

# PROLEGÔMENOS A UMA ESTÉTICA DO ROCK

Bruce Baugh

*Tradução do inglês: Duda Machado*

## RESUMO

O artigo levanta a questão da possibilidade de haver uma estética do rock, no sentido de o rock ter padrões próprios, que se aplicam unicamente, ou de modo especial, a ele. O autor responde afirmativamente à questão, apontando os caminhos que uma estética do rock pode seguir. Em contraste com a estética musical tradicional — preocupada com a forma e a composição, e que exclui as questões relacionadas a como a música é sentida ou soa, e as reações emocionais que provoca de qualquer consideração sobre a beleza musical —, o rock está preocupado com o modo como o ouvinte sente a música, ou o modo como ela afeta seu corpo. As propriedades materiais do rock constituem, portanto, a chave para o estabelecimento de critérios de excelência musical do rock.

*Palavras-chave: rock; estética musical; música de concerto; Kant; altura; ritmo.*

## SUMMARY

This article raises the possible existence of rock music aesthetics, in the sense that rock possesses its own standards, which can be applied exclusively or at least especially to itself. In upholding such a possibility, the author points out the directions which the aesthetics of rock may follow. In contrast to the aesthetics of traditional music — concerned with form and composition, while excluding from its considerations on musical beauty questions related to how music is felt or how it sounds, and what emotional reactions it stimulates —, rock has much to do with the way in which the listener feels music, or how music affects his body. The material properties of rock thus constitute the key to establishing criteria for excellence in rock music.

*Keywords: rock music; musical aesthetics; concert music; Immanuel Kant; loudness; rhythm.*

Pode haver uma estética do rock? Minha pergunta não é para saber se as maneiras tradicionais de interpretar e avaliar a música podem ser aplicadas à música do rock, pois é evidente que podem, com resultados bem variados. Minha pergunta é outra: será que o rock tem padrões próprios, que se aplicam unicamente a ele, ou que se aplicam de modo especial a ele? Minha intuição é que o rock possui estes padrões, que eles são implicitamente seguidos *por performers* e ouvintes informados, e que esses padrões refletem os traços distintivos do rock como um gênero musical. A música do rock compreende um conjunto de práticas e uma história muito diferente daquelas da tradição européia da sala de concerto na qual a estética musical tradicional está baseada. Assim sendo, qualquer tentativa de avaliar ou compreender a música do rock usando a estéti-

Este artigo foi publicado originalmente no *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, inverno 1993.

ca da música tradicional está condenada a resultar num mal-entendido. Não que o rock seja mais moderno, já que existem muitos compositores modernistas na tradição européia, cuja modernidade é precisamente uma função de suas relações com essa tradição, que eles procuram radicalizar ou subverter<sup>1</sup>. A diferença entre o rock e a música "séria" é que o rock pertence a uma tradição diferente, com objetivos e preocupações diferentes. Neste artigo, vou tentar mostrar a natureza dessas diferenças, e ao fazê-lo espero também, ainda que de modo negativo, mostrar que caminho pode seguir uma estética do rock. Em primeiro lugar, procurarei enfatizar o máximo possível o contraste entre o rock e a música européia de concerto, o que nos levará a certas distinções unilaterais e simplistas entre os dois gêneros. No entanto, mesmo quando as distinções vierem a ser feitas e nuançadas com maior precisão, acho que a diferença continuará a ser efetiva e substancial.

Se eu tivesse de indicar essa diferença de forma preliminar, diria que a estética musical tradicional preocupa-se com a forma e a composição, enquanto o rock está preocupado com a *matéria* da música. Mas esse tipo de abordagem das coisas é equivocado, já que a distinção forma/matéria é em si mesma parte da estética tradicional. Deixando de lado a impropriedade do termo, por "matéria" eu quero designar o modo como o ouvinte sente a música, ou o modo como ela afeta o corpo do ouvinte.

Um aspecto material importante da música do rock é o modo com que um tom individual soa quando tocado ou cantado de determinada forma. Fazer um tom soar de uma determinada forma representa uma grande parte da arte da performance do rock, algo que o rock herda de tradições orientadas para a performance da quais ele descende, em especial o blues. Isto é óbvio no caso da voz, o que faz com que, tanto no blues quanto na maior parte do jazz, seja o cantor e não a canção que tenha importância. Mas é verdade também no caso da guitarra elétrica, um instrumento que assume muito da função expressiva da voz no rock. A ênfase no próprio som de uma nota musical como veículo de expressão musical encontra-se condensada na declaração do guitarrista Eric Clapton de que seu ideal era tocar uma só nota com tanto sentimento e intensidade que levaria os ouvintes a chorar (e não, reparem bem os cínicos, porque a música seja alta de doer, mas porque seria bonita até doer).

A materialidade do tom, ou mais precisamente, da performance dos tons, é apenas um dos elementos materiais importantes no rock. Os dois outros são altura e ritmo. Mas, quando se trata de rock, os dois são mais sentidos pelo corpo do que julgados pela mente, e o uso adequado de ambos é crucial para o sucesso de uma performance de rock, um sucesso que é julgado pelas sensações que a música produz no corpo do ouvinte. O fato de que o rock procure despertar e expressar sensações transforma-se frequentemente em acusação dirigida contra ele, como se provocar a sensação fosse algo "baixo" ou indigno de verdadeira beleza musical. Mas a alternativa é olhar para as propriedades materiais do rock, ou para aquelas propriedades relacionadas às sensações corporais que ele provoca, como a chave para os próprios critérios de excelência musical do rock.

(1) Ver Adorno, Theodor W. *Philosophy of modern music*, trad. Anne G. Mitchell e Wesley V. Blomster. New York: Continuum, 1985.

A estética clássica da música exclui explicitamente as questões relacionadas ao modo como a música é sentida ou soa, assim como quanto às reações emocionais que provoca, de qualquer consideração sobre a beleza musical. A exclusão é discutida na *Crítica do juízo* de Kant, e deriva da definição de Kant do "belo" como aquilo que é objeto de um juízo capaz de requerer validade universal<sup>2</sup>. O que me dá prazer por causa da sensação que produz em mim, diz Kant, é apenas agradável. Chamo algo de belo, em contraste, quando postulo que qualquer um poderia achar sua forma, ou o arranjo de suas partes, intrinsecamente agradável, não por causa das sensações que sua forma provoca ou por causa de sua utilidade, mas porque a sua forma é inerentemente adequada ao que é percebido, e desse modo conduz ao livre jogo harmonioso da imaginação e do entendimento. Prazeres e dores baseados na mera sensação (*Empfindung*), que constitui a parte material de uma percepção (*Vorstellung*), são interessados e puramente subjetivos. As respostas idiossincráticas que os estímulos sensoriais provocam em mim por causa de minha constituição física e de minhas disposições particulares não podem constituir a base para um juízo que pretende ser válido para todos os sujeitos perceptivos, já que "nesses assuntos cada um consulta suas próprias sensações" e estas diferem de pessoa para pessoa (Kant, p. 132). Os elementos de uma obra de arte que produzem sensações, portanto, tais como os tons ou as cores, podem acrescentar encanto à obra ou provocar emoções, mas nada acrescentam à sua beleza. Quando se fala, impropriamente, de uma bela nota musical, trata-se de algo do "domínio do deleite que se quer impor à forma" (Kant, pp. 65-6).

Kant concede (na seção 14) que certos tons e cores podem ser intrinsecamente belos quando são "puros": isto é, quando são considerados não em sua imediatez como meras sensações, mas reflexivamente, como tendo uma forma determinada em virtude da frequência mensurável da vibrações de luz ou do ar, ou da *ratio* entre uma frequência e outra no caso de tons ou cores justapostas. Mesmo nesse caso, no entanto, a beleza pertence à *forma* do tom ou da cor (sua frequência ou *ratio*), e não se deve apenas a uma *matéria* sentida ou subjetiva (ver seções 51-2). Em todo caso, um excesso de atenção à notas individuais é um desvio perigoso em face do objeto do olhar estético em questão, a forma da composição. "A matéria da sensação [...] não é essencial. Aqui o objetivo é o puro divertimento, que [...] torna a alma embotada" e a mente insatisfeita (Kant, p. 191). Trata-se também de um erro moral, e não apenas estético. O ouvinte que procura sensações prazerosas ou excitantes na música forma juízos relativos ao valor musical que estão condicionados por seu corpo e seus sentidos (Kant, p. 132), já que estão baseados em prazeres e dores experimentados passivamente (Kant, p. 149). Esses juízos sobre a beleza musical são heterônomos: a razão que julga, livre e ativa, fica subordinada às reações involuntárias do corpo passivo. A beleza da arte, por outro lado, não está baseada em sensações, mas no juízo livre e autônomo sobre a adequação de uma forma à percepção (seção 44). Em consequência a música, já que muito de seu encanto depende das sensações reais que produz no ouvinte mais do que apenas da composição, "ocupa o lugar mais baixo entre as artes" (Kant, p. 195).

(2) Kant, Immanuel. *Critique of judgment*, trad. James Creed Meredith. Oxford: Clarendon Press, 1978; referências adicionais são dadas entre parênteses no texto.

Kant, notoriamente, não era um amante da música. Todo mundo conhece sua queixa de que a música carece de urbanidade porque "espalha sua influência numa extensão inusitada [...] e [...] se torna invasiva", uma observação que contém um grão de verdade, especialmente numa época de poderosos sistemas de estéreo e "*boom boxes*"<sup>(a)</sup>, mas que não mostra muito gosto pela música. Contudo, embora o próprio Kant fosse insensível à beleza musical, outros mais sensíveis assumiram sua preocupação em relação à beleza da forma em suas estéticas da música. Desse modo Hanslick, que conhecia música muito bem, tornou "pura" cada uma das notas da escala musical no sentido kantiano de possuir uma forma determinada, em que cada nota é "um tom de uma determinada altura mensurável"<sup>(3)</sup>, inerentemente relacionada a cada um dos outros tons em virtude das *ratios* entre as alturas, que determinam suas relações na escala (Hanslick, p. 95). Desta maneira, ao fazer com que as notas se tornassem puras, Hanslick resgatou parcialmente as notas musicais da posição indigna de serem apenas a causa de sensações e prazeres condicionados, subjetivos, que podem tão-somente fornecer a base para um juízo estético impuro e heterônomo. Mas este foi apenas um primeiro passo no projeto de Hanslick para elevar a música da posição da mais baixa entre as artes à da mais alta e mais formal entre todas. "A música é única entre as artes", escreveu Hanslick, "porque sua forma é seu conteúdo e [...] seu conteúdo é sua forma" (Hanslick, p. 94). Na música, ao contrário da pintura ou da literatura, não pode haver conteúdo separado da própria forma, nenhum assunto independente da composição ou da organização da obra. A beleza musical, portanto, está inteiramente baseada na forma, isto é, nas relações tonais (Hanslick, p. xxiii), e não em quaisquer sensações ou emoções provocadas ou expressas pela música (Hanslick, p. 95). Ao tornar a matéria da música (os tons musicais) formal, e ao tornar a forma idêntica ao conteúdo, Hanslick transformou a arte que Kant considerava como a mais baixa e mais material na mais alta e mais formal.

Naturalmente, a história não termina com Hanslick. A preocupação com a forma musical continua na estética do século XX, notadamente na filosofia da música de Adorno, mas num registro mais cotidiano as preocupações formais predominam na crítica da música em geral, do jornalismo à academia<sup>(4)</sup>.

A objeção óbvia a esta caracterização da estética tradicional é que ela não é *exclusivamente* formal, mas leva em conta também elementos não formais e materiais. O timbre de uma voz ou de um instrumento são certamente de grande importância para a música de concerto européia: se não fossem, os sopranos de alto calibre do *bel canto* e os violinos Stradivarius não alcançariam tanto respeito e preços tão altos. A crítica de música também leva em conta aspectos da performance da música. Mas timbre e performance são geralmente secundários, e discutidos, com frequência, em termos de "fidelidade" ou "adequação" da performance/interpretação à composição executada ou às "intenções" do compositor. Uma das justificativas para tocar música em instrumentos de época e em estilo de época é que captam melhor o que a composição tenta expressar, não apenas porque soa melhor ou porque é mais agradável de ouvir. Neste caso, a performance e os sons das notas são julgados em termos daquilo que a compo-

(a) *Boom boxes*: aparelhos de som portáteis de grande potência (N.T.).

(3) Hanslick Eduard. *On the musically beautiful*, trad. Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett, 1986, p. 71; referências adicionais são dadas entre parênteses no texto.

(4) Além de *Philosophy of modern music* de Adorno, ver o seu *In search of Wagner*, traduzido por Rodney Livingstone (Londres: New Left Books, 1981), que trata extensamente das qualidades formais da música superficialmente sem forma de Wagner (a forma como repetição de gestos e *motifs*; harmonia, cor e sonoridade como elementos de composição etc.). Como Hanslick, Adorno transforma até os aspectos aparentemente *materiais* da música em elementos formais da composição.

sição requer. Na estética clássica da música, a matéria está a serviço da forma, e é sempre avaliada em relação à forma. Embora a estética tradicional não seja exclusivamente formal, as considerações formais predominam.

Quando essa preocupação com a forma e a composição foi levada para o campo do rock, o principal resultado foi confusão. De maneira geral, a música do rock é desqualificada como insignificante devido à simplicidade de suas formas, uma simplicidade que é real, e não um erro de percepção por parte daqueles que não estão familiarizados com o gênero. Por outro lado, a maior parte dos críticos "liberais" tenta descobrir forma significativa onde há muita pouca forma, e às custas de negligenciar o que está realmente em jogo no rock. Essa tolerância liberal é um erro pior do que a intolerância conservadora. Em primeiro lugar, é altamente condescendente supor que o rock só tem valor quando se aproxima das formas de composição do barroco ou da música romântica. Os Beatles, em particular, foram vítimas dessa atitude protetora. Será que "Penny Lane" é uma canção de rock melhor que "Strawberry fields" porque a primeira contém floreios de trompete barroco e a última não<sup>5</sup>? Será que saber que "She's leaving home" termina com uma cadência eólia acrescenta alguma coisa à sua apreciação como uma *canção de rock*<sup>6</sup>? Acho que não. Mas durante uma certa época, entre fins da década de 60 e início da de 70, os críticos festejaram obras complicadas do Yes ou do Gênesis porque a estética tradicional da música poderia encontrar algo a dizer sobre suas formas, sem sequer notar que critérios apropriados à música de Handel ou de Boulez poderiam ser impróprios quando aplicados ao rock, e têm muito pouco a ver com os padrões informais de prática e avaliação empregados pelas pessoas que realmente tocam ou ouvem regularmente o rock.

Quando alguns músicos de rock levaram a sério esse tipo de crítica, o resultado foi um desastre, produzindo excessos embaraçosos, pretensiosos e — em última análise — muito tolos de "rock arte". O que deu certo no rock arte foi por causa do rock, não por causa da "arte". Isso se torna especialmente visível no caso do subgênero da "ópera-rock", felizmente de vida curta. *Tommy*<sup>7</sup> do Who era uma boa ópera-rock porque tinha boa música de rock e foi feita com ironia (daí sua "Underture"<sup>b</sup>), mas outras tentativas resultaram em algo meramente bombástico, nem rock nem ópera. Os empréstimos tomados à música "clássica" pelo rock tiveram resultados semelhantes. A combinação de um ritmo nobre e um vocal de blues com um órgão barroco funcionou bem em "Whiter shade of pale" de Procul Harem<sup>8</sup>, mas em outros momentos a incorporação de "música clássica" (em geral isso significava uma seção de cordas) fez com que frágeis canções pop sofressem um colapso sob o peso de uma instrumentação alheia<sup>9</sup>.

Então quais são os padrões apropriados para o rock? Acho que os princípios básicos de uma estética do rock podem ser encontrados quando se vira de cabeça para baixo a estética kantiana ou formalista. Onde Kant valorizava o juízo de razão livre e autônomo, e por isso via a beleza mais na forma do que na matéria, uma estética do rock julga a beleza da música por seus efeitos sobre o corpo, e desse modo encontra-se essencialmente

(5) Lançado como "lado A" e "lado B" respectivamente de um compacto simples em 1967: mais tarde incluído em *Magical mystery tour*, EMI/Capitol, 1967.

(6) Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, EMI/Capitol, 1967.

(7) Decca, 1969.

(b) *Underture*: jogo de palavras com a palavra *overture* (movimento de abertura de uma ópera e outras obras musicais), baseado na oposição *under/over* N.T.).

(8) Lançado como compacto simples pela gravadora A&M em 1968.

(9) Esse foi o problema com a maior parte da música do Procul Harem, pelo menos em seus três primeiros álbuns. Em "A day in the life" (em *Sgt. Pepper's*), as cordas era usadas de maneira interessante e não ortodoxa. Em mãos menos capazes, a mesma técnica teve resultados horrorosos; cf. "Susan" (1976) dos Buckingham, onde os trechos de corda não têm qualquer relação plausível com a canção, mas estão ali apenas porque "A day in the life" recebeu aprovação crítica. O rock nunca foi tão ruim.

voltada para a "matéria" da música. Isso faz com que a beleza na música do rock seja em certa medida uma questão pessoal e subjetiva; na medida em que você avalia uma peça baseado na maneira pela qual ela lhe afeta, você não pode exigir que outros que são afetados de modo diferente concordem com sua afirmativa. Mas isso não significa que os padrões do rock são pura e simplesmente uma questão de gosto individual. Há certas qualidades que uma peça de rock deve ter para ser boa, embora ouvintes informados possam discordar quanto ao fato de uma determinada peça de música possuir tais qualidades. Em todo caso, essas qualidades são mais materiais do que formais, e estão baseadas em padrões de avaliação da performance, mais do que na composição.

A mais *óbvia* qualidade do rock é o ritmo. O rock, por causa de sua origem no blues e nas tradições folk e country, é para dançar. Tem uma batida que não se pode perder. Na dança, a ligação entre a música e o corpo do ouvinte é imediata, mais sentida e manifestada do que pensada. Uma canção ruim de rock é aquela que tenta e falha ao inspirar o corpo a dançar. O bom ritmo não pode ser alcançado através de simples fórmulas; o traço que identifica uma banda de rock ruim é que a batida não está muito certa, ainda que as marcações corretas de tempo e o tempo sejam obedecidos. Uma canção com batida e ritmo é aquela que é bem executada, e não a que tem uma boa composição; essa ênfase na performance é partilhada pelo rock com outras formas de música popular. É menos uma questão de *tempo* do que de *timing*, de saber tocar na batida ou um pouco à frente ou atrás dela, e essa é uma das "bossas" a que Platão recusaria o *status* de verdadeiro conhecimento científico: não pode ser captado ou explicado por qualquer princípio estável. Não é acessível à razão.

Seria um pouco injusto reivindicar o ritmo e o *timing* como elementos distintivos do rock, já que ritmo, batida e *timing* são aspectos importantes na estética tradicional e passíveis de formalização na notação musical. Uma parte da música clássica está baseada em formas de danças européias tradicionais; uma parte da música é escrita diretamente para a dança, como o ballet; uma parte da música é estruturada essencialmente em torno do ritmo mais do que em torno de sequências tonais. Todas essas formas de música, portanto, têm uma relação proeminente com o corpo por causa de suas ligações com a dança.

Mesmo assim a relação não é a mesma no caso do rock. Em primeiro lugar, as formas de dança que se incorporaram à música clássica já eram versões altamente formalizadas do que antes fora (talvez) dança folclórica. Sejam quais forem suas origens, as danças de corte a que Beethoven e Mozart forneceram acompanhamento eram apreciadas por suas qualidades formais (precisão e complexidade do movimento, ordem e geometria dos padrões), e não por seus aspectos viscerais ou somáticos. Ao contrário, na dança de corte matéria e corpo são subordinados à forma e ao intelecto. Isto nunca foi tão verdadeiro quanto no ballet romântico, em que o efeito principal da dança consiste na ilusão de que movimentos atléticos e vigorosos ocorram sem que haja esforço, e que os corpos dos dançarinos não tenham peso. Aqui o corpo

é usado para negar o corpo: no ballet, a materialidade do corpo em si mesmo torna-se pura forma. Isso já não é tão verdadeiro na música moderna, como em Stravinsky, mas mesmo neste caso a música e sua performance são reguladas por estruturas formais às quais os músicos e dançarinos devem ajustar seus movimentos. Em contraste, o efeito da música sobre o corpo é de importância primordial para o rock e seus antecessores (blues, jazz), de modo que a música é regulada pelos dançarinos: os músicos irão variar a batida, o ritmo e o tempo até que fique boa para dançar. O rock não tem um tempo correto, nem batida ou ritmo independente de seus efeitos sobre o corpo do ouvinte ou do dançarino, razão pela qual quando músicos não habituados ao rock tocam rock, ele soa frequentemente "devagar" e tudo parece "morto": não é porque os músicos estejam tocando errado o tempo, as notas ou a batida, mas apenas porque nenhuma partitura padrão capta as sutilezas ou o *timing* e o ritmo que um bom músico de rock pode sentir. Aqui sentir é o critério da correção, provavelmente porque as formas de dança nas quais o rock se baseia não negam a fisicalidade do corpo, mas a enfatizam: os pés batem, os corpos giram, massas de corpos são impulsionadas por massas de som através de ritmos insistentes e instigantes.

Mas a batida não é a única coisa, nem a mais importante. Há um corpo significativo de rock altamente apreciado que não tem swing, e que não se pode dançar porque não é feito para isso. Nos meados dos anos 60, o rock rompeu com os rígidos limites do verso/coro/verso em tempo 4/4. Mas o significado dessa mudança não é ter tornado o rock mais interessante do ponto de vista formal. A importância da mudança está mais no modo como questionou alguns dos limites que o rock se impôs, e no modo como abriu novas possibilidades para a expressão através da matéria da música, através de outros elementos além do ritmo. Vou resumir rapidamente a história de como ocorreu essa transição.

No rock, a voz sempre foi o principal veículo de expressão, e o fator que podia levantar ou derrubar uma canção. Basta comparar um original de Fats Domino com seu pálido "cover" Pat Boone para ver que a expressividade da voz em si mesma, mais do que a composição, é que faz com que uma canção de rock seja boa. Como no blues, é a performance que conta, e os padrões de avaliação estão baseados em padrões de performance. Nesse sentido, a música do rock reverte as prioridades da música européia de sala de concerto, e a questão da "fidelidade" à música raramente aparece. A única questão é se a performance/interpretação é convincente, e não se é "fiel" a alguma (em geral inexistente) partitura. Ninguém ficou chateado quando Joe Cocker cantou "With a little help from my friends", dos Beatles, de um jeito que não estava nem de longe sugerido pela gravação original. De fato, a originalidade da interpretação de Cocker foi considerada pela maioria uma virtude. Ouvintes da música européia de concerto não têm tanta tolerância assim a esse respeito: aceitam um certo desvio da partitura original, mas dentro de limites estabelecidos pela própria partitura, mais do que pela efetividade da performance. Poucos ouvintes de rock com capacidade de discernimento gostaram da versão pop de Deodato de *Alto*

*Sprach Zarathustra* de Richard Strauss, mas não gostaram dela porque era insípida, não porque fosse uma interpretação abusiva ou um "sacrilégio". Mais uma vez, é uma questão de grau, mas há no rock uma ênfase mais acentuada na performance do que na composição.

Estes elementos de performance do rock não são devidamente levados em conta pela estética tradicional. Os padrões de performance para os vocalistas do rock têm muito pouco a ver com o virtuosismo de um cantor de ópera ou com a habilidade para alcançar a nota indicada na composição no tempo indicado. Alguns dos melhores vocalistas do rock, de Muddy Waters a Elvis ou Lennon e Joplin, são tecnicamente cantores muito ruins. Os padrões têm a ver com a totalidade do sentimento investido, e com as nuances de sentimento exprimido. Por outro lado, não é o vocalista que pode cantar por mais tempo e mais alto que é o melhor, não obstante o heavy-metal. Um bom vocalista de rock pode insinuar o significado com um rugido ou com um murmúrio. Isto constitui uma espécie de virtuosismo, mas de um tipo que se liga diretamente ao corpo, provocando um resposta visceral que pode ser complicada e difícil de descrever, mas fácil de reconhecer para aqueles que já a experimentaram. Ainda assim, o que o corpo reconhece não pode ser transferido para a notação ou para a formalização, e não é improvável que uma forma de notação mais adequada possa captar essas qualidades "materiais".

Nos anos 60, os modos de expressão que até então estavam unicamente associados com a voz foram assumidos, com vários níveis de realização bem-sucedida, pelos próprios instrumentos, especialmente pela guitarra. Mencionarei apenas dois exemplos bem marcantes. A performance do Cream do blues "Spoonful" no Fillmore Auditorium em 1968<sup>10</sup> e "Machine gun" de Jimi Hendrix, gravada no concerto de Ano Novo, em 1970<sup>11</sup>. Nenhuma dessas canções, tal como foram executadas, tem uma estrutura musical nítida, nem swing também<sup>12</sup>. Mas permitem que Clapton, com o Cream, e Hendrix explorem as diversas maneiras com que uma guitarra pode soar. Os dois guitarristas incorreram no virtuosismo pelo virtuosismo em muitas ocasiões, mas nessas performances suas execuções superam o mero exibicionismo. A interpretação de Clapton vai desde trechos com zumbidos à maneira de uma citara até explosões de enxames de notas aglomeradas; o uso do *feedback* por Hendrix no trecho central é a agonia que a música transmite, mais do que o pobre simbolismo de sua performance de "The star spangled banner" em Woodstock<sup>13</sup>. Em ambos os casos, os guitarristas deixaram de lado sua pose de "vejam só o que eu posso fazer com uma guitarra" para adotar a postura de "ouçam o que eu posso dizer com uma guitarra". Em ambos os casos, é a maneira como os tons são tocados, não os tons em si mesmos, que faz com que a música seja bem-sucedida.

Em exemplos como esses, o rock alcança a expressividade através de instrumentos musicais mais intimamente associados ao jazz ou ao blues, com um uso da guitarra bem diferente de seu uso inicial quer como um instrumento rítmico quer como um pouco de "preenchimento" instrumental entre os coros. Por outro lado, nem Clapton nem Hendrix, nem outros bons

(10) Cream, *Wheels of fire*, Polydor/Atco, 1968.

(11) Jimi Hendrix, *Band of gypsies*, Reprise/Capitol, 1970.

(12) "Spoonful" é baseada numa progressão descendente de *sol* para *mi*; todo o resto é variação, sendo que as improvisações variadas são o que conta aqui.

(13) *Woodstock*. Warner-Collins, 1970.



instrumentistas de rock, adotam uma relação intelectualizada com a música. Ambos tocam com uma intensidade que ainda se liga diretamente com o corpo, e, como os bons cantores de rock, ambos não são muitas vezes assim tão bons do ponto de vista técnico; arriscam-se e cometem erros. É por isso que são imprevisíveis e excitantes de uma maneira que os músicos impecáveis nunca são. Mesmo quando tocam as notas erradas, eles o fazem de uma maneira interessante e excitante, criando uma tensão que se soma à expressão musical. Quando tocam as notas certas, não é porque as notas estejam certas que eles se mostram grandes guitarristas, mas pela maneira com que a nota soa, e pelo "*timing*" das notas.

Parte da intensidade da performance do rock tem a ver com um aspecto que é frequentemente usado contra ele: o forte volume ou altura da música. A altura, na boa música de rock, é também um veículo de expressão. Evidentemente, música muito alta provoca um efeito sobre o corpo, e não apenas sobre o ouvido: você pode senti-la vibrando na cavidade do peito. Isto, naturalmente, pode tornar-se simplesmente exaustivo e opressivo, mas usado adequadamente pode acrescentar-se à expressividade. As melhores performances de rock, tais como as que discutimos aqui, fazem um amplo uso da dinâmica, à maneira de um bom cantor de blues. E assim como algumas vezes o blues deve ser gritado ou urrado para transmitir a emoção certa, também certos trechos de rock devem ser tocados alto para atingir o efeito adequado. Maus músicos de rock, como qualquer mau músico, adotam uma postura mecânica ou presa às regras diante da dinâmica e da sonoridade, o que resulta em música diluída e simplista. Mas a altura pode ser boa, desde que usada sabiamente<sup>14</sup>.

Ritmo, a própria expressividade das notas, altura: esses são três elementos materiais, corporais do rock que poderiam, como espero, constituir sua essência e formar a base de uma genuína estética do rock. Adorno clamava pela emancipação da dissonância: uma estética do rock requer uma emancipação do corpo, uma emancipação da heteronomia. Tal emancipação também é requerida pelas muitas formas de música centradas na voz e na dança, mais do que na composição e no livre julgamento pela mente da beleza formal. De fato, a preocupação com a beleza formal é adequada apenas a um fragmento muito pequeno da música do mundo.

Sei que esta breve avaliação do rock deixa de lado a questão daquilo em que consiste uma boa *canção* de rock, o que levanta um conjunto de questões inteiramente diferentes, em que aspectos da forma de composição são claramente relevantes, e que teriam de lidar com a incômoda questão da relação das palavras com a música<sup>15</sup>. Mas minha preocupação aqui foi com o que o ouvinte bem informado acha importante na música do rock, que é quase sempre a performance mais do que a composição, e a "matéria" das notas mais do que a forma do todo. Seja qual for a direção que a estética do rock venha assumir, não será certamente a kantiana que enfatiza a estética musical convencional. Se esses *prolegômenos* servirem apenas para alertar sobre o perigo que surge quando a estética formalista ultrapassa seus domínios para ser aplicada ao rock, já terão feito bastante<sup>16</sup>.

(14) A mais clara ilustração de rock estúpido e diluído é o filme *Spinal top*. Infelizmente, a música heavy-metal aí retratada é na realidade muito mais risível do que a paródia.

(15) Na minha opinião o melhor ensaio sobre esse tema continua a ser "Rock lyrics are poetry (maybe)" em *The age of rock: sounds of the American cultural revolution*, Jonathan Eisen, org. Nova York: Random House, 1969, pp. 230-43.

(16) Gostaria de agradecer a várias pessoas cujos pensamentos e comentários foram incorporados a este ensaio: Adrian Sepherd, James O. Young, um leitor anônimo para o *JAAC*, e Jamie Baugh. Nenhum deles tem responsabilidade pelo que é dito aqui.

Bruce Baugh é professor do Departamento de Filosofia da University College of the Cariboo, Kamloops, B.C., Canadá.

---

Novos Estudos  
CEBRAP  
N.º 38, março 1994  
pp.15-23

---