininas e aqueles que possuem características atribuídas a este sexo. O amor feminino redentor, que atrai o homem e o subjulga, torna o homem um ser explorado e decadente enquanto que emancipa a mulher na ópera wagneriana, segundo Nietzsche; o problema dos temas dos libretos de Wagner é a emancipação feminina e a exaltação do poder feminino sobre o masculino. E assim reflete Nietzsche a partir do enredo da ópera de Richard Wagner *O Navio Fantasma*:

O que acontece ao ‘judeu errante’ que uma mulher adora e faz assentar? Ele apenas deixa de ser eterno; ele se casa e não mais nos interessa. – Traduzindo para a realidade: o perigo dos artistas, dos gênios – pois estes são os ‘judeus errantes’ – está na mulher: as mulheres adoradoras são sua ruína. [...] O homem é covarde diante do eterno-feminino: bem o sabem as femezinhas. (NIETZSCHE, 2009, p. 15).

Eis mais alguns trechos que deixam claro o pensamento nietzschiano contra o feminino na arte e da sua dificuldade de compreensão da mesma:

Santidade – talvez a última coisa que o povo e as mulheres ainda conseguem ver, dos valores mais altos; o horizonte ideal para todos os míopes por natureza. (NIETZSCHE, 2009, p.16)

Ele (Wagner) é o mestre do passe hipnótico, mesmo os mais fortes ele derruba como touros. O sucesso de Wagner – seu sucesso junto aos nervos, e em consequência junto às mulheres – transformou o mundo dos músicos ambiciosos em seguidores da sua arte oculta. (NIETZSCHE, 2009, p. 21).

Desde que a sensação estética venha de um corpo com sentidos masculinizados, ela é apropriada e válida; com esta condição o corpo pode se insurgir contra razão e pensamento na estética nietzschiana. E desde que a música não se limite a servir a hipnose das massas via entorpecimento dos nervos (histerismo das massas), ela poderá ser considerada bela, ou boa.

Este pensamento sobre o feminino na arte, bem como em outras áreas da vida e do conhecimento, vem sendo aos poucos superado, talvez, não ainda, pela mudança no paradigma da hierarquização sexista, mas pela ocupação que as mulheres fazem dos espaços a elas negados; a inevitável aceitação dos corpos femininos nos coros das igrejas cristãs, até o respeito que tais corpos adquiriram nos palcos, movendo-se atrás das batutas na condução das orquestras. Quando o corpo feminino na arte rompe com os padrões morais se tornando objeto de expressão estética em si, torna-se inútil à moral da “Grande Arte” por não se assemelhar ao masculino nem o servir, este corpo é rejeitado, passando a integrar o repertório artístico de gosto duvidoso.

O que há de mais reprovável na música baiana contemporânea não tem a ver com melodias e ritmos, mas sim como eles conduzem o corpo feminino a um comportamento moralmente reprovável. O corpo feminino movido ao som da música é moralmente reprovado, incompreendido, escandaloso para a ideologia estética sexista. É o dilema: música para o corpo ou música para a mente. Se não existe corpo, não existe música: o silêncio é a morte. Ao som da música o corpo reage de alguma forma, pulsações alteradas, pupilas dilatadas, arrepios, todo um sistema auditivo é acionado para o qual o corpo é a caixa de ressonância; se isso não ocorre o corpo está morto, não há razão que mova a música sem um corpo.

Nietzsche coloca em cheque a supremacia da mente sobre o corpo, mas não consegue fugir do paradigma sexista de sua época. Marx, porém, dará um passo importante no que diz respeito à superação da divisão da experiência estética por gênero, propondo a divisão por classes.

Os discípulos de Hegel discordarão do mestre da dialética justamente neste ponto: a materialidade da Arte não a destitui de valor como fonte de conhecimento. Dentre esses discípulos destaca-se Marx, que irá materializar o ser no mundo, de caráter puramente ideal e imaterial, nos corpos das classes operárias, tornando-o a verdadeira fonte da ciência. Não existiria assim uma ciência universal a partir do corpo, pois cada corpo, a partir de suas especificidades, produziria seu conhecimento, assim o corpo do operário tem acesso ao mundo de experiências sensoriais e estéticas de forma diferente do corpo burguês. Conter, aprisionar, educar corpos é impedi-los de sentir e de produzir conhecimentos sobre o mundo.

Assim, ao reabilitar os sentidos como fonte de conhecimento, Marx não irá negar a razão nem afirmar o predomínio do sensível sobre ela, pois a humanização é o resultado da ação da razão sobre o sensível, não existe práxis sem essa associação, a práxis é o conceito materializado, o pensamento que ganha vida por meio da experiência sensível. Marx delimita bem o espaço do conhecimento artístico e do conhecimento científico, afirmando que mesmo tendo acesso à mesma realidade, jamais apreenderão da mesma maneira, pois a Arte, sendo mais ligada ao sentimento, tenderá a se afastar do pensamento racional enquanto que a ciência buscará no pensamento suas bases, contudo a falta do racional na arte é tão nociva quanto o excesso do racional na ciência. Superestimar corpo e sentidos, em detrimento do pensamento, não é da ordem marxista; o transbordar do sentimento sobre a razão feiticiza o corpo e o torna objeto de dominação, ou de outra forma, faz com que os sentidos escravizem o corpo através da privação ou da abundância.

A arte é a transcendência em forma imanente, é o reflexo material do mundo da ideia e do pensamento (LUKACS, 1978, p. 282) Por flutuar entre o mundo da ideia e a realidade concreta tanto sensualistas, quanto idealistas, põe em desconfiança o caráter cognoscente da Arte, contudo é esse caráter que faz parte do processo de humanização, que eleva o corpo humano da condição animal para o patamar humano. Assim, a consciência humana, ou a consciência que nos faz humanos, é também manifesta na criação artística.

A arte numa sociedade burguesa, para Marx, é convertida em mercadoria, e seu julgamento nesta sociedade deixa de basear-se no objeto artístico em si e na sua autonomia representativa de uma determinada realidade, e passa a guiar-se pelo capital que ela pode representar. Sendo assim o sujeito capitalista dirige seu gosto àquelas obras de arte que representam valor comercial elevado, ou que representem para ele algum tipo de ascensão social. Ao trabalhador cansado, resta o consolo, em seu tempo de ócio, da arte como fonte de diversão e prazer, algo que o convença de que suas necessidades físicas de prazer estético estão satisfeitos; essa é a função da arte na sociedade capitalista. Se por um lado o corpo é o canal para todo conhecimento de mundo, por outro, sendo conformado dentro de uma ideologia ele perde sua autonomia, não sente por si, não conhece por si, está sujeito às leis ideológicas que o formaram. Então, o gosto musical numa sociedade capitalista, como a nossa, é cativo das ideologias de mercado; não gosto porque eu escolhi gostar, gosto daquilo que alguém me fez gostar, para que por meio do aprisionamento do meu gosto a determinado objeto eu gere lucro e sustente o mercado.

O corpo visto pelo marxismo como fonte de conhecimento e a arte como elemento humanizador, ultrapassam a dimensão estética e sensual tornado-se também parte da práxis política. Mas a que ideologia serve este corpo? Estará, sem essa consciência política, o corpo aprisionado, sem nunca ter a possibilidade de uma verdadeira fruição estética? Seria a politização da arte o caminho para nos livrar das ideologias estéticas que aprisionam o gosto?

Walter Benjamin, admirador do marxismo, no auge de sua luta contra o nazismo e o fascismo, testemunhou a utilização da arte como meio de humanizar o desumano: a propaganda de guerra alemã utilizava o cinema como forma de difusão da ideologia estética que transfigurava as tristes cenas de soldados em batalhas, prisioneiros de guerra, cadáveres abatidos, ruídos de bombas e armas em sinais de triunfo e beleza pela força. A manipulação de fatos por meio de registro cinematográfico camuflava a feiura e a desumanidade. Assim tomava-se como belo e bom o pernicioso. Para Walter Benjamin, o único caminho para salvar a Arte pós-surgimento das tecnologias de reprodução mecânica (fotografia, gravação sonora,

cinema) seria a politização da obra de arte. A obra de arte reproduzida mecanicamente deverá ser difundida entre as classes trabalhadoras, acompanhada de uma educação política e estética para contextualização histórica e social. Sem esse processo de significação contextual, a arte seria só mercadoria, e ao invés de promover democratização do acesso à arte, irá fetichizá-la e promover o declínio do gosto.

O advento das novas tecnologias teve grande impacto sobre as artes: o rádio e o cinema, não apenas difundem arte, são capazes de manipular o gosto das massas em direção da arte produzida pela Indústria Cultural, mas diferente de seus companheiros da Teoria Crítica ele não concorda com a visão negativa sobre a reprodutibilidade da obra de arte, ao contrário, essa seria uma forma de democratizá-la, de aproximá-la das massas. Infelizmente a loucura desumana nazista tirou a voz do nosso marxista judeu otimista.

Destino melhor teve Theodor Adorno e Horkheimer, companheiros de Walter Benjamim na idealização da Teoria Crítica. Ao migrarem para os Estados Unidos da América do Norte para fugir da perseguição nazista, Adorno e Horkheimer, uniram-se na luta contra a alienação e contra o que eles denominaram “Indústria Cultural”. Dentre outras coisas a Teoria Crítica¹³ acusa o corpo de ser “instrumento da publicidade capitalista e da repressão política” (SHUSTERMAN, 2008, p. 60) e lamenta a apropriação das criações espirituais, dentre as quais está a Arte, pela Indústria Cultural. Presumindo, segundo a Teoria Crítica, que o corpo é prisioneiro dos meios de produção e a alma, de onde se origina a arte, é guiada pela ideologia de mercado, o indivíduo deixa de existir e passa a compor a massa comandada pela consciência dos produtores da arte capitalista.

A barbárie estética consuma hoje a ameaça que sempre pairou sobre as criações do espírito desde que foram reunidas e neutralizadas a título de cultura [...]

Ao subordinar da mesma maneira todos os setores da produção espiritual a este fim único: ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noitinha, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que devem se ocupar durante o dia essa subsunção realiza ironicamente o conceito da cultura unitária que os filósofos da personalidade opunham à massificação. (ADORNO; HORKHEIMER, 1988, p. 62).

A Indústria Cultural utiliza-se do corpo, suas sensações e necessidades para dominar a razão e fazer com que sujeitos, de gosto standardizado, consumam músicas, filmes, livros como qualquer outra mercadoria. Cria-se uma necessidade de um tipo de arte, que ao invés de seguir as regras da racionalidade que lhe trariam qualidade, segue interesses do mercado. Os

¹³ As obras de Theodor Adorno mais centradas na crítica musical e estética serão analisadas no capítulo destinado às reflexões sobre sociologia e sociologia da música, por sua especificidade. Neste capítulo temos como texto base para as reflexões sobre o lugar do corpo na Teoria Crítica a “Dialética do Esclarecimento”.

sujeitos da sociedade de consumo ganham, pelo progresso tecnológico, em acesso a mercadorias, para as quais o mercado determinou o valor e grau de necessidade, e perdem em capacidade de vivenciar sua realidade por meio do corpo, pois segundo os autores da Dialética do Esclarecimento: “Quanto mais complicada e mais refinada a aparelhagem social, econômica e científica, para cujo manejo o corpo já há muito foi ajustado pelo sistema de produção, tanto mais empobrecidas as vivências de que ele é capaz” (ADORNO; HORKHEIMER, 1988, p. 19).

Se se pode ter acesso às obras de arte de um museu via fotografias, ou conhecer outras cidades pelas imagens dos filmes do cinema, ou ouvir um concerto de Beethoven pelo rádio, Adorno e Horkheimer consideram que agora o sujeito já não sente necessidade de ver com seus olhos, ouvir com seus ouvidos ou tocar com suas mãos a obra de arte; a fruição estética não é mediada agora pelo corpo do sujeito, mas pela Indústria Cultural; mediação esta que empobrece os sentidos fazendo-os regredir; assim ocorre a regressão da compreensão das massas, nas quais os indivíduos perdem sua individualidade e passam como os bens da Indústria Cultural, a serem cópias genéricas, produzidas em escala.

A principal arma da Indústria Cultural seriam as tecnologias de reprodutibilidade da obra de arte; seus carros chefe eram nos anos 1940 e 1950, o Rádio e o Cinema falado. Para Adorno e Horkheimer as tecnologias de reprodutibilidade da arte criam uma realidade falseada, por sua semelhança com a natureza. A verdadeira obra de Arte, no entanto, deveria “estabelecer um domínio próprio”, que proporcionasse um distanciamento da realidade cotidiana e transportasse o apreciador a uma realidade fechada em si mesma, um domínio “arrebatoado ao contexto da vida profana”; a verdadeira obra de arte se destaca do real e não o reproduz (ADORNO; HORKHEIMER, 1988, p. 12). A arte produzida pela Indústria Cultural, que os filósofos da Teoria crítica consideram lixo ideologicamente legitimado, não proporciona ao corpo uma vivência estética autêntica, uma vez que ela não pode nem ser considerada Arte, mas uma cópia ruim da realidade orientada pelas leis do mercado e quanto mais o indivíduo é exposto a essa falsa arte, menos ele consegue perceber a diferença entre a realidade e sua cópia, tendo não somente prejudicado em sua crítica, mas também em sua vivência estética corporal.

Pouco importa o conteúdo ou o valor da obra em si, os efeitos concedidos a um filme ou a uma música via recursos tecnológicos é o que faz com que os consumidores se aproximem dos produtos da Indústria Cultural, assim, instaura-se a barbárie e o “emburrecimento” na sociedade de consumo; qualquer conteúdo é recebido sem crítica pelo

público do rádio e do cinema. Adorno e Horkheimer acusam o regime nazista de utilizar do rádio e o cinema como “armas ideológicas” da guerra e do antissemitismo.

A disposição enigmática das massas educadas tecnologicamente a deixar dominar-se pelo fascínio de um despotismo qualquer, sua afinidade autodestrutiva com a paranoia racista, todo esse absurdo incompreendido manifesta a fraqueza do poder de compreensão do pensamento teórico atual. (ADORNO; HORKHEIMER, 1988, p. 3).

Antes de agir sobre o corpo, a “racionalidade técnica”, ou seja, a lógica econômica dada pelos avanços científicos e tecnológicos utilizou do enfraquecimento deste corpo pelo sistema de produção capitalista para o qual ele é um meio de produção. Assim conformado o corpo, para o capitalismo, tem apenas a dimensão material, é objeto, vale quanto sua utilidade para o trabalho ou para a propaganda.

Na perspectiva da estética adorniana e horkheiniana, o corpo não é dominado apenas pelo trabalho, mas também pela falsa promessa que a Indústria Cultural faz de atender a seus desejos. Os modelos dados pela arte de massa têm como objetivo mostrar realidades almeçadas por todos, mas que nunca poderão ser vivenciadas por todos os indivíduos. Ideologicamente, é a repressão do desejo de ter e ser que produzirá a imobilidade das massas, que se acomodarão com a situação pela falsa sensação de que um dia seus desejos se realizarão. O corpo pede para voltar a ouvir inúmeras vezes voz do cantor que promete amor eterno, para comprar a revista com o modelo do vestido da atriz que fará com que qualquer mulher se transforme em uma princesa. Tudo engano! O desejo jamais será satisfeito pela arte de massa. O consumidor de arte sabe disso, mas seu corpo é refém da promessa de prazer.

Eis aí o segredo da sublimação estética: apresentar a satisfação como uma promessa rompida. A indústria cultural não sublima, mas reprime. Expondo repetidamente o objeto do desejo, o busto no suéter e o torso nu do herói desportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1988, p. 66).

Na sociedade capitalista o gosto não é produzido pelo corpo, pois que este foi subjulgado, nem pelo entendimento, eliminado pela razão tecnológica. O gosto é dado também pela Indústria Cultural, que hierarquiza e classifica seus produtos de acordo com o que cada grupo pode consumir.

Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu nível, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo. Reduzidos a um simples material

estatístico, os consumidores são distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa (que não se distinguem mais dos de propaganda) em grupos de rendimentos assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis. (ADORNO; HORKHEIMER, 1988, p. 58).

Na sociedade capitalista o belo não está na obra de arte, mas na sua utilidade com fins propagandísticos. Se o corpo de uma mulher, ou uma música, ou mesmo uma paisagem podem ser utilizadas para representar uma marca de cerveja, aumentando suas vendas, esta mulher, esta música e esta paisagem são consideradas belas pelo sistema capitalista. Já a qualidade é atribuída à obra de arte de acordo com seu valor de troca. Assim, os blocos de carnaval mais caros são também considerados os melhores, por outro lado, se eu não preciso pagar nada para ouvir a música de Beethoven no rádio, essa música não seria considerada boa, contudo ela me confere status social, o que na sociedade de aparência também me serve como moeda.

Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo. O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. (ADORNO; HORKHEIMER, 1988, p. 75).

Até mesmo a faculdade de julgar, considerada no sistema estético kantiano como presente e possível a qualquer ser humano foi retirada do sujeito pela Indústria Cultural, no momento em que ela conseguiu decifrar o “mecanismo secreto” que na alma preparam os dados sensíveis de modo a ajustá-los à razão pura. Incapaz de escolher por si mesmos, os consumidores recorrem à hierarquia de produtos dada pela Indústria Cultural. Esta hierarquia se baseia em quantos recursos tecnológicos e financeiros foram alocados para sua produção e divulgação. O conteúdo do produto da Indústria Cultural não incide sobre o seu valor de compra ou sua qualidade, assim esse produto, enquanto arte autônoma, está totalmente comprometido com uma espécie de “estilo”¹⁴ que o aprisiona numa fórmula de sucesso e venda. O resultado desta sujeição às regras mercadológicas é a produção de obras de arte sem valor objetivo e esteticamente empobrecidas, incapazes de sobreviverem como arte autônoma sem a tecnologia e a propaganda. Sendo assim a crítica que se elaboram sobre essas obras de

¹⁴ O estilo para a Indústria cultural é uma forma de aprisionar a obra de arte que mais se assemelha a fórmulas para obtenção de sucesso. Adorno e Horkheime afirmam que o verdadeiro estilo na obra de arte não segue padrões vigentes no que diz respeito a criação, ele é ao mesmo tempo arauto do seu tempo e profeta de um tempo futuro. É dada como exemplo a música de Mozart, que mesmo seguindo as regras estilísticas do período clássico, consegue se diferenciar da música clássica por possuir elementos presentes apenas nas composições deste autor, que não serão encontradas em nenhuma outra de seu período.

arte esteticamente empobrecidas não serão baseadas em elementos artísticos e estéticos. As divergências criadas pelos julgamentos dos produtos da Indústria Cultural, não podem ser considerados estéticos, defende-se as qualidades ou defeitos de determinado filme, música ou ator baseado em argumentos técnicos e mercadológicos. Ou seja, nas palavras de Adorno e Horkheimer:

As brigas em que os especialistas em arte se envolvem com o *sponsor* e o censor sobre uma mentira óbvia demais atestam menos uma tensão intrinsecamente estética do que uma divergência de interesses. [...] Na indústria cultural, desaparecem tanto a crítica quanto o respeito: a primeira transforma-se na produção mecânica de laudos periciais, o segundo é herdado pelo culto desmemoriado da personalidade. (ADORNO; HORKHEIMER, 1988 p. 60; 76).

Em resumo, procurando o lugar do corpo na dimensão estética da Teoria Crítica, podemos visualizar alguns aspectos interessantes. Primeiro a divisão clara entre o corpo e a mente, e a alienação dos dois pelo sistema capitalista; toda a liberdade que o corpo gosta na sociedade contemporânea ele ainda é uma prisão para a alma, e é por ele que a humanidade fica refém de uma lógica consumista que tem também na arte um bem de consumo. Na análise de Adorno e Horkheimer o corpo é a coisa morta, e sua estética é também uma forma de alienação. Mas ao contrário de ser o corpo desprezado pela sociedade capitalista, ele é superestimado, porém como objeto, sendo assim para Adorno, impossível sua revivificação como fonte cognoscente; não existe esperança para o corpo: ele é amado, enquanto objeto (coisa morta) e odiado, enquanto coisa viva.

Esta visão pessimista do corpo na verdade reflete o pensamento acadêmico contemporâneo: a música que mexe com o corpo, é alienada e o corpo mexido pela música não possui um espírito crítico. O que fazer? Não resta esperança para a geração pós Indústria Cultural?

Não se pode mais reconverter o corpo físico no corpo vivo. Ele permanece um cadáver, por mais exercitado que seja. A transformação em algo de morto, que se anuncia em seu nome, foi uma parte desse processo perene que transformava a natureza em matéria e material. (ADORNO; HORKHEIMER, 1988, p. 110).

Tudo o que poderíamos fazer para reinserir o corpo no mundo da estética e da cognição seria vão, somente o esclarecimento, fruto da consciência crítica poderia salvar-nos da barbárie estética na qual estamos mergulhados, segundo a Teoria Crítica. Foi, para Adorno e Horkheimer (1988, p. 108) a cultura que criou a dicotomia corpo e alma, no momento em que os românticos tentaram no século XIX, levar o corpo a um renascimento; o que

aconteceu, entretanto o que eles conseguiram foi apenas a vivificação do corpo em sua dimensão material – “viril, morta e mutilada” – seguida do desaparecimento do sentido racional. Vivemos assim uma relação de amor e ódio com o corpo: se o valorizamos, o fazemos dele fetiche, se o odiamos, o escravizamos.

O corpo sob a perspectiva da Teoria Crítica não tem salvação, mesmo se treinarmos os sentidos, mesmo com a submissão dos sentidos à moral. Porém, é importante considerar, levando em conta a força ideológica do sistema capitalista que subjuga o corpo, que a percepção, como algo multiforme, pode rebelar-se contra o sistema. Negado, proibido ou ignorado o diferente sempre acaba por triunfar, não como força totalitária, mas como pequenas atividades de rompimento com o processo de imposição dos padrões estéticos. Isso explica porque muitas das carreiras dos artistas da grande mídia são meteóricas: em algum momento a fonte irá secar, a fórmula estética que arrasta os sentidos das multidões não mais se sustentará frente à imprevisibilidade dos desejos dos sentidos.

O contrário seria se o fundamento estético fosse somente de natureza racional e lógica, se fossemos de fato somente consciência, aí sim, isolados da complexidade e multiplicidade das vivências corporais, poderíamos, como no sistema kantiano, aplicar o princípio da complacência, nos afastando dos interesses pelo objeto ou sua utilidade, para finalmente chegarmos à fruição estética puramente espiritual, esta sim de caráter totalitário e universal. Contudo, como já exposto, tanto racionalistas, quanto idealistas têm frustrados seus sistemas de fruição estética pela insubmissão do corpo.

Ao tratamos de localizar o lugar do corpo no pensamento estético de tradição europeia, fica perceptível a carência de uma perspectiva conectada ao nosso tempo e espaço. A construção filosófica de um tempo e espaço, mesmo com todo esforço para manter seu ideal de universalização, nem sempre se adéqua a toda e qualquer realidade, porém, em se tratando da Arte e seu julgamento estético, percebemos que o pensamento estético tradicional europeu tem sido a medida das coisas, estes são os valores difundidos: o corpo como o grande vilão do conhecimento, da moral e da busca pelo belo. As massas sob a perspectiva da estética tradicional são consideradas incapazes de julgar a Arte por terem um conhecimento limitado, por serem levadas pelos falsos sentimentos de belo provocados pela manipulação ideológica dos seus sentidos. Dos sentidos sujeitos à razão e o nascimento da faculdade do juízo, à educação do corpo para a verdadeira estética, à estética como meio para a educação moral, ao pensamento do corpo masculino como único habilitado ao fazer e a fruição artística, à visão do corpo condicionado para o trabalho incapaz de apreciar o verdadeiro belo e finalmente a

um corpo iludido pela Indústria Cultural e seus artefatos tecnológicos de reprodução da obra de arte; são séculos de predomínio de perspectivas estéticas que retiram do corpo sua potência apreciadora da arte; afastado-o de qualquer julgamento válido, e pior ainda ratificando sempre a ideia de que o corpo confunde a percepção estética.

O gosto da massa é um engano estético, o povo, a mulher, o trabalhador, o doente não podem acessar o belo para a filosofia clássica porque, mesmo para os que admitem a superioridade do corpo sobre a mente, existe um padrão de corpo adequado ao verdadeiro gosto, existe um gênero, um estado de saúde, um treinamento específico que qualificam os sentidos para a fruição estética válida. Portanto, é ainda, para a estética clássica, o objeto que contem em si as características de belo e mesmo admitindo-se a existência da diversidade de gostos, insiste-se em hierarquizar os gostos e os repertórios a partir dos corpos que produzem este gosto.

4 MERLEAU-PONTY: MÚSICA E PERCEPÇÃO

A música não está no espaço visível, mas ela o mina, o investe, o desloca, e em breve esses ouvintes muito empertigados, que assumem o ar de juízes e trocam palavras e sorrisos, sem perceber que o chão se abala sob eles, estarão como uma tripulação sacudida na área de uma tempestade. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 303-304).

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty repensou a filosofia ocidental não mais sob os alicerces da tradição racionalista, empirista e idealista. Esta virada epistemológica busca o rompimento do paradigma corpo-mente, sujeito-consciência, e a construção da visão do Ser como uno perceptivo, não de si para si, mas de si para o mundo, de forma a tornar aquilo que lhe é exterior e universal em algo que lhe é interior, particular. Merleau-Ponty apresentará a Arte como um exemplo para que a Filosofia desamarre “os laços da tradição que amarravam o pensamento à tradição filosófica” e assim interrogue as obras filosóficas sobre as motivações de sua existência no tempo e no espaço e que interpele a obra de arte sobre aquilo que nunca foi interrogado ou respondido pela ciência e pela filosofia (CHAUÍ, 2002, p. 157). “Desamarrar os laços da tradição”, é isso que a Arte ensinará à Filosofia. Para tanto a Arte deverá manter-se Arte e não cópia da ciência, linguagem ou mercadoria; a Arte é para o ser-no-mundo, e não um objeto de apreensão espiritual, como afirmam as concepções da estética tradicional. A música, por exemplo, está além da arte de manipular ou combinar sons, a música é a inserção de estímulos sonoros no corpo do ouvinte por meio da experiência do ouvir, é essa experiência que lhe dá sentido.

A Arte ensina à Filosofia e à Ciência que o mundo não pode ser abandonado ou manipulado pelos que querem conhecê-lo. A Arte une o mundo e o ser, e o fazer artístico é o próprio pensamento, assim não há como dissociar o artista do seu mundo e da obra de arte. A obra de arte não representa um mundo dissociado da existência de seu criador, ela é a experiência do artista encarnado, do artista em sua relação física com as coisas do mundo, pois é o corpo do artista que faz a obra de arte. A fruição da obra de arte não transporta o expectador ao universo paralelo da ideia e do pensamento desencarnado, como num arroubo de enlevo espiritual, ao contrário, ela transporta o ser à sua experiência no mundo, excitando pensamentos sobre o mundo, sendo a arte objeto do mundo, sem ser uma cópia do mundo ou uma referência do mundo. Sendo assim “a invocação das obras de arte rompe com a tradição filosófica que as julgara cópias imaginativas da percepção, simulacros platônicos e, portanto, identificara ficção, erro e ilusão” (CHAUÍ, 2002, p. 158).

Eis o problema da Arte: para legitimá-la sujeitam-na à ciência, a tradição cultural, à lógica objetiva, instituindo-lhe um sentido universal a partir da tradição do pensamento e tudo que lhe é carnal, mundano torna-se indesejável e lhe é retirado. Porém a ciência, com suas imposições de limites dados pela teoria da arte, história, cânones composicionais etc., não consegue conter os arroubos carnis da Arte.

A Arte triunfa quando numa sala de concerto, mesmo seguindo o programa de audição, o ouvinte desgarrá-se das explicações puristas sobre a arquitetura da composição de Bach e se entrega à contemplação do mundo sonoro percebido e desvelado por Bach, homem de um tempo e espaço, compositor encarnado na experiência auditiva do meu corpo e suas singularidades. A música de Bach não é um objeto resultante dos processos sociais, psicológicos, físicos, como mero produto causal, ela é a explicação musical de tais processos, ela é a experiência transformada em expressão sensível pelo artista. A ciência, a teoria da música, os livros de história não podem dizer o que é a música de Bach, nem como ela deve ser apreciada, é a experiência auditiva que desvela a música e seu compositor e somente ela faz apreender as nuances do estilo musical barroco, às quais o ouvinte dará significado. O ver, o ouvir, o falar, o mover-se, na experiência com a obra de arte, “ultrapassam a carapaça da cultura instituída e desnudam o imaginário de um mundo visível, sonoro e falante” (CHAUI, 2002, p. 165).

O que torna as artes, em especial a música, maneiras singulares de conhecimento é o acesso que dão ao mundo e ao ser sem apresentarem-se como cópias. A música se refere ao mundo e ao ser humano musicalmente por sua forma e conteúdo, sem precisar imitá-los, porém, diferente da pintura, a música “está por demais aquém do mundo e do designável, para figurar outra coisa a não ser épuras do Ser, seu fluxo e seu refluxo, seu crescimento, suas explosões, seus turbilhões”¹⁵ (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 276). Tal expressão poderia por em xeque as possibilidades de se acessar o mundo por meio da arte musical, no entanto essa aparente fluidez de sentido, e as múltiplas possibilidades de significação da obra de arte musical, é o que permite ao ouvinte, independente de seu grau de conhecimento técnico musical se aproximar auditivamente da música, estabelecendo com ela uma identificação, como se ele e o compositor pudessem construir vias de comunicação musical de ser no mundo para ser no mundo, compartilhando não apenas sensações auditivas, mas a experiência musical humana.

¹⁵ La musique, à l'inverse, est trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 11).

A é pura do Ser esboçada na música é a máxima aproximação inteligível entre consciências; portanto o não tolerar, o ignorar ou o combater da música do outro, é também não reconhecer-lhe a existência, é negar a legitimidade de sua experiência no mundo. Se por um lado a música está aquém do designável, por outro ela é a janela que se abre para o mundo do músico, um mundo musical, como explica Merleau-Ponty¹⁶:

A Música nos daria muito facilmente um exemplo e, por isso mesmo, não quero insistir nisso. Aqui é impossível, com todas as provas, imaginar que as artes se referirem a qualquer coisa diferente de si mesma. A música programática, que descreve para nós uma tempestade, ou mesmo a tristeza, é a exceção. Aqui estamos nós, irrefutavelmente, na presença de uma arte que não fala. E ainda assim a música está longe de ser mais do que uma coleção de sensações sonoras. É através dos sons que vemos aparecer uma frase e, de frase para frase, um todo, e, finalmente, como disse Proust, o mundo do músico, que se existe no grande mundo de uma possibilidade musical - a região Debussy, ou o reino de Bach. Não há nada para fazer aqui que não escutar, sem retornar a nós mesmos, para nossas memórias, os nossos sentimentos como a percepção olha para as próprias coisas, sem misturá-los com os nossos sonhos. (MERLEAU-PONTY, não paginado, 1948).

Diferente do que imaginamos, não há total posse do sentido da música, não somos donos dos significados que lhe atribuímos, ao contrário, o sentido é construído a partir da relação da música com o ser-ouvinte, não é fixado pela teoria ou pela cultura.

Se a cultura sedimenta e cristaliza as expressões, a Arte, por sua vez, amplia as possibilidades do ser, tornando o trabalho do artista algo sempre inacabado. Ocorre que a arte questionará o estilo artístico cristalizado pela cultura como tradição, acrescentando-lhe o que está ausente e retirando-lhe os excessos; o ouvinte da mesma maneira acrescenta à obra de arte musical impressões, memórias e sentidos e vai além das significações dadas pela cultura. Cada execução musical inaugura novas possibilidades, porque a percepção auditiva muda a cada nova experiência, por isso pode-se ouvir uma gravação várias vezes e ela sempre será única, ela se renova porque a experiência transforma minha percepção das coisas. Da mesma maneira que “o músico não pode parar de compor” o apreciador da obra de arte musical não para de criar novas formas de interação auditiva com as músicas, são infinitas as possibilidades de percepção musical que o ouvir nos proporciona. O artista, inquieto com a incompletude de sua tarefa, instigará seu público a buscar novas maneiras de expressão a partir da inquietude gerada por uma obra de arte anterior. Porém a crítica da arte não consegue acompanhar o movimento ágil do fazer artístico, e por não lhe ser possível elaborar um discurso sobre o fazer artístico simultaneamente a sua aparição, ela terá que assistir impotente

¹⁶ https://www.youtube.com/results?search_query=merleau+ponty+music

e contrariada o novo estilo cair no gosto. O gosto, por sua vez, é simultâneo à experiência e reflexo do momento vivido, por isso é apreendido pelas massas mais facilmente do que pela teoria e crítica musical que não conseguem explicar porque se deve ou não gostar do novo acontecimento musical.

Não existe erro no gosto, em si mesmo, o mau gosto é o conceito atribuído pela crítica da arte para toda a experiência estética que ela não consegue explicar. Diferente da crítica de arte, a filosofia, que também propõe suas verdades sobre a obra de arte, consegue ir além porque acolhe a obra de arte e o artista, e com eles aprende. Enquanto a crítica da arte dá por encerrada sua tarefa quando finalmente consegue julgar a obra de arte, a filosofia, mesmo após julgá-la continua a interpelá-la sobre suas razões de ser, e se inquieta com o que a obra de arte suscita. Assim a filosofia se assemelha à Arte pelo caráter comum entre elas: a impossibilidade de tomar seu trabalho como concluído.

Merleau-Ponty, afirma em *A dúvida de Cézanne*, que a Arte não é o resultado do agrupamento de acontecimentos, estados ou situações vivenciadas pelo artista, mas uma resposta a eles. A pintura de Cézanne não é a pura expressão do ser do artista, mas a expressão do mundo que o rodeia, por isso sua insatisfação, pois sua obra frustra o ser que tenta tornar visível o que ainda não foi visto e que nunca será inteligível a não ser pela experiência estética. O mundo da cultura e da natureza foi dado a Cézanne para ser decifrado da mesma forma como ele se revela ao pintor, por meio do seu corpo sensível, por isso Cézanne afirmou que sua pintura é sua consciência do mundo, e que pela sua obra é possível unir a consciência ao fazer artístico. Isso provoca a inquietação do artista, pois ele não consegue tomar posse de sua consciência, pois assim como sua obra de arte, ela lhe foge pela relação do seu corpo com as coisas do mundo. A consciência não está presa ao pensamento objetivo e à reflexão. Marilena Chauí diz que “graças à obra de arte, descobrimos que a reflexão não é privilégio da consciência nem essência da consciência, mas que esta recolhe uma reflexão mais antiga que a ensina a refletir: a reflexão corporal” (CHAUÍ, 2002, p. 179).

Geraldo Vandré demonstra esta confusão própria da reflexão corporal, que longe de nos proporcionar a delimitação de uma identidade fixa, mistura nosso mundo interior com mundo exterior. *Prá não dizer que não falei das flores* foi tomada como o hino contra o regime militar instaurado no Brasil na década de 1964. Geraldo Vandré, seu compositor, nega até hoje que houve nele a intenção de tornar sua música arma de militância política e afirma que teve e sempre terá enorme admiração pelas forças armadas brasileiras (GERALDO..., 2010). Contudo a reflexão corporal trai o artista, pois o que ele acredita em seu mundo

interior é confrontado pelo mundo exterior apreendido pelo seu corpo. A música de Vandré não revela seu artista, suas crenças, sua cultura, revela o Vandré num mundo que se debate contra um regime ditatorial. É a consciência corporal gritando na letra e melodia da canção a vida, a experiência que intelectualmente seu compositor nega, mas não consegue silenciar e por isso se inquieta.

A reflexão do corpo faz ruir o projeto de gosto kantiano. O bom gosto é traído pelo corpo que insiste em balançar durante a execução de uma música que o juízo reflexionante julga sem valor artístico ou quando, sem querer, nos ouvimos cantarolando a canção considerada por alguma crítica, musicalmente pobre. Neste sentido, é inútil atribuir legitimidade apenas as obras de arte expostas num museu, ou as músicas executadas nas salas de concertos uma vez que a arte está num processo perene de transformação, seu trabalho é interminável, os discursos sobre ela não legitimam seu valor se ela antes não for reflexo da vida e das experiências das pessoas com o mundo.

Vejamos a seguir como Merleau-Ponty apresenta este corpo-consciência sob uma perspectiva musical.

4.1 O CONHECIMENTO MUSICAL COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Minha mãe e eu estávamos ouvindo música durante uma viagem, a certa altura da execução musical, parei a conversa e expliquei que estávamos ouvindo corais de Bach. Eu havia esquecido que a última música da seleção do CD não era um coral de Bach, e sim uma peça vocal de Beethoven e, ao ouvi-la, minha mãe protestou: - Essa aí não é de Bach! Minha mãe nunca teve educação musical formal, mas sempre gostou de ouvir música, principalmente instrumental; o que a fez distinguir entre a música de Bach e de Beethoven não foi uma explicação sobre as características estilísticas musicais do barroco, ou sobre a harmonia do período romântico, mas sua experiência com a música. Por isso incomoda ouvir de não músicos: “Eu gosto de música, mas não entendo nada de música”, como se a música estivesse limitada à ideia de música e como se o sentido musical fosse sempre elaborado a partir de um conhecimento a priori inacessível para quem não teve educação musical formal.

Ao afirmar que a música não era de Bach, minha mãe não o fez se baseando num sentido extramusical, mas no sentido musical que seu corpo experienciou como sendo o estilo de Bach. É o ato de ouvir e de fazer a música que me faz conhecê-la, é a partir de minha experiência no mundo que atribuo um sentido musical à música e reconheço os estilos

musicais; posso saber definir acorde, falar sobre sua constituição, mas ele só existe quando eu posso ouvi-lo. Beethoven só pôde “ouvir” e compor sua música depois de surdo porque antes ele vivenciou-a fisicamente. Não há pensamento sem experiência, então o que acreditamos ser um pensamento musical abstrato antes existiu como experiência sonora concreta.

A significação musical da sonata é inseparável dos sons que a conduzem: antes que a tenhamos ouvido, nenhuma análise permite-nos adivinhá-la; uma vez terminada a execução, só poderemos, em nossas análises intelectuais da música, reportar-nos ao momento da experiência; durante a execução, os sons não são apenas os "signos" da sonata, mas ela está ali através deles, ela irrompe neles. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248).

Da mesma maneira o gosto musical está relacionado à experiência estético-musical e pode-se afirmar que é nela que o gosto musical de fato nasce. Passada a experiência o gosto musical manifesta-se como uma justificativa, ou no juízo sobre o objeto musical, não mais fundado na experiência, mas pela experiência. As maneiras de justificar a preferência por esta ou aquela música são as expressões do meu gosto, contudo as justificativas de gosto não apresentam o alto teor de subjetividade como no gosto, porque as justificativas de gosto podem ser aplicadas a qualquer objeto musical de preferência ou não. Sendo assim as justificativas de gosto se equivalem e se anulam, numa tentativa de legitimar por meio da razão a experiência estética de gosto. A elaboração de juízo é posterior ao gosto, antes disso a experiência estética já ocorreu, o sentimento de prazer ou desprazer já foi despertado, portanto, o gosto não é despertado pelas justificativas valorativas elaboradas a priori ou a posteriori, elas simplesmente oferecem dados que legitimam o gosto socialmente, mas o gosto já foi experienciado independente das mesmas.

A *Fenomenologia da Percepção* não trata diretamente da música, mas em certos momentos desta obra Merleau-Ponty situa a experiência musical e sonora no contexto da percepção humana. Doravante, neste subitem serão destacados os aspectos sonoros e musicais dentro do pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty, procurando elaborar uma base teórica que justifique a primazia do ouvir na experiência estético-musical e como o gosto se insere neste contexto.

Diferente dos lugares secundários ocupados pelo corpo e suas sensações nos sistemas filosóficos estéticos de base empirista e intelectualista, que o veem com função secundária na elaboração da “verdade” sobre as coisas, para a *Fenomenologia da Percepção* é na experiência do corpo com o objeto que percebo a realidade. O corpo não é um meio pelo qual tenho acesso ao objeto, é nele que reside todo meu potencial cognoscente; neste sentido a visão

mecanicista do corpo como um conjunto de órgãos trabalhando isoladamente para o funcionamento do todo não corresponde à perspectiva da fenomenologia de Merleau-Ponty: meu corpo é o que me define como “eu”, minha existência é a facticidade do meu corpo no mundo, e para tanto preciso da experiência com as coisas no mundo, que não é mediada pelo “eu penso”, mas, pelo “eu posso”, portanto “meu corpo tem seu mundo ou compreende seu mundo sem precisar passar por ‘representações’, sem subordinar-se a uma ‘função simbólica’ ou ‘objetivante’” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 194).

Enquanto Nietzsche enaltece a percepção do corpo sadio e treinado, Merleau-Ponty destaca que é em sua limitação que o corpo comunga com o mundo da experiência, pois ambos apresentam-se em sua falibilidade, vagos e ambíguos. Da mesma forma o corpo “carne corruptível” comunga com as coisas do mundo, finitas como o corpo, e apresenta assim uma capacidade especial de apreender o mundo e as coisas, diferente da mente, que por sua natureza etérea não consegue se unir ao mundo. A percepção não é uma operação fisiológica, para a qual a ciência e o pensamento objetivo traçam uma lógica na qual unem as representações físicas à psique na tentativa de provar que o objeto se deforma em contato com o sujeito, pois o sujeito, o corpo, irá interpretá-lo subjetivamente.

A percepção se dá no mundo dos fenômenos de um contexto cultural, que preexiste ao sujeito, portanto o corpo físico, objetivo, também é culturalmente constituído. Merleau-Ponty se oporá às concepções idealistas, sensualistas e mecanicistas de corpo, e unirá à sua concepção de corpo fenomenal uma nova definição de consciência, que não existe para si ou para explicar sua existência e das coisas, a qual ele chama consciência perceptiva, que existe na experiência do sujeito com o mundo.

No que diz respeito ao corpo, e mesmo ao corpo de outrem, precisamos aprender a distingui-lo do corpo objetivo, tal como os livros de fisiologia o descrevem. Não é este corpo que pode ser habitado por uma consciência. Precisamos recuperar, nos corpos visíveis, os comportamentos que neles se esboçam, que fazem ali a sua aparição, mas que não estão realmente contidos neles. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 470).

Diferente do pensamento pragmatista, que defende o aprimoramento da experiência corporal irrefletida, para Merleau-Ponty a experiência do corpo já é consciência; o corpo é fonte da linguagem, da expressão e de todo sentido. A experiência irrefletida é a apreensão do mundo e nenhum pensamento reflexivo sobre ela é capaz de capturá-la e dar-lhe sentido; o corpo é autoconsciente. Merleau-Ponty ultrapassará também o pensamento empirista e intelectualista, que coloca a experiência no campo do confuso e do conceito, e produzem a

experiência compreendida por um discurso sobre ela que pretende silenciá-la e impedi-la de falar por si, levando-nos à compreensão da experiência (CHAUI, 2002, 162). Justificar o gosto é também um discurso sobre a experiência, ao admitimos que o gosto nasce na experiência, ele faz parte do processo perceptivo, não é um sentimento oriundo da mente psicológica, mas da afinidade do sentido da audição com a música; uma vez despertado o gosto a audição se ajustará para apreciar as nuances sonoras agradáveis e desagradáveis para mim. O ouvir é uma ação consciente e a dicotomia entre música para ouvir e música para pensar deveria ser reconsiderada. Assim como o corpo, a música é sua própria expressão e possui suas formas de interpretação de experiência e mundo.

Antes, porém, de tratar dos aspectos musicais da percepção no campo da fenomenologia, é necessário delimitar o termo percepção dentro do contexto musicológico tradicional. Para um músico a percepção musical é a habilidade que possibilita a identificação auditiva de notas musicais, ritmos, harmonias, compassos dentre outros elementos musicais bem como sua leitura e escrita. A percepção musical limita-se, neste caso, à teoria musical ocidental e ao treinamento auditivo. Quando se trata de contextualizar historicamente e socialmente a obra de arte musical, identificando aspectos estilísticos, chamamos de *Apreciação Musical*.

A *Apreciação Musical* e a *Percepção Musical* são importantíssimas para o desenvolvimento de habilidades musicais funcionais e por conta disso ocupam boa parte do tempo de instrução formal do músico, sendo que alguns métodos e modelos de Educação Musical consideram as atividades destas disciplinas fundamentais, dentre eles o método de Edgar Willems, e o modelo *Composition-Literature-Audition-Skill acquisition-Performance* (CLASP) de Keith Swanwick. Porém ao tratarmos da percepção musical no contexto da Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty, estamos expandindo a apreensão da música para além dos domínios da teoria musical ocidental, ligando-a à experiência estética do ser humano situado no mundo. Essa não é uma tentativa de traduzir o sentido musical para um sentido não musical, mas de situar a escuta musical para além das possibilidades de um treinamento auditivo que permite conhecer a obra de arte musical a partir da análise e síntese de seus elementos isoladamente ou reunidos. Eis a dificuldade de elaborar um sentido musical sem cair na tentação de produzir um sentido não musical e ao mesmo tempo considerar seu lugar no mundo, na sociedade que ultrapassa o sentido puramente musical, pois que variando os contextos, tempo e espaço, varia-se também o que chamamos música.

Para a questão da tradução da música pelos sentidos, Merleau-Ponty irá considerar que à semelhança de uma pintura, uma obra de arte musical somente poderá revelar-se na experiência por um sentido musical, neste caso pelo que ela tem de sonoro, e é assim que o corpo percebe a música e lhe dá sentido. O corpo, pela sua capacidade de dar sentido a si mesmo, assim como uma música se explica pelos sons, pode ser comparado a uma obra de arte. O corpo que percebe a música está inserido no mundo, porém não é por meio dele que percebo, percebo o mundo no meu corpo, é meu corpo que produz o sentido.

Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 209-210).

A experiência de contato com o corpo próprio ou com a obra de arte é a obtenção do sentido em si, assim uma explicação sobre a música, ou sobre o corpo não se sustenta sem a experiência do ouvir, do tocar, do sentir com o corpo:

Não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte. Em um quadro ou em uma peça musical, a ideia só pode comunicar-se pelo desdobramento das cores e dos sons. A análise da obra de Cézanne, se não vi seus quadros, deixa-me a escolha entre vários Cézannes possíveis, e é a percepção dos quadros que me dá o único Cézanne existente, é nela que as análises adquirem seu sentido pleno. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 207).

No momento efêmero da execução musical, seja ele mecânico ou original, meu corpo ressoa musicalmente. É comum ouvirmos que determinada música faz com que eu lembre de certo momento vivido, pessoas, espaços, no entanto não é a música que me transporta, é o meu corpo que evoca uma experiência vivida e relaciona-a a música, no entanto a música continua música em seu sentido, sons não se transmutam em palavras ou recordações, pois nosso corpo consegue mesmo conectado mais à recordação evocada pela experiência de escuta musical, diferenciar o que é música e o que é recordação. O não músico não saberá falar sobre a sua experiência musical num idioma musicológico, no entanto, o sentido que ele atribui à música ouvida é tão musical quanto à de um músico, se não fosse desta maneira, somente os músicos diferenciariam entre música e não música.

Mas como um não músico que não consegue identificar elementos musicais pode obter o sentido da música em si, sem basear-se apenas em impressões subjetivas e não musicais? Segundo Merleau-Ponty, temos acesso à coisa em si, não apenas pelos seus elementos

constituintes isoladamente, mas por meio dos sentidos que tais elementos produzem pelo corpo e no corpo, assim mesmo sem saber falar o francês, inglês ou o alemão, conseguimos identificar estas línguas por sotaques, tons, gestos sonoros. Podemos não saber definir o modo menor, mas reconhecemos e atribuímos nosso sentido a uma melodia em tom menor pela experiência estética que ela nos proporciona.

As “verdades” sobre uma obra de arte não foram construídas a partir de sua forma e conteúdo; uma música considerada de boa qualidade recebe este juízo por um sentido dado pela experiência com esta obra de arte no tempo e no espaço. A existência preservada de uma obra de arte faz com que ela conserve suas características materiais (forma, conteúdo), mas os valores, conceitos não são à semelhança de sua duração no tempo, uma verdade absoluta. O tempo muda o conceito e as "verdades" sobre a obra de arte. A aura que consideramos etérea em uma obra de arte nada mais é que construção do tempo presente, de um conjunto de ideias traçadas aprioristicamente. O signo, mesmo sendo elemento natural constituinte do objeto, é devorado pelo sentido, e o signo não se limita a expressar a verdade sobre a obra de arte.

Para que uma chave, por exemplo, apareça como chave em minha experiência tátil, é necessário um tipo de amplitude do tocar, um campo tátil em que as impressões locais possam integrar-se em uma configuração, assim como as notas são apenas os pontos de passagem da melodia; e a mesma viscosidade dos dados táteis que sujeita o corpo a situações efetivas reduz o objeto a uma soma de "caracteres" sucessivos, a percepção a uma caracterização abstrata, o reconhecimento a uma síntese racional, a uma conjectura provável, e retira do objeto sua presença carnal e sua facticidade. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 156).

Não existe um sentido escondido na música que desvelamos ao analisar seus elementos; não precisamos desmembrar uma harmonia para buscar seu sentido, ele se constrói enquanto a música é executada. Neste contexto o gosto também não se justifica pelo signo apenas, mas pelo sentido que o sujeito lhe atribui. O que nos atrai numa melodia, num som, é o potencial de sentido que ele assume enquanto escutado; uma melodia simples, por meio da percepção se expande e transcende tempo, espaço e sua estrutura musical. Numa experiência de audição, seja em sala de concerto ou num espaço qualquer o tempo será o tempo da música, o espaço não mais será percebido geometricamente, será musicalmente resignificado, desta forma, por exemplo, a caracterização do local de onde vem o som grave, agudo, dependendo do gosto musical pode ser alvo da percepção ou ser totalmente ignorado. Isso corrobora com a ideia de que o corpo sente como um todo e os sentidos se comunicam entre si, mas não traduzem os dados uns dos outros; o que é auditivo permanece no campo auditivo, porém a unidade perceptiva corporal também percebe o estímulo auditivo e vivencia-o não de

sentido em sentido, mas como corpo uno, indivisível que por sua vez produzirá o que Merleau-Ponty chama de “nó” de significações.

A experiência sensorial só dispõe de uma margem estreita: ou o som e a cor, por seu arranjo próprio, desenham um objeto, o cinzeiro, o violão, e esse objeto fala de uma só vez a todos os sentidos; ou então, na outra extremidade da experiência, o som e a cor são recebidos em meu corpo, e torna-se difícil limitar minha experiência a um único registro sensorial: espontaneamente, ela transborda para todos os outros. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 306).

Assim, a experiência de assistir um filme sem trilha sonora modificará completamente a experiência com a imagem, isso porque mesmo pertencendo ao mundo da audição o som consegue extrapolar os limites auditivos.

Infelizmente a tentativa de dar a música contornos científicos não apenas desafinou nossos ouvidos, conformando-os ao temperamento das escalas ocidentais via arranjo da física e da matemática, mas habituou-nos a desprezar o nosso gosto musical. A ciência ensina-nos a submeter a experiência musical, à qual temos acesso por meio da audição, à reflexão. Ficamos entre dois paradigmas: o científico, para o qual a música precisa ser pensada e o senso comum, para o qual a música é puro sensualismo. Um e outro elaboram meias verdades sobre a música, fundados na decomposição, análise e síntese da música em elementos musicais ou extramusicais, que tendem a indicar o que é certo e o que é errado na música.

Quando ouvimos uma música, destacando seus aspectos racionais, sejam eles de natureza físico-matemático ou sócio-histórico ou mesmo dos valores culturais difundidos pela tradição musical, nos distanciamos da verdadeira experiência do nosso corpo com a música. Por exemplo, se alguém considera a harmonia da música pop pobre, ou se adentramos uma sala de concerto já considerando que a música ali executada é esnobe e enfadonha, ouviremos o que a ciência e o senso comum ensinaram a ouvir e a qualquer insurgência do corpo à essa experiência musical que desperte o gosto musical para uma música considerada de baixa qualidade será cerceada pela razão, pela moral ou pela tradição. Segundo Merleau-Ponty, pensamos nossa percepção ao invés de percebê-la e complementa a isso a ideia de que uma obra de arte deve ser percebida e não definida.

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como o concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 308).

O perigo é que de posse dos dados sensíveis tendemos a transformá-los em pré-cognição, e os subutilizamos a experiência, silenciando o corpo.

Merleau-Ponty destaca o potencial da experiência não submetida ao pensamento racional, falando da capacidade que uma pessoa, sem instrução musical formal, tem de cantarolar a área de uma ópera na tonalidade confortável de sua voz. Mesmo tendo percebido a área em sua tonalidade original, independente de uma explicação a priori ou a posteriori, um não músico pode transpô-la, adequando-a a seu corpo; a experiência original de audição foi sucedida pelo fazer musical. A área da ópera se uniu ao sujeito, esta é a operação da percepção: a comunhão do sujeito com o mundo. Diferentemente, de posse de um pensamento objetivo, o sujeito se afastaria cada vez mais do objeto e neste caso o não músico, pensaria: a área da ópera foi cantada por uma mulher, como eu sou homem, não possuo tessitura vocal para executá-la e transpondo-a para minha tessitura vocal descaracterizo-a; assim o pensamento afasta o mundo do sujeito, preservando as qualidades da coisa como se a interação com o sujeito a prejudicasse.

Se ao ouvir uma música meu objetivo é a busca do sentido das harmonias, a construção estilística, seu ritmo e seu compasso, me desconecto da unidade musical para me unir a um pensamento ou uma ideia de música; me distanciei do objeto musical, mas não rompi totalmente com ele, pois a existência do som e a insistência de sua existência no mundo toma meus sentidos e se une a minha experiência estética.

Diz-se que os sons ou as cores pertencem a um campo sensorial porque sons, uma vez percebidos, só podem ser seguidos por outros sons, ou pelo silêncio, que não é um nada auditivo, mas a ausência de sons, e que portanto mantém nossa comunicação com o ser sonoro. Se reflito e durante esse tempo de ouvir, no momento em que retomo contato com os sons eles me aparecem como já estando ali, eu reencontro um fio que tinha deixado cair e que não está rompido. O campo é uma montagem que tenho para um certo tipo de experiências e que, uma vez estabelecido, não pode ser anulado. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 440).

A música não pertence apenas ao mundo natural, ela faz parte de um mundo cultural, social. Parafraseando Merleau-Ponty (1999, p. 519): se toda a tradição musical europeia ocidental desaparecesse, provavelmente não chamaríamos a IX Sinfonia de Beethoven de música. O significado que a música assume a partir de seu lugar na cultura também permeia minha percepção sobre ela e o gosto musical está impregnado tanto do subjetivo quanto do cultural coletivo. O mundo cultural, na concepção de Merleau-Ponty, explica as coisas do mundo natural a partir de suas funções em contextos que antecedem meu eu; existências que me precedem, mas que acompanham a minha existência, ajudando a dar significado a minhas

experiências. O meu gosto segue as experiências que me precederam. Não se trata de levar adiante a tradição musical porque a cultura assim o determinou, mas porque a cultura que se incorpora em mim, molda meu ouvir e minhas preferências musicais; assim “o social já está ali quando nós conhecemos ou o julgamos” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 486). Contudo, a sociedade não pode ser vista como um objeto, do qual preciso me distanciar para perceber, ao contrário preciso enxergar o mundo social, a cultura, como consciências que se sobrepõe e transitam no tempo e no espaço na construção dos sentidos das coisas. O mundo social sou eu e os outros.

O pensamento objetivo perde de vista a coexistência das consciências, dos eus, quando afirma que o pensamento é a prova da minha existência como consciência, assim o outro para mim é objeto, já que sou eu que penso sobre ele, do mesmo modo sou para o outro objeto. Ora, se outro é objeto, seu gosto musical para mim é algo alienado, sem sentido, pois o que vale é minha experiência estética, meu juízo sobre a música; se por outro lado o outro se apresenta a mim como existência autoconsciente no mundo natural, físico, e no mundo da cultura, social, nós coexistimos, e não subsiste a ideia de gostos musicais autênticos, melhores ou piores, superiores inferiores. O gosto faz parte da experiência estética do eu e do outro, igualmente válidos se considerados dentro da percepção do corpo e não sob o pensamento objetivo.

Outrem ou eu, é preciso escolher, diz-se. Mas escolhe-se um contra o outro, e assim afirmam-se os dois. [...] Na realidade, o olhar de outrem só me transforma em objeto, e meu olhar só o transforma em objeto se nós dois nos retiramos para o fundo de nossa natureza pensante, se nós dois olhamos de modo inumano, se cada um sente suas ações, não retomadas e compreendidas, mas observadas como as ações de um inseto. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 483-484).

O argumento que é construído contra o gosto do outro é o artifício utilizado, a partir da razão, para torná-lo objeto; por não perceber o outro como consciência, desconsidera-o e às suas experiências estéticas. Da mesma maneira, o outro, ser no mundo assim como eu, utilizará dos mesmos argumentos objetivos para justificar seu gosto musical e desqualificar o meu, ou, o que é pior ignorá-lo sob o disfarce de tolerância, que no final redundarão na coexistência de duas verdades e dois erros. Ou seja, quando partimos do princípio de que o mundo é dividido na dicotomia bom/mau, belo/feio, deixamos de perceber o que ultrapassa essa classificação dualista.

Para Merleau-Ponty o significado em si e para si da música, não é algo presumível pela análise de seus elementos; a música assume sua verdadeira autonomia quando seu

sentido se constrói na superação de meros dados do sentido, no ouvir do ouvinte. A percepção definirá o valor que atribuo à música, mesmo que meu ouvir não seja especializado em música, pois o fato de ter uma experiência estética com a música marcará para sempre minha existência. Jamais, como afirma Merleau-Ponty, serei o mesmo depois de ver um quadro ou ouvir uma música. Não pode ser considerado erro de percepção a incapacidade de desenvolver gosto pela música erudita europeia se a experiência musical estética não se baseia na tradição ocidental. É como eu digo, jamais tocarei piano como um europeu e jamais tocarei um tambor como um africano; mesmo negando a música da minha cultura, é ela que permeia o meu fazer musical e filtra toda a minha percepção. Responderemos a música com sentidos fisiológicos e sociológicos, incorporados. Infelizmente esta resposta do corpo, do ouvir música, não é levada em conta e perdemos a “clareza à primeira vista”, ou à primeira audição, que por fim desaparecerá no momento em que reduzirmos a música, e os objetos “àquilo que se acredita serem seus elementos constituintes” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 524)

A música não pode ser confundida com a sua teoria, nem com suas formas de escrita, mesmo que tais sejam deveras importantes para a difusão musical, manutenção de um legado musical para gerações futuras e pedagogia musical. A linguagem musical, que alguns afirmam ser a partitura, é o acontecimento musical em si e juntamente com todas as experiências que transpassem o ato de ouvir, tais como a cultura e a subjetividade. A crítica musical, as justificativas de gosto e as atividades de apreciação musical não podem traduzir o sentido da música e nem explicar porque uma música é melhor que outra, porque eles não estão focados na música e nos significados musicais que ela constrói a partir do ouvir, um ouvir que está além da percepção auditiva treinada, é uma percepção auditiva proporcionada pelo corpo. A música só pode ser compreendida musicalmente, não há discurso não musical capaz de lhe decifrar porque a música é experiência auditiva inteligível, ela é um fato e não apenas linguagem.

A música enquanto objeto no mundo se metamorfeia em estruturas diversas, por isso é-nos difícil reconhecer como música determinadas expressões musicais de outras culturas, e mesmo dentro da nossa cultura é difícil perceber os sentidos musicais de determinadas composições que não fazem parte da nossa experiência, assim ao analisarmos uma música tendemos a enquadrá-la dentro das estruturas e significados de música que são próprios da experiência musical corrente. Faz-se necessária a recolocação do significado de música dentro do contexto em que a música foi criada, e isso não se consegue por meio da elaboração de uma bula explicativa sobre os aspectos estruturais da música em diferentes culturas, mas

numa imersão musical nesta música, ou, como diz Merleau-Ponty, diante da música não há o que fazer senão ouvir, porque o ouvir música é pensar musicalmente e o fazer música é o pensamento musical em ação.

Durante as longas explicações sobre os aspectos composicionais sonoros da música tropicalista, noto o enfado dos jovens estudantes: alguns seguram a cabeça e outros fingem anotar o que é dito. Mas quando a música tropicalista começa a tocar, quando os estudantes cantam “Tropicália”, pode-se observar olhos brilhando, sinalizando o que se traduz na expressão: -“Ah, então, música tropicalista é isso!” A música deixou de ser uma ideia e passou a ser música de fato, e aquilo que era apenas estímulo sonoro e um discurso sobre música transformou-se em diversas expressões corporais de aceitação e rejeição: testas franzidas, suspiros de enfado, olhos brilhantes, tentativas de cantarolar, pés que acompanham o ritmo. E o mundo de possibilidades de interação e compreensão musical foi aberto pelo ouvir e pelo fazer musical, pois a música deixou de ser exclusividade do mundo das ideias e passa a se comunicar com o corpo e se fazer como evento musical no corpo e por ele.

A educação estética do gosto ou os treinamentos de percepção musical não devem ser abandonados, mas precisamos dar-lhes sentido musical. Por que passar horas explicando e entoando intervalos musicais de segunda, se podemos encontrá-los em inúmeras composições musicais? Por que determo-nos em compêndios de teoria e história da música popular brasileira se podemos assistir a uma apresentação de João Gilberto, Ivete Sangalo? Penso que o tempo que os estudantes passam ouvindo música é tão útil para a educação musical quanto sua presença nas aulas de teoria musical. Se pudéssemos fazer da experiência do ouvir música, nossas aulas de música, se pudéssemos trazer para a sala de aula a paixão pela música que os jovens estudantes demonstram ao ouvirem seus repertórios de gosto, talvez compreendêssemos o que é música e o que é gostar de música.

4.2 A MÚSICA COMO SIGNIFICADO E OS SIGNIFICADOS DA MÚSICA

Em uma de suas notas não publicadas sobre a Música, Merleau-Ponty afirma a propriedade da música como “modelo de significado” constituída a partir do silêncio da linguagem e toda forma de percepção musical, seu sentido musical só poderá ser alcançado na “eloquência do silêncio”. Só podemos perceber o silêncio no interior do nosso ser, é lá que reside a música inaudível ao mundo exterior, a música universal, tão fecunda em significados quanto à percepção do ser (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17).

Segundo Jéssica Wiskus (2004) o mundo ocidental fez ruir o sentido musical da música quando a associou a outros conhecimentos disciplinares no período renascentista, antes disso, na educação do período medieval, ela era uma disciplina independente que constituía o grupo de quatro disciplinas preparatórias denominado Quadrivium, juntamente com geometria, aritmética e gramática. De acordo com Wiskus (2004), o desejo humanista era consertar a percepção humana, dando-lhe um sentido fixo e universal, assim a música deveria seguir um roteiro de significações pré-estabelecido, esse texto dado pela linguagem empírica, depois do renascimento, no período barroco musical, a música passou a representar emoções, sentimentos e descrever a natureza, com isso a música passa de coadjuvante das disciplinas que regem as leis universais, como matemática e física, a representação do mundo interior do homem. No período barroco as tonalidades são fixadas, os instrumentos recebem afinação fixa e o sistema de temperamento é instituído, seguindo regras da física e da matemática, que doravante regerão nosso sentido de afinação e de música. A música deixa de ser o silêncio da linguagem e passa a depender de sua interlocução para estabelecer uma comunicação com o ser.

A música tornou-se presa ao pensamento ocidental de música, que a organiza dentro de sistemas matemáticos e físicos que de maneira alguma representam a música natural¹⁷, no sentido em que cada humano é capaz de perceber e interpretar.

Mas, segundo Wiskus (2004), a música não depende da matemática para ter sentido, porque na experiência auditiva nosso corpo estabelecerá a relação entre nossa música interior, inaudível ao mundo exterior, e a música exterior. Por isso quanto mais nos afastamos das ideias de música preconcebidas, mais nos aproximamos da consciência da música e seu significado. Entretanto, mesmo compreendendo a importância da música e a independência da qual ela desfruta perante a linguagem, como arte, há que se atentar para alguns aspectos: quem constrói o significado da música é um ser-no-mundo, portanto dificilmente este ser conseguirá se desligar de experiências, afetos, e de sua corporeidade, isso fará com que toda fruição musical seja permeada tanto pela subjetividade quanto pela cultura; outro aspecto diz respeito ao que se entende como música, como já dito até o momento não se chegou num conceito universal de música, e dificilmente chegaremos, pois os eventos que se constituem como música em uma sociedade vão além de sons e silêncios, ou seja de aspectos materiais, sendo assim há que se depender sempre do apoio da linguagem, ou de outras formas de expressão do pensamento humano, para que reconheça-se como música um evento que na

¹⁷ Música natural pode ser definida como aquela que possui características mensuráveis pelos parâmetros da ciência moderna: construída a partir de uma teoria musical matematicamente elaborada.

minha cultura não seja reconhecido como tal. É preciso que alguém diga que o que aparentemente soa como gritos do Pajé Xavante na mata, na verdade é seu canto para afastar espíritos, da mesma maneira que é preciso explicar para um forasteiro que o “ruído” do carro de boi não é mais que a fricção das rodas de madeira, não o som de um instrumento musical (considerando que possa ser tomado como um instrumento musical por compositores contemporâneos ou mesmo quem assim o queira). Já no conceito islâmico de *sama*, música é a experiência física do ouvir, o momento em que o ouvinte se mistura com a música, o momento em que a música, a única arte que não pode ser tocada, nos toca por meio das ondas sonoras e se incorpora no ouvinte e por meio dele.

E aí mais uma vez faço referência a frequente indagação: o que a música quer dizer? A música não tem nada a dizer, ela é um mundo sonoro incorporado segundo Merleau-Ponty, é a arte que não fala, que não é representação mental do mundo, mas é a experiência sonora materializada e humanizada, é pensamento em movimento.

Seria possível chegarmos à compreensão musical por meio do silêncio da linguagem, silenciando as emoções, recordações para assim haver um envolvimento com a música livre de preconceitos e julgamentos prévios? Quantas vezes, sem ter acesso à execução musical (gravação, concerto etc.), ou a um instrumento musical, me encontro sentada frente a uma partitura musical, totalmente imersa num “ouvir” de sons imaginários de uma “música de papel”, que para mim, mesmo privada da presença física do som, me faz experimentá-lo e dar-lhe sentidos musicais sensíveis. O contrário, na minha experiência também é válido, quando construo “partituras musicais imaginárias” enquanto ouço sons. Assim como os sentidos musicais podem ser múltiplos, as maneiras como chegamos a eles, ou seja, as percepções musicais são múltiplas e permeadas de subjetividades e culturas.

Uma vez imersos na cultura e de posse e possuídos por um corpo perceptivo, a única possibilidade de silêncio é a morte, uma vez que a percepção é uma potência ativa em nós enquanto somos seres vivos, portanto tudo que perpassa nossos sentidos sofrerá o juízo de nossas experiências no mundo o que põe em risco a ideia de que o verdadeiro sentido musical se constrói por si mesmo.

O ouvir consciente se desloca de uma experiência musical para outra, quando sobrepõe experiências musicais, não como recuperação de memórias musicais, mas recolocando experiências musicais vividas em relação com a experiência musical atual. Assim o pensamento musical é dinâmico e é isso que o faz abri-se para múltiplas possibilidades de sentidos musicais.

Se por um lado o julgamento musical não pode ser realizado pelo pensamento objetivo, por outro ele também não pode ser feito sem o mesmo. Um fazer musical julga outro fazer musical, apresentando, objetivamente por meio de conteúdo e forma musical o que lhe falta e o que lhe é excesso: a música barroca foi julgada pela música galante; a estética musical tropicalista é o julgamento musical da música popular brasileira tradicional da década de 1960 e 1970, julgamento que a música tropicalista faz sem escarnecer ou desmerecer os movimentos musicais que lhe antecedem, assim os tropicalistas não precisaram elaborar um discurso contra o samba-canção ou contra a bossa nova, pois eles não eram estilos musicais a serem combatidos, no entanto a estética tropicalista acrescentou à música brasileira elementos que lhe faltavam.

O pensamento musical não é um movimento de substituição de um estilo por outro mais novo, mas um movimento de sobreposição de pensamentos musicais, que se transformam em novos eventos musicais; ao se julgarem as músicas não se menosprezam, diferente dos juízos não musicais, assim quando a Bossa Nova inquiriu que a música do rádio apresentasse mais elementos musicais brasileiros, ela estabeleceu um diálogo musical com o samba-canção, com o bolero; não há como divergirem, pois bebem na mesma fonte musical: o samba, claro que de maneiras diferentes porém não divergentes. As diferenças musicais são interpretadas pelo pensamento objetivo como divergências, e nasce uma fissura no pensamento musical, ele deixa de ser a expressão universal de todo ser e se cristaliza pela tradição, pela cultura musical instituída e imóvel, assim se constroem dois mundos musicais opostos: o mundo da música inteligível (mente), e a música não inteligível (corpo), e conseqüentemente nascem os conceitos de música boa e música ruim e são determinados os padrões de bom gosto, de educação musical e estética.

Além das disputas entre gostos musicais geradas pela imobilização do pensamento musical, Wiskus (2004), adverte assim para uma divisão musical geográfica: a “Grande música Erudita Ocidental” e as outras; o que ultrapassa a hierarquia de saberes e repertórios musicais, hierarquizando e distinguindo seres humanos numa lógica binária: o bom e o ruim.

5 ADORNO: SOCIEDADE E GOSTO MUSICAL

A Sociologia da Música tem inicialmente a tarefa de explicar as complexas relações entre a música e a sociedade, buscando assim as raízes culturais e sociais, além das explicações psicológicas, subjetivas e musicológicas, para a criação, a difusão e a recepção da música. Eis a dificuldade de se tomar a música como objeto da Sociologia: mesmo quando ela dirige seu conteúdo em defesa de alguma causa apropriando-se de elementos culturais e sociológicos, ela sempre falará de si mesma, numa forma de comunicação que nem sempre encontra explicações fora da sua estrutura e da análise musical formal (ADORNO, 2011, p.31). Não é possível, entretanto, segundo Adorno, desconectar a música de sua dimensão social. As relações entre a música e a sociedade não são facilmente analisadas, principalmente quando em sua dimensão artístico-musical, a música reclama independência de tempo e espaço e aparentemente foge das amarras sociais, não somente negando determinado contexto, mas tornado-se totalmente estranha a ele. “As formas musicais, bem como os modos constitutivos de reação musical, são interiorizações do social. Como toda arte, a música constitui tanto um fato social quanto algo realizado em si mesmo, liberto dos desideratos imediatamente sociais (ADORNO, 2011, p. 402).

Este capítulo tem como objetivo discorrer sobre a legitimação do gosto musical de ouvintes leigos (não músicos) frente às tentativas de se tomar como alienado todo e qualquer gosto que se materialize em preferências pela música de massa. Para tal buscarei o entendimento da visão sociológico-musical de Theodor Adorno, a partir de dois de seus comentaristas Tia DeNora (2003) e Wiktin (2003). A teoria adorniana sobre a qualidade musical e gosto contribui para o estabelecimento de hierarquias de repertórios musicais? De que maneira a Indústria Cultural se apodera da vontade do ouvinte e manipula a qualidade musical?

Ao estudar a obra de Theodor Adorno sobre música é quase impossível nos abstrair de sua condição: homem saudosista da tradição musical alemã, testemunhando o nascimento da música pop e as novas formas de difusão musical. Se por um lado podemos avaliar o olhar musical de Adorno como preconceituoso, por outro sua crítica consistente alerta a sociedade contemporânea para os mecanismos de sujeição do fazer musical ao consumo. O que torna o pensamento musical de Adorno ainda mais aceitável do que o de outros filósofos contemporâneos é o fato de ser ele profundo conhecedor da tradição musical ocidental por sua

formação como pianista e compositor (DENORA, 2003, p. 11-12), como afirma Flo Menezes na apresentação à edição brasileira da *Introdução à Sociologia da Música*,

O legado de Adorno é, nesse sentido, paradigmático. No curso do século passado, não se conhece outro pensador que melhor entenda – como um expert, um compositor mesmo – a linguagem musical e, ao mesmo tempo que reconhece suas implicações sociais e ideológicas, se precauça diante de todo juízo maniqueísta. (ADORNO, 2011, p. 29-30).

Não há aqui a intenção de desconstruir ou concordar com todos os pressupostos adornianos sobre a música na sociedade de consumo, mas propor lentes epistemológicas que nos aproxime das questões do gosto musical em nosso tempo e espaço.

Theodor Adorno, considerado um dos fundadores da sociologia da música (DENORA, 2003, p. 4), filósofo e músico, profundo admirador de Beethoven e Schoenberg, crítico severo da música pop (em especial do jazz) e de Strawinsk, escreveu boa parte dos textos filosóficos e sociológicos que hoje são utilizados para explicar a decadência da música após o advento da Indústria Cultural. Adorno possui uma obra filosófica relevante voltada à música, porém, e em se tratando de gosto/preferências musicais destaca-se *Feitichismo e decadência do gosto* e a coletânea de textos intitulada *Introdução à Sociologia da Música*, fundamentais para a compreensão dos novos hábitos de escuta musical na sociedade capitalista; no primeiro texto Adorno demonstra os caminhos que a música percorre até tornar-se bem de consumo e como isso impactará o gosto, já, nos textos da *Introdução à Sociologia da Música* Adorno se aprofunda nos novos hábitos de ouvir música, e como o fato de a música está ao alcance de todos ao invés de promover o aprimoramento da audição, produz ouvintes “deficientes” e as implicações disso no processo do desenvolvimento das sociedades capitalistas.

A contribuição de Adorno, segundo DeNora (2003), preenche a lacuna entre ciência e arte, restaurando o lugar da estética como matriz cognitiva e não apenas como sensação. A crença na estética como conhecimento, não somente do artístico, mas, também do sujeito e da estrutura social, explica talvez a opção de Adorno por uma escrita quase poética em sua *Introdução à Sociologia da Música*, o que irá causar a grande dificuldade de interpretação de seus textos, mas ampliará as possibilidades de crítica e interação com eles, pois que a Arte, neste caso a linguagem poética, não prescinde de um arcabouço científico ou empírico para sua compreensão, mas da experiência estética.

Adorno apresenta questões que tanto inauguram o pensamento musical na Sociologia quanto outras, as quais no decorrer do tempo acompanharão a pesquisa em Sociologia da Música, campo esse que merece um olhar cuidadoso do ponto de vista metodológico. Para

Adorno a pesquisa em Sociologia da Música precisa ater-se mais a elaboração de questões válidas à investigação que a técnicas da pesquisa empírica; a procura pela técnica de pesquisa que seja adequada à Sociologia da Música passa antes por repensar o conceito de música e suas implicações no contexto social. A importância de uma pesquisa empírica em Sociologia da Música se confirma quando ela consegue demonstrar mais que compilações de dados insignificantes, isso ocorreria se antes “os problemas já se achassem estruturados teoricamente; quando se soubesse o que é relevante e sobre o que se espera obter esclarecimento” (ADORNO, 2011, p. 55).

Eis o problema: ser específico em Sociologia da Música. Por se tratar de dois campos de conhecimento por demais vastos e complexos, somos facilmente levados a formulações de problemas genéricos, ou que, ao contrário, façamos o problema sociológico sucumbir à música ou vice-versa. Assim a Sociologia da Música de Adorno se atém muito mais ao campo da formulação de conceitos e elaboração de problemas que a dados empíricos. Isso não faz com que o pensamento sociológico-musical de Adorno seja de cunho particular e inaplicável à realidade, ao contrário, Adorno reconhece que a realidade é tão complexa que as ideias e conceitos disponíveis são insuficientes para explicá-la, isso não somente faz com que o autor admita outras possibilidades de explicação da realidade musical, como também justifica o caráter interdisciplinar do projeto musical adorniano (DENORA, 2003, p. 4).

A análise musical de Adorno, diferente da perspectiva sociológico-musical que o antecede, baseada em fundamentos racionais e idealistas, não é puramente formal – apesar de alguns autores afirmarem o contrário. O profundo conhecimento de Adorno sobre a estrutura musical faz com que ele consiga perceber as relações entre estruturas sociais e forma musical, porém ele não rende em sua análise ao conteúdo ou à experiência musical vivida. Deve-se, segundo Adorno, partir-se das mediações que resultam na experiência musical – para que não se tome como primário aquilo que é um derivado – e da forma musical, que é para ele de natureza material e não uma ideia abstrata (ADORNO, 2011, p. 412-413). Tomar a experiência musical vivida como categoria de análise sociológica torna-se ainda mais problemática, pois, segundo Adorno:

A verbalização do vivido musical depara-se, para a maioria dos seres humanos, com obstáculos intransponíveis, na medida em que não se dispõe da terminologia técnica; além disso a expressão verbal já se acha pré-filtrada, sendo que, para as reações primárias, seu valor cognitivo é duplamente questionável. (ADORNO, 2011, p. 59).

É fácil deduzir que para Adorno existe uma hierarquia de qualidade musical: a música boa, aquela que consegue transcender seu tempo e sociedade sem, no entanto, deixar de fazer referência a eles, construindo um estilo musical inimitável por outros compositores; a música ruim, aquela que está sujeita ao estilo composicional e ao mundo social de seu tempo, não conseguindo ir além dele, ela será sempre uma cópia de outras cópias nas quais é impossível ver o espírito criativo do seu autor. Podemos perceber aí uma tendência em considerar a música Europeia romântica e atonal (Música Nova) como exemplos de boa música enquanto os exemplos de música ruim são as músicas difundidas pelo rádio e pelo cinema nas década de 1930 a 1960, que ele chama de música de massa. E, mesmo a música europeia de concerto difundida pelo rádio, ou gravada, perde, na concepção sociológico-musical adorniana, sua coerência musical, pois a execução mecânica não respeita o fluxo do discurso musical ao apresentar fragmentos musicais em sequência aleatória.

Quando o rádio tenta transmitir a chamada música “séria” – sempre acompanhando a transmissão de uma espécie de reverência fetichizada a essas obras – o exemplo musical é facilmente assimilado e arrasta o ouvinte de entretenimento para o encontro com a cultura do rádio. A corrupção da música séria não é o produto apenas da moderna mídia de massa, no entanto, é parte de um mais amplo processo social da modernidade que transforma a consciência do público de maneira a destruir o potencial de um verdadeiro autodesenvolvimento e mudança. (WITKIN, 2003, p. 120).

Em defesa de Adorno, Tia DeNora nos adverte que o estilo de escrita de Adorno dificulta a compreensão dos seus conceitos, portanto nem sempre se consegue chegar à uma conclusão sobre certos aspectos musicais adornianos. O próprio Adorno também adverte sobre seus escritos: “as interpretações equivocadas de meu esboço podem estar ligadas a rejeição daquilo que foi dito” (ADORNO, 2011, p. 80).

Por exemplo: ao referir-se a música europeia romântica como “autêntica”, autônoma, ou “a grande música”, Adorno está fazendo apenas uma citação baseada na delimitação do seu campo de escuta. A música que Adorno reconhecia como boa música era aquela que ele de fato conhecia, e junte-se a isso o fato que ele não se propôs à pesquisa etnomusicológica, o que lhe permitiria um maior aprofundamento em tradições musicais mais específicas. A justificativa para a não opção de Adorno pelo aprofundamento em determinada realidade proposta pela etnometodologia e pelo interacionismo é sua crença de que é somente o estudo da macroestrutura que pode desvelar a microestrutura.

Adorno nunca foi um interacionista nem se preocupou em trabalhar nessa tradição (na verdade existem poucas referências a sociologia de tradição americana em sua obra). Seu trabalho diverge acentuadamente das teorias interacionistas e das perspectivas etnometodológicas que o afastam da preocupação com a prática social real em favor de um foco maior nas preocupações macroculturais¹⁸. (DENORA, 2003, p. 8).

A afirmação da existência de uma hierarquia de repertório musical ou a desconsideração geral da música de massa como boa música e mesmo a rejeição do gosto das massas atribuídas ao pensamento musical de Adorno carece de aprofundamento e análise das suas reais condições de produção bem como das implicações de suas opções metodológicas. Pois, usualmente, quando a obra de Adorno é tomada de maneira simplista como argumento contra o suposto “mau gosto musical das massas”, constrói-se uma verdadeira frente de batalha contra a música veiculada pelos meios de comunicação e contra aqueles que escutam estas músicas, como se eles fossem os culpados, juntamente com a Indústria Cultural de todas as mazelas musicais. Se por um lado o Adorno músico burguês, compositor, se preocupa com o destino da arte e se levanta contra a “banalização” da música, por outro Adorno filósofo e sociólogo musical se coloca ao lado daqueles a quem tudo, inclusive a liberdade de pensar, é negado pela racionalização irracional que mecaniza o corpo, que automatiza a experiência estética.

Tendo em vista tais complicações, ninguém dentre os milhões de seres assustados, aprisionados e sobrecarregados pode ser apontado com o dedo indicador e cobrado pelo fato de que deveria entender um pouco mais de música, ou, ao menos interessar-se por ela. Mesmo a liberdade, que prescinde disto, possui seu aspecto humanamente digno, referente a uma condição na qual a cultura já não é imposta a ninguém. (ADORNO, 2011, p. 83).

Nem por isso pode-se cair num relativismo musical no qual tudo é permitido, inclusive se abster da busca pela “verdade” na música, sabendo, porém que esta é construída a partir da experiência, portanto a música autêntica, verdadeira, não é construída por meio de fórmulas como um modelo objetivo – música erudita, MPB –, mas aquela que busca objetivar-se por meio da subjetivação do sujeito. A música “falsa” não tem a autonomia que lhe é dada pela intervenção do sujeito, ela já vem pronta, pensada, e não permite intervenções ou ressignificações. Ao invés de impor a “verdade” musical pronta e acabada Adorno estimula-nos a encontrá-la por nós mesmos, fora dos modelos impostos, pois, segundo ele “aquele que

¹⁸ “Adorno was never an interactionist nor did he concern himself with work in that tradition (indeed there are few references to any American sociology in his work). His work diverges markedly from interactionist and ethnomethodological perspectives in that he turned away from a concern with actual social practice in favour of a focus on more ‘macro’- cultural concerns” (DENORA, 2003, p. 8).

contempla o céu pacificamente tem, quiçá, mais chance de estar na verdade do que aquele que acompanha corretamente a Eróica” (ADORNO, 2011, p. 83).

5.1 O BOM OUVINTE

A quem podemos chamar “bom ouvinte”? Para Crispim e Leão (2013, p. 28) é aquele que consegue “extrair da música o máximo que ela pode lhe proporcionar”. A pesquisa de Crispim e Leão (2013), conclui, após análise quantitativa de dados obtidos por entrevistas a estudantes do ensino médio, que o “analfabeto musical”, e entenda-se aqui como aquele que não tem conhecimento musical formal e é por isso, para os pesquisadores, incapaz de identificar instrumentos musicais, ou reconhecer a complexidade de uma composição em relação à outra, tem uma interpretação equivocada da música.

O ser humano só percebe da música o que dela entende; e que somente ouvir música não quer dizer que se escutou a peça com os seus significados, prestando atenção à sua composição, à forma e com atenção. Sabe-se que o não conhecimento musical leva a uma interpretação equivocada do que a música comunica e que este analfabetismo musical interfere na apreciação. A partir destes aspectos é que se faz importante ensinar música nas escolas: para acabar com o analfabetismo musical e promover a melhor apreciação musical e a cognição musical. (CRISPIM; LEÃO, 2013, p. 28).

Infelizmente a argumentação acima é recorrente no discurso dos que defendem a educação musical para todos, como se o fato de proporcionar o “conhecimento musical” livrasse-nos, por si só, da alienação musical. Há tantos alienados musicais nos conservatórios de música quanto nas portas dos botequins. Nada garante que por meio do ensino da teoria musical e da História da música façamos alguém elaborar uma “interpretação correta” da música. O máximo que conseguimos com este pensamento é engessar as possibilidades de escuta e interpretação musical, atrelando-as a ideia de música como estrutura, apenas uma forma. A consciência musical a que se pretende chegar com a Educação Musical formal, aqui defendida, é formada a partir da experiência do ser com a música, por meio do fazer música, do ouvir música e do falar sobre a música e da ampliação dessas possibilidades em vários ambientes, além dos espaços de entretenimento que por vezes tendem a limitar a expressão musical, sacralizando determinado tipo de música ou artista. São tantos os que depois duas ou três aulas de música se desmotivam, por serem-lhes aí apresentados modelos musicais aos quais jamais poderão alcançar, ou aqueles que depois de aprenderem rudimentos da teoria musical ocidental tentam negar suas experiências musicais anteriores, pois que estas não mais

são dignas de sua atenção. As pessoas param de ouvir o que gostam, deixam de seguir sua percepção musical e se dobram a opinião da crítica musical vigente, aos ditames da moda das paradas de sucesso, esquecendo que o ouvido deveria ser o juiz; perdem a capacidade de ouvir: é a regressão da audição.

A “regressão na audição” ou a falta de consciência musical tem menos a ver com “analfabetismo musical”, suas causas são de origem social e atingem até aos musicalmente alfabetizados. Adorno parte do princípio de que a “regressão na audição” do homem moderno se dá tanto pela ação da Indústria Cultural quanto pela dificuldade que se tem, frente aos problemas humanos gerados numa sociedade capitalista, de tomar consciência de si mesmo e de sua responsabilidade como sujeito social. Transferindo isso para o ato de ouvir o que encontramos é um ser humano que abre mão do seu ouvir, para que em um lampejo de consciência não se veja obrigado a tomar uma atitude frente a seu estado de alienação (ADORNO, 2011, p. 40).

A quase onipresença da música na sociedade contemporânea faz com que os ouvintes desenvolvam estratégias de recepção musical, que vão desde a total aceitação, passa pela crítica ferrenha à música de massa, chegando à aversão a qualquer tipo de música. Para descrever aspectos da recepção musical após o advento da Indústria Cultural, Adorno criou uma tipologia de ouvintes: o expert – aquele que reconhece os elementos formais e a estrutura musical; o bom ouvinte – compreende a música da mesma maneira que compreende a linguagem verbal; o consumidor de cultura – coleciona gravações, frequenta apresentações musicais, e valoriza a música como artefato da cultura e elemento de distinção social; o ouvinte emocional – se comove com a música e não raro é levado constantemente às lágrimas durante a execução musical; o ouvinte ressentido – coloca-se contra toda e qualquer interpretação emocional da música, que para ele deve ser de natureza puramente racional; o ouvinte de jazz – compartilha com o ouvinte ressentido da aversão pela música como expressão de sentimentos e justifica racionalmente sua preferência pelo jazz; o ouvinte de entretenimento – tipo criado pela indústria cultural, que renuncia sua crítica à música e aceita passivamente a música que o mercado lhe impõe; o ouvinte indiferente – tipo considerado patológico, que não gosta de música (ADORNO, 2011).

Destaco aqui o bom ouvinte, considerado por Adorno como o tipo de ouvinte ideal. Ao contrário do que se pensa Adorno não corrobora com ideia de que apenas os musicalmente iniciados são capazes de compreender a música, mesmo afirmando que a aprendizagem da leitura e da escrita musical são condições indispensáveis para uma educação musical

humanamente digna (ADORNO, 2011, p. 80). Mesmo sem lhe ser possível manipular o material musical e reconhecer a estrutura musical, o bom ouvinte não abre mão da liberdade de elaborar seu julgamento musical; que não se baseia em aspectos formais, racionais, emocionais ou ideológicos desconectados entre si e da experiência estética, ao contrário sua escuta é a conexão de sua consciência incorporada com o discurso musical e o contexto social.

É possível assim afirmar que o julgamento do ouvinte expert pode ser tão alienado quanto o julgamento do ouvinte de entretenimento, ou, como diz J. Blacking (2007, p. 205):

De fato, já que sua arte exige grande dedicação a uma prática socialmente isolada, as vezes os músicos podem ser menos perceptivos que os ouvintes sobre os importantes significados de sua arte, e eles raramente são mais articulados do que a média do leigo sobre os processos de endoculturação dados por certos na performance.

Um julgamento musical “falso” provém da falsa consciência musical, que não se constitui um erro de percepção, mas numa forma materializada da recusa do ouvinte em julgar por si; não julgar por si é perder de vista a complexidade da música como fato socialmente, emocionalmente, historicamente mediado. Neste caso, afirma Adorno, o rádio mecaniza a audição de maneira que o ouvinte fixe sua atenção e direcione sua concentração apenas em momentos musicais específicos, perdendo a visão total da estrutura musical. Sendo assim, aos poucos, o ouvinte, mesmo considerando-se atento tende a valorizar apenas alguns aspectos da música, desprezando outros que lhe seriam úteis para sua compreensão. Os ouvintes disputam entre si sobre a validade de seus julgamentos musicais, sobre que aspectos que são válidos para justificar uma escolha musical “autêntica”; assim há quem se glorie de sua capacidade de identificar os sons instrumentos musicais numa execução, outros porque são capazes de contextualizar determinada música no tempo e no espaço, dentre outras formas de distinguir o gosto. Disputa-se a validade da argumentação sobre a qualidade musical, perdendo de vista que, como dito antes, a experiência musical vivida dificilmente pode ser comunicada por meio da linguagem não musical. O que é musicalmente relevante transcende as salas de concertos, as instituições de Educação Musical e o cientificamente imposto por meio da razão, portanto abaixo às fórmulas de apreciação musical que se refugiam no julgamento parcial e tiram do ouvinte sua autonomia. Se eu quero ser um bom ouvinte não poderei me dobrar a opinião musical das massas ou do expert, ou mesmo das minhas emoções terei que levar em conta o meu ouvir e, como defende Adorno em sua teoria, não aceitar que manipulem minha

consciência musical, ou tomar como consciência minha aquilo que na verdade faz parte das experiências musicais de outros.

Dentre as coisas que se espera do bom ouvinte, é que ele seja capaz de identificar a “boa música”. Mas se admitimos a existência de uma música que podemos chamar de boa, existe outra que podemos classificar como ruim.

Para Simon Frith (2004) dizer que uma música é ruim envolve uma explicação sobre o que é música ruim. Diz-se, por exemplo, que a música é ruim se ela for oriunda da Indústria Cultural, que neste caso produz músicas standardizadas, “cópias das cópias”, que se opõe ao que é julgada boa música, aquela que se distingue das outras por sua autonomia.

Mas por que, questiona Frith, a “fórmula” ou “padrões” composicionais são considerados ruins apenas quando o contexto é a música comercial?

O fato de que todas as gravações de um disco do final da década de 1970 “soarem como iguais” é característica insalubre (comercial) da produção de “fórmulas”; o fato de que todas as canções folclóricas coletadas em Norfolk Virgínia, ou no final da década de 1870, parecem a mesma é um sinal de suas raízes saudáveis (não comerciais) em uma história coletiva. De modo mais geral, pode-se dizer que essa fórmula crítica tende a ser dependente do gênero: variações menores na música de boy band são tomadas como insignificantes; variações menores no blues rural tocado no violão ou no madrigal polifônico são de grande importância estética. (FRITH, 2004, p. 32).

Esta crítica é aplicada para distinguir-se entre música boa e ruim dentro do repertório musical de músicas de massa também. Critica-se muito, por exemplo, o Pagode Baiano, por utilizar um encadeamento harmônico considerado “pobre” (I-iv-ii-V), desprezando-se a sua riqueza rítmica. Enquanto que o fato de que com três acordes (I-IV-V) é possível acompanhar a maioria do repertório musical do pop rock brasileiro, não desqualifica, segundo a crítica musical, a obra de Renato Russo, por exemplo.

Para Adorno, não importa a que tipo de música a “fórmula” composicional pertença, ela será considerada mau exemplo desde que seja incapaz de dar origem a outros tipos de música, ou seja, pela sua incapacidade de promover desenvolvimento musical. Daí vem a crítica de Adorno ao Jazz: o que era no início uma improvisação, foi cristalizado pela Indústria cultural em fórmulas musicais estéreis, promovendo a standardização do gosto. As fórmulas composicionais, enquanto características estilísticas sempre existiram, o que toma corpo com o advento da Indústria Cultural é a apropriação desta fórmula como uma marca de música de qualidade, é transformar esta fórmula em hit, atribuindo qualidades musicais que

ele não possui, vinculando seu consumo a estados psicológicos, físicos, sociais que ele falsamente supre.

Ao trazer para nosso contexto, podemos verificar o percurso do Samba de Partido Alto que originalmente consistia na improvisação musical e de versos feita nas rodas de samba por músicos mais experientes. Em nada, do seu aspecto formal este samba se distingue dos outros a não ser pela improvisação. Quando a Indústria cultural se apropriou deste fazer musical, reproduzindo-o mecanicamente, o “Samba de Partido Alto”, tornou-se somente um rótulo para cópias que não podem ser comparadas ao seu original. Ao regravar-se um “Samba de Partido Alto”, fez-se com que ele perdesse sua originalidade, perdeu-se o inesperado da produção musical frente ao momento efêmero da improvisação, perante o qual somente os grandes sambistas se sobressaíam, atestando assim a sua excelência musical.

Adorno agrupa a música ocidental em duas esferas: a música séria (autêntica, autônoma) e a música ligeira (entretenimento, música popular)¹⁹; fruto da divisão de trabalho na sociedade capitalista. A elite, dada ao luxo de usufruir do ócio, e as classes trabalhadoras, cujo tempo de lazer representa uma parte da atividade laboral com regras rígidas e mecânicas, deram origem aos tipos de música que Adorno apresenta. Em princípio há uma tendência em achar que Adorno determina a música séria como boa e a ligeira como ruim, contudo, mesmo reconhecendo que a música séria é a música boa, Adorno não descarta a ideia de que a música ligeira seja de boa qualidade, porém, o que nela era para ser admirado – sua espontaneidade – foi-lhe retirado pela Indústria Cultural, sendo agora esta a determinar o valor e a qualidade da música ligeira (ADORNO, 2011, p. 408).

A boa qualidade musical pode ser encontrada tanto na música séria, quanto na música de entretenimento, contudo as duas formas sofreram com o advento da Indústria Cultural, principalmente a música ligeira, que já possuiu maior valor artístico, segundo Adorno, e se já existiu boa música ligeira, existe também uma “má música séria, que pode ser tão rígida e mecânica como a música popular” (ADORNO, 1986, p. 119).

A falsa consciência musical não é exclusividade de uma classe econômica, podendo está presente em qualquer contexto, principalmente naqueles em que o valor e o status estão atrelados a determinado hábito de escuta ou a um repertório musical. A teoria adorniana, apesar de deixar transparecer indubitavelmente as preferências musicais do seu autor e sua aversão à música propagada pelo rádio, não se preocupa em fixar, ou determinar uma

¹⁹ Em alguns escritos, Adorno substitui o termo “música séria”, por “a grande música”, “a música autônoma”, “a verdadeira música”; a denominação “música ligeira” também pode ser um substituto para “música popular” ou “música de entretenimento”.

hierarquia de gostos ou repertórios musicais, pois tendo em sua amálgama argumentativa a dialética e a clareza do fazer musical, enxerga os aspectos positivos e negativos presentes na estrutura musical, na difusão da música pós-advento das tecnologias de reprodução musical, mas adverte-nos severamente sobre o perigo da consolidação da “falsa consciência musical” tanto no âmbito da música popular quanto no âmbito da música séria.

Mediante a reprodução das obras, que as ajustam ao mercado, elas têm sua função alterada; em princípio, a exceção das músicas vanguardistas mais indomáveis, a inteira esfera da música elevada pode transformar-se em música de entretenimento. A consciência musicalmente falsa dos reprodutores, sua incapacidade objetivamente comprovada de expor a coisa de modo adequado – uma incapacidade da qual comungam nomes bastante célebres –, é socialmente falsa, mas impostas do mesmo modo, a um só tempo, pelas relações sociais. A reprodução correta teria um peso equivalente ao da alienação social. (ADORNO, 2011, p. 405).

Outra maneira de atestar a qualidade musical é o apelo à complexidade da estrutura musical. Em nossa sociedade a harmonia é considerada como fator diferenciador das obras musicais, pois quanto mais elaborada maior valor artístico tem a música. Prova disso é que o Pagode Baiano, cujo ritmo é mais complexo que o de certas grandes obras da música ocidental, é considerado inferior a elas por possuir uma harmonia simples. O que acontece é que o complexo, na música popular, é diluído pela estrutura musical standardizada; a fórmula musicalmente complexa é repetida diversas vezes até se tornar algo banal para o ouvinte que acaba por tomar como simples aquilo que é complexo. O inverso também ocorre, conforme explica Adorno (1986, p. 121):

Na boa música séria, todo elemento musical, mesmo o mais simples, é ‘ele mesmo’; e, quanto mais altamente organizada é a obra, menor é a possibilidade de substituição entre os detalhes. No hit, entretanto, a estrutura subjacente à peça é abstrata, existindo independente do curso específico da música. Isso é básico para a ilusão de que certas harmonias complexas são mais inteligíveis na música popular do que essas mesmas harmonias na música séria.

Qualidade musical pouco tem a ver com simplicidade e complexidade da estrutura musical, nem com a repetição de fórmulas composicionais em si, mas numa relação complexa entre a manipulação de tais elementos musicais pela estrutura social que irá por sua vez alterar a função da música e seu sentido. Somente o bom ouvinte consegue perceber de que maneira o sentido musical é autêntico e quando ele é fruto da manipulação da estrutura social.

5.2 AS ESCOLHAS MUSICAIS

A análise que atribui a alienação musical da sociedade apenas ao poder da Indústria Cultural é uma visão simplista da teoria musical de Adorno. Tanto o indivíduo, quanto a sociedade são participantes e corresponsáveis, juntamente com a estrutura dominante, pelos processos musicais. A importância que se dá à ação da Indústria Cultural no processo de massificação da música é superestimada, mesmo assim tornou-se um hábito imputar aos meios de comunicação a culpa pelo declínio da formação musical (WIKTIN, 2003, p. 261). Quando se coloca toda a responsabilidade pelo “mau gosto musical” na Indústria Cultural, cai-se num determinismo pessimista que aponta para a decadência musical gradativa. Um julgamento musical guiado pela crença na decadência do gosto musical tenderá a acusar grupos sociais e repertórios musicais de mau gosto, retirando assim a legitimidade e relevância de determinadas práticas musicais.

A crítica de Adorno se levanta contra os mecanismos de alienação musical, não contra o sujeito alienado, esta crítica não é especificamente direcionada à música apreciada por determinada classe social ou dela oriunda, como já vimos anteriormente, o que Adorno afirma contundentemente é a decadência do gosto das massas, em todos os níveis intelectuais e econômicos (ADORNO, 2011, p. 408).

Esta decadência se deve não apenas ao fato da música ter se tornado um bem de consumo, ela se relaciona mais diretamente à opção do ouvinte por aquilo que lhe parece ser mais apropriado ao momento de divertimento e é assim oferecido pela Indústria Cultural. Esta opção do ouvinte, também não pode ser vista de maneira simplista como resultado de sua ingenuidade; são complexos os fatores que o levam a esta opção, dentre eles a mecanização do corpo pelo trabalho na sociedade capitalista. O corpo, mecanizado pelo sistema capitalista de exploração do trabalho, responderá à música, segundo Adorno, mecanicamente, obedecendo aos ditames da Indústria Cultural, cujo principal objetivo é incentivar o ouvinte ao consumo da música produzida por ela da mesma maneira que ele, o corpo, responde ao trabalho. Assim, seja no estado de atividade ou de repouso o corpo permanecerá sob controle das forças de produção, impedindo que se ele insurja contra a perversidade do sistema.

A imposição que obriga adequar-se à mecanização da produção requer, ao que tudo indica, que se repita imitativa e neutralizadamente o conflito entre esta última e o corpo no tempo livre. Em termos simbólicos, festeja-se uma espécie de reconciliação entre o corpo desprotegido e a maquinaria, entre o átomo humano e a violência coletiva. (ADORNO, 2011, p. 375).

Concordo com a afirmativa de Adorno sobre a intenção da Indústria Cultural em manipular o gosto dos corpos mecanizados, mas discordo no ponto em que ele afirma que sob o efeito da música de massa o sujeito torna-se totalmente inconsciente e passivo. Enquanto colocamos o corpo em repouso na sala de estar ao som de uma música ou dançamos freneticamente durante uma festa, estamos respondendo ativamente à música, pois ao ouvirmos construímos conceitos, vivenciamos emoções, reativamos a memória, tudo isso conectados à música. Esta vivência corporal, aparentemente passiva e manipulada, é, na verdade, a expressão de uma consciência corporal musicalmente ativada. Sobre isso comenta Tia DeNora (2003, p. 92):

Os ouvintes não são simplesmente 'afetados' pela música, mas são, sim, ativos na construção de sua "passividade" perante à música - sua capacidade de ser 'movido'. O 'usuário' da música é, portanto, profundamente envolvido como produtor de seu/sua própria resposta emocional, é ele que timidamente se esforça para satisfazer as condições que o deixarão ser apreendido e tomado por uma força potencialmente exógena. "Passividade", então, não é um momento de inércia por falta de vontade do usuário, que de repente deixa de ser um todo. A passividade acrescenta à ação e potencializa a ação.

Cabe acrescentar à observação de Tia DeNora, que, sob uma perspectiva pontyana, esta resposta emocional é a reconstrução corporal de uma experiência vivida e não a resposta psicológica dada após um estímulo corporal e sob a perspectiva adorniana a desatenção auditiva, num conceito sociológico, não é a supressão da consciência corporal, é a recusa em ouvir por si mesmo; mesmo aparentemente passivo e desatento à música o sujeito tem consciência da sua presença. Ao efetuarmos uma atividade cotidiana, por exemplo, ao som de um fundo musical, tem-se a sensação de que o mundo silenciou-se quando a música acaba, isso porque a sensação auditiva provocada pela música é recebida e respondida pelo ser como um todo.

A música de massa pode ser considerada cópia de cópias, mas a recepção, ou neste caso, a percepção da música pelo ouvinte será sempre única, original. Pode-se renunciar à autonomia de realização da crítica musical ao se valer das sugestões ideológicas da estrutura social, mas dificilmente, mesmo que haja uma exposição cotidiana a difusão musical, perde-se totalmente a capacidade de reagir subjetivamente à música; baseando-se nesta reação subjetiva é possível fazer escolhas musicais autônomas dentro do repertório musical, aparentemente massificado. O gosto musical é diretamente influenciado pela sociedade, mas é, em si, inalienável.

A autonomia de escolha das massas é, neste trecho, mesmo que de forma pessimista, atestada por Adorno: “Não se deve imaginar que os ouvintes seriam violentados e que, em si, tal como em um feliz estado natural musical, estariam automaticamente abertos ao diferente, caso o sistema permitisse tanto” (ADORNO, 2011, p. 371).

A citação acima é a confissão do determinismo musical adorniano: mesmo que a Indústria Cultural se dispusesse a veicular a “boa música”, as massas optariam sempre pela “música ruim”. Se desconsiderarmos o juízo de valor que admite a existência de música boa e música ruim, a citação de Adorno nos anima por perceber que o esforço da Indústria Cultural para a massificação das preferências musicais, pode ser frustrado.

A sociedade e em especial os que trabalham pela educação e Educação Musical, deveriam sair da frente de batalha contra a música de massa e investir esforços na assunção das possibilidades musicais da massa, o que não quer dizer conformismo, mas deixar de aceitar os discursos que afastam as massas, seus gostos e preferências, de uma consciência musical válida. Portanto, Adorno não coloca um ponto final na questão do gosto das massas, ao contrário, ele nos convida a:

Sondar até que ponto o assim chamado gosto das massas acha-se manipulado e até que ponto ele concerne às massas mesmas, bem como investigar em que proporção, lá onde ele tem de ser atribuído às massas, o gosto reflete uma vez mais aquilo que lhes foi apregoado durante séculos [...]. (ADORNO, 2011, p. 407).

Por fim, Adorno citará a espontaneidade da arte como característica que dificulta sua manipulação pela Indústria Cultural. Ou seja, por mais que a Indústria Cultural controle a reprodução e a difusão musical, pois estes são passíveis dos mecanismos de massificação, ele não consegue dominar totalmente a sua criação, que para Adorno ainda segue o modelo manufatura: o compositor, o arranjador, o intérprete (ADORNO, 1986, p. 121). A força produtiva, que neste caso corporifica-se no músico, que é anterior ao processo de massificação, pode insurgir-se contra as forças de produção, saindo do alcance dos mecanismos que cristalizam a música.

O que está em jogo, na teoria de Adorno é mais que uma disputa de gostos. Não obstante Adorno considere a impossibilidade de se fazer escolhas musicais em tais condições sociais, a irracionalidade racionalizada para a instauração da barbárie não pode, nem será o ponto final e definitivo, há sempre o fator espontâneo e inalcançável da arte e da vontade humana. O ponto de convergência entre Merleau Ponty e Adorno é a necessidade da autonomia do corpo para a fruição musical. A forma correta de ouvir, de julgar musicalmente

não pode estar atrelada a outro pressuposto, senão ao estético-corporal, portanto, nem a ciência, nem as mídias podem ditar o que ouvimos e como deveremos ouvir. Para Adorno e para Merleau-Ponty, a música fala por si, mediada, porém pela experiência estética, que por sua vez se desenvolve dentro de um contexto social. Sendo uma linguagem não verbal a música pode se tornar refém de discursos que mudam sua função, quando isso ocorre tornamo-nos, como ouvintes, presas fáceis da ideologia na música, cuja intenção é retirar-nos a autonomia do ouvir.

A composição escuta pelo ouvinte. Esse é o modo de a música popular despojar o ouvinte de sua espontaneidade e promover reflexos condicionados. Ela não somente dispensa o esforço do ouvinte para seguir o fluxo musical concreto, como lhe dá, de fato, modelos sob os quais qualquer coisa concreta ainda remanescente pode ser subsumida. A construção esquemática dita o modo como ele deve ouvir, enquanto torna, ao mesmo tempo, qualquer esforço no escutar desnecessário. (ADORNO, 1986, p. 121).

A forma de despertar a verdadeira consciência musical seria nos utilizando da única maneira que temos acesso a ela: ouvindo.

6 DADOS PRELIMINARES: REPERTÓRIO MUSICAL

Como já dito anteriormente, há no senso comum a crença numa hierarquia de repertórios musicais, esta crença justifica, por exemplo, a elaboração de um plano de educação estético-musical legitimador desta hierarquia, de maneira que jovens estudantes incorporem obras musicais “de bom gosto” a seu repertório de escuta.

Será que se faz necessária uma modificação no repertório musical apreciado por jovens estudantes? O que haveria de errado com este repertório? Antes é necessário saber o que os estudantes ouvem; e a resposta a esta questão dependerá do local, faixa etária, gênero e cultura, dentre outras variáveis, pertencentes ao grupo investigado.

Não é objetivo deste estudo, analisar o repertório musical da preferência dos estudantes, nem elaborar uma crítica a este repertório, entretanto, é importante que conheçamos o que os estudantes ouvem; primeiro por ser uma maneira de caracterizar o grupo e segundo por proporcionar, principalmente aos educadores que trabalham com jovens estudantes, sair do senso comum sobre as preferências musicais contemporâneas.

A preferência musical pode ser compreendida como a materialização do gosto num objeto musical, assim a análise do repertório musical de preferência tem algo a nos dizer sobre o gosto musical que não se baseia apenas na concepção de gosto como algo intrassubjetivo, oriunda de aspectos sociológicos que se desenvolve no ser psicológico, mas numa consciência musical incorporada que acontece no ato de ouvir música.

No campo das pesquisas sobre o gosto musical desenvolvidas em ambiente escolar brasileiro, destacamos os trabalhos de Lucas Serem (2011) que constata que os repertórios musicais da preferência dos jovens estudantes não mais funcionam como marcadores de classes sociais, e de Maria José D. Subtil (2003), sobre a influência da mídia na formação do gosto. As duas pesquisas citadas indicam que as músicas da mídia (de sucesso) são mais bem aceitas pelos jovens, constatação que o presente trabalho confirma. Os trabalhos sobre música e identidade juvenil, elaborados por Juarez Dayrell (2005) e Ary Lima (2002), veem as preferências musicais como elementos de integração e construção de identidades estéticas, e apontam para a necessidade de valorização dos fazeres musical dos jovens.

Este capítulo apresenta um mapeamento do repertório e a caracterização do mesmo, a partir de uma análise quantitativa dos dados por tratamento estatístico de frequência absoluta. Esta caracterização foi realizada a partir da análise de 110 músicas postadas por 114 estudantes de quatro turmas do primeiro ano da modalidade integrada do IFBA Santo Amaro.

As postagens foram feitas em quatro grupos de discussão de um site de relacionamento da internet. Os grupos foram criados para a realização da atividade de apreciação musical realizada desde 2006 por mim na disciplina Artes, sendo que o ano de 2013 foi o primeiro neste formato.

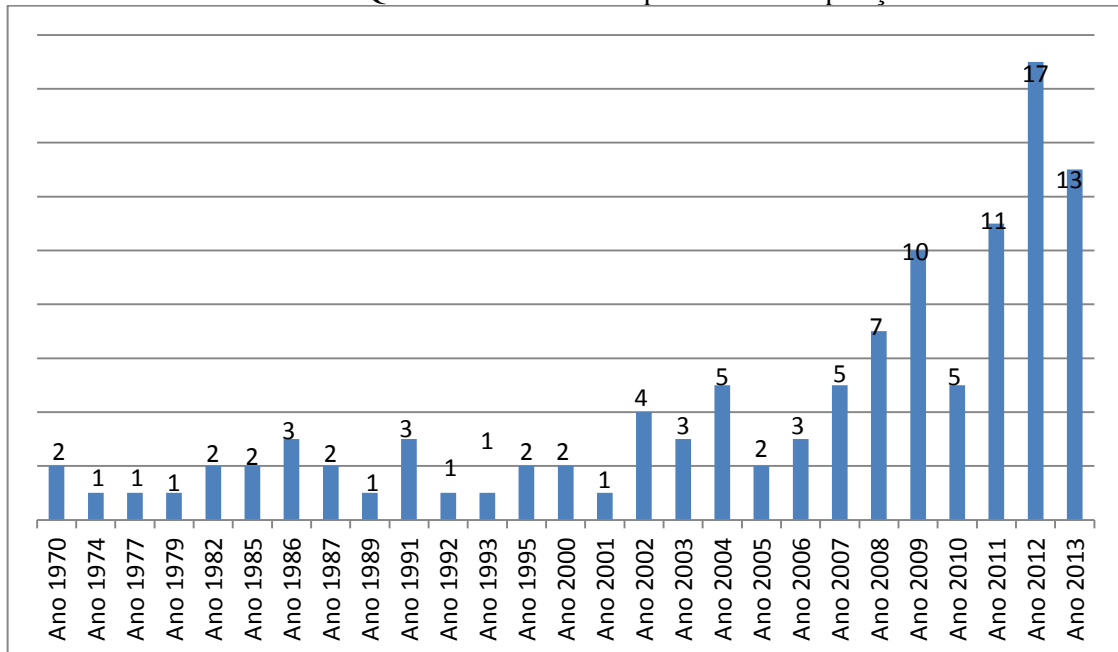
Os dados sobre repertório serão demonstrados de acordo as categorias: ano de composição, ritmo/estilo, modo, nacionalidade, aceitação/rejeição. As categorias extramusicais (ano de gravação/composição, nacionalidade, aceitação/rejeição) serão analisadas a partir, também, de elementos musicais; os aspectos textuais das canções não serão considerados nesta análise, uma vez que pertencem ao mundo da linguagem e carecem do olhar específico desta área, o que, no momento, foge do objetivo deste trabalho que privilegia a dimensão musical como forma de comunicação diferente em sua estrutura formal e de conteúdo da linguagem.

6.1 ANO DE COMPOSIÇÃO

Das 110²⁰ músicas postadas, 18 foram compostas no século XX, sendo que, dentre elas, cinco são regravações feitas a partir de 2000. O período que compreende as composições das canções postadas vai de 1970 até 2013, pouco mais que o intervalo de duas gerações, confirmado que mesmo com o alargamento das possibilidades de acesso à obra de arte musical o ouvinte continua preso à tradição musical do seu tempo.

O Gráfico a seguir demonstra a distribuição das músicas postadas pelos estudantes por ano de composição. Observa-se que a preferência musical dos alunos situa-se no repertório musical composto a partir de 2000, sendo que a maioria delas é de 2012 e 2013, ano em que a atividade foi realizada.

²⁰ O número de músicas postadas não corresponde a número de participantes dos grupos porque três músicas forma repetidas.

Gráfico 1 – Quantidade de músicas por ano de composição

Fonte: Dados da pesquisa.

As canções mais antigas postadas são *Stairway to Heaven* e *Echoes*, compostas respectivamente em 1970 por Jimmy Page e Robert Plant, componentes da banda de rock inglesa Led Zeppelin, e pelos integrantes do também inglês Pink Floyd; ambas gravadas em 1971. *Stairway to Heaven*, considerada em 2000 a terceira entre as cem melhores representantes do Rock e a 31ª entre as 500 melhores músicas de todos os tempos pela revista Rolling Stone, tem melodia simples, duração de 8 minutos, extensos solos de guitarra e pode ser dividida de acordo com suas características rítmicas e estilísticas em duas partes: a primeira é um folk rock com melodia em tom menor que, pelo acompanhamento de guitarra acústica e flautas, nos remete a atmosfera da música renascentista e a segunda parte é um hard rock finalizado com o retorno à atmosfera renascentista por sons vocais.

A canção *Echoes* dura cerca de 24 minutos, é predominantemente em tom menor, composta por uma coleção de sons experimentais de sintetizadores, guitarras distorcidas, introdução instrumental com duração de 3 minutos com o clássico encadeamento harmônico do rock progressivo, longos e belos solos de guitarra e baixo (cerca de metade da canção) e melodia bastante simples cantada num dueto de vozes masculinas.

Nos seis anos em que aplico esta atividade de apreciação musical, na qual os estudantes apresentam gravações de suas músicas favoritas, apenas um exemplo apresentado era de gênero instrumental, por isso quero destacar estas duas canções, uma de letra curta e de

forte apoio na música instrumental eletrônica e outra, igualmente com longos momentos de solo instrumental, o que foge da característica do repertório musical do gosto contemporâneo.

A primazia da canção sobre a música instrumental na sociedade contemporânea, principalmente com o advento da música pop e do rádio, é confirmada aqui pela inexistência, dentre os exemplos postados pelos estudantes, de música exclusivamente instrumental. Ocorre que a música instrumental não mais ocupa o lugar que possuía até o séc. XIX nas sociedades ocidentais; creio que isso, além de muitas outras possíveis causas, se deve ao fato de que a música instrumental foi submetida à razão. Esta rendição à razão ao invés de enriquecer a compreensão do discurso musical pela inteligibilidade dos elementos musicais acabou por afastar o público comum da dimensão musical e o aproximou do texto.

Ora, se não é dado a mim, ouvinte “não músico”, conhecer os aspectos racionais da música eu me aproximarei do texto, este sim eu consigo compreender, sobre esse eu consigo raciocinar. Não há, contudo, a intenção de afirmar que é mais difícil ouvir uma música instrumental que ouvir uma canção, ao contrário, pois um bebê consegue reconhecer as canções que ouviu no período intrauterino (PARTANEN, ET AL., 2013), observando-se que áreas do seu cérebro reagem ao estímulo musical mesmo sem as palavras serem compreensíveis ainda para ele.

Ou seja, podemos dizer que o discurso musical pode ser-nos mais próximo que o texto, entretanto o paradigma racional que submete nossa percepção sensorial irrefletida ao mundo do nãoconhecimento retira-nos a capacidade de explorar o sentido musical da música que não precisa ser compreendido por meio da interpretação racional para ser experienciado. Na maioria das vezes é a letra da canção que impede o ouvinte de ter uma experiência estética musical, porque a letra, a palavra, quer explicar o que não é dito, o que só pode ser cantado e tocado e que nem por isso deixa de ser compreensível, mas numa dimensão musical.

A canção brasileira mais antiga postada é *O Mundo é um Moinho*, um samba-canção em tom menor composto por Cartola em 1974, gravado por ele em 1976. A gravação postada no grupo é de 1988, interpretada por Cazuza. Mesmo não sendo um representante do estilo/ritmo do samba-canção, Cazuza, compositor e intérprete ligado a tradição do pop rock brasileiro, de maneira geral, procurou manter as características composicionais da canção em sua regravação, tais como andamento, ritmo e instrumental. Vale lembrar ainda que no período da postagem (outubro de 2013) a canção *O Mundo é um Moinho* fazia parte da trilha sonora de uma novela da Rede Globo, e, talvez isso justifique a retomada da popularidade desta canção entre os jovens.

Dentre as composições mais recentes, do ano de 2013, estão *Auto Reverse* e *Anjos* (Falcão), *Wreckin Ball* (Miley Cyrus), *Do What U Want* (Lady Gaga), *Logo Eu e Seu Olhar* (Jorge e Mateus), *Raiz de Todo Bem* (Saulo Fernandes), *Mais que amigos* (Luan Santana), *When I was your man* (Bruno Mars), *Daydreamin*” (Hayley Williams), *País do Futebol* (MC Guime), *Cuidado Cupido* (Péricles), *Playn Har*” (David Guetta e Akon e Ne-yo). Duas das canções são rap, cinco são pop, uma é funk carioca, três são sertanejo universitário, uma é pagode romântico e uma é samba-reggae.

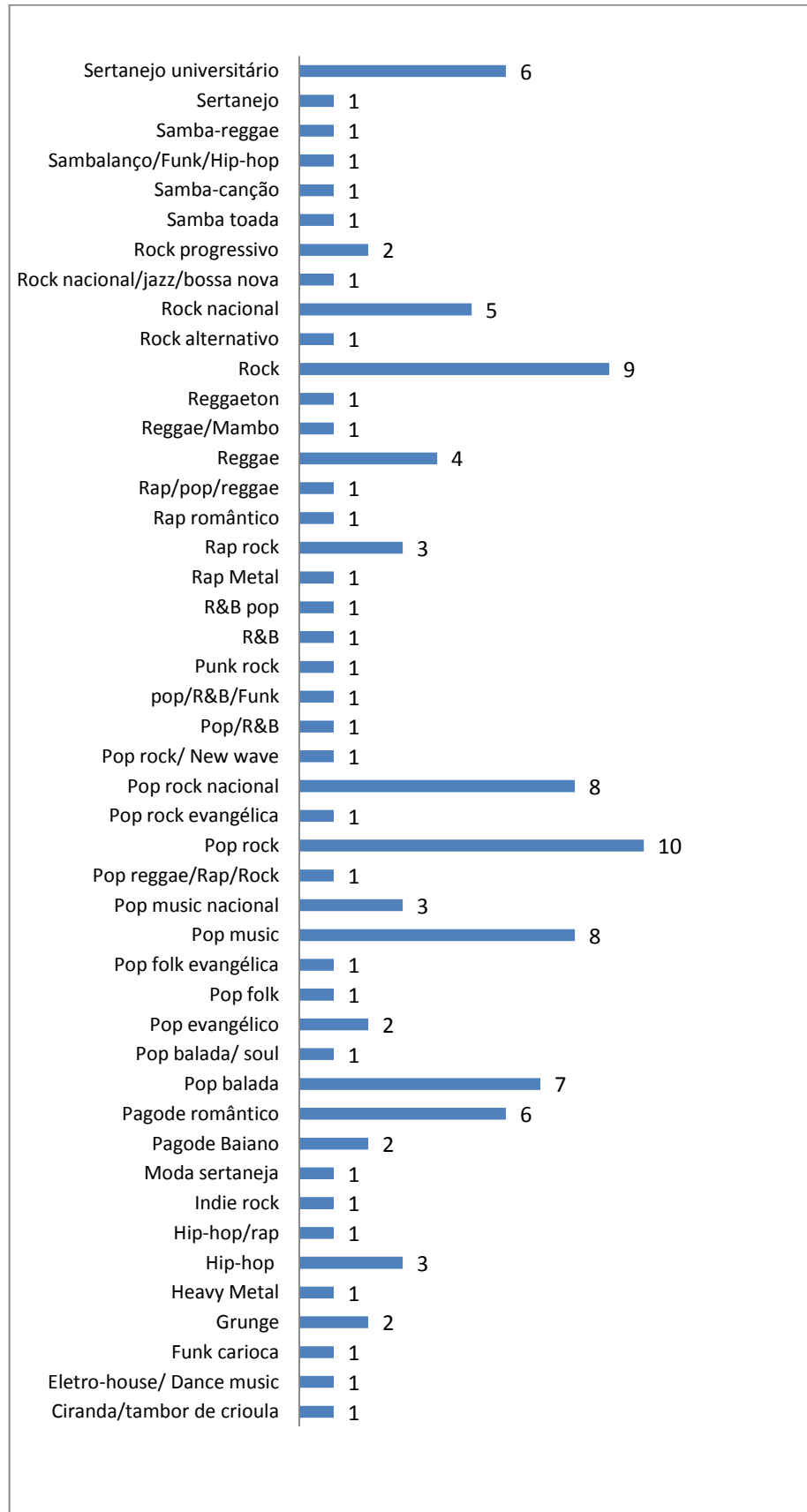
6.2 RITMO/ESTILO

Somente a guisa de esclarecimento: quando falamos do ritmo de uma música estamos nos referindo aos valores de duração sonora que pertencem à sua estrutura de compasso. Quanto ao estilo nos referimos aos maneirismos composicionais pertencentes a determinados artistas, épocas e espaços. Por exemplo: podemos dizer que determinada canção está no ritmo de samba por ser em compasso binário ou quaternário simples e por conter a célula rítmica (síncope) característica do samba, porém como não existe somente uma forma de samba iremos buscar no instrumental, estilo de interpretação, andamento, dentre outros elementos musicais e extramusicais sua caracterização estilística, que pode ser samba de roda, sambanredo, samba duro, dentre outros.

Algumas classificações rítmicas e estilísticas são bastante controversas no mundo da crítica musical, portanto para atribuição de ritmo e estilo buscarei relacionar as canções ao perfil musical de seus compositores e intérpretes. Os ritmos/estilos que se constituem a partir de fusão de dois ou mais estilos serão representados sem barra de separação entre seus nomes (Pop rock, Samba reggae) e aqueles que apresentam elementos rítmicos e estilísticos característicos de estilos distintos, porém de forma isolada, sem representar uma fusão entre eles serão representados separados por barras (Eletro-house/ Dance music, Ciranda/Tambor de Crioula).

Uma das primeiras observações que podemos fazer a partir do Gráfico 2 (Ritmo/Estilo), é a forte presença da música Pop e do Rock, ou da fusão de ambas com outros ritmos (Pop rock, Pop balada etc.). O que nos chama atenção também é a ausência da música considerada tradicional do Recôncavo Baiano, o Samba de Roda; isso mostra distanciamento entre o jovem e a música tradicional de origem local. Outro aspecto a ser destacado é o distanciamento dos jovens participantes da atividade de ritmos oriundos da cultura afro-brasileira de tradição baiana, considerando a grande população afrodescendente presente no Recôncavo Baiano, local onde mora a maioria dos estudantes do Ifba Santo Amaro. Dos 46 ritmos/estilos identificados apenas dois, Pagode Baiano (Firme e Forte/Psirico e Quebrou a Cara/Xandy) e Samba-reggae (Raiz de Todo Bem/Saulo Fernandes) são baianos.

Todas as canções do repertório de preferência dos estudantes são em compasso regular, com predominância do compasso quaternário e binário simples.

Gráfico 2 – Ritmo e Estilo

Fonte: Dados da pesquisa

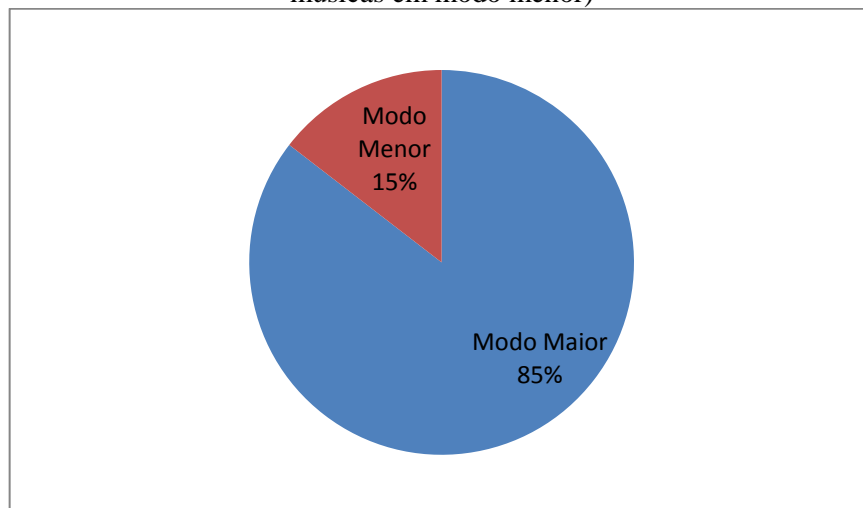
Considerando a postagem de 110 músicas em 46 ritmos/estilos diferentes, pode-se declarar o repertório levantado como bastante variado do ponto de vista rítmico e estilístico, embora se mantenha na perspectiva temporal.

6.3 MODO

A partir da estrutura melódica e harmônica podemos determinar a tonalidade e o modo da música. No sistema tonal, predominante na música ocidental, distinguem-se dois modos: o maior e o menor. Estruturalmente os modos, maior e menor, são determinados a partir da construção de suas escalas, armaduras e harmonia. Cada ouvinte, porém, estabelece para si o significado musical e a característica de cada modo, a partir de sua experiência estética.

De acordo com o levantamento estatístico, demonstrado no Gráfico 3 abaixo, podemos verificar que as canções mais apreciadas dentre os exemplos do repertório de preferência dos estudantes são em modo maior. Dentre as ausências podemos constatar a da música atonal e modal. Muitas das canções, apesar de serem predominantemente em tom maior, apresentam passagens em tom menor, chegando mesmo a se equipararem em duração aos trechos em tom maior.

Gráfico 3 – Porcentagem de canções em modo maior e menor (94 músicas em modo maior; 16 músicas em modo menor)

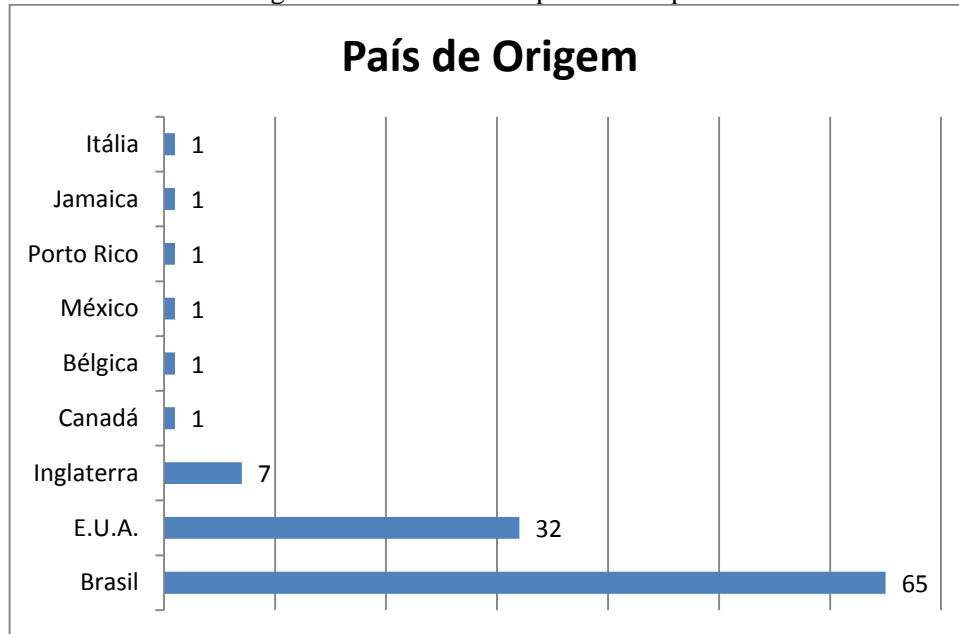


Fonte: Dados da pesquisa

6.4 PAÍS DE ORIGEM

Ao ser-lhe proporcionado o acesso às novas tecnologias da informação, o jovem contemporâneo²¹ tem à disposição músicas de vários lugares do mundo. Contudo, de acordo com o levantamento dos países de origem das canções do repertório apresentado na atividade “Nossas Músicas Favoritas”, identificamos apenas oito países, além do Brasil, representados. Mais da metade das canções preferidas pelos estudantes tem origem brasileira, em seguida, na preferência musical dos estudantes, vêm as músicas de origem estadunidense (32) seguidas das músicas de origem inglesa (7).

Gráfico 4 – País de origem das músicas do repertório de preferência dos estudantes



Fonte: Dados da pesquisa

Fica evidente a falta de afinidade com músicas que não aquelas de origem europeia e americana, pela ausência da música africana, asiática e da Oceania no repertório apresentado. Mesmo com a popularização do acesso a música pela internet, a produção musical fora do eixo Europa-Estados Unidos ainda não é acessada pelos estudantes. Talvez isso se deva a força da Indústria Cultural e da ocidentalização da nossa audição musical, que alterada pelo sistema temperado de afinação e pela sujeição ao sistema harmônico tonal (tônica-dominante-tônica), não consegue se familiarizar com a música oriental, assim como também que pela

²¹ Vale ressaltar aqui que o acesso à internet livre é proporcionado a todos os estudantes do IFBA Santo Amaro em ambiente escolar. Porém um estudo mais detalhado sobre a utilização da internet para fins de escuta e compartilhamento de músicas carece ser realizado.

predominância da harmonia na música ocidental, não conseguimos valorizar a riqueza rítmica da música africana. E o que dizer da ausência da música indígena brasileira? Esse foi o principal alvo da ação colonizadora dos portugueses que aqui chegaram em 1500. Ao notar a musicalidade e o grande interesse dos indígenas pela música europeia os Jesuítas trataram de substituir-lhes os hábitos musicais considerados bizarros, pela educação musical europeia, o resultado disso foi a perda quase total das tradições musicais indígenas brasileiras anteriores à chegada dos portugueses e nosso afastamento da possibilidade de educação auditiva fora dos padrões da música ocidental.

A pirâmide da hierarquia musical dos continentes está formada: no topo a Europa (a harmonia), no meio a Ásia (a melodia) e na base a África (o ritmo). Em *Bases Psicológicas da Educação Musical* Edgar Willems complementarmente este pensamento hierárquico, atribuindo à harmonia, a inteligência humana, à melodia a emoção e ao ritmo o corpo, relacionando os continentes e suas músicas com esta lógica. Infelizmente esta é uma visão ainda difundida na educação musical brasileira. O reflexo disto pode ser observado na incapacidade de apreciarmos com nossos ouvidos musicais europeus a música de povos asiáticos, americanos, africanos e da Oceania.

6.5 ACEITAÇÃO/REJEIÇÃO

Nesta categoria serão apresentadas as quantidades de comentários positivos e negativos recebidos pelas músicas postadas, pois a discussão sobre essas justificativas de gosto serão analisadas no próximo capítulo. A maior/menor aceitação foi atribuída a cada música de acordo com a quantidade de comentários positivos (maior aceitação) e negativos (menor aceitação) recebidos. A música que mais recebeu comentários positivos dentre as do repertório postado foi a balada pop estadunidense *When I was your man* composta²² e interpretada por Bruno Mars. Esta canção recebeu em 2013 os prêmios de “Favorit Hit”, ficando entre as dez músicas mais apreciadas na pesquisa da *US Billboard Hot 100* em sites da Austrália, Dinamarca, Canadá, França, Irlanda, Holanda, Nova Zelândia, Noruega, Coreia do Sul e Reino Unido. Foi ainda o 8º em vendas na internet (8.3 milhões de cópias). Esta canção fez parte da trilha sonora de uma novela da Rede Globo e também de *Glee*, um seriado muito popular entre os jovens. No Top 40, das estações de rádios do mundo, em 2013, *When I was your man*, foi a 15ª música mais tocada.

²² Composta em parceria com Andrew Wyatt, Philip Lawrence e Ari Levine.

A segunda a receber mais críticas positivas foi a canção pop brasileira *Apenas mais uma de amor* do cantor e compositor Lulu Santos, gravada em 1992; a canção segue os padrões musicais mais aceitos pelos jovens participantes da pesquisa. O interessante é que ela foi lançada a mais de 30 anos, sendo que no período de sua primeira gravação nenhum dos participantes da pesquisa sequer havia nascido. A outra música brasileira que consta na lista de mais apreciada, com quatro comentários positivos, é ainda mais antiga, foi composta em 1989, mas sua aceitação pode ser atribuída à nova gravação feita em 2010 por Maria Gadú, nova intérprete da música popular brasileira. É uma balada pop nacional composta por Herbert Viana que ficou bastante popular na década de 1980.

A outra surpresa fica por conta da quarta colocada dentre as mais bem aceitas que, como as duas últimas apresentadas, também, não é contemporânea dos estudantes que participaram da pesquisa. Trata-se de um reggae, do compositor e intérprete jamaicano Bob Marley: *Natural Mystic*, composta em 1977. O reggae é um ritmo bem aceito no Recôncavo Baiano, e é daqui, do município de Cachoeira, que vem Edson Gomes, um dos mais reconhecidos representantes do Reggae baiano.

Tabela 1 – Músicas mais aceitas

Música/ intérprete	Comentários Positivos	Comentários Negativos
When I was your man/ Bruno Mars	9	
Apenas mais uma de amor/ Lulu Santos	8	1
Natural Mystic/ Bob Marley	4	
Lanterna dos afogados/ Maria Gadú	4	

Fonte: Dados da pesquisa.

Play Hard do compositor inglês David Guetta, apesar de obter boa aceitação na Europa (Reino Unido, França e Luxemburgo), no Brasil foi apenas o 46º mais tocado em 2013 segundo o “Brasil Hot 100 Airplay”. Esta canção é a única representante do ritmo/etilo eletro house/ dance music, bastante popular em países europeus por ter lá sua origem. Apesar de ter sido lançada em maio de 2013. *Play Hard* é uma releitura livre da eurodance *Better of Alone*, da banda francesa Alice DeeJay lançado em 1999.

As canções que integram o grupo das seis menos aceitas são ou estrangeiras ou em língua e ritmo/estilo estrangeiro, como no caso de *Fairy Tale*, que é um heavy metal em língua inglesa composto por seu intérprete, o brasileiro André Matos, e *Juntos até o fim*, versão portuguesa de uma canção pop mexicana. Todas são predominantemente em tom maior, com exceção de *Fairy Tale* que tem trechos modais.

Tabela 2 – Músicas menos aceitas

Música/ intérprete	Comentários Positivos	Comentários Negativos
Play Hard/ David Guetta, Akon e Ne-yo		16
One Love/ Justin Bieber		8
Wreckin ball/ Miley Cyrus		6
Juntos Até o Fim/ Rebelde	1	5
Fairy Tail/ André Matos	1	5
Do What U Want/ Lady Gaga		4

Fonte: Dados da pesquisa

6.6 CARACTERIZAÇÃO

De acordo com a análise das músicas postadas pelos estudantes nos grupos de discussão “Nossas Músicas favoritas”, foi levantado um repertório composto por 110 canções predominantemente de origem brasileira, com ano de composição entre 1974 a 2013, sendo 85% delas em tom maior, em ritmo/estilo *pop music* e *rock*. Dentre as ausências neste repertório destaca-se a da música oriental e africana, a ausência de exemplos oriundos da cultura musical tradicional local e a ausência da música instrumental e erudita europeia.

Conforme esta caracterização, podemos perceber a força da mídia televisiva, a variedade de ritmos/estilos as quais os estudantes têm acesso (46 identificado no repertório) e o distanciamento das novas gerações das tradições musicais locais em favor de tendências musicais globais. Cada nova geração constrói suas tradições, porém o que chama atenção é que os jovens participantes da pesquisa nasceram e moram no local considerado nascedouro da tradição do samba, mas não apresentam identificação ou preferência pelo samba do Recôncavo Baiano. Se por um lado vemos com naturalidade a substituição dos antigos gostos musicais por novos, é preocupante, no que diz respeito à sobrevivência de estilos musicais tradicionais como o samba de roda.

Vemos neste repertório a valorização da música brasileira e também a convivência, mesmo que não pacífica e tolerante, de novos estilos como o sertanejo universitário, o pagode baiano, o funk carioca, o pagode romântico, desmentindo a visão de que haja uma planificação do gosto musical. Claro que este gosto musical sempre vai estar ligado à tendência estilística corrente, mas, no caso do repertório musical levantado, percebemos pequenos desvios de padrão que demonstram a coexistência de gostos musicais diversificados, mesmo no espaço escolar. As preferências por canções que fazem parte do repertório musical apreciado por gerações anteriores e o cultivo do gosto por ritmos/estilos mal aceitos pela cultura escolar ou pela cultura representam formas de reação, de resistência

estética de uma juventude, que vê as possibilidades de escuta musical e de construção de seu território.

Tal como a percepção, na perspectiva de Merleau-Ponty, o repertório de preferência aqui analisado reflete as contradições, incompletudes do nosso conhecimento e não erros, ou preferências musicais ruins que precisam ser corrigidas pela educação estética. Este repertório demonstra um pouco do ser jovem no mundo, da possibilidade de escolher a música que demarcará seus territórios. Pensar as escolhas musicais de jovens estudantes como simples resultado da sujeição à Indústria Cultural seria desconsiderar a complexidade da experiência do jovem com a música, desconsiderá-lo como consciência e perder de vista que, como muitas escolhas, elas podem ser provisórias, mas são elas que nos constituirão em nossa autonomia.

7 DELEUZE E GUATTARI: A POTÊNCIA DO OUVINTE

A filosofia, não mais como juízo sintético, mas como sintetizador de pensamentos, para levar o pensamento a viajar, torná-lo móvel, fazer dele uma força do Cosmo - do mesmo modo se leva o som a viajar. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 140).

Até o momento foi exposto, em boa parte desse trabalho, algumas perspectivas ocidentais sobre estética e julgamento estético. E, a partir disso, percebe-se um abismo entre o pensamento clássico da estética e os paradigmas contemporâneos da apreciação artística, agora guiada por novas tecnologias que regulam não somente a produção como também os meios de difusão e recepção. Sob essa perspectiva contemporânea, faz-se necessário repensar o papel da Filosofia, sendo que não cabe mais a ela, neste contexto o papel de elaboradora de um juízo sintético, ao contrário, a visão de multiplicidade que impera requer, por analogia, da Filosofia o papel do sintetizador sonoro, que reúne em si inúmeras possibilidades de sons, misturando-os, amplificando-os, contextualizando-os ou desterritorializando-os. Assim a filosofia seria uma sintetizadora de pensamentos.

Enquanto a filosofia romântica invocava ainda uma identidade sintética formal, que assegurava uma inteligibilidade contínua da matéria (síntese a priori), a filosofia moderna tende a elaborar um material de pensamento para capturar forças não pensáveis em si. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 139).

Diferente de Adorno, Deleuze e Guattari, mesmo não desprezando o poder do agenciamento das mídias e da música pop, não negam a possibilidade de ação das massas frente a esse agenciamento ou mesmo nesse contexto massificador nasça um novo tipo de povo, tão mais adaptado às novas tecnologias que se torne imune a elas; “singularmente indiferente às ordens do rádio, aos controles dos computadores” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 143). Esse novo ouvinte deixa-se invadir pelo som, elaborando seu julgamento musical, não a partir do material escutado, mas de acordo com seu estado de escuta, sua potência de ouvinte.

Deleuze e Guattari (1997) destacam a música dentre as outras artes; para eles sua força adentra a várias esferas do cotidiano e do pensamento. “O som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa. Ele deixa a Terra, mas tanto para nos fazer cair num buraco negro quanto para nos abrir a um cosmo. Ele nos dá vontade de morrer” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 146);

O reconhecimento dado à música como potência agenciadora, nos leva a refletir, juntamente com os autores acima citados, sobre sua natureza não apenas no nível material, conteudista ou expressivo, mas nos processos de pensamento que ela desencadeia quando percebida pelo ouvinte.

Com o objetivo de dar ao julgamento musical ares de ciência moderna, ocorre colocar debaixo dos critérios de valor iguais, obras musicais completamente diferentes, o resultado disso é a construção de uma hierarquia musical legitimada por um pensamento pseudocientífico, que elege a mente e a racionalidade como meios únicos de aproximação da verdade e acaba por estigmatizar uma série de fazeres musical e seus ouvintes. No entanto, como já explicado anteriormente, em se tratando de música, é quase que impossível cambiar entre o dicotômico bom/ruim, certo/errado, belo/feio, antes a que se considerar um infinito de possibilidades de julgamentos: é aí que reside a riqueza das músicas e seus sentidos.

Independente das qualidades, do material, da forma, o que de fato interessa na elaboração do juízo musical é o estado de força do ouvinte. Esse estado de força, que também chamo potência do ouvinte é capaz de ressignificar a obra de arte musical a cada vez que é reproduzida (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 147).

Não há o puramente musical, ou o puramente estético, há o múltiplo, o questionável, a diferença. Podemos dizer que a diferença é a raiz da arte, se aquilo que chamamos de música pode ser não-música em contextos específicos; o que representamos como música, som pode em algum lugar e tempo apresentar-se como ruído e ser rejeitado por fugir dos padrões, da repetição, do que se acredita ser música.

O plano musical, segundo Deleuze e Guattari, não opera de forma linear, como a história da música apresenta, seu movimento é por saltos, ligando pontos em diagonal, ou seja, mesmo que tentemos seguir o plano musical dado pela teoria da música, por meio da análise do seu material e forma, certamente nos depararemos em algum momento com “erros” de percurso na análise musical que nos levam a um plano que ultrapassa a partitura. Enquanto a história move-se em blocos linearmente, no sentido horizontal e vertical, os que se opõe a ela inscrevem pontos de mutação, flutuantes que se movem em diagonal. Para Deleuze aí está o encanto da música: sua possibilidade de extrapolar a linearidade da história e propor novos espaços de pensamento.

O importante é que todo músico procedeu sempre assim: traçar sua diagonal, mesmo que frágil, fora dos pontos, fora das coordenadas e das ligações localizáveis, para fazer flutuar um bloco sonoro numa linha liberada, criada, e soltar no espaço esse bloco móvel e mutante. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 84).

O plano organizado da música, que para Adorno deveria ser captado por meio de certas posturas de audição musical, dá-nos uma ideia parcial da música, pois esse plano ao entrecruzar com o plano do ouvinte, seu devir-musica, fracassa, tomando outros rumos.

Como diz Cage, é próprio do plano que o plano fracasse. Justamente porque não há organização, desenvolvimento ou formação, mas transmutação não voluntária. [...] Então, o plano, o plano de vida, plano de escrita, plano de música, etc., só pode fracassar, pois é impossível ser-lhe fiel; mas os fracassos fazem parte do plano, pois ele cresce e decresce com as dimensões daquilo que ele desenvolve a cada vez. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 51).

Elementos musicais, os chamados não musicais, as potências de audição, os contextos, se entrecruzam para dar sentido à música, extrapolando a visão de um julgamento musical puro e desinteressado, cuja única forma de se obter é pela análise e síntese das qualidades do objeto. Deleuze e Guattari (1997, p. 40) escrevem, na página 40 do Vol I de *Mil Platôs*: os elementos, os órgãos, ou mesmo a forma não definem um corpo. O que define o corpo é sua potência, sua latitude e longitude. Os elementos que pertencem ao corpo e suas relações de movimento: lentidão, repouso, velocidade; a longitude. Os afetos intensivos, sua potência; a latitude. Se por um lado pode-se determinar um plano organizacional, em termos de desenvolvimento composicional dado dentro de latitudes e longitudes, por outro, há um princípio inaudível na música que permite a reinterpretção desse plano de consistência e sua ressignificação ao contato, cruzamento, com outros planos.

Assim como na música, o princípio de organização ou de desenvolvimento não aparece por si mesmo em relação direta com aquilo que se desenvolve ou se organiza: há um princípio composicional transcendente que não é sonoro, que não é audível por si mesmo ou para si mesmo. Isso permite todas as interpretações possíveis. As formas e seus desenvolvimentos, os sujeitos e suas formações remetem a um plano que opera como unidade transcendente ou princípio oculto. Poderemos sempre expor o plano, mas como uma parte a parte, um não-dado naquilo que ele dá. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 47).

Há dois tipos de plano: aquele perceptível em que é possível observar o desenvolvimento, o material de que as coisas são feitas, chamado plano de organização-desenvolvimento, e sobre ele pode-se apenas inferir; o outro plano compreende as “velocidades e lentidões entre elementos não formados, e afetos entre potências não subjetivadas, em função de um plano que é necessariamente dado ao mesmo tempo em que aquilo que ele dá” (DELEUZE; GAUTTARI, 1997, p. 49), que os autores chamam plano de consistência ou de composição. Esses dois planos funcionam como dois polos abstratos. “Ao plano organizacional transcendente de uma música ocidental fundada nas formas sonoras e

seu desenvolvimento, opomos um plano de consistência imanente da música oriental, feita de velocidades e lentidões, de movimentos e repouso”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 52).

Mas mesmo na música ocidental, conforme exemplificam os autores, é possível extrapolar a crença de que a qualidade expressiva está presente apenas na complexidade harmônica e formal. Assim observamos a “proliferação de pequenos motivos” as “acumulações de pequenas notas”, sob uma simples indicação de velocidade de execução produzem “relações dinâmicas extremamente complexas a partir de relações formais intrinsecamente simples” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 53).

Como então julgar determinada música como inferior, baseando-se na sua simplicidade harmônica ou melódica, ou mesmo na sua forma repetitiva, sendo que mesmo a repetição não pode, em termos musicais, ser sinônimo de mesmice. Há um turbilhão de coisas acontecendo no ouvinte durante a execução musical. Quando o ouvinte percebe o plano de organização de uma música ele fala de elementos que já estão dados na composição, não pode sair do que já está musicalmente dado, no entanto o que observamos é que o ouvinte não se atém a esse plano apenas, a música o eleva ao plano de consistência, no qual o imperceptível das entrelinhas sonoras é revelado em forma de afetos e potências, que para alguns nada tem a ver com música, e por isso desautorizam tais interpretações e juízos.

A reação dos estudantes ao primeiro contato com a música Xavante é de espanto. Isso é encantador. Segue-se à audição das peças musicais Xavantes o comentário: - “Professora, isso não é música”. Pergunto: - “Então, o que é música?” Confusão, protestos, opiniões tão radicais que parecem sair da boca de um filósofo do século XVII. São os jovens estudantes confrontados com a diferença na música, se dando conta de quão complexo é o mundo da música que eles dizem gostar. Confesso certa frustração ao final dessas atividades de apreciação musical: tocamos apenas a superfície de algo profundo e inatingível. Não se trata de fazer com que jovens estudantes passem a gostar da música Xavante, mas de ajudá-los a se localizar dentro de uma geografia musical complexa, sem desprezar o outro.

Voltemos a Deleuze. Saber a diferença entre a música do sec. XX e a do sec. XVII na sociedade ocidental é um aspecto, outro é detectar a “diferença” que não pode ser detectada como dissemelhança, uma vez que não existe como compará-la a algo existente, já que é única e não representada. A música de Caetano Veloso é diferente da música de Gilberto Gil, naquilo em que posso compará-las, mas o que elas trazem de diferença dentro de si mesmas? O que não é passível de comparação?

É preciso advertir que diferença para Deleuze não é o mesmo que diversidade. Existe uma diversidade de canções no mundo, mas muitas delas repetem os mesmos padrões enquanto outras trazem o gérmen da diferença pura, que não somente a distingue das outras, mas a torna singular e irreconhecível para elas.

A estética clássica julga aquilo que consegue apreender, o que não é categorizável não deveria ser julgado por ela. No entanto os eventos musicais que trazem o elemento da diferença são corriqueiramente colocados como inferior na hierarquia de qualidade musical. A arte está sempre à frente da crítica, por isso não é incomum o caso de artistas que levaram séculos para serem compreendidos, aqueles que jamais serão compreendidos, há também os que serão ignorados e esquecidos.

O diferente em música não é apenas o incomum, temporal ou geograficamente desconhecido/novo, mas também o que é comum, corriqueiro que não se encaixa nas categorias de reconhecimento e qualidade. É quase um alívio reconhecer um padrão melódico, harmônico, rítmico em uma música e um desespero não encontrá-los. Sabendo disso a Indústria Cultural repete padrões aos montes, para vender e dar conforto aos nossos ouvidos viciados.

A recusa em aceitar a inevitável mudança da música, não do que chamamos de estrutura musical, mas também dos hábitos que fazem da música a música em nossa sociedade, faz aflorar toda espécie de negatividade contra a diferença na música; rotula, agride e despreza. Insiste em buscar a essência musical, por meio de fórmulas de escuta que prescrevem em bulas o que deve ser ouvido, identificado. O resultado disso é o levante de grupos de críticos musicais e estetas contra o “mau gosto” em uma cruzada que dissemina o ódio.

A diferença em música não pode ser confundida com o que apreendemos auditivamente como bizarro, feio. A diferença não pode ser apreendida pela razão, porque a razão apreende o que é reconhecível, padrões de repetição; assim a diferença não está no campo do belo ou do feio, ela paira entre e por meio desses polos, sobrepondo-os.

Uma banda argentina de rock vestida de urso, tocando música experimental num vento de música brasileira na década de 1970; referência aos Beach Boys, como classificar, como reconhecer? Agora já nos é possível falar sobre esse episódio, já não é diferença pura porque se cristalizou na música, pode ser repetido. Se para Platão, quanto mais a cópia se parece com a coisa em si, ou com a ideia, mais relevante ela é; a cópia que se distancia da ideia, ou não apresenta semelhança com a coisa em si é *simulacro*, defeituosa e sem valor. Deleuze propõe

a ruptura com o modelo de conhecimento baseado na representação, nesta filosofia deleuziana o simulacro, o que não pode ser comparado a nada por ser uma cópia malfeita, é o que de fato interessa.

A diferença traz as possibilidades de criação, de transgressão da regra da repetição do mesmo como meio de alcançar o conhecimento. Assim, o processo de combinação de cores, sons, palavras em uma obra de arte é tão precioso quanto a obra de arte. A isso acrescenta-se: o processo de pensar sobre a obra de arte, de emitir opinião, de se deixar levar no processo de fruição artística é tão importante quanto sua classificação, ou mesmo a identificação dos seus elementos constituintes, pois “o essencial não está nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 139).

Em uma turma de 30 alunos, pode ser que todos sejam capazes de identificar o som do violino numa música, mas cada um captará de forma diferente seu som, cada um dará um significado a ele e não podemos dizer que essas maneiras de apreensão sonora são erradas porque expressam sentimentos, emoções, vivências musicais particulares ao invés de tratar dos elementos musicais, ou de relacionar a música a sua teoria e história.

Para que entendamos o conceito de diferença deleuziano faz-se necessário tentarmos compreender o que para ele é conceito. O filósofo tem a tarefa de construir conceitos, e essa construção tem sua gênese sempre a partir de conceitos anteriores, considerando assim o a priori nunca existiria. No entanto o que Deleuze denomina diferença pura, é esse não estado fixo das coisas, é o momento em que o conceito está para ser criado; a natureza, o mundo, o Ser, todos eles para Deleuze vivem nesse exercício de mudança, estão sempre por vir a ser e alcançam por pouco tempo o estado fixo.

O que interessa realmente ao novo pensamento filosófico inaugurado por Nietzsche e levado adiante por Deleuze, é esse processo criativo e não a criação em si, buscada assim uma alternativa para a filosofia dualista que de Platão a Kant admitia como primado do pensamento filosófico a busca por uma verdade universal como explicação da realidade por meio do exercício da razão a partir do estudo da essência das coisas.

Para Deleuze e Guattari, o que interessa na compreensão da coisa é sua composição e não sua organização, isso não quer dizer olhar apenas para seus elementos constituintes, mas para o movimento desses elementos. Esse movimento é contínuo por isso a coisa está sempre em estado de transformação, não é estática, e seus elementos constituintes assumem formas variadas e infinitas variáveis combinatórias.

A questão não é a da organização, mas da composição; não do desenvolvimento ou da diferenciação, mas do movimento e do repouso, da velocidade e da lentidão. A questão é a dos elementos e partículas, que chegarão ou não rápido o bastante para operar uma passagem, um devir ou um salto sobre um mesmo plano de imanência pura. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 35).

7.1 O DEVIR-MÚSICA

Assim pouco nos importa descrever por semelhança, ou aspectos reconhecíveis o que é música ou o que a define como música boa ou ruim para nós. A música é devir e desencadeadora de devires, é um estado de sons e silêncios, que ao contato com o ouvinte o transforma com o devir-música.

Cantar ou compor, pintar, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear esses devires. Sobretudo a música. [...] o pequeno ritornelo, o rondo, as cenas de infância e as brincadeiras de criança. A instrumentação, a orquestração são penetradas de devires-animais, devires-pássaro primeiro, mas muitos outros ainda. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 55).

O devir-música não trata de um caso de identificação com determinado material sonoro, ou de uma tentativa de imitação musical, também não é uma relação formal. O devir-música é justamente o que ocorre com a música ao contato com o ouvinte, das funções que este momento de apreciação estético musical preenche. A música não representa um estado, um afeto, uma recordação (nesse caso a recordação também não é representação de uma vivência, mas a reconstrução da experiência vivida anteriormente, no presente). Ao ouvir evocamos um mundo musical, que se conecta com o eu e com a realidade, o que essa música faz é nos transformar em música. A música não é triste/alegre em si, ela desperta tristeza/alegria, ela nos faz música feliz/triste. O sentimento, o afeto que a música desperta em nós é o nosso ser música manifestando-se pelo ouvir.

O julgamento que elaboro para a música passa pela experiência de fruição musical, que nada mais é que me tornar música. Ao elaborar um julgamento musical falo sobre aquilo em que a música me transformou. E a música torna-se música quando se une a mim, isso transforma um punhado de elementos sonoros e não sonoros em significados pela experiência estética. “As qualidades expressivas, aquelas que chamamos de estéticas, certamente não são qualidades ‘puras’ nem simbólicas, mas qualidades-próprias, isto é apropriativas, passagens que vão de componentes de meio a componentes de território” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 115).

Ao explicar sobre o devir-música, Deleuze e Guattari irão distinguir, ou antes, tratar da música em suas especificidades, diferenciando-a da pintura, reconhecendo seu poder. A música funciona como uma espécie de potencializadora de devires (devir-mulher, devir - criança, devir-animal), e seu poder reside em sua capacidade desterritorializadora e territorializadora. O momento em que o hino nacional é tocado esquecemos, por alguns instantes, ao som da banda marcial, do nosso eu e todos os seus problemas, e nos unimos a tantos outros brasileiros para novamente nos tornar cidadãos da “pátria de chuteiras”.

Não se faz um povo se mexer com cores. As bandeiras nada podem sem as trombetas, os lasers modulam-se a partir do som. O ritornelo é por excelência, mas ele desenvolve sua força tanto numa cançãozinha viscosa, quanto no mais puro motivo ou na pequena frase de Vinteuil. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 146).

A música pode ser colocada a serviço das maiorias, do fascismo, dos interesses comerciais da grande mídia, porém ela é atravessada por minorias (devir-mulher, devir-criança, devir-animal), e contraditoriamente é sua capacidade de desencadear os devires, as minorias, que compõe uma potência imensa. Isso se materializa por meio do recurso musical do ritornelo – falarei mais adiante sobre o conceito de ritornelo na filosofia de Deleuze e Guattari.

A música, diferente do que comumente se afirma, não é uma linguagem universal, tampouco é somente subjetiva. Deleuze e Guattari utilizam dois exemplos para explicar o aspecto comunicante da música: Verdi e Wagner. Na música de Wagner o povo é uma massa na qual se destaca a individualidade de alguns sujeitos – personagens, temas centrais – o povo perde-se numa potência do universal, amorfa; já na música de Verdi (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 138) o povo é individuado, “segundo os afetos que ele experimenta”. Assim Deleuze e Guattari estabelecem a música de Verdi como o grito do povo no individual, Um-Multidão e a música de Wagner como o grito da Terra, o universal, Um-Todo. No Um-Multidão, ouve-se a sonoridade de um povo, ou antes, o povo torna-se música. No nosso caso destacamos a voz de Luiz Gonzaga, acompanhada pelo acordeom, como esse grito de um povo transformado em música. Ouvir Luiz Gonzaga é quase ser transportado ao sertão nordestino, e sentir no corpo suas alegrias e mazelas.

7.2 O RITORNELO

A potência territorializadora da música se dá inúmeras vezes na música, não só na de Luiz Gonzaga, mas na música de tantos outros artistas brasileiros, não graças a uma fórmula musical em particular, ou mesmo a um conteúdo expressivo, mas ao poder do som. É impossível fazer com que nosso corpo ignore totalmente o som. Até aqueles que têm deficiência auditiva conseguem perceber a vibração sonora no corpo. Contudo não é ainda na sua existência física que reside o poder da música, mas em todas as potências auditivas que ela agencia. A cada reprodução musical, pode-se experimentar uma nova interpretação, um novo devir-música, ao mesmo tempo em que ao lembrar de um trecho musical é possível reviver um momento, visitar um lugar. “Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela para, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 101).

O exemplo acima nos traz a noção da potência territorializante da música e do seu poder de engendrar movimentos, capacitar ações. Sai-se de um estado para outro ao sabor do som. Quantas vezes vemos alguém mudar de humor ao ouvir uma música.

Quando éramos crianças, minhas irmãs e eu participamos de vários velórios, um fato um tanto bizarro para qualquer criança. Nossos pais, missionários Batistas, eram responsáveis pelos cultos fúnebres dos membros da nossa comunidade religiosa, que por se localizar numa cidade pequena do interior da Bahia mantinha o costume de velar os corpos de entes queridos em casa, ou na igreja. Minha mãe providenciava, dentre outras coisas, as músicas que seriam tocadas durante o velório e, por vezes eu implorava a ela que não levasse para esses eventos certos discos de minha preferência, pois após a execução desses em velórios eu praticamente deixava de apreciá-los, não que tivesse medo de assombração ou que evocasse o ritual fúnebre ao ouvir os discos, mas porque o som me petrificava, sim, eu ficava imóvel, a música me prendia na dimensão da morte da carne, do corpo frio, inerte que eu olhava durante as noites intermináveis de velório na igreja. Diferente eram os hinos entoados nessas ocasiões, sempre gostei desses, costume cantá-los, porque eles me fazem pensar na dimensão da vida; enquanto o corpo jaz no caixão, em algum lugar algo floresce, se move.

Deleuze e Guattari dão um exemplo: as 12 variações sobre um tema infantil em Dó de Mozart. Na melodia 12 vezes trabalhada, repetida, é possível perceber mais que um plano de recursos composicionais vastamente e habilmente utilizados; o tema, repetido 12 vezes, se

transforma em cenas infantis, em devires-criança, devires-pássaros, e o compositor salta, em diagonal, por territórios e afetos, sem abandonar seu tema. É o conceito musical do ritornelo que faz com que a música se desprenda do plano material e expressivo e assuma sua potência, sua dimensão musical

O ritornelo, enquanto recurso de notação musical ocidental sinaliza o retorno, ou a repetição de determinado trecho de uma partitura. Em *Mil Platôs*, os autores dão ao conceito de ritornelo uma importância central para compreensão da música e do sistema filosófico que eles apresentam. O ritornelo tem dois sentidos, um geral, que diz respeito a toda matéria expressiva que compõe um território, pode ser gestual, motor, óptico etc.; num sentido restrito ritornelo diz respeito a um agenciamento sonoro, ou seja, um agenciamento dominado pelo som (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 115).

Em se tratando do ritornelo em seu sentido restrito podemos destacar alguns exemplos locais, os sambas. De alguma maneira esse ritmo, brasileiro por excelência, tanto compõe paisagens territoriais sonoras, quanto adquire elementos territoriais. Os sambas do recôncavo baiano, por exemplo, agregam uma série de elementos não musicais que lhes dão forma e apontam para seus territórios; funcionam quase que como um lembrete, ou uma força, que nos traz para um lugar de memória musical vivida por nossos ancestrais e revivida a cada nova execução numa roda de samba, e ao mesmo tempo diz-se não ao engessamento da tradição porque queremos nos parecer com o mundo fora dos nossos limites territoriais; o samba nos chama a improvisar versos, melodias, dança, mas sempre a partir dele. É como um fio musical que nos guia para fora do território, mas, ao mesmo tempo, nos mantém presos a ele.

A música sai do espaço de exclusividade “mental”, e torna-se audível no devir-música a partir da potência do ouvinte. E o que podem esses ouvintes? São capazes de saltos em diagonal, totalmente inesperados, extrapolam os limites do plano musical, caminham errantes entre opiniões, julgamentos, mas não fogem da música, não temem ser infiéis a um estilo e ousam misturar gostos musicais, pulando para outros territórios, não aceitam a programação do rádio, organizam suas *playlists*. Sintetizadores de som, não mais máquinas de reproduzir música, esse modelo sintetizador de som reúne elementos sonoros e não sonoros e “torna audível o próprio processo sonoro, a produção desse processo, e nos coloca em relação com outros elementos ainda, que ultrapassam a matéria sonora” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 140). O sintetizador de som não mais opera pelo julgamento sintético a priori, mas pela síntese das potências e dos afetos.

7.3 A CARTOGRAFIA

O olhar aqui lançado sobre as falas dos estudantes sobre seus julgamentos musicais não tem como objetivo atribuir-lhes significados, ou estabelecer uma estrutura de justificativa ou gosto, mas capturar as diferentes, e por vezes contraditórias, linhas que seguem tais justificativas de gosto, como elas se sobrepõem, coexistem e se opõem. Reconheço o risco de nesta escrita não conseguir captar a realidade tal e qual, e sei dessa impossibilidade, assim sigo a afirmativa de Deleuze e Guattari (1995, p. 11-12), de que escrever não teria nada a ver com significar, mas com cartografar, “mesmo que sejam regiões ainda por vir.”

Cartografar é desenhar mapas; mapa não é decalque, na verdade ele se opõe ao decalque, ele está voltado para uma “experimentação ancorada no real”. Um mapa não é uma estrutura fechada em si e ao contrário:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21).

Seria tranquilizador se pudéssemos, ao final desse trabalho, determinar um padrão de justificativa de gosto predominante, mas ao invés disso, quanto mais me aprofundava na leitura dos dados, mas percebia as inúmeras possibilidades de escuta musical e dos julgamentos musicais. Poderia tentar fazer um estudo da frequência de palavras utilizadas pelos estudantes nas suas justificativas, porém isso certamente conduzir-nos-ia ao infeliz exercício da busca pelo ouvinte ideal “padrão”, tentando demonstrar os “erros” e os “acertos” de julgamento musical, o que de nada serviria, uma vez que é impossível sustentar a universalidade da música e da linguagem. “Não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade linguística homogênea (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15),

Para Deleuze e Guattari (1995, p. 20), assim como a linguagem, a música é rizoma, primeiro por suas inúmeras linhas de fuga, que prevalecem a pesar das tentativas de estruturação, a música é um rizoma, que se prolifera como uma erva daninha, depois de concebida foge do controle e toma, contamina, contagia o ambiente auditivo. Nada mais nocivo para música que a busca por sua estruturação, ou por um pensamento musical estruturado. Uma das disciplinas mais importantes do currículo do curso de graduação,

chamada “Literatura e Estruturação Musical”, era uma pedra no sapato de muitos estudantes de música, porém, para mim, nunca foi um problema, estava tudo ali perfeitamente estruturado, como uma bula de remédio, uma fórmula matemática, eu repetia os modos composicionais e como resultado obtinha melodias e harmonias horrendas perfeitamente estruturadas. Improvisação Musical, essa sim foi uma disciplina que me assombrou quando estudante; o que o professor iria pedir para fazer na aula? A falta da partitura me apavorava! Era a música e suas “multiplicidades de transformação”.

O bom ouvinte, a boa música o julgamento musical correto, não existem como padrões imutáveis. São os “acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais” (DELEUZE; GUATTARI, p. 17), bem como as velocidades com que tais linhas se encontram na fruição musical, que irão guiar meu julgamento musical; este julgamento está longe de determinar, mesmo para quem o constrói, a qualidade musical.

O julgamento musical, pautado pelo pseudo “bom gosto” ou gosto puro, objetiva, dentre outras coisas estabelecer a hierarquia musical, a qual, como já dito anteriormente, indica não apenas a qualidade musical, mas também demarca os grupos e indivíduos de bom gosto, privilegiando seus saberes, hábitos culturais e histórias de vida. Frente à diversidade musical parece reducionista o pensamento dicotômico música boa ou ruim/ bom gosto/mau gosto. Há que se considerar que o bom e o mau são possibilidades, pois frente ao repertório musical tão diversificado a que temos acesso fazemos escolhas e julgamos sim algumas músicas como boas ou ruins, porém não percamos de vista que o bom e o mau “são somente o produto de uma seleção ativa e temporária a ser recomeçada” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17).

A experiência estética que nos leva ao julgamento musical tanto é resultado como é criadora de relações cognitivas musicais ainda mais ricas que um dualismo, uma síntese ou uma mistura. Não há um bom e um mau ontológico ou axiológico, o que existem são “nós de arborecências”, “formações despóticas, de imanência e de canalização”, deformações anárquicas no sistema transcendente: raízes aéreas e hastes subterrâneas (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 30).

Uns dizem, como Adorno, que o gosto é fruto da máquina ideológica operando por meio da Indústria Cultural a degeneração da música e da audição, baseado em extensa pesquisa de campo apresenta o gosto como uma construção social, que está ligado aos hábitos das classes e funciona como forma de distinção, uma vez que, dependendo do repertório de

escuta o indivíduo é classificado dentro de uma hierarquia. Há ainda tantos outros autores, alguns apresentados na primeira parte deste trabalho, que defenderão suas teses sobre o gosto e sua formação, apoiando-se em argumentos científicos. Caberia aqui a citação de Deleuze e Guattari (1995, p. 33) ao apresentarem seus escritos: “Não reconhecemos nem cientificidade nem ideologia, somente agenciamentos. O que existe são os agenciamentos maquínicos de desejo assim como os agenciamentos coletivos de enunciação”.

As justificativas de gostos elaboradas pelos estudantes seguirão esse modelo rizomático, no qual os agenciamentos porão em cruzamento as multiplicidades, formando linhas de fuga, puxando fios sem determinar onde está o final e o início. O tecido do rizoma é a conjunção “e”, suficientemente forte para “sacudir e desenraizar o verbo ser” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 36). O que é o gosto? O que é a justificativa de gosto? Certamente não são, estão em constante transformação, principalmente se formos tomar como exemplo os repertórios musicais ouvidos pelos estudantes, ou mesmo quando vejo minha trajetória de ouvinte; nossas *playlists* são ora fiéis ora infiéis ao nosso gosto. Dizer porque gosta de uma música é evocar uma série de recordações para tentar recolocar a música no lugar que ocupa hoje; difícil transformar em palavras a experiência estético-musical sem se apoiar nos sentidos ditos “não musicais”.

8 OS DADOS DA PESQUISA

As inquietações da pesquisa surgiram antes da consciência do que seria uma pesquisa. As disputas domésticas travadas na infância quando éramos solicitadas por nossos pais: “escolham um disco para tocar”. Eu perguntava o que minhas irmãs viam de belo nas canções dos discos que escolhiam para tocar e as respostas dadas pelos meus pais a esta questão não convenciam; as escolhas musicais feitas pelas minhas irmãs continuavam ruins.

Quando ingressei em 1998 na graduação, me deparei com outra questão, mais inquietante que a anterior. “O que é Música”? Não bastasse a complexidade do objeto, a busca pela sua definição me conduziu por caminhos que nunca pensei trilhar: sociologia e filosofia.

As experiências vividas juntamente com crianças e adolescentes em sala de aula ajudaram a perceber, mesmo que de forma resignada ou a contra gosto, as inúmeras possibilidades musicais que se apresentam. Quando, sabem da minha área de atuação profissional, as pessoas costumam perguntar qual minha posição em relação à decadência do gosto musical e da música contemporânea; as pessoas aparentemente sentem pena dos jovens estudantes corrompidos pela mídia e esperam sinceramente que a Educação Musical os ajude a aprimorar o gosto pela “boa música”.

Em princípio me limitava a ouvir as opiniões dos estudantes sobre música por pura curiosidade. Aos poucos fui percebendo o quão pretensioso é querer ser guardião do “bom gosto musical”, sem ao menos saber o que é bom e o que é música.

Quando, em 2007, iniciei minha experiência como professora de música no IFBA Santo Amaro, optei seguir o método Swanick. Assim, juntamente com a equipe do Núcleo de Educação Musical da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, desenvolvemos uma série de atividades de apreciação musical (elaboração de guias de apreciação musical, visitas a apresentações musicais etc.). A atividade mais esperada todos os anos era “Nossas Músicas favoritas”. Por ela pude me aproximar dos estudantes, conhecer um pouco dos seus gostos e ouvir o que eles pensam sobre música. O interessante foi constatar quanto o ato de ouvir tem se modificado com os avanços das tecnologias de escuta e armazenamento do som e, em se tratando de tecnologia, posso dizer que trabalho com experts: jovens estudantes de tecnologia da informação e eletromecânica. Por se tratar de jovens estudantes de uma instituição pública de uma cidade do interior da Bahia, poderíamos pensar, como em princípio eu o fiz, na dificuldade de acesso a dispositivos de informática e rede mundial de computadores, internet, no entanto é assustador, ou antes maravilhoso, saber que esses jovens

estudantes tem à sua disposição vários artefatos de acesso à internet (celulares, computadores etc.) bem como o hábito de estar sempre conectados à rede mundial de computadores. Isso não foi constatado por meio de uma pesquisa específica, mas por meio de situações reais vivenciadas com estes estudantes. Ao final de uma aula informei que o repertório musical a ser estudado durante a unidade didática estava disponível, seria necessário apenas que eles enviassem um e-mail solicitando, e eu gravaria as músicas num cd ou pen drive. Foi então que um dos estudantes se levantou e disse, tentando ser o mais respeitoso possível, que eu estava desinformada sobre as novas formas de compartilhamento de arquivos, e disse: “Professora, existe uma coisa chamada *bloetooth* aí no seu computador, é só ligar que a gente acessa seu computador com sua permissão e ‘pegamos’ os arquivos das músicas”. Momentos como esses mudaram minha interação com a música artefatos de informática.

O mesmo aconteceu quando fui sugerido criar um grupo no facebook para compartilharmos nossas músicas favoritas. Para nossa surpresa todos os estudantes, nas quatro turmas que ensinava, tinham perfis nessa rede social e a acessavam diariamente. Estava enganada ao pensar que meus alunos estavam isolados do mundo digital por serem de uma cidade do interior. A frequência com que se comunicam por meio da internet e por meio dela têm contato com o mundo musical global em nada se assemelha a minha experiência de escuta musical quando jovem. Mas esse é um assunto para outra pesquisa.

O que nos interessa agora é apresentar os pressupostos teóricos sobre os quais procurarei construir a cartografia de dados coletados.

A coleta dos dados foi realizada no período de outubro 2013/janeiro 2014. Foram analisadas as atividades de apreciação musical de 93 estudantes de 14 a 18 anos das turmas de Tecnologia da Informação e Eletromecânica, modalidade Ensino Médio Integrado participaram. A atividade de apreciação musical considerada neste estudo, ‘Nossas músicas favoritas’²³, foi realizada em ambiente de internet e arquivada para futuras discussões em sala de aula.

Na primeira parte da pesquisa, apresentada no capítulo anterior, foi realizado levantamento e caracterização do repertório de gosto dos estudantes e nesta segunda parte primeiramente serão apresentadas as justificativas de gosto elaboradas pelos estudantes agrupadas pelos temas sobre os quais estão sustentadas suas argumentações, seguindo-se à análise de conteúdo (quali/quantitativa) e discussão dos dados analisados.

²³ Esta atividade é aplicada em turmas do ensino médio pela pesquisadora desde 2007. A atividade tinha como enunciado: “Poste a sua canção favorita, em seguida escolha, dentre as músicas postadas pelos colegas a que você mais gostou e a que menos gostou justificando em ‘comentários’ a sua escolha”.

Antes se faz necessário destacar um dos pressupostos da hipótese deste trabalho: o significado da música está além da análise de seus elementos constituintes, forma e conteúdo, mas aquém da experiência musical do ser-no-mundo. A experiência estética musical não se refere somente à música enquanto fenômeno sonoro – mesmo porque a música não se resume ao evento sonoro apenas –, nem pode ser traduzida pelos recursos da linguagem ou pensamento objetivo; assim todo julgamento musical é válido, seja ele elaborado por um crítico de música, um músico, ou um não músico e, independente do repertório a que se destina tenderá a seguir aspectos culturais (tempo e espaço), individuais (sentimentos, emoções) e estruturais da canção (história e teoria musical). É claro que, dependendo do sujeito a justificativa de gosto seguirá mais um aspecto de julgamento que outro; o que de maneira alguma poderá invalidá-lo.

Cabe ainda advertir que as justificativas apresentadas estão estruturadas dentro da lógica linguística o que por um lado facilita a análise, mas por outro nos deixa a impressão de que o julgamento é elaborado segundo esta estrutura, o que de fato não ocorre. O julgamento musical irá extrapolar os limites dos temas e categorias aqui apresentados, podendo sobrepor-se, sem, no entanto negá-los ou abster-se deles.

Acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais, são linhas que se entrecruzam nos discursos dos julgamentos de gosto musicais elaborados pelos estudantes, e em algum momento farão referências umas às outras. Em outros momentos, como num rizoma uma linha romperá, formando uma nova linha, uma linha de fuga, que ainda fará parte do rizoma: “é por isso que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17). Uma justificativa de gosto pode abarcar vários aspectos, como observamos no exemplo seguinte:

Exemplo 1:

Essa foi a música que mais gostei. É a música do príncipe do pop, super talentoso, além disso um dos meus cantores favoritos. Ele me lembra muito o grande rei do Pop Michael Jackson, o que me encanta mais. É uma música tão simples, apenas um instrumento e um vídeo simples, acho que por isso nos conquista dessa forma, o que prova que não precisa de muita agonia prá ficar bom. Quando escuto essa música, fecho os olhos, sinto cada toque dos dedos dele no piano, é tão massa a sensação, me lembro de momentos tão bons, imagino coisas maravilhosas, sinto vontade de cantar junto com o Bruno Mars (intérprete e compositor). Sinto vontade de chorar e ao mesmo tempo de sorrir. O que me entristece é que com todo marketing que a Globo (rede de televisão) pôs na música, ela tá virando modinha e a maioria das pessoas não está mais escutando com o intuito de analisar a música e perceber o quanto é bela, escutam pelo fato de 'ter na novela'. Mas continuo amando-a mesmo assim e amando o Bruno e seu trabalho.

O Exemplo 1 vai desde a justificativa de que a música tem qualidade por ser de um compositor reconhecido, explicando elementos musicais, como a simplicidade da estrutura da composição e instrumental, até a justificativa baseada em aspectos emocionais. Ao final é elaborada uma crítica à banalização da escuta musical causada pela superexposição desta obra musical pela mídia. Esses elementos, musicais (estrutura), extramusicais (emoção, memória etc.), reunidos em uma justificativa de gosto nos levam a crer que não há um julgamento elaborado com base puramente cultural, individual e estrutural, assim como não há julgamento puramente musical.

Assim a escrita dos estudantes em suas justificativas de gosto, segue, de certa maneira, os pontos destacados por Deleuze e Guattari (1995): **Acontecimentos vívidos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais.**

Essa foi a música que mais gostei. É a música do príncipe do pop, super talentoso, além disso um dos meus cantores favoritos. Ele me lembra muito o grande rei do Pop Michael Jackson, o que me encanta mais. É uma música tão simples, apenas um instrumento e um vídeo simples, acho que por isso nos conquista dessa forma, o que prova que não precisa de muita agonia prá ficar bom. Quando escuto essa música, fecho os olhos, sinto cada toque dos dedos dele no piano, é tão massa a sensação, me lembro de momentos tão bons, imagino coisas maravilhosas, sinto vontade de cantar junto com o Bruno Mars. Sinto vontade de chorar e ao mesmo tempo de sorrir. O que me entristece é que com todo marketing que a Globo (rede de televisão) pôs na música, ela tá virando modinha e a maioria das pessoas não está mais escutando com o intuito de analisar a música e perceber o quanto é bela, escutam pelo fato de 'ter na novela'. Mas continuo amando-a mesmo assim e amando o Bruno e seu trabalho.

Por nem de longe conseguir abranger a complexidade do julgamento estético musical, será aqui apresentada uma caracterização do julgamento musical elaborado por um grupo de pessoas, destacando o que se deixa transparecer da experiência estética nestes julgamentos.

Tomando aqui a definição de Deleuze e Guattari (1996,1997), em *Mil Platôs*, proponho uma cartografia do gosto musical, feita a partir da fala dos estudantes. Sabendo da impossibilidade de representar a realidade tal como é, ou mesmo fotografar um estado das coisas que dê sentido a um fazer tão instável como o gosto musical, proponho o acompanhamento do processo de elaboração das justificativas de gosto musical apresentadas pelos estudantes, não lhes dando um enquadramento estrutural, mas desenhando-lhes contornos, percorrendo os caminhos do gosto musical. Aqui cabe afirmação “Até os fracassos fazem parte do plano” (DELEUZE; GUATARI, 1997, p. 35), pois não se busca a essência, ou um estado fixo do gosto musical, uma vez que seus elementos estão em constante movimentação num “plano de consistência povoado por uma matéria anônima, parcelas infinitas de uma matéria impalpável, que entram em conexões variáveis” (DELEUZE; GUATARI, 1997, p. 35).

O gosto musical não é uma estrutura fixa, como já afirmado, e traçar seu plano é considerá-lo com os elementos que o compõem e suas inter-relações: por isso você pode gostar de, gostar com, gostar porque..., infinitas combinações de justificativas de gosto, formando esse “plano de consistência ocupado por uma imensa máquina abstrata com agenciamentos infinitos” (DELEUZE; GUATARI, 1997, p. 36).

As categorias abaixo apresentadas são tão fluidas quanto o gosto musical. Não há uma identidade de gosto, existem narrativas de experiências que variam conforme tempo, idade, lugar. A experiência de ouvir, de gostar e de falar (escrever) sobre isso se sobrepõe numa trajetória aparentemente contraditória em que o mesmo ouvinte que reclama a superioridade de sua música o faz com base nos mesmos aspectos que a fazem inferior para outro ouvinte.

Não há desprezo pela a visão da música apresentada pelos estudantes que em análise tem muito a ver com a visão deleuziana: música afeto, não música elemento, essência. Ao falar de música os jovens alunos não a descrevem como um objeto, ou dentro de uma categoria de música, mas falam do que ela os faz sentir, recordar etc., falam mais de música-função do que de música-conceito. Assim, parafraseando, poderíamos perguntar: o que pode a música? E não mais: o que é música? A música me faz chorar, por isso gosto/não gosto dela. O gostar/não gostar e suas justificativas são elaborados a partir da potência da música e não a partir de seus elementos. O acorde, a tonalidade, o ritmo, o intérprete etc. são elementos que

se combinam na justificativa do gosto, mas são os afetos que eles despertam, suas funções, ou seja, o que eles fazem com o ouvinte que fazem com que sejam a música que compõe, que interpretam, caia no gosto, ou não.

Exemplo 2

Quando escuto essa música, fecho os olhos, sinto cada toque dos dedos dele no piano, é tão massa a sensação, me lembro de momentos tão bons, imagino coisas maravilhosas, sinto vontade de cantar junto com o Bruno Mars (intérprete e compositor). Sinto vontade de chorar e ao mesmo tempo de sorrir.

8.1 ASPECTOS CULTURAIS

O primeiro tema, observado nas justificativas dos estudantes denominado: “Aspectos Culturais” aqui caracterizado como toda justificativa elaborada a partir de dados da cultura que abrangem os seguintes subaspectos:

- **Reconhecimento/não reconhecimento social do artista (compositor, intérprete):** refere-se ao valor que a sociedade, ou a comunidade de ouvintes atribui ao compositor/intérprete da canção. Geralmente esta justificativa é dada por quem conhece a “fama” do artista ou aceita sua importância/não importância pela mídia e crítica geral, ou mesmo por comportamentos ou atitudes do artista.

Exemplo 3, 4, 5, 6, 7:

A música que eu menos gostei foi a de Justin Bieber, porque ele não respeita os seus próprios fãs.

Um fator positivo da música que é o intérprete... Bob Marley! Voz e talento impar e uma música e ritmo que agrada meus ouvidos.

Nunca gostei de Michel Jackson e nem das suas músicas.

É a música que eu mais gostei – só por ser de Bruno Mars já ganhou pontos.

Esta música realmente me acalma. Pink Floyd é Pink Floyd.

- **Reconhecimento/não reconhecimento social da canção:** semelhantemente à categoria anterior, é levado em consideração o lugar de relevância ou representatividade de uma canção dentro de um repertório.

Exemplo 8, 9, 10:

Essa foi a música que eu mais gostei pois foi ela que lançou e marcou a carreira de Luan Santana e também porque sou muito fã dele.

Curti muito, é um clássico da MPB, música muito boa.

Essa é a música que eu mais gostei pois é da minha banda favorita, tem significado para mim, pertence a um dos melhores álbuns do 30 Seconds To Mars.

8.2 ASPECTOS PESSOAIS

A experiência vivida por um ser, coletivamente ou individualmente, marca-o de forma peculiar e transforma sua percepção. A música, como concebida pelo seu compositor, talvez não queira descrever uma emoção, estado espírito, ou momento vivido, contudo ao contato com a música o ser pode extrapolar os limites do sentido musical, evocando a partir da escuta emoções, recordações, dando novos significados, juízos e valores. Assim ocorre de por vezes, alguém se opor a aceitar os “Aspectos Sociais” no seu julgamento musical porque eles contrariam experiências extramusicais tais como:

- **Evocação de boas/más recordações:** muitas pessoas costumam identificar um momento vivido a partir de uma música, é como se cada pessoas tivesse uma trilha sonora de vida; as músicas que gosto de ouvir porque me recordo de um bom momento, a música que evito ouvir porque não me traz boas recordações.

Exemplos 11, 12:

Perfeita. De todas, esta foi a que eu mais gostei, essa música faz você lembrar várias coisas, tipo um amor verdadeiro.

Esta foi a música que mais gostei, me faz lembrar de quando eu era criança e nas férias passava um tempo na praia.

- **Evocação de bons/maus sentimentos:** nem sempre uma má recordação está ligada a um sentimento ruim. Em um momento ruim pode-se ter encontrado conforto emocional em uma música, principalmente em letras que falam de sentimentos positivos, ou numa melodia que “anima” ou “abate”. Nem sempre uma melodia considerada “triste” causará tristeza e sentimento de aversão, assim como uma música de carnaval pode, por vários aspectos, trazer sentimentos ruins.

Exemplos 13, 14, 15:

Gostei dessa música porque ela me faz lembrar o sentimento mais lindo e puro que existe no mundo: o amor.

Essa foi a música que eu menos gostei porque a sensação que tive quando a escutei não foi das melhores e também não gosto dos intérpretes.

Gostei dessa música porque ela deixa um clima de positividade no ar.

- **Boas e más sensações:** quando escutamos uma música, esperamos que de alguma maneira ela nos comunique algo ou que nos toque. Aqui nós vemos um elenco de sensações físicas descritas para justificarem o gosto por uma música e por outro lado a aversão àquelas canções que não “tocam”.

Exemplos 16, 17, 18, 19:

Essa foi a música que eu mais gostei pois ela me traz a sensação de nostalgia. De uma alegria voltada à simpatia.

Gostei muito dessa música, chega me arrepiei.

Gostei dessa música porque sua letra quase me fez chorar de emoção; é muito bonita e tem um ritmo tranquilo que acalma a alma.

Essa música tem uma vibe boa; gostei.

- **Familiaridade/não familiaridade:** refere-se ao fato de ter costume/não costume de ouvir determinada música. Ou seja, se uma música faz parte, ou se assemelha em aspectos estruturais musicais, ao repertório de escuta de um jovem estudante, ela terá mais chance de ser bem avaliada em seu julgamento que aquela que ele não reconhece.

Exemplos 20, 21, 22, 23:

Gostei, porque além de ouvi-la sempre, faz parte do ritmo musical que curto.

Esta foi a música que eu mais gostei, porque eu já conhecia e está entre minhas músicas favoritas.

Essa foi a que eu mais gostei [...] minha tia é fã de Cássia Eller e eu ouvia muito.

A música que menos gostei foi essa por falta de conhecimentos de minha parte desses tipos de música e não ter costume de ouvir.

- **Identificação/não identificação:** gostar de determinado gênero/ritmo musical também pode dizer quem é o sujeito e a que grupo social ele pertence, assim é possível a partir de uma música delimitar um território de escuta e levantar as fronteiras contra a prática musical e social de grupos com os quais não há identificação. Aqui é onde

mais se tornam observáveis os conflitos de gosto: pagodeiros X roqueiros; funkeiros X pops; música eletrônica X música acústica. O que era para ser do campo da Arte avança para o campo social, político, religioso.

Exemplos 24, 25, 26:

Gostei dessa música porque sou fã de Green Day e por ter uma das minhas letras favoritas. Eu odeio Jorge e Mateus, assim como todo(estilo) sertanejo por causa de suas músicas melancólicas e por falar de amor de uma forma clichê. Acho a banda Projota muito ruim, prefiro os Racionais MC, veteranos do Rap.

8.3 ASPECTOS ESTRUTURAIS

Apesar de neste grupo específico não encontrarmos músicos, observamos nas justificativas algumas tentativas de utilização da linguagem dada pela teoria da música ocidental. A maioria dos termos como ritmo, melodia, harmonia etc. são utilizados fora dos contextos e significados dados pela teoria da música ocidental. Mesmo assim é possível compreender ao que os termos estão se referindo quando observados dentro do contexto das justificativas.

- **Elementos da música:** melodia, harmonia, ritmo. Os estudantes recorrem a estes termos para justificar, sem apresentar uma análise de tais elementos.

Exemplos 27, 28, 29, 30, 31:

Essa música é perfeita em seu ritmo, sua melodia e o clipe oficial dessa música é muito lindo [...] e com seu lindo acorde, para fechar o toque de perfeição. Gostei muito desta música, [...] bastante envolvente, com sua melodia atrativa e sem falara de sua sonoridade e sua ótima gravação. Essa música possui um som harmonioso que me agrada. Não gostei dessa música, o ritmo é muito rápido e o desenvolvimento musical é extenso. Não gostei dessa música pelo fato do ritmo ser extenso.

- **Instrumentos musicais:** os estudantes também levam em consideração sons de instrumentos musicais que tanto agradam quanto desagradam nas canções.

Exemplos 32, 33, 34, 35:

Foi a música que mais gostei (...), o solo de guitarra é espetacular!

O som do violão nessa música me deixa feliz.

Gosto dessa música principalmente pelo seu instrumental.

Gostei dessa música pela letra, pelo ritmo, pela sonorização da guitarra e do baixo e dos solos de bateria.

- **História da Música/tradição:** algumas justificativas se apegam ao pertencimento de determinado artista ou canção a um “panteão” legitimado pela tradição da historiografia musical. É importante lembrar que isso independe, por vezes, de um reconhecimento deste artista no contexto social local. Na verdade podemos dizer que esse passo de julgamento é consequência, em parte do reconhecimento social, ou mesmo que este o valida: após saber da importância de uma obra musical ou de um artista recorro a informações de “autoridades musicais” (livros, biografias etc.) complementares que validem a aprovação social.

Exemplo 36:

Essa foi a música que eu mais gostei, porque além de ser a música do ano, foi a música que eu mais senti vontade de ouvir nesse período.

- **Técnica vocal/instrumental:** esta categoria refere-se à execução musical em si, seja ela baseada na parte instrumental ou vocal, considerando o aspecto timbrístico.

Exemplos 37, 38, 39, 40:

“De todas as músicas postadas esta foi a que menos me agradou. A letra é interessante, bonita, mas o intérprete é bem “chatinho”, não acho o vocal dele muito bom e o instrumental da música é bem ruinzinho também.”

Essa foi a música que eu mais gostei. Sem muitos comentários, a considero um hino. Letra linda, vocal maravilhoso.

Essa foi a música que menos gostei, não consigo ver um cantor em Luan Santana; a letra é um pouco chata mas é na verdade o jeito que ele a canta e o ritmo dela que pioram a situação.

Eu gosto muito dessa música porque ela faz refletir sobre o que é o verdadeiro amor e também pela voz suave da cantora.

- **Letra:** as temáticas abordadas nas letras podem também despertar interesse ou desinteresse do ouvinte, independente da música que ela acompanha. Percebe-se que há um interesse, sobretudo nas letras que falam do amor romântico e da amizade.

Exemplos 41, 42, 43, 44, 45, 46:

Esta foi a música que menos gostei de todo o grupo, exclusivamente pela sua letra, que tenta expor para as mulheres que “quebram a cara”, com um certo tom de ironia, a satisfação pelo insucesso das mesmas.

Gostei dessa música porque a letra reflete as dúvidas e pensamentos que temos sobre nós mesmos e nos faz acreditar que é possível recomeçar e nunca desistir dos nossos sonhos.

Esta foi a música que menos gostei, (...) a letra é muito clichê.

Não gostei porque a letra é muito melosa.

Muito bonita! Gostei, por ter um ritmo suave, letra agradável e com conteúdo.

É uma das músicas do grupo Rouge que eu mais gosto, porque a letra é muito linda e delicada e ainda trata de falar de amor.

8.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS DADOS

8.4.1 É bom, mas é ruim

Eis aqui algumas justificativas que contradizem certos pensamentos sobre o gosto e sua formação.

A afirmação acima pode rebater o grande paradigma da soberania da mídia sobre o gosto do ouvinte, ou mesmo romper com os padrões sociais que levam em conta a formação do gosto pela cultura. Assim encontramos moradores do recôncavo que detestam Samba de Roda, apesar de reconhecerem seu valor, ou jovens que deixam de gostar de determinada música somente por ela ter se tornado um hit de sucesso.

Ao contrário do que se pensa, nem todos gostam de estar na moda. O fato de uma música está liderando as paradas de sucesso ou mesmo ter caído no gosto do público em geral provoca tanto gosto como aversão. Uma música tocada repetidamente pelas mídias pode galgar sucesso e reconhecimento pela insistência, mas por outro lado pode se tornar algo “ enjoativo”.

Exemplos 47, 48, 49, 50:

Essa foi a música que eu menos gostei, porque enjoiei do Luan Santana e de tanto ouvir essa música enjoiei dela também. Ficou muito modinha, sinto agonia quando escuto.

A música que eu menos gostei. Porque não gosto das intérpretes; foi uma banda muito modinha numa época.

Não gostei da música pela repetição excessiva do refrão.

Não gostei da música, achei repetitiva dentro do que já existe no mercado americano.

Ao final, mesmo que todos os aspectos levados em consideração contribuam para que gostemos da canção, podemos ainda não gostar dela:

Reconhecer o valor musical socialmente conferido pela crítica, a qualidade da execução, o aval histórico, não é o suficiente para despertar o gosto musical. Ou seja, meu julgamento objetivo, por melhor/pior que seja não se impõe à minha experiência estética.

Exemplos 51, 52, 53:

“Ela é uma cantora ótima, mas não gosto dela.”

“Não curto muito essa música porque não me identifico com ela, porém foi uma ótima escolha.”

“A letra é linda, mas não curto a voz de Lulu Santos.”

Há também os que “transgridem” a ordem de seus territórios de gosto. Isso nos dá a noção de como as barreiras entre os gostos podem romper com os padrões de uma tradição, sem, no entanto, negar-lhes a legitimidade. É um movimento de aceitar que em algum momento da experiência estética nossos sentidos podem negar nossa razão e o que era dissonância pode se resolver numa consonância ou evocar outras dissonâncias para lhe fazer companhia.

Exemplos 54, 55, 56:

Esta foi a música que mais me agradou de todas postadas até o momento. Meu repertório não é “americanizado”, porém a música referida faz parte do mesmo. Ainda que minha paixão seja a MPB, gosto muito dessa música.

Não sou fã de Lulu Santos, mas esta foi a música que eu mais gostei.

8.4.2 Respeito e Tolerância

Certa vez um senhor de descendência alemã me disse: “alemão respeita tudo, mas não tolera nada; brasileiro tolera tudo, mas não respeita nada”. Fora a análise de cunho étnico que o exposto acima requer, fiquei intrigada com os sentidos das palavras tolerância e respeito que erroneamente costumava tomar como semelhantes. Seria incorreto presumir que aquele que tolera respeita, ou que o que respeita tolera. Recorrendo a alguns dicionários podemos tomar a palavra “tolerar” como sinônimo de suportar, permitir tacitamente, aceitar com indulgência, desta maneira o ato de tolerar se assemelha ao de resignação frente à existência de algo contra o qual eu não podemos lutar ou simplesmente extinguir por vontade própria. A palavra respeito por sua vez, é também apresentada como sinônimo de tolerância, acrescentando-se, porém a seu sentido a atitude de obediência, consideração, demonstração da importância de algo ou alguém.

Quem tolera, simplesmente deixa algo ou alguém existir, quem respeita não somente deixa existir, mas defende a importância de algo ou alguém. Suponhamos que seu vizinho costume escutar as obras de Beethoven, e que apesar de não gostar deste compositor você se torne indiferente ao hábito do vizinho; caso algum dia você este vizinho, descartando na lata de lixo suas gravações de Beethoven, como parte de sua atitude de respeito a seu gosto, e por reconhecer o valor das obras deste compositor, você lhe sugira dar um destino mais nobre às gravações, ou pode-se como atitude de tolerância, conformar-se e até agradecer-lhe a atitude de livrar-se da escuta do compositor indesejável.

Em alguns dos comentários, os estudantes como participantes de uma geração que começa a repensar a questão da diferença, deixam transparecer uma preocupação em, apesar de discordar do gosto musical, não tornar seu comentário ofensivo.

Exemplos 57, 58:

*Essa foi a música que menos gostei de todas postas até agora – sei que cada um gosta de estilos diferentes, porém esta música não combina com o estilo que gosto.
Nada contra seu estilo nem ao seu gosto musical, mas não gosto desta banda.*

Outros comentários que envolvem a crítica a uma música, não apenas reforçavam a intenção não ofensiva do julgamento, como também demonstram a compreensão de quem postou a música negativamente criticada.

Exemplos 59, 60:

- *Flora: A que eu menos gostei foi essa. Nada pessoal, Calisto, é algo voltado ao conjunto: intérpretes e letra.*
- *Calisto: Tá, faz parte.*

Porém há aqueles que se indignaram contra as críticas negativas a seu gosto.

Exemplos 61, 62:

A sua crítica eu até aceito, mas as dos outros eu simplesmente isolo.

Determinar até que ponto estas são expressões de tolerância e/ou respeito é tarefa de uma futura pesquisa, uma vez que tal questão foge tanto do objetivo deste trabalho, quanto do alcance de suas ferramentas metodológicas.

8.4.3 O que agrada e o que não agrada

Poderíamos em linhas gerais, ou específicas, descrever padrões estruturais que determinariam o nível de aceitação/rejeição de uma música. Ver trabalhos relacionados.

Contudo, baseando-se nas justificativas de gosto elaborada pelos estudantes, dificilmente conseguiríamos nos ater a um padrão estrutural, uma vez que há diversas ramificações de pensamento que não caberiam num padrão estrutural, mesmo levando em conta o tamanho da amostra aqui estudada.

Além disso, a que se ter em mente que o binômio tempo-espço, questões biológicas de amadurecimento do sujeito e suas vivências estéticas, proporcionam variações significativas às escolhas de repertório musical.

Claro que como Bourdieu, podemos sim encontrar determinados padrões de gosto, predominantes em classes ou grupos sociais, mas seria perigoso, ou antes, imprudente, tentar prever, por exemplo, que todo jovem santamarense é um fã de Caetano Veloso, ou é um sambista, principalmente, levando-se em conta os novos processos de difusão da música pela internet.

8.4.4 A sensação: eu não sinto nada

O que se pode observar nas justificativas de gosto elaboradas pelos estudantes é o desejo de que a música lhe desperte uma boa sensação. Expressões como “ser tocado pela música”, ou que “a música é o alimento da alma”, estão a todo o momento circulando entre os apreciadores musicais.

Seria interessante pensar os elementos que ao estarem presentes numa música despertam sensações ou os afetos, antes, porém nos lembremos de que, devido as possibilidades de significados que a música pode ter, vale insistir na ideia de que cada ouvinte transforma o material musical e lhe atribui significados. Cada audição é singular, assim nem todos são tocados ao mesmo tempo pela mesma música, e pode ser que isso não tenha a ver com formação do gosto ou a hábitos de escuto, mas a vivências estéticas individuais.

8.4.5 Julgamento musical: múltiplas entradas, múltiplas saídas

Todo julgamento é parcial, um lado será favorecido, o ato de julgar é parcial, não existe julgamento isento e imparcial. Utilizamos os discursos de julgamento em defesa daquilo que, de inúmeras maneiras nos toca esteticamente, porém quanto mais nos apegamos a recursos da razão como forma de julgar, temos mais chances de produzir hierarquias musicais coroadas por ideologias vigentes.

Vejamos: se perguntarmos a um músico sobre a importância da obra musical de Beethoven, certamente ele afirmará a complexidade e eloquência harmônica de Beethoven, ao domínio da técnica musical que o levou a explorar, em todos os recursos, a forma sonata, bem como a superioridade composicional frente a todos os outros músicos em sua época, o que lhe dará valor a sua personalidade de gênio da música. De fato, argumentos, sob o aspecto histórico-musical, irrefutáveis, porém falta-lhes vida, a música-no-mundo (ser-no-mundo). Quantas entradas de julgamento um músico, ou uma professora de música admitem? O julgamento sobre a música de Beethoven carece de múltiplas entradas para de fato fazer jus ao lugar que tal música ocupa no meio acadêmico. Preciso admitir que ela arrebatou multidões, falar da intriga de editores para sua difusão, da singularidade do período histórico, da surdez do compositor e no final admitir, tirando duas ou três peças, que detesto a música de Beethoven.

Quando pedimos a um estudante que diga como ele julga a música de Beethoven, ele se apegará a sua percepção, e a múltiplos estímulos advindos de sua experiência estética e de tantas outras “entradas de percepção” que ele se autorizou a fazer – “múltiplas entradas”. Seu julgamento, diferente do julgamento de um músico, terá múltiplas possibilidades de significados – “múltiplas saídas”.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimessar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir. (DELEUZE; GUATTARI, 1994, p. 11).

Estudantes jovens, pessoas do nosso tempo, fazem escolhas musicais, não tão alienadamente como se pensa, nem tão conscientemente como desejaríamos, mas fazem escolhas e falam sobre elas, opinam, discutem música e sobre música. Passam seus dias rodeados de seus ipodes, ifones, e quando não, cantam, tocam, batucam no fundo do ônibus, recitam seus versos, respiram música, se movem com música.

Certa vez ao falar sobre o tema desta pesquisa alguém disse: -Gosto? Parece coisa de comida, de paladar. Sim é paladar musical, são sentidos experimentando aquilo que, em tese, deveria ser fruído pela “alma”, pelo espírito. É um corpo perceptivo, descompartmentalizado em sentidos distintos, mas um corpo inteiro, sentindo e interagindo com a música. Ouve-se com o corpo.

Não deixemos de lado as estruturas musicais, a Grande História Ocidental da Música ou a Teoria Musical, mas admitamos como linhas de entendimento, ou antes, de percepção musical, que por seu caráter territorial, não pode ser tomado como absoluto e inquestionável para análise e julgamento musical. Ou bom ou ruim, durante muito tempo ainda nos veremos julgando a música assim, mas caminhando num movimento de superação dessa dicotomia que nada tem a ver com aceitar tudo como se apresenta sem julgamentos.

Sabendo que a música se estende para além do que é musical, e se entrelaça com subjetividades, contextos e afetos, procurei traçar uma cartografia, não com o objetivo de chegar ao final do problema da elaboração de julgamentos musicais, mas para que pudessemos enxergar os caminhos musicais e extramusicais pelos quais tais julgamentos e seus produtores transitam nos aproximando assim dos processos de elaboração de julgamento musical de jovens estudantes, sem deixar de antes passar pela compreensão do que esses jovens acreditam ser música, portanto me ative aos relatos de suas experiências estéticas musicais (positivas, negativas ou indiferentes). Esses relatos e opiniões sobre determinadas músicas comportaram-se como funções do vivido, ou seja, variáveis do fato ou acontecimento (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

Por que analisar as justificativas de gosto, se a experiência estética musical não pode ser plenamente comunicada por meio da linguagem verbal? Porque é por meio das justificativas de gosto que o não músico expressa sua percepção musical. Assim como adverte

Guattari (1992), é preciso fugir da tendência de cientificizar o subjetivo, tomá-lo como um dado universal; o importante é singularizá-lo por um referencial metodológico que considere os processos criativos de construção de subjetividades dentro de um “novo paradigma estético” que não trata mais de apresentar o “belo” e o “bom” como categorias fixas e autônomas, cuja aferição de qualidade condiciona-se à qualidade dos materiais e a observação desinteressada do expectador; ao ouvir e emitir sua opinião sobre uma música o ouvinte se torna seu cocriador, atribuindo-lhe sentidos. Sendo assim foi neste trabalho mais proveitoso observar os relatos dos estudantes como resultado de uma “autonomia de ordem estética” (GUATTARI, 1992, p. 24).

Na busca por referenciais que sustentem a primazia do ouvir frente à tirania dos discursos universalizantes sobre o gosto e as hierarquias musicais, encontram-se dois mundos que parecem à primeira vista distantes: o mundo da percepção de Merleau-Ponty e o mundo da Crítica de Theodor Adorno. Não tendo muito em comum, e em alguns momentos aparentemente contraditórios, seus pensamentos sobre a música e a percepção musical convergem para o “ouvir consciente” e o abandono de explicações racionalizantes sobre música, agenciadoras do gosto, cuja base está na assunção de ideologias impostas que se erguem na tentativa de, via mecanização, silenciar o corpo, prejudicando sua interação com a música.

O limite, porém do “ouvir consciente” está em encontrar os caminhos criativos percorridos pelas subjetividades por meio dos quais, determinado material ouvido ganha o conceito de música, permeado pela cultura, pela tecnologia e pelos acontecimentos sociais e a partir daí é experimentado esteticamente e julgado pelo ouvinte.

Por meio deste trabalho reafirma-se a crença de que aqueles que não se sentem credenciados, ou autorizados a elaborar um julgamento musical, constantemente o fazem, e não erroneamente, como acreditam os que se autocredenciam porta-vozes do bom gosto. Espero ter contribuído para a elaboração de um plano de Educação Musical não excludente, que encontre na música, como fato social e não apenas como estrutura musical, uma dimensão artística incorporada, que ocorre no escutar cotidiano e extrapole as salas de concerto e as atividades de apreciação musical mecanizadas.

Alio-me a Castro (2013), quando afirma que a escola é o lugar onde devemos questionar pensamentos musicais hegemônicos e não naturalizá-los.

A eleição do cânone é resultado de uma “política da memória” cujas escolhas influem diretamente nas condições de circulação e recepção das obras, definindo sua permanência no mercado, nas bibliotecas e nos horizontes de expectativa do público

(ibidem, p.48). São esses interesses hegemônicos que precisam ser contestados no espaço criador de legitimidades que é a sala de aula. (CASTRO, 2013, p. 48).

Durante os anos de dedicação à Educação Musical aprendemos que quando permitimos que o outro fale de sua experiência estética musical, até que ele possa por si mesmo construir seu diálogo musical, permitimo-nos, também, apreender uma realidade musical, que nós, educadores musicais, desconhecemos, pois ela vai além da teoria musical, e alcança o sentido da música humanamente construído longe das amarras da ideia de música academicamente concebida. Como afirma John Blacking: “E até que a importância das visões “leigas” na compreensão e na análise das músicas seja reconhecida, não progrediremos em direção à compreensão da “música” como uma capacidade humana (BLACKING, 2007, p. 205).

Não ao objeto “música” ou ao ser “ouvinte”, mas é à “potência do ouvinte” – espaço, tempo, experiência – que trilha pelo devir música, até transformar pela experiência estética o ouvinte em música; som e corpo se tornam um, e o ouvinte falará sobre isso em seu julgamento musical. Um julgamento musical com “múltiplas entradas” – ouvidos, corpo, o musical e o extra musical – resultará em infinitas possibilidades de construção de significados musicais – múltiplas saídas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (Org). **Grandes cientistas sociais**. São Paulo: Ática, 1986. p.115-146.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.
- ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. Tradução de Magda França. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p.76-105. (Coleção Pensadores)
- ADORNO, Theodor W. Fragmento sobre, música e linguagem. **Trans/form/ação**, São Paulo, n.31, v.2. p.167-171, 2008.
- ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia da música**: doze preleções teóricas. Tradução Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Unesp, 2011. (Coleção Adorno)
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Marx. **Dialética do esclarecimento**. Tradução Guido de Almeida, Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BATES, Eliot. Glitches, Bugs, and Hisses: The Degeneration of Musical Recordings and the Contemporary Musical Work. In: WASHBURNE, Christopher; DERN, Maiken (Org.). **Bad music: The Music We Love to Hate**. Nova York/Londres: Routledge, 2004. p.212-225.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. **Teoria da cultura de massa**, 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.206-244.
- BLACKING, John. Música, Cultura e Experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.16, 2007. p.201-218.
- BOSON, Michel. Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local. **Em Pauta**, v.11, n.16/17, Porto Alegre, p.146-174, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). **Escritos de educação**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- CASTRO, Marcos Câmara de. Educação: o campo maior de aplicação da pesquisa em Música. **Anais – Simpósio de Estética e Filosofia da Música – SEFIN/ UFRGS**. Porto Alegre, v.1, n.1, p.44-53, 2013.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 326 p. (Coleção Tópicos).

CRISPIM, Jonny Rosa da Silva; LEÃO, Eliane. A Percepção como forma de iniciação ao processo de influência da música nas pessoas. **Anais – Simpósio de Estética e Filosofia da Música – SEFIN/ UFRGS**. Porto Alegre, v.1, n.1, p.27-43, 2013.

DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena**: o rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte: UFMG, 2005

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muniz. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia – v.1**. Rio de Janeiro: 34, 1995. (Coleção Trans)

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia – v.3**. Rio de Janeiro: 34, 1996. (Coleção Trans)

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia – v.4**. São Paulo: 34, 1997. (Coleção Trans)

DENORA, Tia. **After Adorno**: rethinking music sociology. Cambridge University Press, 2003.

EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich; DAHLHAUS, Carl. **O que é a Música?** Tradução Artur Mourão e José Maria da Silva Rosa. Covilhã: LusoSofia press, 2011.

FOUCAUT, Michael. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRITH, Simon. What is Bad Music. In: WASHBURNE, Christopher; DERN, Maiken (Org.). **Bad music**: The Music We Love to Hate. Nova York/Londres: Routledge, 2004. p.27-48.

GERALDO Vandrê quebra o silêncio. Depoimento de Geraldo Vandrê em entrevista a Geneton Moraes, gravada em setembro de 2010. **Globo News**. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=FByQWCMZY2s>. Acesso em: 12 jun. 2014

GUATTARI, Felix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: 34, 1992. (Coleção Trans)

HEGEL, George W. **Cursos de estética**. São Paulo: Edusp, 2001.

HUME, David. O Padrão do Gosto. **Ensaios morais, políticos e literários**. Tradução de João Paulo Monteiro, Sara Albieri e Pedro Galvão, Lisboa: IN-CM, 2002.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista.** São Paulo: Expressão Popular, 2013.

LEDER, Helmut *et al.* A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. *British Journal of Psychology*, n.95, Londres, p.489-508, 2004.

LIMA, Ari. Funkeiros, Timbaleiros e Pagodeiros: notas sobre a juventude e a música negra em Salvador. **Cadernos Cedes**, Campinas, v.22, n.57, p.77-96, ago. 2002.

LUCKÁS, George. **Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'oeil et l'esprit.** Paris: Les Éditions Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito.** São Paulo: Nova Cultural, 1975. (Coleção Pensadores).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2.ed. São Paul: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Deux Notes Inédites sur la Musique. **Chiasmi International**, v.3, p. 17, 2001. English translation by Leonard Lawlor.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo.** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.

MERLEAU-PONTY on Music. Publicado em 14 de maio de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KMYArQGZcdw>>. Acesso em:30 ago. 2016

NIETZSCHE, Friedrich W. **Genealogia da moral: Uma Polêmica.** Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich W. **A origem da tragédia na proveniente do espírito da música.** Tradução e notas Erwin Theodor. São Paulo: Cupolo, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich W. **O caso Wagner: um problema para músicos/ Nietzsche Contra Wagner: dossiê de um psicólogo.** Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

NIETZSCHE, Friedrich W. **A gaia ciência.** Tradução Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; DA ESCÓSSIA, Liliana (Org.). **Pistas do método da cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

PARTANEN, Eino. *et al.* Prenatal Music Exposure Induces Long-Term Neural Effects. **Journal PLOS ONE**, v.8, oct. 2013. p.1-6. Disponível em: <<http://journals.plos.org/plosone/article/asset?id=10.1371/journal.pone.0078946.PDF>>. Acesso em:

RENTFROW, Peter; GODBERG, Lewis; LEVITIN, Daniel. The Structure of Musical Preferences: A Five-Factor Model. **Journal Pers. Soc. Psychol.**, v.100, n.6, p.1139-1157, 2011.

SAREN, Lucas. **Gosto, música e juventude**. São Paulo: Annablume, 2011.

SCHAEFFER, Pierre. **Ensaio sobre o rádio e o cinema**: estéticas e técnicas das artes-relé 1941-1942. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SHUSTERMAN, Richard. **Consciência corporal**. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Realizações, 2012.

STERNE, Jonathan. O MP3 como artefato cultural. In: SÁ, Simone Pereira (Org.) **Rumos da cultura da música**: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Saulina, 2010.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

SUBTIL, Maria José. **A apropriação e fruição da música midiática por crianças de quarta série do ensino fundamental**. 2003. 227f. Tese. (Doutorado em Engenharia de Produção) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. São Paulo: Moderna, 2003.

WIKTIN, Robert. **Adorno on popular culture**. London: Routledge, 2003.

WISKUS, Jessica. Music: In Search of a Universal Meaning. **Inter-disciplinary.net 2ª Global Conference**, 2004.