



**XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017**

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

**POR QUE UMA MÚSICA É BOA? POR QUE É RUIM? Compilação e sistematização de
algumas respostas possíveis.**

Lucas Cid Gigante

lucascidgigante@hotmail.com

Universidade Federal de Alfenas - MG

Brasil



XXXI CONGRESO ALAS URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

RESUMO

A presente comunicação pretende realizar o levantamento, classificação e análise de algumas respostas possíveis para a pergunta provocativa que o organiza. Tendo em vista a vasta amplitude de respostas possíveis e a abertura ao subjetivismo, não se pretende a generalização, nem, tampouco, a construção de um histórico de como tal pergunta veio sendo respondida ao longo do tempo. Em termos de material de pesquisa, as respostas serão buscadas numa análise de literatura que envolve trabalhos de estética da música (subsidiados pela teoria musical), de psicologia da música e de sociologia da música. Quer-se com isso realizar uma introdução às rupturas e complementaridades entre estes campos, destacando algumas de suas proposições que sejam satisfatórias em dar conta do problema levantado.

ABSTRACT

This communication intends to carry out the survey, classification and analysis of some possible answers to the provocative question that organizes it. Given the wide range of possible responses and the openness to subjectivism, neither the generalization nor the construction of a history of how such a question has been answered over time is not intended. In terms of research material, the answers will be sought in a literature review that involves works of music aesthetics (subsidized by music theory), music psychology and music sociology. We want to make an introduction to the ruptures and complementarities between these fields, highlighting some of their propositions that are satisfactory in accounting for the problem raised.



**XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017**

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina
La sociología en tiempos de cambio

Palabras clave

(Sociología de la Música; Psicología de la Música; Estética Musical)

Palavras chave

(Sociologia da Música; Psicologia da Música; Estética Musical)

Keywords

(Sociology of Music; Psychology of Music; Musical Aesthetics)



XXXI CONGRESO ALAS URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

I. Introdução

Por que uma música é boa? Por que é ruim? Tais perguntas são difíceis de serem abordadas e dividem áreas com pouca comunicação, como a sociologia da música, a psicologia da música e estética musical, possuindo a difícil tarefa de desvendar as origens e orientações do poderio da música em evocar reações em seus ouvintes.

As respostas teóricas são complexas e variadas, porém, a despeito de suas rupturas internas, podem ser articuladas entre si e gerar interessantes debates. A comunicação apresenta um projeto de iniciação científica em curso, que segue o objetivo geral de levantamento, classificação e análise da bibliografia, a partir da pergunta provocativa inicial, delimitando as diferenças de abordagens da sociologia, psicologia e estética musicais, a partir do trato com algumas de suas explicações suficientemente boas.

Algumas hipóteses iniciais para o trabalho de pesquisa bibliográfica têm de ser adiantadas. Partindo do estetismo musical, opera-se uma convergência em torno de uma resposta muito recorrente: música boa é aquela que alternaria tensão e resolução, ora satisfazendo ora adiando as expectativas do ouvinte. Como tal, deveria operar certo equilíbrio entre satisfação e frustração de expectativas. A música ruim seria excessivamente previsível ou muito cambiante em termos de apresentar e de se desenvolver tematicamente.

A psicologia da música possui uma primazia do paradigma cognitivo, sendo consideravelmente influenciada pela *Gestalt*, aplicando os princípios da similaridade e da boa continuidade como expectativas cognitivas do ouvinte que, mesmo desconhecendo teoria musical, operaria a apreciação de tais padrões, antecipando possíveis soluções para os problemas musicais apresentados. A música boa seria aquela que opera de forma suficientemente previsível os padrões, sem ser muito previsível, o que a tornaria monótona.

Por sua vez, a sociologia da música, ao deixar para segundo plano esta discussão da linguagem musical e dos princípios cognitivos, aponta para o ouvinte e para sua experiência musical como preponderantes. A experiência que o ouvinte tem como a música e os sentidos que



**XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017**

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

emprega a esta, se relacionam com sua história e com as configurações sociais que formataram seus hábitos musicais. Sendo assim, as respostas à qualidade da música seriam oriundas deste mundo em que transitam indivíduos e grupos sociais, construindo os usos e as significações da música. Neste sentido, uma música poderia ser boa mesmo que não atendesse aos requisitos do estetismo musical nem, tampouco, aos padrões cognitivos estudados pela psicologia da música.



XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

II. Marco teórico/marco conceitual

Iniciamos por Eduard Hanslick, musicólogo, crítico musical e esteta do século XIX que escreveu “Do belo musical. Uma contribuição para a estética da arte dos sons”, publicada em 1854 sob forte influência da estética hegeliana. Olhando para a música erudita europeia, sua preocupação é encontrar a expressão do belo musical tendo em vista a autonomia do funcionamento da própria música, rejeitando explicações que apelem para os seus efeitos, particularmente para os sentimentos suscitados pela audição musical. Hanslick rechaça a estética dos sentimentos, afirmando que a natureza técnica da música não possibilita a delimitação lógica e conceitual necessária para defini-los, ou seja, a linguagem musical é não referencial, e, como tal, em si mesma, ela não pode exprimir sentimentos. Qual a resposta que ele poderia produzir à nossa provocação?

Uma música é boa ou má unicamente porque um compositor institui um tema cintilante de espírito, e outro um tema vulgar, porque o primeiro o desenvolve em todos os sentidos, sempre de novo e de modo significativo, e o outro vai tornando o seu cada vez pior, porque a harmonia de um se desdobra cheia de mudanças e de originalidade, ao passo que a outra, na sua pobreza, não progride, porque aqui o ritmo é um pulso saltitante e cálido de vida e, ali, um toque de recolher. (HANSLICK, 2011, p. 50)

Sua beleza estaria na progressão dos sons e implicaria uma audição intelectual e contemplativa, mergulhada na progressão dos sons segundo o mecanismo de tensão e repouso inerente às funções harmônicas da música tonal. Ainda segundo a proposta do autor, tal postura de audição seria oposta à audição patológica, aquela que “se deixa levar” (do grego *phátos/paθos*) pelas evocações dos sentimentos durante a escuta, produzindo analogias seja com o corpo, seja com o dinamismo das evocações de sentimentos.

Expresso mais diretamente no que se refere a definir o objeto da estética: “cada arte deve ser conhecida nas suas determinações técnicas, quer ser compreendida e julgada a partir de si própria. [...]. Nas investigações estéticas, se deve sobretudo inquirir o objecto belo, e não o sujeito senciante” (IBID, p. 08).



XXXI CONGRESO ALAS URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

Neste ponto existe uma clara fronteira da Estética e da Psicologia da Música. John A. Sloboda produziu em 1983 uma obra pioneira denominada “A mente musical. A psicologia cognitiva da música”. Partindo de considerações a respeito das estruturas profundas da música, considera os seus efeitos cognitivos e emocionais, nos remetendo para o sujeito e para as formas como este constrói sua experiência.

A música envolveria um estágio cognitivo e um estágio emocional que estariam interligados, o primeiro sendo subsídio do segundo; no entanto, o estágio emocional poderia ou não surgir em presença do estágio cognitivo.

Se ele é movido por ela, então deve ter passado por um estágio cognitivo que envolve a formação de uma *representação interna*, simbólica ou abstrata, da música. A natureza desta representação interna, e as coisas que ela permite que o ouvinte faça com a música é a matéria prima central da psicologia cognitiva da música. (SLOBODA, 2008, p. 05)

Sloboda compara a gramática gerativa de Chomsky com a ideia de estrutura profunda em música, do musicólogo alemão Heinrich Schenker. Língua e música possuiriam uma estrutura profunda geradora; de fonemas, palavras, sentenças e discursos inteiros, para a língua; de tonalidade, intensidade, contorno, ritmo, etc., para a música, o que lhe permite trabalhar com a fonologia, sintaxe e semântica musicais, resguardando suas especificidades, dentre as quais, a maior, é o fato já citado de a linguagem musical ser não referencial. Uma música soaria boa ou ruim de acordo com o uso de algumas regras típicas de sua estrutura profunda (*Ursatz*), dentre elas, acima de tudo “[...], a tríade da tônica representa o grande ponto de repouso em música, o ponto de onde ela parte e para o qual ela retorna” (SLOBODA, 2008, p. 29). Este soar bom ou ruim também levaria em consideração nossa memória relativa para “muitos sons periódicos naturais, como as vibrações oscilatórias de um meio elástico [que vibra em 2, 3 e 4 da frequência mais grave]”, (IBID, p. 29).

A pergunta pelo bom ou ruim seria inadequada neste ponto, cabendo mais a consideração física a respeito das regras de consonância e dissonância sonoras, daquilo que nossos ouvidos podem captar e processar, tendo em vista nosso ouvido interno e o seu funcionamento.



XXXI CONGRESO ALAS URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

Obras mais recentes de musicologia, que possuem forte associação com as neurociências, avançam neste ponto. Robert Jourdain, em “Cérebro, música e êxtase”, que é de 1997, procura desvendar como a música captura nossa imaginação, proporcionando experiências extáticas.

Utilizando o argumento neurocientífico, desenvolve uma clara noção de proibição física da propagação de determinadas frequências que, ao embaralhar a Cóclea (que é cheia de receptores neuronais aptos a receberem vibrações específicas do tímpano, convertendo-as em sensações de tom), seriam automaticamente percebidas como dissonâncias, gerando sensações desagradáveis. Música ruim poderia ser então música dissonante, pouco tendo relação com o gosto. São dissonantes os tons de frequência próxima, como o meio grau existente entre o dó médio e o dó sustenido, porque caem próximos na Cóclea, vibrando sua membrana de forma sobreposta.

Indo ao ponto mais importante em Jourdain, uma música seria boa quando sabe se deslizar perante o mecanismo de tensão e relaxamento, inerente à função harmônica dos tons. A música que desliza e captura a imaginação seria aquela que gera expectativa a respeito de seu devir, ora satisfazendo ora adiando a satisfação das expectativas criadas. A expertise de uma composição estaria no elemento surpresa, de quebra de algumas expectativas geradas. Mais ainda, deveria haver um equilíbrio entre repetição e inovação, entre satisfação e quebra, tendo em vista a importância dos centros tonais, centros de estabilidade que garantem estes deslizes.

Evidentemente, todos estes autores estão tratando da música tonal ocidental, após a reforma de J. S. Bach, que fundiu os modos gregos nas tonalidades maior e menor, permitindo o crescimento da dimensão vertical da harmonia.

Essa consideração pode explicar porque tessituras musicais mais recentes, construídas fora do sistema tonal ou no seu limite, seriam de difícil compreensão. O serialismo de Arnold Schoenberg se encaixaria como música difícil, não tanto pela questão da dissonância, mas da dificuldade de se entender os elementos musicais cambiantes, numa estrutura que é alheia ao centro tonal e à sua progressão por tríades. Schoenberg teria abandonado a *Ursatz* e, como tal, rompido em parte com o mecanismo de geração de expectativas musicais, pois se torna difícil a localização de seus momentos de tensão e repouso e, principalmente, o jogo de satisfação e frustração de expectativas.



XXXI CONGRESO ALAS URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

É o que nos coloca Adorno, num seminal artigo chamado “O fetichismo da música e a regressão da audição”. Inspirado na Psicanálise, nos faz pensar na compulsão à repetição como fenômeno também observável na audição musical, sobretudo quando situada numa regressão infantil: “a audição infantil exige sons ricos e cheios, como os que são representados particularmente pelas luxuriantes terças” (ADORNO, 1999, p. 97). Música ruim, ou regredida à audição infantil, seria aquela cheia de atrativos sensoriais, dentre os quais, principalmente, a abundância de progressões de terças e a compulsão à repetição. Outro traço da música ruim é o que os produtores musicais chamam de “cola” ou “gancho”. Melodias que colam, se impregnam na memória de forma fácil. Música ruim é o que Adorno chama de música ligeira. Melhor seria dizer “música fetichista e regredida”, mas isso é outra estória.

No oposto aos argumentos oriundos das neurociências, existem inúmeras possibilidades de vinculação da música ao corpo. Em Corrêa (2014) encontramos um argumento pré-estético da construção da significação musical a partir do cruzamento com memórias corporais, no que ele chama isomorfismo musical corporal. Sua tese é a de que:

Justamente a possibilidade da ocorrência de cruzamentos entre domínios corpóreos, conceituais, intramusicais, entre outros, durante o processo de mapeamento e correspondência de padrões, me parece uma sugestão profícua, pois retira o caráter unilateral contido nas propostas de outros autores. Assim, o processo de significação engloba as características das estruturas sonoras postas em relação na obra musical que, por sua vez, são percebidas e correspondidas com os padrões cognitivos armazenados na memória, padrões estes resultantes da experiência corpórea. (CORRÊA, 2014, p. 50).

Haveria uma migração de metáforas constituídas nestes diferentes campos, possibilitando o enraizamento da experiência e do gosto musical no próprio corpo. Toda música geraria significação corporal, antes de mais nada. Música boa seria aquela que parte de similaridades de sua forma, caráter e estrutura e seria sentida no corpo a partir da comunicação de homologias e isomorfismos com o comportamento fisiológico do corpo, gerando uma significação musical corpórea. O corpo agiria como signo, reproduzindo determinados movimentos e gerando determinadas sensações ou emoções a partir do isomorfismo provindo de sequências sônicas.



XXXI CONGRESO ALAS URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

Uma abordagem interessante e desconhecida é a do pensamento reichiano de Cláudio Melo Wagner. Partindo da Orgonomia, desenvolve o conceito de curva orgástica, que descreve o funcionamento da libido sexual como uma alternância entre tensão, carga, orgasmo, descarga e relaxamento, que seriam respectivos à carga e descarga muscular. A grande questão é que a libido se desloca do sexo para o funcionamento psíquico, sendo seu grande fator regulador. Neste deslocamento, tendo em vista o clássico ponto de vista de Freud (2006) a respeito dos “destinos da pulsão” (*Tribschicksale*), temos que considerar sua sublimação em cultura. A jogada de Wagner é demonstrar que coisas como um jogo de futebol, uma palestra, um filme, uma peça, uma música, possuiriam um funcionamento idêntico à curva orgástica – são bons ou ruins se possuem suficientes alternâncias de tensão e descarga, possuindo algum tipo de resolução no final. Uma música boa teria que possuir uma boa curva de tensão e liberação de tensão, sem o que ela seria linear e monótona, desprovida de poder de captura do ouvinte. Música boa levaria a uma sensação análoga ao orgasmo, ou, ao menos, produziria algumas sensações corpóreas semelhantes, embora distantes da intensidade direta proporcionada pela descarga sexual da pulsão.

Uma abordagem não muito distante é a de Wisnick (1989), ao propor um mecanismo para a música tonal que funcionaria como uma linguagem que oferece ao ego dispositivos de integração, que alternam as fases de descentramento e centramento, na qual “a tonalidade focaliza o próprio equilíbrio que constitui o núcleo emocional do ego, dá a esse núcleo uma linguagem” (p. 175).

Existe uma semelhança com o que Wagner descreveu em termos da curva orgástica, bem como naquilo que a própria estética musical tem apontado como alternância de tensão e repouso. Sendo assim, uma música seria boa na medida em que gera o efeito de uma “transparência não verbal entre o discurso musical e os afetos latentes, a sua capacidade de exprimir direcionalidades, de criar problemas e de ‘resolvê-los’, de expor processos evolutivos, faz do tempo musical um índice de uma certa permeabilidade entre o indivíduo e a história” (WISNICK, 1989, p. 175).

Nesta descrição do trabalho emocional que o ouvinte implica na música, novamente, tensão e repouso se apresentam aos ouvidos perante a construção, o adiamento, a satisfação e a traição de expectativas. Mais do que isso, a audição musical é o ato em que estas dimensões se desenvolvem dentro do ouvinte: o som organizado o atravessa e vibra em seu corpo um desfile que



XXXI CONGRESO ALAS URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

apresenta uma série de desfechos para os problemas musicais criados, o que oferece numa grande metáfora para si mesmo, que passa pelas mesmas situações numa escala de tempo bem maior, aquela das situações biográficas e das tensões que também pedem pelos seus desfechos.

Como apontou Lévi-Strauss (2010), isto conduz a um sentimento de prazer, metaforizado como estético porque realizado num plano com espaço próprio – a linguagem musical – porém condicionado por um outro plano – a esfera inconsciente do ouvinte:

O prazer estético é feito dessa infinidade de enlevos e tréguas, esperas inúteis e esperas recompensadas além do esperado, resultado dos desafios trazidos pela obra; e da sensação contraditória que provoca, de que as provas às quais nos submete são insuperáveis, quando ela se prepara para nos fornecer meios maravilhosamente imprevisíveis que permitirão vencê-las [...] o desígnio do compositor se atualiza, como o do mito, através do ouvinte e por ele. Em ambos os casos, observa-se com efeito a mesma inversão da relação entre emissor e receptor, pois é, afinal, o segundo que se vê significado pela mensagem do primeiro: a música se vive em mim, eu me ouço através dela [...]. A música e a mitologia confrontam o homem com objetos virtuais de que apenas a sombra é atual, com aproximações conscientes [...] de verdades inelutavelmente inconscientes e que lhe são consecutivas (p. 36 e 37).

Esta propriedade da linguagem musical faz do sistema tonal uma fonte potencial para a desfragmentação emocional, por servir como espaço próprio de carga e descarga no qual os problemas surgem e ganham evolução e desfecho, servindo como metáfora para o ouvinte, que se apoia nesta progressividade e nela descarrega, por homologia, o que de outro modo poderia ficar contido.

Como aponta Santaella (2005), isso é possível devido à natureza da linguagem musical e da própria matriz sonora como um sistema de signos que funcionaria como uma sintaxe narrativa que permite à música contar uma história a partir de sons:

Ora, a proeminência dos caracteres qualitativos do som e extensivamente da música impõe-se por si mesma, nunca tendo cessado de ser posta em relevo pelos músicos e musicólogos. O som é airoso, ligeiro, fugaz. Emanando de uma fonte, o som se propaga no ar por pressões e depressões, percorrendo trajetórias, sujeitas a deformações, cujos contornos e formas nunca se fixam. Vem daí a qualidade primordial do som, sua evanescência, feita de fluxos e refluxos em crescimento contínuo, pura evolução temporal que nunca se fixa em um objeto espacial. O som é omnidirecional, sem bordas, transparente e capaz de atingir grandes latitudes. Não tropeçamos no som. Ao contrário, ele nos atravessa. Por isso mesmo, a música é o tipo e manifestação signíca



**XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017**

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

que pode se apresentar dominantemente como mera qualidade monádica, simples imediaticidade qualitativa, presença pura, movente e fugidia, tão pura que chega a permitir sua liberdade de qualquer comparação com algo que lhe seja semelhante, de qualquer discriminação daquilo que lhe dá corpo, de qualquer intelecção da lei ou regras que nela se atualizam (p. 105).



**XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017**

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

III. Metodologia

III.1 Materiais de Pesquisa e Natureza

A pesquisa possui natureza exploratória, de revisão de literatura. Não se pretende a reconstituição da historicidade dos campos que mobilizará, apenas a delimitação inicial de suas fronteiras e complementaridades na apresentação de algumas respostas à pergunta levantada, promovendo o contraste entre aquelas que são satisfatórias, ótimas ou, ao contrário, insuficientes.

III.2 Método

Na introdução, apresentamos as hipóteses iniciais de trabalho, que consistem em três diferentes linhas de explicação propostas. São provisórias. Podem e devem ser retificadas, no dizer de Bachelard (1996).

Os autores que citamos no item 3 se colocam como “fornecedores de quebra cabeças” destas linhas explicativas, no sentido empregado por Kuhn (2003), fornecendo o guia para a pesquisa propriamente dita. Em se tratando deste autor, admitimos a existência de bons quebra cabeças, pois os problemas levantados para explicar ou compreender o fascínio suscitado pela música são bons, geradores de pelo menos algumas respostas satisfatórias. No entanto, não nos parece factível admitir quaisquer paradigmas, pelo menos nesta fase, ainda não nos deparamos com nenhum.

O título provocativo que pergunta pelo “por que” remete à busca das diversas significações do fenômeno musical, em nível teórico, fornecidas pelos diversos campos de estudo abordados. Reconhecemos a vastidão dos tipos de respostas já elaborados, seja na musicologia, seja nas áreas que destacamos.

Com isso, temos a cautela em evitar generalizações e em salientar que estamos trabalhando no universo da música tonal ocidental, particularmente com autores que estão voltados para uma perspectiva eurocêntrica de análise e, de forma mais específica, com a música orquestral, ou seja,



**XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017**

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

não pretendemos, neste momento, trabalhar com qualquer vínculo com a Etnomusicologia, nem com a História da Música que resgatem outras tradições e culturas musicais.



XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

IV. Análise e discussão de dados

Retornando ao problema levantado, quaisquer destas explicações funcionam somente a partir da familiaridade com determinado estilo musical. Há que se considerar a imersão nos padrões oriundos de determinadas músicas e o histórico de audição sócio individual. É essa imersão que ativa as relações que ouvinte e música estabelecem entre si. Mas o que é a familiaridade? Como surge?

Bourdieu (2007) considera a gênese do gosto e dos julgamentos em matéria de arte. Música boa ou ruim seria aquela que se relaciona à sua forma de apropriação, segundo os mecanismos de distinção e translação social das distinções em curso, operando uma oposição entre, por exemplo, o gosto dos sentidos e o da reflexão, entre o prazer fácil e o puro, entre a presença ou negação da fruição interior vulgar, que permite ou não o acesso aos prazeres sublimados. Importante dizer que tais diferenciações já implicam uma hierarquia dos bens culturais.

Sendo assim, a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar uma função de legitimação das diferenças sociais. O estetismo é também uma estratégia de distinção:

A estética popular (entre aspas) é baseada na afirmação da continuidade entre arte e vida e subordinação da forma à função. Trata-se de uma negação da esfera estética (desde Kant), na medida em que esta reconhece no desprendimento e no desinteresse a única maneira de reconhecer a obra pelo que ela é, autônoma (*selbständig*). Os indivíduos das classes populares manifestam seus julgamentos de acordo com os esquemas do *ethos*, que são válidos para as circunstâncias comuns da vida (BOURDIEU, 2007, p. 12).

As classes populares também são incapazes de submeter as necessidades e pulsões primárias ao requinte e à sublimação, não operando a estilização da vida (comum nas formas “nativas” e intelectualistas enquanto disposições) que confere o primado da forma à função, da maneira em relação à matéria. “O gosto classifica aquele que procede à classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar” (IBID, p. 13).



XXXI CONGRESO ALAS URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

A música popular seria antes de tudo fácil de ser entendida: pelo sensualismo da melodia; pela repetição em detrimento da variação; pela curta duração; pelo caráter cotidiano da letra (*ethos*); pelo caráter corporal, mais voltado ao pulso e movimentos do corpo; pela ausência de contemplação concentrada e racional.

Porém, o estetismo que julga tal gosto vulgar perde justamente a capacidade de compreender por que a música gera efeitos exatamente por ser assim, ou seja, que tipo de experiência social é gerada a partir dela.

Retomamos aquilo que consideramos um argumento decisivo para uma abordagem empírica da Sociologia da Música, que permite uma regulação e ativação das proposições anteriores, qual seja: nenhuma das explicações anteriores funciona sem que se leve em conta a experiência de significação social da música que cria o ambiente de construção da experiência de audição musical de um ouvinte em potencial:

[...] quando se vivencia a música, não se estabelece relação apenas com a matéria musical em si, mas com toda uma rede de significados construídos no mundo social, em contextos coletivos mais amplos e em contextos singulares. Dessa forma, os significados e sentidos da música são construídos a partir do contexto social, econômico e político, de vivências concretas e da “utilização viva” da música por sujeitos em relação, onde articulam sua dimensão afetiva, desejos e motivações (WASLAWICK; CAMARGO e MAHEINIE, 2007, p. 01).

Trata-se de partir da relação vivida com a música, voltando-se para a construção pessoal e social do significado musical, mesmo que com isso olhemos para as ações que cada ouvinte estabelece com a música. Nesta perspectiva, música boa é aquela que possui significado na medida em que se vincula à experiência vivida, passada e/ou presente e quando proporciona a articulação entre o vivido, os sentimentos, as emoções e a própria música.

Todos os mecanismos apresentados somente se ativam perante esta condição: a música é boa ou ruim dependendo do contexto de experiência no qual está imerso o seu ouvinte e dos elementos que ele capta do discurso musical.



XXXI CONGRESO ALAS URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

V. Conclusões

Interpomos a pausa final nesta revisão de literatura com uma passagem de Bourdieu, que nos serve como heurística para esta difícil tentativa de dizer a respeito do indizível:

A arte é, também, “coisa corporal” e a música – a mais “pura” e “espiritual” das artes – é, talvez, simplesmente a mais corporal. Associada a “estados de espírito” que são também estados do corpo ou, como se dizia, humores, a música enleva, suscita o êxtase, põe em movimento, comove: em vez de estar para além, ela se situa aquém das palavras, nos gestos e movimentos do corpo, nos ritmos, a respeito dos quais Piaget afirma, em algum lugar, que eles caracterizam as funções situadas, a semelhança de tudo o que regula o gosto, na junção do orgânico com o psíquico, arrebatamentos e freadas, crescendo e decrescendo, tensões e relaxamentos. Eis o que, sem dúvida, leva o discurso sobre a música, resultante da pura técnica, a utilizar apenas adjetivos ou exclamações. Do mesmo modo que os místicos falam do amor divino com a linguagem do amor humano, assim as evocações menos inadequadas do prazer musical são aquelas capazes de restituir as formas singulares de uma experiência tão profundamente arraigada ao corpo e as experiências corporais primitivas quanto os gostos alimentares (BOURDIEU, 2007, p. 77).

Repetindo uma ideia central do presente escrito, uma música é boa ou ruim dependendo do contexto de experiência no qual está imerso o seu ouvinte e dos elementos que ele capta do discurso musical, da contemplação intelectual ao estase corporal.

Tal consideração desloca o estetismo como campo de produção de legitimação para a hierarquia dos bens culturais e as típicas acusações de mal gosto aplicadas a músicas consideradas ruins por não possuírem determinados elementos das músicas consideradas sérias. O estetismo se nutre de uma lógica das ausências, produzindo um resto ao qual se aplica a alcunha de ruído: música ruim é ruído, é barulho, ou coisas do gênero.

Como afirma Becker (2013), toda música é trabalho de alguém. Podemos dizer que por mais detestável que seja, se ela ganha o mundo e é ouvida, é por que é boa para alguém e nele ativa alguma propriedade pela qual é incorporada ao gosto. A tarefa de qualquer musicologia deveria ser tentar compreender o porquê. O que a música possui para aqueles que a consideram boa? Tal seria a pergunta para uma Sociologia empírica.



**XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017**

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

Uma boa parte da resposta pode ser encontrada na própria análise da música tonal, linguagem da imensa maioria das músicas populares consumidas no Ocidente; daí o nosso recorte, evitando envolver os sistemas modais e pós tonais mais contemporâneos.

No limite, tal perspectiva deve ir ao próprio ouvinte e relatar a sua experiência, em seus próprios termos, indo além das classificações habituais dos tipos de escuta, incluindo as mais elaboradas, como a estabelecida por Adorno (2011), que contrapõe o ouvinte expert ao ouvinte do entretenimento, passando por outras situações.

O próprio conceito de música ligeira, elaborado pelo autor (1999, 2011), que aposta na linguagem luxuriante da progressão fácil por terças e quintas da tônica (exatamente o recurso produtor do mecanismo de tensão e relaxamento musicais – explorando as dominantes e subdominantes) se, de certo modo, acerta por apontar o mecanismo célebre de produção de sucessos musicais – por estar na maioria das composições de sucesso - , por outro, impõe uma resposta teórica do analista, que de antemão ignora o que o próprio ouvinte tem a dizer.



XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

VI. Bibliografia

ADORNO, T. **O fetichismo da música e a regressão da audição**. IN: ADORNO, São Paulo. Nova Cultural, 1999 (Coleção “Os pensadores”).

_____. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo, editora UNESP, 2011.

BACHELARD, G. **A formação do espírito científico**. Rio de Janeiro, Contraponto, 1996.

BECKER, H. **Uma carreira como sociólogo da música**. *Contemporânea* –Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 3, n. 1, jan-jun 2013, pp. 131-141.

BOURDIEU, P. **A distinção. Crítica social do julgamento**. São Paulo, Edusp, Porto Alegre, Zouk, 2007.

CORRÊA, A. **Notas sobre cognição musical**. Revista *Percepta*, 2(1), 37–59, 2014. ISSN 2318-891X.

FREUD, S. **Os instintos e suas vicissitudes**. IN: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Imago Editora, 2006, volume XIV. [Tradução péssima do título original: *Triebe und Triebchicksale* que, numa tradução livre seria “A pulsão e o destino da pulsão”, ou, na forma contraída: “A pulsão e o seu destino”].

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Uma contribuição para a revisão da estética da arte dos sons. Covilha, 2011.

JOURDAIN, R. **Música, cérebro e êxtase**. Como a música captura a nossa imaginação. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1998.

KUHN, T. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2003

LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido**. (Mitológicas, vol. I). São Paulo, Cosac Naify, 2010.

SANTAELLA, L. **Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora, Visual, Verbal**. São Paulo, Iluminuras, 2013.

SLOBODA, J. **A mente musical**. Psicologia cognitiva da música. Londrina, EDUEL, 2008.

WISNIK, J. **O som e o sentido**. Uma outra história das músicas, São Paulo, Cia das Letras, 1989.



**XXXI CONGRESO ALAS
URUGUAY 2017**

3 - 8 Diciembre / Montevideo

Las encrucijadas abiertas de América Latina

La sociología en tiempos de cambio

WAZLAWICK, P. CAMARGO, D. MAHEIRIE, K. **Significados e sentidos da música:** uma breve “composição” a partir da Psicologia Histórico-Cultural. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 12, n. 1, p. 105-113, jan/abr. 2007.