

“POR QUE VOCÊ GOSTA DISSO?”: UMA ANÁLISE DAS REAÇÕES ESTÉTICAS PROVIDAS PELO INDIE ROCK A PARTIR DE DUAS CANÇÕES DA BANDA CODINOME WINCHESTER À LUZ DO MÉTODO OBJETIVO-ANALÍTICO PROPOSTO POR VIGOTSKI

Rodrigo Enzo Nigro (IC) e Alex Moreira Carvalho (Orientador)

Apoio: PIVIC Mackenzie

RESUMO

O presente estudo buscou, a partir do método objetivo-analítico, analisar duas músicas da banda brasileira *Codinome Winchester* a fim de inferir as reações estéticas do *Indie Rock*. Compreende-se a música como importante na constituição da subjetividade humana e suas relações cotidianas, tornando-a objeto de estudo relevante para a psicologia. Dentro do método objetivo-analítico, a arte não pode ser compreendida apenas em seu meio social ou sentimental, mas sim como uma complexa relação interna entre conteúdo e forma. A partir disto, a metodologia do trabalho delimitou-se em realizar um estudo teórico acerca do *Indie Rock* como gênero musical, o qual foi seguido da análise musical de duas canções, isto é, do estudo das conexões entre harmonia, melodia e ritmo. Compreendeu-se que as canções criam relações de tensão e relaxamento presente nas composições harmônicas, no entanto, a partir de artifícios diferentes: “O Paulista” realiza a criação de tensão, como também a falsa noção de relaxamento a partir da aproximação cromática; “A Busca” resolve a tensão a partir da harmonia, mas constantemente a recria pela lírica. Ao fim, considera-se que existem diversos pontos a serem analisados para a consolidação de uma psicologia da música, especialmente pensando-se em uma ciência que possa, de forma empírica, compreender as questões envoltas neste fenômeno do cotidiano.

Palavras-chave: Psicologia. Música. Vigotski

ABSTRACT

The present study seeks, from the objective-analytical method, to analyze two songs by the Brazilian band *Codinome Winchester* in order to infer the esthetic reactions of *Indie Rock*. Music is understood as important in the constitution of human subjectivity and its everyday relationships, making it a relevant object of study for psychology. Within the objective-analytical method, art cannot be understood only in its social or sentimental environment, but rather as a complex internal relationship between content and form. From this, the methodology of the work was limited to carry out a theoretical study about *Indie Rock* as a musical genre, which was followed by the musical analysis of two songs, that is, the study of the connections between harmony, melody and rhythm. It was understood that the songs create relationships of tension and relaxation present in the harmonic compositions, however, with different

artifices: “O Paulista” creates tension, but also the false notion of relaxation through chromatic approximation; “A Busca” resolves tension with harmony, but constantly recreates it through lyricism. In the end, it is considered that there are several points to be analyzed for the consolidation of a psychology of music, especially considering a science that can empirically understand the issues involved in this everyday phenomenon.

Keywords: Psychology. Music. Vigotski

1. INTRODUÇÃO

Ao observar a história dos estudos sobre a estética, Vigotski (1999) nota que a psicologia é a única ciência que pode funcionar como a divisora de águas entre as correntes da arte. Enquanto a estética de cima aprofunda suas teorias dentro de premissas metafísicas e construções especulativas, a estética de baixo dedica-se em esclarecer as relações entre arte e sujeito levando, apenas em conta, o sentimento final do indivíduo.

Em vista destes pontos, nota-se a importância de um método que possa considerar a arte em uma visão mais abrangente: a arte é produzida em um tempo e experienciada em um contexto, no entanto, ambas as partes não precisam coexistir em uma mesma sociedade. Isto é, um sujeito do século XXI experiencia artes criadas no século XVIII. O estudo da sociedade do século XVIII isolado não responde às questões totais da estética ao não compreender o indivíduo, assim como o estudo isolado deste indivíduo não atende às necessidades do estudo da arte ao não compreender as relações internas da própria estética criada há séculos.

Dentro do estudo estético, a arte deve ser considerada em seus contextos sócio-históricos, assim como o indivíduo. Como aponta Maheirie (2003), a música atinge o ser no campo da afetividade, afetando a percepção, a imaginação e a reflexão e, justamente por isso, pode alterar a forma como o sujeito significa o mundo ao seu redor.

Groff e Maheirie (2011), em seu artigo sobre a mediação da música na construção da identidade coletiva do MST (Movimentos dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), realizaram diversas entrevistas, e, dentre elas, uma das dialogadas diz que a música “te arrepia”, é uma “forma de cantar a sua situação”, é algo tão grandioso que ela diz que não sabe nem explicar (p.362). A música interfere nos processos de ressignificação do sujeito, é uma forma deste compreender o seu próprio eu e lidar com suas próprias emoções. A música objetiva no corpo algo que é da ordem subjetiva (GROFF *et al*, 2011).

Antes de direcionar aos objetivos deste projeto, primeiramente, deve-se discutir o principal alvo do trabalho: a reação estética, isto é, as emoções que o sujeito tem à arte. Quando se fala de música, compreende-se de uma arte composta por duas linguagens: a poética e a musical. Ambas estão em constante conexão entre si nas linguagens de um estímulo físico, isto é, são traduzidas como som a partir da percepção do sistema auditivo o qual capta as ondas sonoras. No entanto, num sentido estético, ambas não necessariamente se complementam: poética e música estão em constante disputa pela atenção do sujeito, o qual nem sempre consegue absorver todas as mensagens passadas pela união das partes. Vigotski (2003) diz que uma obra de arte é percebida por um sujeito que tenha uma complexidade interna ativa, isto porque a arte mostra uma maior quantidade de ideias em um menor número de palavras, o que dificulta a reação estética: “O leitor deve ser tão genial

quanto o poeta, e apreender a obra de arte e como se a recriássemos constantemente” (p. 232).

A questão da reação estética é que ela não é uma questão isolada dentre as partes da música, mas conectada e permeada por tudo que causa, é e produz-se desta. Em um contexto de teatro-musical, por exemplo, a estética não é apenas a música ou o teatro, ela é ambos, e da mesma forma, ambos são música e teatro.

Dentro deste ponto, Ferraz (2001) aponta que a música é um campo minado onde o compositor coloca o ouvinte sem definir regras ou instruções, tecendo um território complexo. No entanto, pensando no contexto estético, a música é quem coloca tanto o compositor quanto o ouvinte neste complexo campo, onde os estímulos não têm necessariamente um sentido lógico racional, mas apenas um sentido linguístico musical. Como apresenta Vigotski (1999):

Por sua própria natureza, a emoção estética permanece incompreensível e oculta ao sujeito em sua essência e transcorrência. Nunca sabemos nem entendemos por que essa ou aquela obra foi do nosso agrado. Tudo o que imaginamos para explicar o seu efeito vem a ser um artifício tardio, uma racionalização ostensiva de processos inconscientes. A própria emoção continua um enigma para nós. A arte consiste justamente em esconder a arte, como diz um provérbio francês. (p. 18)

Estes seriam os “ruídos” da música. Muito pode se discutir acerca deste ponto, afinal, a palavra “ruído” dentro de um contexto musical tem um significado diferente dentro do sentido estético: um som ruidoso pode ser caracterizado pelos diversos efeitos que existem entre os instrumentos, criando uma enorme massa sonora; no entanto, uma estética-musical ruidosa pode ser compreendida como a luta entre as linguagens poéticas e musical, e a enorme dificuldade de compreensão racional da mensagem.

É importante também discutir que a música não tem um caráter acima das outras estéticas por ter essa contradição linguística dentro de sua formação. Na realidade, Vigotski (1999) defende que esta é uma relação comum na estética: há um efeito destrutivo dentro da reação estética, provocando praticamente um curto-circuito das relações estéticas, o qual possibilita que a reação estética aconteça. Dentro do pensamento Vigotskiano, há uma reação catártica, no sentido de Aristóteles de transformação, dentro da contradição estética. O que ocorre é a “destruição de emoções angustiantes desagradáveis suscitadas pela arte e a sua transformação em emoções opostas” (CARVALHO, 2011, p. 20).

Tendo estas questões apresentadas, o objetivo geral deste trabalho é: analisar a estrutura poético-musical do *Indie Rock*, especialmente em duas canções da banda brasileira *Codinome Winchester* (“O Paulista” e “A Busca”), buscando inferir as reações estéticas que essas estruturas podem causar nos ouvintes.

A partir disso, classificam-se os objetivos específicos como: analisar a composição musical das canções escolhidas; analisar a composição poética das canções escolhidas; inferir como as reações estéticas ocorrem a partir do conteúdo obtido pelas análises.

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

Para clarificar o objetivo apresentado, nesta segunda parte apresenta-se mais sobre o conceito de “arte” para Vigotski, além de discutir dois termos fundamentais: música e *Indie Rock*.

Vigotski (1999) utiliza o conceito do conteúdo e da forma para analisar o tema de uma narração artística: a primeira é tudo aquilo preexistente à uma obra de arte, é algo que pode existir antes da narrativa e continuará existindo após (as palavras, as personagens, os acontecimentos); a segunda, a forma, é a ordenação e a estruturação do material, isto é, como a obra se apresenta ao leitor.

Por mais que sons existam dentro do contexto social, nem todos são considerados músicas. A sirene de uma ambulância, por exemplo, é tida como o “som” da ambulância, e não como a “música” da ambulância. No entanto, a partir do momento que este som é posto dentro de uma música, ele torna-se parte integrante da estética, perdendo a característica de “som”. Esta é a relação da formatação de um conteúdo e de sua transformação em arte.

Dentro de suas inúmeras propriedades, a música transforma os sons do ambiente em arte: as notas musicais em timbres, poética em melodia, tempo em ritmo e sobreposição de sons em harmonia. Portanto, ao compreender a música, deve-se entendê-la também como uma transformação de sons do cotidiano em formas musicais.

A partir deste ponto, para compreender o gênero musical *Indie Rock*, primeiramente é necessário antes explicar o que está sendo chamado de gênero. Para Gumes (2011), um gênero é um rótulo e, por isso, ele cria expectativas acerca de um produto. Quando uma pessoa consome um filme de comédia, ela espera algo que seja engraçado, do qual possa rir e se divertir; no entanto, alguém que irá assistir a um filme de drama não espera as mesmas coisas. No mundo da música, os gêneros podem ter a mesma função: ao se procurar uma música de *jazz* tem-se expectativas diferentes do que ao se procurar uma música de *sertanejo*.

Ainda segundo a autora, essa expectativa é muito importante para a indústria, pois auxilia que os consumidores comprem o que buscam, por isso ela está sempre tentando rotular seus produtos. No entanto, a definição de um gênero no mundo da música pode ser algo de extrema dificuldade:

Quando o cantor e compositor Caetano Veloso faz um disco de *rock*, o álbum *Cê* (2006), ele não deixa de ser visto como um cantor de Música Popular Brasileira (MPB), mesmo apresentando-se com um *power trio* formado por guitarra, baixo e bateria. (p. 8)

Isso significa que um gênero musical não tem uma questão vinculada completamente ao som, ele vai além disso: inclui questões de ideologia, de sociedade, de produção, de comportamento, isto é, a formação de uma identidade está implícita na categorização de um gênero. Isso significa que, para se caracterizar o que é *indie rock* deve-se responder duas perguntas: “o que é um som *Indie Rock*?” e “quais são os comportamentos ditados pelo *indie rock*?”.

Primeiramente, é importante desenvolver os motivos de um som *indie rock*. Para Gumes (2011), este é um som amador, minimalista, sempre negando um refinamento, com muitas distorções, *reverbs*, *vibratos*, uso de notas repetidas, com canções harmonicamente simples e pouca virtuosidade nas guitarras.

É muito difícil, no entanto, compreender estas características fora de um referencial, afinal, o que significa dizer que um som é amador? Significa que ele é mal tocado? Que é simples? Que é dissonante ao ponto de soar errado? Todas estas questões juntas? E o que significa o minimalismo na música? O uso de poucos instrumentos ou o pouco uso de um mesmo instrumento? Definir o som de um gênero com palavras do cotidiano é extremamente complicado quando não os referenciamos à linguagem musical.

A compreensão do *Indie Rock* inicia-se então, primeiramente, na denominação *Rock* dentro de sua nomenclatura. O *Rock* é um gênero contraditório: ao mesmo tempo que busca ser um som autêntico e inovador ele também busca ser uma música circulada para o consumo massivo; desde os anos 50, quando foi criado, o *Rock* cresce, se estabiliza e perde contato com suas raízes, buscando um “novo rock autêntico”, como se estivesse preso em um ciclo de nascer, crescer, morrer e nascer novamente (GUMES, 2011). Foi apenas durante os anos 80, então, que o termo *indie* passou a ser utilizado: muitas bandas, em busca do autêntico, tentando produzir uma música que se diferencie da cultura de massa (da arte que é criada a partir das massas, e não pela indústria), começam a assinar contratos com as gravadoras *indies*, isto é, as pequenas, com pouco nome, que aceitam a autenticidade das bandas menores. No entanto, com algumas bandas o efeito contrário aconteceu, a Nirvana, por exemplo, vendeu mais de dez milhões de cópias de seu álbum de estreia, e a banda Pearl Jam possui mais de dez milhões de ouvintes mensais no *Spotify*. As bandas que não faziam parte do mundo da cultura de massa acabaram por fazer um estrondoso sucesso, e as gravadoras *indies* começaram a ser consideradas locais que “descobriam os próximos artistas de sucesso” (FERNANDES, 2004; GUMES, 2011).

O que pode ser compreendido é que, nos anos 80 e 90, quando o *Indie* surge ele é apenas uma questão de produção, de comércio: bandas que gravam seus próprios álbuns ou gravam em gravadoras menores são *indies*. No entanto, essas bandas buscavam a autenticidade à música hegemônica da época: o *Rock*. Como descrito anteriormente, novamente o *rock* morre e renasce, como um gênero novo: o *Indie Rock*.

Isso classifica o primeiro ponto e a principal característica do som *Indie*: a autenticidade, a busca em ser diferente. Essa questão aparenta ser problemática, afinal dizer que um som é autêntico é algo lúdico, mas deve-se lembrar que o *indie rock* busca ser autêntico para divergir do *rock* propriamente dito.

Com essas questões contextualizadas pode-se, finalmente, compreender que dizer que o som *Indie Rock* é minimalista, amador, sem refinamento e pouco virtuoso é trazer essas características em relação ao *Rock*. Isso não significa dizer que o som *Indie* é ruim ou pior, significa que é diferente, que tem o objetivo de ser “sujo” e ruidoso, de ter *bends* desafinados, de ter melodias vocais que nem sempre irão se encaixar com a harmonia, de ter uso de notas repetidas que causarão efeitos diferentes a partir da harmonia de fundo, de ser dissonante, de conter dominantes (primários, secundários, subv7), aproximações cromáticas e linhas de baixo simples, funcionando com aberturas de terça e notas de transição.

Para fins acadêmicos, é importante delimitar a existência de um pensamento oposto a este, o qual considera o *Indie Rock* como um efeito de cena. Fernandes (2004), por exemplo, defende que o consumo não é necessariamente em oposição ao da cultura proeminente, podendo relacionar-se apenas a uma preferência musical e de vestimenta. Por mais que estas visões devam ser consideradas, delimita-se neste trabalho que não há uma preocupação em compreender o *porquê* de consumir ou criar *Indie Rock*, mas o *quê* este consumo pode causar no sujeito.

Compreendidas as questões do som, pode-se partir para tentar entender como se comportam os *fãs* de *indie rock*, buscando contextualizar sua identidade.

Segundo Silva (2014), a identidade é dependente da diferença, isto é, quando uma pessoa diz que é brasileira, por exemplo, ela também traz consigo uma cadeia de negações, dizendo que não é argentina, italiana, venezuelana etc. No entanto, o autor diz que a linguagem cria uma instabilidade ao definir esta identidade, já que ela tenta ligar conceitos a objetos concretos e isso causa instabilidade na definição da identidade.

Para Fernandes (2004), o *Indie* representa um estilo de vida e está presente principalmente nos jovens. Segundo Gelder e Thornton (1997, *apud* FERNANDES, 2004), o jovem tornou-se um forte público-alvo para a indústria cultural. Se antes a adolescência era vista apenas como uma fase de transição, agora ela torna-se uma fonte importante de criação

de modelo de vida. Busca-se a criação de um “ideal da juventude”, relacionando o consumo de certos estilos musicais com o uso de certas vestimentas e, até mesmo, modos específicos de comportamento. Em outras palavras, isso significa que, através de símbolos, práticas e comportamentos em comum, a juventude firma suas identidades. Para Weinstein (1995, *apud* FERNANDES, 2004) a cultura jovem funciona como uma “contracultura”, ou seja, o estilo de vida da juventude busca se opor aos valores determinados pela cultura dominante.

Quais seriam então as características deste “ideal da juventude”? Segundo Lima Filho (2007):

Dentre as características visuais (...) está calçado em roupas justas, casacos esportes, óculos de armações grossas e escuras, além do tênis *All Star*. Embora, obviamente, esta descrição seja uma caricatura, é possível identificar nos *indies* (mesmo fortalezenses) tal aparência, ainda que somente em parte.

Para além do vestuário, é marca *indie*, como já citado, uma forte melancolia, acompanhada de certo pessimismo, o que rende aos seus membros um ‘olhar *blasé*’. Fumar também é importante, embora careça de uma explicação mais lógica. (p. 4)

Gumes (2011) complementa dizendo que o *indie* conta também com uma ideologia de se opor ao *mainstream*, posicionando-se livre da pressão do mercado e fazendo parte de uma cultura elitista e branca. Quanto aos músicos *indies* o que se percebe é a maioria é composta por homens brancos.

Por fim, a última coisa a ser apresentada nesta breve análise sobre o que é *indie rock* são as letras. Muitas músicas possuem apenas versos românticos que falam sobre a traição, o amor não correspondido e, em raros casos, o amor correspondido. No entanto, há também músicas sobre a complexidade das relações humanas, sobre o cotidiano da juventude e da insatisfação com o mundo presente.

Seguindo-se para a análise das reações estéticas providas pelo som *indie rock*, busca-se o método objetivo-analítico. Durante o primeiro capítulo do livro “Psicologia da arte”, Vigotski (1999) alerta para três questões sobre a análise da estética: primeiramente, muitas análises iniciam-se pelo fim, pelo prazer que a estética propõe, ignorando o processo e reduzindo-a ao indivíduo; a segunda questão é a incapacidade que algumas análises tem de conseguir separar a emoção estética da vida comum, isto é, se as emoções são um enigma para o indivíduo, como pode-se afirmar que as mesmas emoções podem aparecer no campo do comum e no campo da estética; por fim, Vigotski coloca que a terceira e principal falha da análise estética é a “falsa premissa de que a emoção estética complexa surgiria como a soma de pequenos prazeres estéticos particulares” (p. 19). A estética deve ser considerada como um todo, não há uma dualidade entre forma e conteúdo, ambas se complementam e devem ser analisadas por inteiro.

Vigotski (1999) complementa que a maneira mais correta de realizar o método é usando a psicologia de um indivíduo particular. O autor argumenta que a estética sempre foi estudada de duas maneiras: ou estudava-se o criador da obra, ou as emoções que esta trazia. No entanto, este método é falho, já que é “impossível retroceder da obra à psicologia do seu criador” (p. 24). Da mesma forma, analisar apenas as emoções também torna rasa a análise, já que, como foi citado anteriormente, o indivíduo não sabe o porquê de sentir as emoções providas da estética.

O novo método da psicologia da arte proposto por Vigotski (1999) baseia-se em realizar a análise da estrutura dos estímulos, recriando a resposta:

Estudamos a estrutura rítmica de algum trecho de discurso, lidamos o tempo todo com fatos não psicológicos, mas ao analisarmos essa estrutura rítmica do discurso como orientada de diversos modos para suscitar uma resposta correspondentemente funcional, através dessa análise e com base em dados plenamente objetivos recriamos alguns traços da resposta estética (p. 26)

Na música estuda-se não apenas a estrutura rítmica, mas também sua mensagem, suas notas melódicas, suas rimas, as harmônicas que a complementam, os timbres dos instrumentos. Carvalho e Marques (2011) colocam que a reação estética funciona como uma descarga de energia que é impulsionada pelas emoções contraditórias que levam o sujeito à síntese criativa. Precisa-se então relacionar essas duas questões: a contradição com o que se estuda.

Como apontado anteriormente, a contradição dentro da música esta permeada por todas as suas complexidades: como linguagem, isto é, na disputa entre poética e música; e como arte, nas disputas entre conteúdos e formas.

Além deste estudo, Vigotski (1999) coloca a importância que o formato, isto é, as partes da música (introdução, verso, refrão, solo, *outro*) possuem:

Como dois sons quando se unem ou duas palavras quando se dispõem uma após outra formam certa relação inteiramente determinada pela ordem de seqüência dos elementos, dois acontecimentos ou ações, ao se unirem, produzem em conjunto uma correlação dinâmica integralmente determinada pela ordem e a disposição desses acontecimentos. Assim, por exemplo, os sons *a, b, c*, ou as palavras *a, b, c*, ou os acontecimentos *a, b, c*, mudam inteiramente de sentido ou de significado emocional se os recolocarmos numa ordem como, por exemplo *b, c, a* ou *a, c, b*. (...) Logo, a própria disposição dos acontecimentos na narração, a própria unificação das frases, representações, imagens, ações, atitudes e réplicas estão subordinadas às mesmas leis dos encadeamentos artísticos a que estão subordinados os encadeamentos dos sons na melodia ou das palavras no verso. (p. 182)

Isso significa que, além da análise das linguagens presentes na música, deve-se analisar a ordem em que os sons são apresentados na obra. Essa questão irá se mostrar de extrema importância no *indie rock*, principalmente porque diversas músicas seguem o padrão (introdução, verso, refrão, verso, refrão, ponte, solo, refrão, *outro*) e muitas reinventam as

formas de apresentar, iniciando pelo refrão, ou pelo solo, adicionando diversas pontes ao longo da música. As combinações são inúmeras e serão abordadas durante a análise.

Com esses pontos apresentados, a metodologia metrificase em dois pontos: a análise musical, a qual não se esgota apenas na compreensão da música, mas no que ela significa para o sujeito; a compreensão das reações estéticas, a qual, de certa forma, já se inicia durante a análise musical, porém que não se esgota nesta.

Há uma importante discussão a ser feita sobre o que compõe a análise musical, já que a pura descrição dos estímulos é inevitavelmente carregada de valores. O foco, o início e as conclusões sempre dependem do caminho tomado pelo analista acerca do que foi considerado no momento de discorrer sobre uma obra de arte. Isso significa que nenhuma análise abrange a totalidade de um som, mas transmite a própria percepção do analista. Há um caráter científico no processo a partir do momento em que há uma necessidade empírica de percepção do estímulo e um caráter racional na compreensão de seu significado.

Portanto, considera-se que o instrumento objetivo-analítico como metodologia, aplicado na música, consiste no estudo das relações da propriedade do som (duração, intensidade, altura e timbre) em sentido com os elementos musicais (harmonia, melodia e ritmo). A consonância entre os estudos permite a análise das relações de tensão dentro das composições. A reação estética é analisada durante o próprio estudo empírico da música: tonalidade, divisão de partes, timbres e tema.

Como dito durante os objetivos, analisou-se duas músicas da banda *Codinome Winchester*, um grupo que contém todas as qualificações sonoras e poéticas que o caracterizam como *Indie Rock*. As músicas escolhidas foram: *O Paulista* (10% Alien, 2014) e *A Busca* (Ocasões Espaciais, 2016).

Então, considerando todas as questões, buscou-se investigar as reações estéticas do *indie rock*, traçando um paralelo entre a música em si mesma e os aspectos catárticos da teoria estética de Vigotski.

2.1. O PAULISTA

Antes de iniciar a descrição da primeira música, é de extrema importância que se compreenda: o primeiro passo sempre é de tomar conhecimento da obra de arte que se analisa. A música, portanto, deve ser ouvida antes de analisada, principalmente pela complexidade que apresenta na sociedade. Wisnik (1989) explica que o senso comum está acostumado a basear a realidade e identificar a materialidade de corpos físicos pelo tato e

pela visão. A música, no entanto, não pertence a estes sentidos (pelo menos não na forma em que se analisa neste texto) e, portanto, tem seu caráter lúdico afluído aos ouvidos humanos.

Para este ponto, pergunta-se: pode imaginar a cor do mar? Pode imaginar as cores do fogo? Pode imaginar o soar de uma nota C? A pergunta é traiçoeira, assim como a música. Da mesma forma que existem diversos tons de vermelhos, também existem diversas texturas para uma mesma nota: seu som depende do timbre.

Em termos empíricos, isso significa que um som pode ser produzido, pelo mesmo instrumento, com timbres diferentes e, estes timbres, podem nem sempre ser claros. No entanto, de forma racional, infere-se que a importância desta questão não é de tamanha importância para o estudo das composições.

Para fins metodológicos, essa música será representada por meio de uma partitura:

Figura 1 – Introdução de “O Paulista”

The musical score is written for four guitar parts, labeled 'Guitarra 1', 'Guitarra 2', 'Gtr.', and 'Gtr.'. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system shows the initial chords: G(omit3)7 and Gm6. The second system shows the progression: Gm(b6), Bb, and C. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and accidentals.

Fonte: Autoria Própria

A partitura acima representa parte da introdução da música, explicitando de forma mais clara a tonalidade de Gm (*Sol menor*), assim como a progressão de acordes que se segue durante o restante da música. A primeira parte da análise refere-se aos intervalos, especialmente o chamado *Terça*. Essa tem um valor de extrema importância, não apenas para esta música, mas para todo o mundo musical. Wisnik (1989) aponta que o intervalo de terça é aquele que possui a visão semântica da música, trabalhando com sentimentos e criando sons que são considerados “sombrios” e “tristes” (para *Terças menores*), ou

“luminosos” e “alegres” (para *Terças Maiores*). No entanto, é sempre necessário lembrar que os acordes estão sempre presentes em um contexto específico. A música “O Paulista” está em um tom menor e possui, em sua letra, questões melancólicas que são apresentadas, tendo um caráter que pode ser compreendido como “triste”. No entanto, as notas com *Terças Maiores* apresentadas não irão retirar este aspecto triste, mesmo sendo considerados intervalos “alegres”.

Se isso fosse verdade, primeiramente, músicas que possuem um caráter inteiramente triste seriam formadas apenas por acordes menores, o que tiraria grande parte da complexidade de campos harmônicos. Em segundo, músicas com tons menores não são necessariamente tristes, tons maiores também podem implementar certa melancolia a partir de como a harmonia conversa com o todo da música. Isso ocorre porque a música sempre consiste em uma relação de criação de tensão e relaxamento, a qual pode ser criada por meio de infinitas possibilidades, produzindo efeitos diferentes a depender de seu contexto.

Com isso explicado, basta-se perguntar: no caso de “O Paulista”, as terças irão produzir qual efeito no ouvinte? A questão é que sempre depende da parte da música em que se fala. No caso da introdução, nota-se um grande apelo para a aproximação cromática que, ao invés de criar aspectos emocionais de “tristeza” ou “felicidade”, tem um grande apelo na criação de uma tensão. O ouvinte escuta um som que parece estar direcionando para algum lugar, algo que, quando for resolvido, pode eliciar as sensações de êxtase. É este o grande papel da música tonal. Como apresenta Wisnik (1989):

(...) a música tonal produz a impressão de um movimento progressivo, de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão (continuamente resposta) se constrói buscando o horizonte de sua resolução (p. 114).

O motivo musical de “O Paulista” é criar tensão; no entanto, uma que não buscar obter o *relaxamento* de forma perfeita. Para entender essa questão, primeiramente, deve-se observar os acordes e suas respectivas relações de graus dentro do campo harmônico de Gm: Gm7 | Gm6 | Gm(b6) | Bb9 C9 – (i | i | i | III IV)

Para compreender esta questão, deve-se, primeiramente, entender o conceito de *cadência*. Segundo Lima (2010), as *cadências* são pontuações que marcam o final das frases musicais. No caso de “O Paulista”, tem-se o que se chama de *cadência plagal*, que é quando uma sequência leva do grau IV diretamente para o grau i, resolvendo a tensão. No mundo da música tonal, a cadência funcionará como algo que levanta a negação do *dominante*, mas, para em seguida elevar a tensão da música de forma que sua contradição seja tão intensa a ponto de ter de ser resolvida pelo própria *tônica* (WISNIK, 1989).

Se for levado em conta apenas esta questão, então é notável que “O Paulista” possui sim uma resolução de tensão. No entanto, como explicado anteriormente, na música deve-se sempre levar em conta o todo e, neste caso, há ainda um segundo ponto a ser observado: a aproximação cromática.

Os seguintes pontos podem ser observados: (1) o campo harmônico de Gm possui um iv grau, e não um IV (isto é, a quarta posição possui uma *Terça menor* e não *Maior*). No entanto, a música trabalha com um acorde maior (no caso, C). Isso significa que este acorde está fora do tom e a aproximação cromática deixa esta fuga tonal menos evidenciada; (2) o grau i, que deve resolver a tensão, está acompanhado de sua *Sétima menor* (F), tornando o acorde dissonante. Isto não é um problema para a resolução de tensão, acordes dissonantes são muito utilizados pelo *Indie Rock* e a resolução de tensão é notável. No entanto, a nota F presente é o início da aproximação cromática, isto é, é o início da criação da tensão.

Juntando estes dois pontos, nota-se que a música possui uma relação de acordes que resolve uma tensão, mas uma sequência melódica cromática que apenas cria tensão. Este ponto contraditório é a relação entre todos os conteúdos e formas existentes dentro de “O Paulista”, delimitando o esgotamento da catarse proposta por Vigotski: “(...) a parte mais central e determinante da reação estética é a prevalência da contradição emocional que denominados catarse (...)” (VIGOTSKI, 1999, p. 273).

“O Paulista” apresenta uma tensão que é criada, explicitada e reutilizada, mas que, quando começa a apresentar sua resolução, apenas volta ao início do processo angustiante. Esta talvez seja a palavra que melhor define a tensão criada pela música: angústia. Esta questão irá se perdurar durante toda a música, basta compreender como será sua relação com as outras seções.

Existem duas grandes observações a serem levantadas por estas questões: primeiramente, na música o que se nota é as relações entre conteúdo e forma ocorrem entre todos os instrumentos, mas são também recriados dentro de sua união, isto é, a análise musical é o estudo de todos os instrumentos e de sua combinatória porque todas as partes desta equação possuem conteúdo e forma; em segundo, a relação tensional dentro da música não é uma ciência clara, exata e em conformidade. O estudo da tensão pode ser relativo a depender do autor que analisa e, em muitos casos, a melodia não é classificada como portadora da tensão. Portanto, é importante delimitar que este é um trabalho que não estuda a música por si só, mas a psicologia da música, e isso envolve compreender questões que precisam ir além da mera notação empírica acerca do som. Por este motivo, estes dois pontos se relacionam para compreender a melodia como uma formadora de tensão fora da música, mas também dentro do contexto harmônico apresentado em “O Paulista”.

Ainda dentro destes pontos, Tatit (1994) explica que o progresso melódico das músicas é controlado por uma conversa entre dois processos: a evolução de uma nova linha melódica e a involução de uma linha anteriormente apresentada. Isso ocorre porque, numa música, tende-se a retornar para um mesmo material melódico (durante o refrão, por exemplo) e, por isso, os intervalos entre as partes repetidas costumam ter materiais diferentes.

De certa forma, a involução participa na desconstrução de algo previamente apresentado, que tem seu ápice no refrão. Por mais que Tatit (1994) refira-se a um caminho melódico, a música analisada apresenta uma eterna conversação entre a harmonia e a melodia, de maneira que separar sua análise seria ignorar o fato de que elas sempre caminham juntas. Portanto, a melodia e a harmonia de “O Paulista” são semelhantes ao longo de toda a música, sempre trabalhando para evidenciar a aproximação cromática. Esta questão não é uma involução, mas é tampouco uma evolução. A música recai sobre a dinâmica para deixar claro de que é um refrão, sem a mudança de acordes.

As questões de evolução e involução são apresentadas, então, pela letra, que conversam diretamente com a relação angustiante previamente estabelecida:

Nem a chuva/ Me põe pra dormir/ Passo a madrugada/ Querendo um aconchego/ Me sentindo tão sozinho/ Quando escuto os passarinhos/ Sei que é hora de sair/ Mais um dia sem amor/ Sem saber quem sou eu.

Confesso que as vezes eu acho/ Que já é hora de ir/ Qual o sentido da vida? / Não tenho saída / Preciso dormir

Tome mais remédios pra não se atirar de um prédio/ Use camisinha/ Beba Coca-Cola/ Te ensinam que a vida não é mais que uma corrida/ E eu não quero entrar na competição/ Não ao que diz a televisão.

Nota-se uma grande fratura em relação ao que já foi apresentado, o que pode ser considerado uma involução. Afirmar-se isto porque, ao decorrer dos versos, o eu-lírico sempre se refere, explicitando seus sentimentos e problemas. No refrão, o eu-lírico refere-se diretamente ao ouvinte, contando as histórias que já lhe foram contadas diversas vezes, assim como já foram ao ouvinte.

É neste sentido que a música busca aproximar-se do ouvinte, explicando a angústia profunda que sente para, enfim, poder tratar disto em um contato direto com quem escuta. Esta questão permite uma aproximação na relação artista-arte-apreciador/ouvinte, intensificando um sentimento de desabafo, buscando resolver a angústia que é apresentada durante toda a música de modo catártico, tão evidenciado por Vigotski.

Esta questão ainda é levada para a ponte, que apenas dá uma resposta para a última frase do refrão: “Mas a televisão/ Me ajuda a dormir”. Este verso complementa e finaliza o refrão ao trabalhar como uma contradição ao que foi dito, exemplificando a busca constante do eu-lírico de livrar-se desta angústia ao explicar que não se deve ouvir a televisão (a qual pode ser compreendida como uma metáfora ao discurso da mídia), mas que, ao mesmo tempo, não consegue acalmar-se sem ouvir ao que o objeto tem a dizer.

Assim como a aproximação cromática causa a angústia ao criar e manter a tensão, a letra funciona da mesma maneira ao apresentar a causa do problema e não conseguir dissociar-se deste, delimitando assim as reações estéticas da canção.

2.2. A BUSCA

Enquanto “O Paulista” buscava suas reações estéticas na aproximação cromática, “A Busca” utilizará diferentes técnicas, mas ainda voltadas para a criação de tensão. A principal característica da música é como ela procura alterar suas partes, mantendo um fundo lúdico, mas alterando a mensagem que pode ser obtida a partir desta ideia.

A música caminha entre as tonalidades de Dm e F, que são ambas relativas e possuem os mesmos acordes, portanto esta mudança não causa estranheza e soa natural. Sua *Intro* é mais curta do que “O Paulista”, voltada apenas para um curto *Riff* de guitarra.

A música tem seu primeiro verso com a primeira guitarra realizando a sequência Dm7/9 | Bb7M | Gm7 | A7/5+ A7 – (i | VI | iv | V). Como se observa nos estudos feitos por Lima (2010), estas relações harmônicas são comuns: a música utiliza o quarto grau após o sexto, servindo como uma preparação para o quinto grau no formato maior a fim de criar a tensão e resolver no primeiro grau.

O que realmente realiza o efeito *Indie Rock* de causar a estranheza são os intervalos harmônicos e o timbre das guitarras: quanto ao primeiro ponto, nota-se que os acordes utilizam todos de sua sétima menor (com exceção de Bb, que utiliza da sétima maior), no entanto, a grande diferença se encontra na passagem de A7/5+ para A7. Assim como em “O Paulista”, esta passagem cria tensão por apresentar uma aproximação cromática dentro destes acordes, que se dá na passagem da quinta aumentada (F, em A7/5+) para a quinta justa (E, em A7). Esta aproximação cromática, no entanto, não é suficiente para classificar como o ponto central da criação da tensão e por objetivar a reação estética, tais pontos serão exemplificados em seguida.

Quanto ao segundo ponto, nota-se que as guitarras utilizam desta dissonância junto de um forte efeito de *Overdrive*, que aumenta o ganho da guitarra a fim de criar o som sujo

tão característico do gênero. A dissonância, junto desta característica, apenas evidencia as formações do som *Indie Rock*.

A entrada voz configura o início do verso e, as guitarras, antes carregadas de ganho, apresentam agora um som profundo. O timbre considerado “profundo” equivale a um som que sofre modulações por meio de *Delay* (efeito que realiza a repetição de uma nota alguns instantes após ela ser tocada) e *Reverb* (efeito que cria um eco instantâneo ao som, dando a impressão de que a música foi produzida em um grande salão vazio). Junto, a voz acompanha. Abaixo estão as líricas do verso e do refrão, respectivamente:

*Dessa vida eu não espero quase nada/ Por isso eu achei graça antes de ouvir a piada/
Mas queria uma outra chance, reviver os erros/ Caminhar no tempo pra ver se me arrependo*

*E vou correndo pra procurar a solução/ Pros seus problemas/ Só encontro solidão
pelas esquinas/ Tentei até contato com forças divinas/ Mas ninguém ouviu o meu alento/ Sinto
que nem todos os unguentos/ Vão me tirar deste sofrimento/ Nunca é tarde para procurar
ajuda*

O que se nota entre estas duas partes é uma forte contradição de um desejo do eu-lírico com a forma com a qual ele se apresenta. Durante o verso, a letra demonstra um indivíduo desesperançoso com sua realidade, no entanto, ao mesmo tempo, busca ajuda pelo que está sentindo. Ainda não é claro se o eu-lírico busca ajuda para compreender e resolver ou apenas compreender o problema.

Quanto à construção harmônico-melódica, pouco se tem a acrescentar, os acordes utilizados são parecidos com o verso, ocorrendo apenas uma leve mudança: Dm7/9 | C | Bb7M | A7/5+ A7 – (i | VII | VI | V). Outra mudança que se percebe entre estas duas partes é que, enquanto a voz do verso canta de forma mais calma e arrastada, a voz do refrão é rápida e agressiva.

Em seguida, a música repete o padrão verso/refrão, no entanto, há uma mudança definitiva no verso: ao invés de uma guitarra realizar acordes e outra *Riffs*, as duas juntam-se numa espécie de pergunta e resposta. Há uma forma de fluência na maneira que ambas as guitarras se comunicam que parece quase impossível de ser descrita pelas palavras, demonstrando que as partituras não podem transmitir a sensação que esta dinâmica pode propor. Esta forma de realizar uma dinâmica permite que uma guitarra realize a harmonia e outra a melodia, sem que ocorra um espaço vazio quando uma destas partes não está presente, retirando o tom melancólico da música.

Acompanhando isto, a lírica também manifesta fortes mudanças em seu tom, que aparenta estar mudando a tonalidade de sua perspectiva sobre a vida, encontrando talvez o que buscava desde o primeiro verso:

Olhei pra cima e fiz do céu o meu cinema/ Enquanto o olho da mente conta histórias sobre mim/ Nos olhos dessa menina já li todos os poemas/ Me fazem esquecer que tudo tá chegando ao fim, é o fim.

O refrão não apresenta mudanças em sua forma, mas há uma leve mudança no conteúdo timbrístico da voz: além de rápida e agressiva, o cantor passa a gritar enquanto canta, demonstrando fortemente um desabafo quanto ao que é lírico.

Seguida do refrão, a ponte apresenta uma grande mudança: o BPM cai abruptamente, a letra muda para a língua inglesa e o vocalista passa a ser outro integrante da banda.

If you say that you regret/ If you say that you will occupy your time/ With somebody else's problems/ I'll take you to a road trip on a very fancy spaceship/ So I can show there is only one thing/ You must be preoccupied/ It's your life, it's your decisions/ Whatever they say, don't ever let anybody get in your way.

A reação estética proposta por Vigotski é produzida das contradições existentes dentro da arte. Para esta parte não é correto dizer que há uma contradição entre a forma e o conteúdo, mas sim entre as formas e os conteúdos: a mudança abrupta causa a contradição. No entanto, é importante compreender que ela pode ser utilizada para denominar uma complementação, ou seja, o eu-lírico, em uma primeira parte, apresenta uma visão depressiva, com um ritmo acelerado, acordes marcantes e voz presente; em seguida, apresenta uma segunda voz, com ritmo desacelerado, acordes menos presentes, com a voz mais calma e, mais importante, demonstrando a existência de um segundo eu-lírico, a mudança do vocalista e a língua inglesa.

A seguinte parte alimenta esta contradição, voltando para os acordes e para a lírica do refrão, no entanto, construída a fim de dar sentido a uma dinâmica futura. O terceiro refrão, por mais que tenha os acordes e a lírica do que foram apresentadas nos refrões passados, apresenta a dinâmica de uma subida, de algo que está construindo algo que terá mais valor futuro. Há uma grande contradição nesta parte, não apenas com o que fora apresentado anteriormente, mas com o que é demonstrado pela forma musical.

O refrão tem o costume de ser a parte da música que se repete e de ser aquela que causa impacto, que fica na memória do ouvinte. “A Busca” apresenta o refrão final como uma

preparação para uma parte ainda mais importante, com uma forma acelerada, guitarras agressivas, enquanto o baixo e a bateria entram apenas para ligar os compassos. O que aparenta é que, antes uma parte que tinha tanto valor e importância agora torna-se apenas um meio para o fim. A contradição desta parte não é entre a forma e o conteúdo, mas entre as formas e conteúdos passados e presentes: a mensagem deixa de ter o mesmo significado do qual tinha antes. O *outro* da música apresenta a conclusão desta ideia:

Eu posso passar mais um dia/ (Eu) Posso passar mais um mês/ Só não posso passar sem a sua ajuda/ Tá me entendendo?

O eu-lírico assume a busca por ajuda e a classifica como mais importante do que o desamparo demonstrado durante o refrão. Após essa parte a música encerra sem realmente demonstrar uma resolução, apenas uma reflexão que paira pelo ar.

Como apresentado anteriormente, “A Busca” demonstra uma forma diferente de criação de tensão: os acordes dissonantes somados com a letra desamparada constantemente criam um ambiente sem resolução, que termina com uma letra que deixa o desamparo de lado, mas não necessariamente encontra resolução.

A dicotomia entre criação-resolução de tensão aparenta ser a grande contradição das músicas presentes no *Indie Rock*, há um elemento de desejo que perdura pelo som e se estende pela catarse. Como supracitado, o som do gênero tem características próprias que são desejadas pelos ouvintes do gênero. Ao mesmo tempo, há uma necessidade de letras que demonstrem um desejo por não-estar, isto é, não se deseja o desamparo, mas o amparo.

A contradição do desejo talvez seja uma das grandes formas de poder definir as reações estéticas do *Indie Rock*: a contradição se põe entre a catarse e o desejo, sustentadas pela conversa entre a forma e o conteúdo.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo da pesquisa era o de analisar as reações estéticas do gênero *Indie Rock* a partir de músicas da banda brasileira *Codinome Winchester*. Isto foi feito a partir da análise de duas composições, sempre pensando em como o que se escuta pode produzir efeitos no sujeito. Isso significa que, dentro destas questões, o objetivo deste trabalho não foi de: pensar a psicologia da música; validar o método objetivo-analítico de Vigotski; investigar as relações entre sociedade e música. No entanto, para que os objetivos deste trabalho pudessem ser alcançados, essas três questões tiveram grande papel no desenvolvimento.

Quanto ao objetivo principal, afirma-se que um trabalho que esgote as reações estéticas do *Indie Rock* é impossível. Para entender esta questão, toma-se o pensamento de Oliva (2003):

Nas ciências sociais é manifesta a influência das ideias e das ideologias sobre os atos de observação (...) O curso dos eventos históricos e as ideologias de determinada época podem influenciar o que se toma como dado. A forma como os objetos e eventos psicossociais são percebidos, descritos e medidos podem afetar o seu ser. Uma vez que os dados não “dizem” o que são sem que sejam devidamente interrogados, o crucial é adotar vários pontos de vista sobre eles. (p. 47)

Esta afirmação conversa com todos os sentidos deste trabalho. No sentido da música como um gênero, compreender as reações estéticas do *Indie Rock* significa, primeiro, discutir o que é o *Indie Rock* e, neste texto, este foi explorado como um renascimento do *Rock*. Em seguida, é discutir a análise musical propriamente dita, visando seus enfoques completos. Este texto não teve espaço para discutir instrumentos como sintetizadores, baixo e bateria na mesma profundidade em que foi discutido as propriedades das guitarras, por exemplo.

Isso não significa, no entanto, que toda a análise feita não é uma das possibilidades para começar a discussão sobre as reações estéticas presentes no *Indie Rock*. Como mencionado, este é um objetivo ao qual não cabe um esgotamento, mas uma discussão, e esta foi proposta e realizada em um modo adaptado às visões discutidas durante o referencial teórico.

Oliva (2003) explica que, na ciência, há um velho debate entre fazer ciência explicando o todo como a soma das partes ou o todo como mais do que a soma das partes e, no caso de uma psicologia da música, o que está sendo chamado de música é o que define o caminho metodológico. Neste trabalho, o todo buscou ser entendido como a soma das partes num contexto meramente musical, mas como além desta soma num contexto de reações estéticas.

Quanto ao método objetivo-analítico, percebe-se que várias questões discutidas por Vigotski ainda são atuais, mas isso não significa que elas esgotam todo o estudo da arte. Durante “Psicologia da Arte” (1999), Vigotski discute música em poucas páginas, e muitos conceitos ainda precisam de pesquisas que possam aprofundar esta discussão. Este trabalho não teve a função de discutir o método, mas a partir dos dados coletados, ele pode servir com informações para que novas discussões sejam feitas em cima da teoria de Vigotski. Os dados empíricos não inferem a verdade da obra, mas sim sua falsidade (Oliva, 2003) e, dentro deste texto, não se estudou as falsidades ou verdades da hipótese, apenas utilizou-se de suas condições para pensar uma possível psicologia da música.

4. REFERÊNCIAS

CARVALHO, A; MARQUES, P. Uma proposta metodológica para aproximação entre arte e psicologia: o método objetivo-analítico de Vigotski. IN: Flório, M; Barreiro Filho, R.; Avelino, Y. **Olhares cruzados: cidade, história, arte e mídia**. Curitiba: Editora CRV, 2011

CODINOME WINCHESTER. **10% Alien**. Campo Grande: Codinome Winchester: 2014. 12m56s.

CONDINOME WINCHESTER. **Ocasões Espaciais**. Campo Grande: Milk Digital: 2016. 15m40s

FERNANDES, F. M. **O que, afinal, é o indie?: criatividade e comércio na produção musical contemporânea**. 2004. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação - Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004

FERRAZ, S. Música e comunicação: ou, o que quer comunicar a música?. IN ENCONTRO DA ANPPOM, 13, 2001, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: UFMG, 23 – 27 abril. 2001. p. 515-522.

GROFF, A.; MAHEIRIE, K. A mediação da música na construção da identidade coletiva do MST. **Política & Sociedade**. V. 10, n.18, p. 351-370, 2011

GUMES, N. V. C. **A música faz seu gênero: Uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock como gênero**. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

LIMA, M. R. R. **Harmonia. Uma abordagem prática**. 2. ed. São Paulo: Jefte, 2010

LIMA FILHO, I. P. O rock alternativo em Fortaleza: Indies e Metaleiros. IN: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 13., 29 maio-01 jun. 2007. Recife, **Anais [...]** Recife: SBS, p. 1-12.

MAHEIRIE, K. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. **Psicologia em Estudo**., Maringá, v. 8, n. 2, p. 147-153, 2003

OLIVA, A. **Filosofia da ciência**. Rio de Janeiro: Zahar. 2003

SILVA, T. T. **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2014.

TATIT, L. **Semiótica da canção: melodia e letra**. São Paulo: Editora Escuta. 1994

VIGOTSKI, L. V. Educação Estética IN: **Psicologia pedagógica**. São Paulo: Artmed editora. 2003

VIGOTSKI, L. V. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes. 1999

WISNIK, J. M. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Contatos: 31909000@mackenzista.com.br e alexmoreira@mackenzie.br