

A geração e criação de pesquisa sobre musicalidade: confusões conceituais

Patrícia Pederiva
Universidade de Brasília
pat.pederiva@uol.com.br

Elizabeth Tunes
Universidade de Brasília
bethtunes@gmail.com

Resumo:

O presente artigo se propõe a problematizar e analisar algumas definições geradas e criadas no âmbito da pesquisa sobre musicalidade, que parecem apresentar algumas distorções em seu caráter conceitual, e que podem gerar problemas para a prática musical. Com base na etnomusicologia de Blacking, e sob a perspectiva da análise genética da metodologia histórico-cultural, busca-se apresentar um possível encaminhamento para a questão.

Palavras-chave: musicalidade, música, conceitos, análise genética, perspectiva histórico-cultural.

Desde meados do século passado, o etnomusicólogo John Blacking já alertava para o problema das concepções deterministas de musicalidade, e que mudanças conceituais tendo por base um entendimento da universalidade da música poderiam trazer implicações diretas para a prática musical. Blacking afirma:

Se minha hipótese sobre a origem biológica e social da música estiver correta, ou parcialmente correta, isso poderia afetar as avaliações da musicalidade e os padrões da educação musical [...] Eu começo a entender como a música pode tornar-se uma intrincada parte do desenvolvimento da mente, do corpo e de uma relação social harmoniosa (BLAKING, 2000, p. x).¹

De acordo com Blacking (2000), os testes e os estudos em psicologia da música ainda não compreenderam a natureza da musicalidade, principalmente devido ao viés etnocêntrico dos estudos, que ocasionou diferentes escolas de pensamento. As teorias geradas a partir da Gestalt, por exemplo, não levam muito em consideração a importância da experiência cultural no desenvolvimento e seleção da capacidade dos sentidos. Para o autor, um teste de musicalidade é uma distorção da verdade porque a percepção estaria relacionada a um meio familiar próprio, o que testes etnocêntricos costumam desconsiderar. A discriminação de intervalos, por exemplo, é desenvolvida na e pela cultura, podendo haver falhas na percepção e decodificação de intervalos melódicos que não possuam significado em um determinado contexto musical. O mesmo acontece com testes que se referem ao timbre e à intensidade. Na educação musical ocidental, crianças costumam ser julgadas como musicais ou não musicais por sua performance, ou ainda, pela habilidade de decodificação de símbolos musicais. Mas, existem sociedades onde a criação e a participação na atividade musical do grupo cultural é mais importante que a escrita e a decodificação de símbolos

¹ Todas as traduções doravante efetuadas são da própria autora deste trabalho.

(BLACKING, 2000). Assim, não faz sentido pensar que os signos sejam anteriores à musicalidade. O autor considera que para entender a musicalidade humana, é necessário compreender as peculiaridades de cada música, em cada contexto. No mundo, existem tantas manifestações musicais quantas línguas e religiões.

Minha sociedade clama para que um pequeno número de pessoas seja musical, e ainda assim, comporta-se como se todas as pessoas possuíssem a capacidade básica sem a qual uma tradição musical não pode existir, de ouvir e distinguir seus padrões sonoros, emoções e apelos existentes nas músicas [...] Na cultura européia, ensina-se que nem todas as pessoas são musicais, ou que umas são mais musicais que outras. Sou levado a discordar dessa teoria. O dogma capitalista nos fala que poucas pessoas são musicais, mas, a experiência capitalista nos diz que a indústria musical gera muito dinheiro com a musicalidade de todos (BLACKING, 2000, p.8, 9).

Talvez, nesse paradoxo apontado por Blacking, se possam encontrar as bases da exclusão da atividade musical de muitos em nossa sociedade. Pergunta-se então: Como compreender musicalidade em meio a este paradoxo?

O problema das definições

As definições de música e de musicalidade têm estado intimamente ligadas uma a outra. Para cada tipo de música e de código musical, costuma existir um modo determinado de execução, que envolve uma ação relacionada à sua expressão, e que possui padrões específicos. Assim, costuma-se delimitar a musicalidade no terreno da habilidade da interpretação e execução de uma determinada música em um determinado contexto.

Contudo, ao demarcar a musicalidade somente no campo de sua decodificação e expressão, restringem-se algumas possibilidades importantes. Ao fazê-lo, a musicalidade fica circunscrita ao contexto musical a que se refere, sendo a pessoa musical, apenas aquela que domina o repertório de signos e a expressão pertinente à conjuntura delimitadora da musicalidade. Ou seja, confunde-se música e musicalidade, tornando-se a pessoa meramente uma ferramenta de sua criação. Seria o mesmo que definir fala (musicalidade) apenas pelo que é falado (música), não importando a pessoa que fala e nem aquela a quem se fala. Talvez seja uma forma de manutenção do paradoxo a que Blacking (2000) se refere, ou seja, as pessoas são tratadas como amusicais, muitas vezes excluídas da atividade musical em uma sociedade que avalia a musicalidade, que diz quem é e quem não é musical, quem pode ou não participar dessa atividade, mas cuja indústria é alimentada pelo reconhecimento tácito de uma musicalidade universal, que supõe que todos possam distinguir, de alguma forma, os apelos e as mensagens de um código musical. O que esse paradoxo poderia estar revelando? E isso acontece nas próprias formulações teóricas, quando os autores se referem aos termos como sinônimos, que são utilizados da mesma forma confusa como se verá a seguir.

Questões tais como o que é a música, quais são suas origens evolucionárias, para que serve, por que todas as culturas possuem manifestações musicais, e quais são os fatores universais e os comportamentos musicais nas diversas culturas, foram preocupação da musicologia comparativa, na primeira metade do século XX, principalmente na escola de Berlim. Após a segunda grande guerra, entretanto, a abordagem evolucionária ficou obscurecida, pois havia um racismo muito forte na Europa, principalmente na Alemanha, o que levava a uma rejeição à tendência nascente de uma concepção universalista existente na antropologia da música e na musicologia. A corrente universalista reaparece no final da década de 80 do século XX, encontrando suporte em pesquisas na área de biomusicologia, termo cunhado por Wallin, em 1991. A biomusicologia engloba a musicologia evolucionária (origens da música, a canção animal, seleção natural pela evolução musical, evolução musical e evolução humana), a neuromusicologia (processamento musical cerebral, mecanismos neurais e cognitivos do processamento musical, habilidades musicais e ontogênese da música) e a musicologia comparativa (funções e usos da música, vantagens e custos do fazer musical, fatores universais do sistema musical e comportamento musical) (BROWN, MERKER e WALLIN, 2001).

Brown et al (2001) afirmam que ainda não há um acordo sobre uma definição de música. Segundo eles, cada um define música com base em seu próprio parâmetro, e isso dificultaria ainda mais uma demarcação clara do termo. Mais que uma função cultural especializada, a capacidade musical, para eles, implicaria uma competência biológica específica. Tal competência envolveria seleção sexual, coordenação,

coesão e cooperação em um grupo, e ainda comunicação, pressupondo a co-evolução entre música e linguagem. Na perspectiva evolutiva existe também a tentativa de compreender música por meio do entendimento da fala. Entre os primeiros teóricos que estudavam o assunto está Spencer, em 1857, que considerava a canção como uma fala emocionalmente intensificada. Para Darwin, em 1871, a música seria remanescente dos ancestrais animais do homem, e a fala, posterior à música. Já Richard Wagner, em 1852 considerava a linguagem e a música como possuidoras de raízes comuns.

De acordo com Révész (2001), um dos conceitos mais controversos no campo da música é o de musicalidade. No senso comum, para o autor, essa não é uma palavra que possua um significado concreto. É utilizada, em geral, como sinônimo do *ser musical*, ou seja, daqueles que têm habilidade para música, em oposição ao *amusical*, aquele que não possui habilidades musicais, o que demanda para Révész (2001) uma classificação tipológica do ser musical em oposição ao *não ser musical*. Para ele, contudo, uma demarcação entre as duas supostas categorias (musical e amusical) não pode ser prontamente feita, pois haveria que se compreender o que estruturaria tanto uma quanto outra classe. Assim, o autor entende como pessoa musical aquela que é criativa, ou ainda, que possui competências de interpretação, de discriminação, capacidades emocionais, entre outras. Argumenta, ainda que algumas pessoas poderiam possuir alguns desses atributos da musicalidade, em detrimento de outros. Dessa forma, haveria apenas *sintomas da musicalidade*, os quais se têm utilizado para diagnosticar a musicalidade humana.

A concepção de Merian (citado por CROSS, 2003) assegura que a música é um comportamento universal. Mas, enquanto fenômeno singular, o que poderia ser compreendido como música por uma cultura, seria concebido apenas como barulho ou ruídos sem nexos para outras, que se diferenciam em suas estruturas. De acordo com essa aceção, a música poderia ser entendida como tal somente em determinado contexto. Ainda nesse ponto de vista, o sentido para o fenômeno musical seria construído a partir de valores, convenções, instituições e tecnologias (CROSS, 2003).

Cross (2006, b) define musicalidade como uma capacidade humana, compartilhada com seus ancestrais, principalmente os primatas. Música, para o autor, é algo mais do que sons padronizados. Sua aceção de música envolve as atividades humanas, tanto individuais, quanto sociais, que obedecem a padrões temporais e engloba a produção e a percepção de som e que não tem utilidade imediata evidente ou referência consensual fixa. Segundo sua visão, que conforma com a de Blacking (2000), em cada cultura, a expressão sonora articula-se a determinadas formas de expressão corporal. Para compreender a música e encontrar nela elementos universais, portanto, seria necessário reconhecer a inseparabilidade entre som e movimento (ação, que é uma produção corporal). Para o autor, o fruto das forças da evolução deveria ser identificado conjuntamente à predisposição humana para ser musical.

Já Arom (2001) busca definir música com base em critérios mínimos, que seriam: intencionalidade, periodicidade, simetria, presença de escala musical, ordenação, interação simultânea e repertório. Esses itens também estariam presentes nos sons dos animais, e o autor considera que, com base em tais critérios, poderiam ser considerados como música. Também para Hauser (2001), os animais partilham do mundo da música e da musicalidade. Para o autor, música é a *voz do coração*, e para compreender a musicalidade humana, nosso senso e a capacidade musicais, seria necessário incluir a musicalidade nos animais, que também possuem suas manifestações sonoras.

Blacking (2000), por sua vez, define música como sons que são organizados pelos homens, como resultado de padrões relacionais. Estudos do etnomusicólogo demonstram que em outros grupos, a musicalidade é encarada diferentemente do padrão europeu, comum na sociedade ocidental. Na cultura Venda na África, por exemplo, todos são considerados como pessoas musicais, capazes de ouvir e interpretar sua própria música. O autor se propôs a demonstrar o quão musical é o homem, título de um de seus livros, (*How musical is man?*), e assim o faz, demarcando um novo modo de pensar no trato para com a musicalidade humana. Para o autor, o processo de produção musical é uma extensão de princípios gerais que expressam a organização humana.

Ao analisar essas formas de compreender música e musicalidade, nota-se que os dois conceitos são colocados de forma confusa pelos diversos autores. Em Aaron, Brown, e Merian, por exemplo, música é definida como comportamento, capacidade e competência, que não são elementos característicos da música, e sim da musicalidade. Assim, música e musicalidade são tratadas como sendo uma e a mesma coisa. Há ainda o problema de definir musicalidade, como em Révész, por meio de atributos que não são exclusivos do homem na atividade musical, e que podem estar presentes em outras atividades humanas, tais como criatividade, emoção, competência de discriminação, entre outros.

Reflexões

Essa confusão conceitual pode estar ocultando fatos importantes do fazer musical e de suas formas. Talvez aí esteja uma das chaves para a compreensão do paradoxo enunciado por Blacking. O paradoxo alimenta o produto, e o produto não esclarece sobre o processo. Para que a confusão cesse, é preciso investigar o processo, analisar a gênese, a função e a estrutura do fenômeno por uma via dinâmico-causal. Não basta falar de um ou de outro separadamente. O que carece é a análise das origens e das relações que podem dar conta de explicar as diversidades existentes. É preciso separar música e musicalidade para compreender ambos os fenômenos em sua gênese, e, com base nisso, entender suas dinâmicas. Nisso reside a necessidade de novas pesquisas que busquem a compreensão do fenômeno em sua gênese. Crê-se que este caminho poderá ser trilhado pela análise genética na perspectiva histórico-cultural de Vigotski, cuja análise tem por princípio a investigação dos fenômenos por meio dos pressupostos expostos acima.

Referências Bibliográficas

- AROM, Simha (2001) Prolegomena to a biomusicology. In: **The origins of music**. London: MIT Press, pp. 27-29.
- BLACKING, John (2000) **How musical is man?** Seattle and London: University of Washington Press.
- BROWN, Steven; MERKER Björn; WALLIN Nil. (2001) An introduction to evolutionary biomusicology. In: **The origins of music**. London: MIT press, pp. 3-24.
- CROSS, Ian. Music and biocultural evolution. In **The cultural study of music: a critical introduction**. Routledge: 2003, pp. 19-30. Disponível em <http://www-ext.mus.cam.ac.uk/~ic108/PDF/IRMCCSMCI.pdf>. Acesso em 24/09/2006.
- _____. (b). Música, mente e evolução (2006). In: **Cognição e artes musicais**. Vol. 1, n. 1. Curitiba: DeArtes EFPR, pp. 22-29.
- HAUSER, Marc. (2001) The sound and the fury: primate vocalizations as reflections of emotion and thought. In: **The origins of music**. London: MIT press, pp. 77-102.
- RÉVÉSZ, Geza. (2001) **Introduction to the psychology of music**. New York: Dover, 49-63.