

“METAMELOPEIA”: O SOM COMO FONTE DE CONHECIMENTO

“METAMELOPEIA”: THE SOUND AS SOURCE OF KNOWLEDGE

Euclides Barbosa Ramos de Souza¹

Recebido em: 01/2020

Aprovado em: 03/2020

Resumo: A música nos acompanha e encanta desde muito tempo atrás, nos permitindo comunicar e difundir ideias não só através do significado das palavras que são cantadas, mas também se importando em como o são, além do fundo sonoro que as acompanham, enriquecendo e “completando” seus sentidos, dando espaço até mesmo a obras exclusivamente instrumentais. Analisando uma composição musical, não através de sua teoria técnica própria, mas a partir de uma perspectiva filosófico-linguística (estudo do uso da palavra e da metalinguagem) e também com base nos estudos de Eduard Hanslick, é possível entender o som como uma fonte de conteúdo semântico e não apenas como um instrumento de representação do que se quer comunicar ou imitar, garantindo-lhe autonomia e capacidade de significação aos seres humanos por si mesmo tal como qualquer outro evento que nos inspirou a criar os nossos mais diversos conceitos.

Palavras-chave: metafísica, música, som, conceito, autonomia.

Abstract: Music has accompanying and enchanting us since a long time ago, allowing us to communicate and spread ideas not only with the meanings of the words that are sung, but also giving importance to how they are sung, aside the background sound that accompany them, enriching and “completing” their meanings, giving space even to musical pieces which are exclusively instrumental. Analyzing a musical composition, not using it’s own technical theory, but from a philosophical and linguistical perspective (a study of the use of the words and metalinguistics) and also grounding on the studies of Eduard Hanslick, it is possible to understand the sound like a source of semantical content and not only a representation tool of what one wants to communicate or imitate, granting to it the autonomy and capacity to mean something to the human beings by itself as any other event that has inspired us to create our variety of concepts.

Keywords: metaphysics, music, sound, concept, autonomy.

Introdução

Este trabalho não tem a intenção de utilizar ou discutir qualquer conceito de Teoria Musical em específico, lidando apenas com as noções em suas formas ordinárias do cotidiano (como timbre, volume, nota, velocidade, melodia, harmonia, etc.), as quais pertencem ao

¹ Graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE. E-mail: kidinho_dc@hotmail.com

vocabulário descompromissado com qualquer especialidade no ramo. Ao contrário, o objetivo é justamente apresentar uma forma de entender a música como um pré-requisito de intuição para a apreensão de conceitos, inclusive, os que podem ser utilizados para a própria confecção de uma teoria musical.

“Metafísica” mais precisamente se refere aqui como uma dimensão do objeto estudado que não revela exatamente o seu composto absoluto desprendido de qualquer relação com o entendimento humano, mas, pelo menos, uma tal que demonstra a emancipação da conotação do objeto em relação a significados *específicos* dados por nós a ele. Como diz Immanuel Kant (1724-1804), não falaremos do “algo em si” (KANT, 2001, A30) da Metafísica tradicional, mas de uma essência que corresponde à sua *capacidade* de receber de nós e fornecer a nós sentido, mesmo que seja este algo de subjetivo.

Podemos iniciar a compreensão da proposta de uma metafísica do som, isto é, do entendimento de sua essência independentemente de fatores que se atrem a ele contingentemente, através de uma abordagem filosófica acerca da linguagem. No nascimento do ser humano, uma das nossas primeiras ações, além da ativação efetiva dos órgãos vitais, é o grito do choro de um bebê que anuncia sua chegada ao mundo. Também ao longo do crescimento, solicitamos nossas primeiras necessidades, como comer, através do som, que alcança boas distâncias até onde estão os nossos responsáveis. Aos poucos, imitando os adultos e outras crianças maiores, começamos a aprender a utilizar palavras, a fim de obter uma maior precisão em nossos pedidos, até finalmente sermos capazes de articular frases inteiras e adquirir autonomia suficiente para criarmos nossas próprias sentenças vinculadas à nossa personalidade e, finalmente, pôr de lado a necessidade de reprodução sonora para dar espaço à confecção de eventos linguísticos únicos que não teriam outra origem senão a nossa própria mente e seu impulso comunicativo.

Já a partir daí, poderíamos perceber que certas manifestações sonoras teriam sua identidade, mesmo que de uma determinada maneira signifique apenas uma coisa pública, uma vez que por mais que se diga apenas “árvore”, a depender de quem está falando e/ou ouvindo, junto dessa palavra estão várias outras circunstâncias que integram o significado completo de tal enunciado proferido *naquele* momento. Por exemplo, essa palavra pode trazer más lembranças e alteração de humor se algum dos participantes da conversa alguma vez já se acidentou caindo de uma árvore. Mas não é sobre esse tipo de sentido ao qual se refere este texto. Perguntamo-nos se estritamente o som da palavra, independentemente de seu significado lexical ou circunstancial, pode *dizer*, ele somente, alguma coisa, isto é, gerar alguma informação

além do próprio fato dele ser um fenômeno físico, como uma onda mecânica que se propaga através do ar. Mais do que apenas o som das palavras, indagamos também acerca do som gerado por qualquer fonte e se ele se restringiria apenas a uma propriedade do objeto e/ou evento que o gerou ou a uma mera interpretação audível de outros conceitos aos quais ele se assemelha. Por exemplo, que o mugido da vaca nos ensina *apenas* que esse é um som emitido pelo animal para expressar algo e que tal ruído lembra bastante um bocejo de um ser humano ou mesmo nos remete à noção de preguiça e indisposição, dados os tons graves e a baixa velocidade da onda sonora que uma vaca emite ao produzi-lo, características as quais (vagarosidade e baixo tom) normalmente se fazem presentes numa pessoa enferma sem muita energia.

Veremos que o som na verdade *não* possui essa dependência com suas fontes e que detém uma autonomia para significar algo para nós da mesma maneira que outros fenômenos não sonoros também são capazes de fazê-lo. Isso ficará ainda mais evidente quando, além da análise do som sem um contexto, ele se apresentar em forma de *música*, a qual basicamente pode ser entendida como uma arrumação pré-determinada dos sons a partir de regras compostas por nós mesmos a fim de obter agrado auditivo ou mesmo como um meio excêntrico de propagação de ideias para além de livros e outros tipos de veículos informacionais.

Em suma, que o som e a música possuem valor epistemológico independentemente dos significados que lhes foram sugeridos ou impostos; que não são meros instrumentos de comunicação, mas que suas próprias manifestações enquanto fenômenos físicos já são capazes de gerar conceitos antes mesmo de podermos achar que estão apenas representando ou imitando algum outro evento não sonoro (como uma simulação de um acontecimento qualquer no mundo ou mesmo um jeito diferente de uma simples expressão de sentimentos pela fala corriqueira).

O filósofo Eduard Hanslick (1825-1904) foi escolhido para embasar essa tese, através de sua obra *Do belo musical* (1854), ainda que o foco seja apresentar uma forma nova e diferente de ouvir e entender a música não apenas pelos ouvidos, mas também através do sentido o qual adquirimos a partir de sua essência, que é a descrição da composição “metafísica” (como especificada acima) do som.

Junto do autor (2011, p. 17 apud Krit. Musikus Tomo I, 1750, Secção 40), este texto tomará uma posição contrária a definições de música como se segue: “O fim que o compositor se deve fixar no seu trabalho é imitar a natureza... suscitar as paixões segundo a sua vontade... descrever as emoções da alma, as inclinações do coração, de acordo com a vida.”.

A linguagem e a música

Foi mencionado acima de modo bem geral como normalmente se dá a relação do humano com a linguagem, à medida que ele vai se utilizando dela para fins da própria sobrevivência. Em seguida se falou sobre uma aquisição de autonomia de expressão, mas não foram dados detalhes quanto isso. Vejamos agora.

Em primeiro lugar podemos dar espaço à análise da capacidade que desenvolveu o ser humano de poder utilizar a linguagem sem necessariamente sempre querer significar ou ter a intenção de ser entendido a partir do que literalmente disse. Para os do primeiro caso, estão incluídas as partículas que permitem o que chamamos de composição *sintática* da frase, que são as preposições e conjunções, por exemplo, responsáveis pela *ordenação* e *ligação* que deve haver entre as palavras de modo a construir um significado complexo. Elas sozinhas nada significam, servindo apenas para que se evite ambiguidades entre os termos que significam. Sabemos que há uma diferença entre ver em uma placa com o aviso em letras capitais “BOLOS DA GRAÇA” e outra com “BOLOS DE GRAÇA”, pois aquela apenas designa uma marca comercial de uma pessoa chamada “Graça”, enquanto a última estaria anunciando que bolos são oferecidos gratuitamente. Para os do segundo caso, no estudo da Pragmática Linguística ficou muito famosa a noção das Implicaturas Conversacionais de H. Paul Grice (1913-1988) em cujo artigo, *Logic and conversation* (tradução do autor: Lógica e conversação), lançado postumamente em 1975 apreendemos a noção de que as pessoas podem falar algo de modo sorrateiro, não literalmente exposto, com propósitos desde evitar algum gasto desnecessário de energia falando (tornando inclusive a conversa mais fluída e informativa) a deixar de se comprometer com o discurso a fim de evitar julgamentos. Temos como exemplos de motivação para isso: Em um ponto de ônibus alguém pergunta “viu se já passou o ônibus?” e o outro responde “estou esperando-o”. De certo que o primeiro, ao fazer essa pergunta, não queria saber o que o segundo estava fazendo. Ainda que o segundo soubesse disso, não só omitiu a resposta literal e padrão “não” como também adicionou uma nova informação que, mesmo se não interessar exatamente ao primeiro, ele acredita que dá mais ênfase e transparece maior simpatia quando revela que está fazendo o mesmo que o primeiro, como se estivessem juntos a favor de um mesmo objetivo (pegar o ônibus). Porém, que dicionário diria que em alguma parte de “estou esperando-o” encontra-se a ideia de “não”? Também é possível usar uma figura de linguagem chamada “ironia”, através da qual se consegue dizer exatamente o contrário do que foi proferido, com a ajuda de nuances na emissão da informação, como o tom de voz, a velocidade com que se fala, tamanho das letras utilizadas em um papel, etc.

Em segundo lugar, à medida em que nos vimos cada vez mais necessitados de analisar situações complexas do discurso, desenvolveu-se a noção de Metalinguagem, que se trata do falar sobre o falar (sobre o que foi dito). Inclusive, foi a partir dessa noção que se fez conveniente a criação do sinal gráfico das aspas (“”), para diferenciar os casos em que estamos *usando* as palavras ou apenas *mencionando-as* de modo a obter algum juízo sobre a palavra mesma como sinal gráfico ou acerca de seu significado. Por exemplo, se dizemos que “eu não gosto de você” foi uma frase dita por Joana e que ela se demonstrou insensível por isso, estou julgando-a a partir de uma metalinguagem, um discurso que emite conclusões acerca de outro discurso.

Como terceiro ponto, seguindo o conceito de metalinguagem, as proposições metafísicas, como “Deus é bom” ou “a liberdade pertence a todos” seriam em tese sem significado, se considerarmos a falta de referência concreta dos termos no mundo, ou mesmo como Ludwig Wittgenstein (1889-1951) as classifica de “contrassensos” (Gomes, 2011, p. 77), uma vez que não podemos *verificar* se se trata de uma verdade ou falsidade. Também as frases autocontraditórias como “sei que nada sei”, excetuando qualquer sentido metafórico ou indireto entre os termos que se contradizem, também podem ser proferidas, mas nada significam.

Temos ainda o conceito de Atos de Fala, desenvolvido por J. L. Austin (1911-1960) na obra *Quando dizer é fazer* (1990), que nos mostra que a linguagem não serve apenas para descrever o mundo, mas ela mesma é capaz de gerar fatos na realidade que só teriam origem através do discurso, como a expressão de um desejo, uma ordem, uma permissão e etc.

A importância de trazer esses casos à tona se mostra ao percebermos que o homem de linguagem complexa (isto é, capaz de entender e utilizar essas noções apresentadas) tem em sua relação com ela algo muito além de uma simples instrumentalização que apenas o auxiliaria a entender e usar os seus arredores em prol dos próprios fins e que muito do que se fala possui em si mesmo funções (ou apenas funções, como no caso das partículas sintáticas) e significados diversos (como no caso das implicaturas ou ainda carência de significado), diferente daqueles que estabelecemos por convenção, além de poder ela mesma ser criadora de eventos que passarão a compor o mundo.

Sabendo disso, considerando, como dito acima, que a música (na sua amostra mais popular) seria uma forma de nos expressarmos de um modo diferente geralmente acompanhado de um agrado auditivo, de fato esse é um bom exemplo de como passamos a apenas mencionar as palavras, com o auxílio de adornos disponibilizados pelas técnicas de canto e ainda acompanhados de um fundo sonoro que “*complementa*” o sentido do que estamos querendo

dizer, uma vez que não necessariamente se está vivendo a revolta política, a decepção amorosa ou o deslumbre das belezas naturais enquanto as palavras estão sendo proferidas na letra de uma música. De fato, isso se torna ainda mais estranho quando a peça de música é composta apenas pela execução de instrumentos musicais ou vocalizações que não contém palavra alguma. Ou seja, aos poucos fomos vendo que o uso da palavra, dos nossos significados lexicais, foi se tornando obsoleto, uma vez que parecia que conseguíamos adquirir sentido, *entender* a música, sem mesmo ouvir um termo sequer do dicionário. Aliás, foi ainda mais absurdo perceber que certos sentimentos, estados de humor, memórias ou até referências a atividades que nunca fizemos, mas temos uma ideia sobre, estavam contidos de alguma forma na música e isso até então estaria em certa medida indefinido sobre como é possível tal fenômeno, pelo menos, no tratamento ordinário do que se conhece por “música” atualmente. Como assim, a música me causa *tristeza, alegria, angústia, esperança, nostalgia, desprezo, paixão*, enfim, quando ela é apenas instrumental ou eu não entendo o que está sendo dito, seja por um idioma desconhecido, seja porque a voz está ofuscada de alguma forma?

É, portanto, com o auxílio dos estudos filosóficos de Hanslick que poderemos sair da dimensão ordinária e poder entender melhor como esse fenômeno desconhecido citado acima é possível. De fato, é devido a uma *autonomia de ser* (sua essência metafísica) da música que somos capazes de adquirir todos esses conceitos mencionados sem necessariamente termos algum elemento de significado padrão que nos remeta a eles, como a palavra, e/ou sem mesmo ter experienciado a sensação que ela nos faz sentir, como estar batalhando numa guerra, revelando como ela pode ser uma fonte de conhecimento da mesma forma que os eventos “normais” que nos permitem apreender conceitos.

Embora aqui e na obra de Hanslick (2011, p. 18 apud *Theorie der schönen Künste.*) haja uma discrepância com essa concepção de música que ele cita: "A música é a arte de expressar, mediante sons, as nossas paixões, tal como no discurso por meio de palavras.", uma vez que não há essa restrição à atividade da música em *apenas* ser uma ferramenta e ainda menos servindo *apenas* para expressar fenômenos psicológicos e/ou sentimentais, se concorda aqui que ela é sim capaz de expressar *algo*, da mesma forma que palavras, mas nada em especial que seja inerente a um determinado som.

A mente e a música

Sendo, portanto, a música o fruto de uma metalinguagem, no sentido de ser um

composto artístico baseado na menção de outra linguagem (a da conversação comum, por exemplo), podemos nos perguntar a razão de termos a desenvolvido. A mais óbvia razão seria por questões de entretenimento: é como se o pensamento ordenado de um discurso sendo reproduzido por um conjunto de regras que nos fazem fugir da monotonia da conversação nos causasse prazer por sua excentricidade e organização, o que nos contagia a pensar com foco e em uma “direção” clara, nos causando conforto. Somando isso ao sentido das palavras utilizadas (se for o caso), que podem ilustrar casos que pertencem tanto aos compositores/intérpretes como aos ouvintes, se estabelece uma *conexão* de identificação entre eles, fazendo dos sentimentos e concepções de um os mesmos que o do outro, provocando no ouvinte uma vontade a mais de ouvir, aproveitar e consumir o conteúdo daquela música. Em suma, dificilmente o homem criaria algo que não fosse de seu interesse, algo cujo fim não seja a favor de sua própria satisfação. Mas por “criar”, não me refiro à arte sonora como um produto do homem, apenas porque ele vê utilidade nela. Na verdade, como diz Hanslick:

A filosofia mais recente há muito refutou o erro de que o fim de algo belo reside em geral numa certa tendência para o sentir dos homens. O belo tem em si mesmo o seu significado, é certamente belo apenas para o deleite de um sujeito da intuição, mas não graças a ele próprio. (HANSLICK, 2011, p. 9).

Resta-nos agora ver como se dá, em detalhes, essa conexão entre o ouvinte (incluindo o compositor que ouve as próprias músicas enquanto compõe) e a música através dos tipos de *ideias* que se pode ter em contato com ela. Hanslick diz que “A toda a arte é peculiar um âmbito de ideias, que ela representa com os seus meios de expressão: som, palavra, cor, pedra” (Idem, p. 19).

Divido o processo em três níveis de complexidade de abstração. Este trabalho se ocupará em defender a relevância da última como a parte mais fundamental da música, se baseando em como ela pode ser responsável *também* pela geração dos próprios conceitos que já deveriam (errônea e contraditoriamente) existir para se compreender e fazer música, revelando um caráter anterior e criador, retirando a concepção equivocada de que ela apenas serviria como uma representação do mundo e dependente de noções apreendidas de outros eventos não musicais.

1 – Circunstancial: a primeira e mais simples forma de lidar com a música é associar que ideias de um acontecimento completamente circunstancial e contingente vêm à mente quando se ouve determinada música. É possível que se tenha más lembranças de uma canção que era reproduzida quando alguém a estava ouvindo passando por maus momentos de uma doença

num hospital, durante uma briga familiar em casa ou um desentendimento num bar. Claro que também uma música pode nos remeter a um primeiro beijo, um dia de qualidade com os amigos ou uma viagem marcante. O interessante é notar que essa conexão de ideias com a música *independe* do que a música traz em significado de palavras ou de som (algo que veremos no próximo item), uma vez que o que realmente importa é apenas o fato dela ter tocado, de forma inteiramente acidental, durante o evento circunstancial do qual se está se lembrando.

2 – Intencional: Desta vez, importa agora o que o compositor da peça de música quis significar com o tipo de som que trouxe e as palavras que o acompanham (se houver). Ele pode ter sido um sobrevivente de um atentado terrorista ou ter passado anos preso numa penitenciária, trazendo, respectivamente, sons que despertam a adrenalina (rápidos e agudos), se o ouvinte se permitir acompanhar o esforço energético que eles demandam, ou pouco estimulantes (graves e lentos), querendo trazer com isso a falta de empolgação e de vontade de viver, estando sem sua liberdade. Pode também querer revelar a nostalgia de sua infância ou as boas sensações trazidas por estar apaixonado e feliz, com músicas melódicas (com grande variação de notas) e a utilização de instrumentos que não agridem com facilidade a estrutura biológica de nossa audição (principalmente os tímpanos), nos causando conforto e nos fazendo nos lembrar, não das lembranças do compositor, mas de nossas próprias. O caso é que nesse nível podemos muito bem obter sentidos contrários ao do compositor (como, por exemplo, entender ironicamente que o amor na verdade é cruel e não gentil). Neste nível, portanto, por mais que a música tenha sido composta com base em uma intenção de significado e se quis fazer com que ouvi-la despertasse tais interpretações, a barreira subjetiva causa problemas e frustrações ao compositor/ouvinte quando nem sempre eles se entendem.

Sobre esse problema da relatividade subjetiva (principalmente quando se fala em “sentimentos”), o que serviria como uma evidência de que esse nível não nos traria de forma satisfatória qualquer noção objetiva sobre a arte musical, Hanslick nos diz que:

Toda a verdadeira obra de arte se estabelecerá numa qualquer relação com o nosso sentir, mas nenhuma numa relação exclusiva. Por conseguinte, nada de decisivo se afirma acerca do princípio estético da música quando esta é caracterizada mediante o seu efeito no sentimento. (...) Não precisamos de incomodar os Índios e os habitantes das Caraíbas (...) quando se trata da "diversidade do gosto-- basta um público europeu frequentador de concertos: uma metade sente despertar as mais fortes e elevadas emoções nas Sinfonias de Beethoven, ao passo que a outra apenas aí depara com "enfadonha música intelectualista" e com a "ausência de sentimentos". Em certos momentos, uma peça musical comove-nos até às lágrimas, outras vezes, deixa-nos frios, e

milhares de outras coisas exteriores podem bastar para modificar ou anular de mil maneiras o seu efeito. A correlação das obras musicais com certas disposições anímicas não constitui sempre, em toda a parte e necessariamente, um imperativo absoluto. (Idem, p. 13-14).

3 – Conceitual: Seria este o nível metafísico mencionado acima e o objetivo deste texto. Em relação a uma música (como um composto de sons), nesta perspectiva não importa mais que lembranças são despertadas quando a ouvimos ou o que se achou que ela significaria quando foi composta, mas o próprio arranjo dos sons é capaz de significar ele mesmo a ponto de criar conceitos por si, ao invés de ser apenas uma representação ou simulação de conceitos em forma de ondas sonoras. Na verdade, pegando o impulso gerado pelo nível 2, este é responsável por mostrar *por qual razão* o compositor *achou* que músicas graves e lentas remetem ao conceito de tristeza e, ao contrário, *por qual razão* as melódicas, reproduzidas com sons não agressivos aos ouvidos, seriam *adequadas* a uma transmissão do conceito de felicidade, do belo e do entusiasmo. Isto é, que os sons são capazes de *compartilhar* com outros eventos a capacidade de criar conceitos, de modo a nos permitir querer dizer algo não musical através da música. É apenas porque existe este nível que compreendemos vários conceitos através do som e achamos que a música é capaz de reproduzi-los, porque na verdade ela é capaz de *produzi-los*, nos permitindo, portanto, realizar a identificação entre os fenômenos (musical e não musical) e, inclusive, apreender um conceito apenas a partir da música sem nem mesmo ter experienciado o que podemos chamar de sua contraparte não musical (a qual também sequer precisa existir, ser possível, etc.)

Embora essa classificação seja obra deste texto, Hanslick nos fornece uma motivação para ela, especificamente sobre a independência de um caráter significativo *específico* subjetivo na confecção de uma obra de arte, dando um foco na sua objetividade, principalmente numa análise moderna da Estética:

A intuição objetiva já não é hoje uma aquisição simplesmente científica, mas penetrou de uma maneira assaz geral na consciência artística. O moderno poeta ou pintor dificilmente se persuade de que tem de prestar contas acerca do belo da sua arte, ao indagar que "sentimentos" evocará no público esta paisagem, aquela comédia. Procura antes encontrar na estrutura peculiar da própria obra de arte os elementos que a rotulam como algo de belo, e justamente como esta espécie determinada do belo. O simples fato do prazer despertado não lhe pode bastar: ele rastreará a força imperativa da razão por que a obra agrada (Idem, p. 8).

Para ilustrar a efetividade deste elemento fundamental da entidade musical, nos

ocuparemos em analisar alguns exemplos da arte (num sentido bastante ordinário também) sonora contemporânea e possíveis razões para terem sido compostas como foram.

A música é um “metal pesado”

É no mínimo curioso como as pessoas falam de modo natural e despercebido que uma música, uma manifestação de uma onda que se propaga através do ar, é bela como uma flor, reconfortante como um abraço, feliz como uma festa, agressiva como um soco, tecnológica como um computador ou pesada como um metal. Na verdade, é a partir daí que surge a motivação para nomear o que chamamos de *gêneros musicais*, uma vez que nos é conveniente ter uma classificação que nos permita escolher com o menor número de equívocos possível o que queremos ouvir, isto é, que conceitos gostaríamos que chegassem à nossa capacidade cognitiva de modo a usufruir racionalmente de seus significados. Hanslick comenta sobre essa curiosidade:

A música (...) pode representar de modo substancial um certo domínio de ideias. Tais são, em primeiro lugar, todas as ideias que se referem a modificações audíveis do tempo, da força, das proporções, portanto as ideias do crescimento, do esmorecer, da pressa, da hesitação, do artificialmente intrincado do simples acompanhamento e coisas semelhantes. – Além disso, a expressão estética de uma música pode dizer-se graciosa, suave, violenta, enérgica, elegante, fresca; simples ideias que podem encontrar nas combinações sonoras a correspondente manifestação sensível. Podemos, pois, empregar diretamente tais adjetivos ao falar de criações musicais, sem pensar no significado ético que têm para a vida anímica do homem, e que uma predominante associação de ideias tão rapidamente combina com a música, mais ainda, costuma confundi-la, não poucas vezes, com as propriedades puramente musicais. As ideias que o compositor representa são sobretudo, e em primeiro lugar, puramente musicais (Idem, p. 22)

Vejamos agora alguns exemplos desses gêneros (ou estilos) e a razão de terem se estabelecido os nomes que os rotulam com base no significado que o tipo de som produzido é capaz de gerar. Será interessante, também, analisarmos tais estilos a partir de cada um dos níveis abstratos de apreensão musical apresentados acima, a fim de concluirmos sua compreensão na sua forma mais “pura” (numa concepção kantiana, da *Crítica da razão pura*, 1781, e também como Hanslick se refere na sua obra [2011, p. 27]), que é a sua manifestação em termos de conceitos fundamentais os quais antes se pensava ser a inspiração da música, quando na verdade ela mesma os produz.

Clássica

A música clássica (usando o termo popular, também conhecida como música “erudita”) é, tal como o nome diz, os primórdios das melodias e o exemplo bruto do que seria uma “música” no nosso mundo. A utilização de instrumentos mais artesanais e naturais, considerando o início dos tempos, além de composições mais “sérias” e detalhadas, dão a ela certo ar de *respeito*, tal como “devemos respeitar os mais velhos” e a *soberba* de alguns de seus consumidores é tamanha que há uma pretensão de rebaixar os demais estilos a não-música. Por “sério”, falo sobre o fato de os artistas envolvidos na apresentação da música estarem sempre atentos aos mínimos detalhes exigidos, variações de força, notas, velocidade, ainda mais quando devem sincronizar com uma orquestra composta por vários deles, além de as músicas normalmente terem a intenção de representar coisas e fenômenos sublimes e extraordinários, como o espaço sideral, o mar, grandes guerras, enfim.

Considerando pelo menos os últimos quatrocentos anos, temos músicas clássicas tocadas por instrumentos “finos”, caros e de difícil acesso em termos financeiros e de instrução, principalmente em países subdesenvolvidos, como violinos, trombones, trompetes, contrabaixo acústico, violoncelos, flautas e uma gama de instrumentos percussivos. Considerando a classificação em níveis dada acima:

1 – Nos tempos modernos, uma das circunstâncias mais comuns que nos levam a conhecer esse gênero são as trilhas sonoras de animações infantis como nos filmes da Disney ou Warner Bros, nas quais, não apenas encontramos composições originais para os “temas” (a música que representa o personagem ou a franquia), como também podemos encontrar reedições de peças clássicas de Ludwig Van Beethoven (1770-1827), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Frédéric Chopin (1810-1849), dentre outros, que são considerados ícones do gênero.

2 – Normalmente os compositores desse tipo de música tentam impressionar o ouvinte, com uma grande quantidade de instrumentos, com sons às vezes inéditos aos ouvidos, altamente sincronizados com a ajuda de um condutor, um maestro, ou pode ser solo, exigindo do artista grande técnica e perícia no instrumento utilizado ou na voz. Durante a música, podemos sentir uma intenção invasiva, com sons potentes que chamam e prendem a atenção, demonstrando a seriedade mencionada, para poderem referenciar os grandes espetáculos do mundo, da natureza

(a imensidão do espaço pode ser representada por notas altas e contínuas; a beleza dos mares por instrumentos suaves, isto é, que não fazem vibrar violentamente os órgãos internos auriculares), ou mesmo das grandes influências da humanidade (músicas lentas que representam as melancolias da guerra, visto que nossos cérebros parecem mais inertes diante de situações tristes; quando uma grande obra da engenharia se mostra funcional, como um ônibus espacial, um grande navio ou uma refinaria suspensa no oceano), ou seja, tudo que remeta às grandes capacidades e potencialidades do homem e do universo deveria ser representada por uma grande performance artística, marcante, que deixe evidente que somos dignos de tais dons e tais recompensas. Por isso, elas tendem a ser extensas, demonstrando o poder de resistência física também, tanto dos cantores como dos instrumentistas. Alguns exemplos são trilhas sonoras de filmes como 2001: Uma odisseia no espaço (1968), Jurassic Park: O Parque dos Dinossauros (1993), Garota de Ipanema no violão clássico (1962), etc.

3 – Os sons desse gênero são, como vimos, muito variados. A música clássica, sendo a “mãe” de todas as músicas, portanto, pode lidar com qualquer significado e conceito. Então, a depender do seu tema, ela pode dar origem aos conceitos gerais vistos acima, a saber, em especial, *intensidade, continuidade, velocidade, resistência, força, grandiosidade* (número de notas, extensão da composição em minutos, etc.), enfim, muitas outras, ou na verdade qualquer outra, pois podem significar qualquer coisa, já que é dita como a origem da “música”, a própria, isto é, um conjunto de sons com (qualquer) significado.

Rock'n'Roll

Baseando-nos na explanação histórica vista na obra *Heavy Metal: a história completa* (2010) de Ian Christe, temos que numa espécie de tentativa de tornar a música mais acessível e mais casual, o *Rock'n'Roll* ou apenas *Rock* foi um estilo musical que surgiu somando algumas influências e instrumentos de artistas que não precisavam de formação teórica musical ou mesmo de muitas noções básicas do ramo, o que naturalmente não impedia que aqueles que as tivessem não pudessem fazer esse tipo de som. A ideia dele era trazer expressão, liberdade e fazer da música um bem popular, com agressividade e originalidade, causando tanto um impacto sonoro quanto social.

Seus instrumentos características são as guitarras, bateria e o baixo, às vezes recebendo flautas, pianos, teclados ou saxofones. Com a liberdade que tinha, não existia uma regra que

fixasse exatamente a forma desse gênero e sequer sabiam que o *Rock* sofreria tantas mudanças e incrementos posteriormente, com o surgimento do *Heavy Metal* (literalmente, o Metal Pesado). Usando a explanação dos níveis mais uma vez:

1 – Atualmente, esse estilo normalmente nos lembra dos filmes que remetem aos anos 70/80, ou mesmo lugares ou bares (*Pubs*) que homenageiam essa mesma época. Quando a TV começou a ficar relativamente popular com apresentações de bandas musicais, nomes como Elvis Presley (1935-1977) e The Beatles (1957) fizeram do estilo um gênero conhecido e permitiu sua ascensão.

2 – Caracteriza-se pelo uso de guitarras (com ou sem efeitos de distorção sonora) e os artistas pretendem mostrar como a música não precisa ser composta necessariamente de sons polidos e bem definidos, ainda que sustentem um mínimo de teoria ao manterem o tempo, sincronização entre os instrumentos, além de precisão e memorização das notas, fazendo o suficiente para que a sucessão de sons estabeleça uma ordem satisfatoriamente aceitável aos ouvidos humanos. É claro que músicos profissionais podem produzir o *Rock* e eliminar todos esses defeitos, o que pode ser visto como um polimento da intenção original do estilo. A bateria e baixo assumem tempos relativamente acelerados e repetitivos, abandonando a inclinação da música clássica à complexidade e variação exageradas, que exigem muito esforço e concentração do músico. As letras costumam falar do cotidiano, assuntos que seriam comparativamente mais banais, menos colossais em relação aos temas das músicas clássicas, como casos de bares e relacionamentos sociais ou amorosos.

3 – Esse gênero, quando se propôs a estabelecer, pelo menos inicialmente, uma quebra com a música clássica, com uma instrumentação considerada simples em relação ao seu antecessor, além de não exigir “demais” dos cantores e das noções gerais de teoria musical dos artistas, trouxe popularidade e acessibilidade à música, mostrando como ela poderia ser leve, mas não menos contagiante e agradável. Ele significa, portanto, *simplicidade, agressividade, espontaneidade e liberdade*.

Heavy Metal

Com o passar do tempo, influenciado pelo *Blues* (outro gênero musical), o *Rock* enfim

foi recebendo aprimoramentos o suficiente para que se tornasse um gênero tão “sério” quanto à música clássica, mais uma vez, esse termo entre aspas sendo utilizado como uma qualidade que exige conhecimentos de técnica e constante treinamento musical. Obviamente existia no *Rock* músicas com tal grau de respeito, mas foi com o Metal Pesado ou apenas Metal, tendo como seus percussores bandas como Black Sabbath, Deep Purple e Led Zeppelin, todas formadas por volta de 1968, que os conceitos que eram gerados a partir de uma música clássica também passaram a ser possíveis a partir de tais performances “profanas”. Esse novo estilo provou que a erudição pode possuir uma fonte e uma forma de manifestação diferente da forma tradicional.

Posteriormente, o *Heavy Metal* se tornou tão popular que o número de subgêneros é absurdo. Apenas para ilustrar os mais famosos exemplos, que servirão para analisarmos a forma pura da música (terceiro nível) a partir do Metal de uma forma dinâmica ao invés de enumerada como feito acima, temos: o *Power* (do poder), *Symphonic* (sinfônico) e *Progressive* (progressivo) *Metal*, caracterizados por literalmente se valerem de instrumentos clássicos ou instrumentos que os simulam, além de técnicas próprias que incentivam o *experimentalismo* na música, têm em suas letras geralmente o foco na fantasia ou ficção científica; o *Death* (da morte), *Doom* (da perdição) e *Black* (negro) *Metal*, que se destacam por tratar de temas geralmente *ocultos* ou *proibidos* da humanidade, abusando de passagens sonoras que *incomodam* e/ou *irritam* propositadamente, sejam através de composições extremamente rápidas (por volta de 200 a 300bpm [batidas por minuto]) ou “*depressivamente*” devagar, com letras e instrumentalizações que divagam em temas de *problemas psicológicos* (representados por vozes confusas e instrumentos aparentemente descompassados, dada a atipicidade do modo como os executam), *morte* (usando timbres vocais que seriam gerados por meio da dor ou desespero) e atividades *esotéricas/banidas/malvistas pelo público em geral* (religiões pagãs e/ou ocultistas e ações que muitas vezes são consideradas crime, com o som dos instrumentos distorcidos e execução de uma quantidade de notas que podem superar a capacidade de apreensão para novos ouvintes, sendo elas extremos de grave ou agudo, pretendendo literalmente *espantar*). O *Folk Metal*, o que se traduz literalmente para o Metal do Povo, ganhou bastante popularidade pela proposta de *mesclar* elementos de música tradicional de vários povos, geralmente cada um deles fazendo jus à própria cultura, trazendo à tona as particularidades que muitas vezes dificilmente seriam conhecidas se não fossem propagadas através de um gênero-base que já é aceito por muitos, como o Metal. Através dele, a música se tornou um bem mais *comum* a todos, nos ensinando sobre a *comunhão*, *aceitação* e outros

conceitos que são gerados pelo próprio fato de ser um estilo que *convida* outros à sua forma.

Conclusão

Todos os termos destacados em negrito são conceitos que compõem a estrutura da música de acordo com o gênero que ela passou a representar *porque possui* tal estrutura. O *intervalo* entre os sons, a *altura*, a *velocidade*, a *variação* de notas e tempos, a *dificuldade/facilidade* de execução e audição, a *complexidade*, *intensidade*, *resistência*, *peso/leveza* da recepção dos ruídos nos nossos ouvidos, *repetitividade/continuidade*, enfim, todos esses conceitos não precisam ser anteriores à música para que a partir dela possamos apreender os mesmos, de modo que, inclusive, não é necessário também que conheçamos alguma contraparte não musical que nos ensine tais conceitos para que os dominemos de modo prático, embora seja comum no fim das contas fazer a relação entre o musical e o resto. Essa capacidade autônoma da música de produzir conceitos se mostra quando Hanslick afirma que “Há ideias que são perfeitamente representadas pela arte sonora e, apesar de tudo, não ocorrem como sentimento” (HANSLICK, 2011, p 23). Ou seja, não possuir a ideia de um fato não musical não impede que a música a produza e que a entendamos mesmo assim.

Este texto tratou, portanto, de uma metafísica do som, quando defende que ele possui uma essência em si mesmo que pode ser descrita em termos de, assim como *também produz*, significados “elementares” da intuição, como os supradestacados, os quais normalmente adquirimos (ou muitas vezes cremos adquirir) a partir de outros meios, como eventos comuns do cotidiano (ao ver um carro acelerando pela primeira vez, sobre a ideia de velocidade, ou um cágado tentando chegar de um ponto a outro, no que concerne à lentidão). A música então não seria apenas uma representação do mundo, da natureza e das pessoas, mas pode ela mesma falar sobre eles a partir de sua própria estrutura. Ainda que normalmente tenhamos o hábito de querer simular a realidade através do som, não são raros os casos de passarmos a ver música nela, isto é, passar a compreendê-la a partir do que o som nos ensinou, nos tornando capazes de nos preparar e nos adaptar a várias situações, como a *agonia*, *descontrole* e *incômodo* ou *energia*, *entusiasmo* e *ordem* que certos gêneros promovem, nos dando melhores condições de encarar situações da vida que compartilham das mesmas noções antes mesmo de ocorrerem.

Nos termos de Immanuel Kant, seria a música um juízo sintético *a priori* (KANT, 2001, B26), à medida que, como na aritmética, e também por ela, produzimos (sintetizamos) o som como arte através de certa regra e uma vez que isso acontece ele terá o sentido que pomos,

mesmo que de forma contingente, e essa atribuição só é possível porque vemos nela o mesmo potencial de concepção de conceitos que vemos nos fatos que geraram os conceitos que quisemos pôr nela. Ela tem *volume, intervalo, densidade* (quantidade de notas, de ideias por unidade de tempo, etc.), por exemplo, e enquanto podemos expressar ideias através desses conceitos retirados (abstraídos) de eventos não musicais do mundo, tanto o podemos através dos mesmos conceitos retirados de eventos musicais. Hanslick sustenta que “este adágio que esmorece harmoniosamente suscitará a manifestação bela da ideia do suave, do harmonioso *em geral*” (HANSLICK, 2011, p. 22).

Também como completa Kant e como dito acima, não se trata exatamente de uma Metafísica no sentido de conhecer o som em si, uma vez que precisamos das faculdades *a priori* do conhecimento, que são o tempo e o espaço, para lidar com ele. Porém, somos agora capazes de ouvi-lo, ou melhor, entendê-lo, sem mais rebaixá-lo a uma simples imitação ou ferramenta de expressão, mas um fenômeno que é capaz de nos ensinar algo por sua própria estrutura, produzida ou não por nós.

Referências

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.

CHRISTE, Ian. *Heavy Metal. A História Completa*. Trad. Milena Durante e Augusto Zantoz. Ed. Saraiva Didático, 1ª Edição, 2010.

GOMES, Claudio Alexandre Figueira. “‘Sentido’ e ‘Impressão’ em Wittgenstein”. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2011.

GRICE, Herbert Paul. “Logic and Conversation”. *William James Lectures*, delivered at Harvard University in 1967, and to be published by Harvard University Press. Copyright 1975 by II. Paul Grice.

HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical: Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons**. Trad. Artur Morão. Ed. Lusofia:press. Covilhã, 2011.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Trad. de Manuela Pinto dos Santos, Alexandre Fradique Morujão. Lisboa. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 5ª Edição, 2001.