IV Encontro Regional da ABEM
Educação Musical Hoje: múltiplos espaços
e novas demandas
Mesa redonda: "O formal e o informal da educação infantil, ensino fundamental e médio".
Palestrante: Leda de A . Maffioletti - UFRGS

MAFFIOLETTI, Leda de A . Musicalidade humana: Aquela que todos podem ter. In: Anais do IV Encontro Regional da ABEM Sul, I Encontro do Laboratório de Ensino de Música/LEM-CE-UFSM. *Educação Musical hoje: Múltiplos Espaços. Novas demandas profissionais*. UFSM/RS, 23 a 25 de maio de 2001. p.53-63.

MUSICALIDADE HUMANA
AQUELA QUE TODOS PODEM TER

Leda de A . Maffioletti - UFRGS

Introdução

Existe uma razão pela qual estamos empenhados em a discutir a Educação Musical. Acreditamos da importância dessa área de conhecimento e qualificamos nosso pensar argumentando, discutindo e socializando nossas idéias. Foi pensando no que é comum nos três níveis de ensino, Educação Infantil, Ensino Fundamental e Médio, que optei por expor alguns aspectos referentes à Musicalidade Humana. A crença de que ela pode ser desenvolvida em todas as pessoas nos leva a refletir sobre as contradições do cotidiano: porque as pessoas amam tanto a música e tão poucas se dedicam a desenvolver sua capacidade musical?

A etnomusicologia nos coloca uma questão importante: Existe uma enorme variedade de músicos, membros de diferentes sociedades, que categorizam a música como sistema cultural de forma diferente (Blacking, 1987 p. 71). Como compreender o conceito de música em uma sociedade que ao mesmo tempo admira Lupicínio Rodrigues e consome o Funck do Tigrão? Como explicar a universalidade da musicalidade no ser humano, enquanto existem culturas nas quais a música é um ato pecaminoso e uma atividade imprestável? (Baly, 1987 p. 90).

O que compreendemos como música tem sua relação com o que compreendemos sobre Musicalidade (Gembris, 1997) refletindo-se nas formas de ensinar. Por esse motivo dedico-me a pensar sobre o tema: ' A Musicalidade Humana – aquela que todos podem ter" . Neste texto exponho alguns conceitos de musicalidade, detendo-me um pouco mais no conceito mais recente, trazendo sua implicação para a Educação Musical na Educação Infantil, Ensino Fundamental e Médio.

Música e Musicalidade

Nos últimos 200 anos, o conceito de musicalidade esteve sempre relacionada ao predomínio do conceito de música e estética musical (Gembris, 1997, p. 17). A revisão da literatura mostra que as discussões sobre o assunto mudaram desde as primeiras preocupações como tema 'aptidão para música', 'talento musical', 'competência musical' ou simplesmente 'musicalidade'.

Gembris (1997) identificou na história das definições sobre musicalidade, três grandes enfoques, fenomenológica, psicométrica e mais recentemente a fase do significado musical localizando-as entre os séculos XIX e XX. (p. 17)

Fases históricas da definição de Musicalidade

I Abordagem Fenomenológica

Michaelis e Billrotth (1805) (1895)

Kreis (1926)

II Abordagem Psicométrica

Seashore (1919)

Wing (1919/61)

Gordon (1989)

III Abordagem do Significado Musical

Stefani (1987)

Sloboda (1993)

Blaking (1990)

1800 1900 Hoje

Fonte: Heiner Gembris, 1997, p. 18

Não entrarei em detalhes, pois esse estudo pode ser melhor explorado a partir do texto de Gembris (1997), relacionado na bibliografia e nas leituras que apoiaram seu trabalho. Mas vale a pena salientar a importância de compreender um conceito no seu contexto histórico, para que fique bem claro que, aquilo que estamos pensando hoje sobre musicalidade será também visto como uma forma de pensar do nosso tempo, nem melhor, nem mais verdadeira do que a forma de pensar de outras épocas.

Isso não quer dizer que vamos deixar de lado o conceito de musicalidade. Enquanto educadores musicais, precisamos mapear as habilidades musicais, para tornar mais próximo o contato com as manifestações da nossa cultura. Falarei sobre isso mais adiante.

Na primeira fase, identificada por Gembris de *fenomenológica*, temos Christian Friedrich Michaelis (1770-1834) que publica em 1905 "Sobre a avaliação da habilidade musical" onde descreve com detalhes as habilidades de discriminação musical, memória, atenção musical, prazer musical, bom gosto, imaginação para compor e outras. Para Michaelis o traço musical mais importante era o gosto e a habilidade de discriminação musical, a fim de discriminar a música e a medíocre.

Hoje temos outra concepção sobre música, na qual o critério 'bom' ou 'ruim' não é valor de confiável de julgamento em nenhuma esfera do saber. Mas no tempo de Michaelis, o critério predominante na forma de compor e ouvir música obedecia à idéia clássica de beleza, buscava a uniformidade das variações, a proporção e harmonia das partes.

Mais adiante, Theodor Billroth (1895) propôs que a percepção musical seria a forma mais importante do critério de musicalidade. De onde ele tirou essa idéia? Ocorre que Billrith era grande amigo do crítico vianense Eduar Hanslick, para quem

> "... as costumeiras apelações ao sentimento não conseguem resultar em uma única regra musical. (...) O conceito de movimento tem sido, até aqui, negligenciado surpreendentemente nos estudos sobre a essência e o efeito da música; esse conceito afigura-se-nos como o mais importante e o mais produtivo" (Hanslick, 1992 p. 9 e 38)

Para atender a esse critério musical, perceber as formas foi compreendido como o ponto central da concepção de musicalidade. Mesmo tendo sido escrito no século XVIII, o mesmo pensamento ainda é encontrado no século XIX. Embora se trate de uma retrospectiva, está muito clara a conecção entre estética musical e concepção de musicalidade – aspecto que será também observado no período contemporâneo concepção (Gembris, 1997, p. 18 e 19).

Embora Michaelis tenha mostrado intenção de medida da musicalidade, somente a partir dos avanços da psicologia experimental isso tornou-se possível. Na abordagem *psicométrica* os pesquisadores acreditavam que seria possível testar as habilidades musicais independente da socialização musical da pessoa. Os testes da época tinham esse objetivo, inclusive o teste de Seaschore (1919) e a primeira bateria de testes de Gordon (1989) p. 20.

A terceira fase enfoca *o sentido musical* a idéia principal é que a geração de sentido é o núcleo da musicalidade, o que implica num trabalho pedagógico voltado para o saber fazer, compreender e comunicar.

E de que modo a cultura ocidental produz sentido com a música? A partir de que podemos imprimir significados aos sons de nossa cultura? A esse respeito acredito que seria muito importante conhecermos o pensamento de Shephard J. e Wicke ICKE, Peter. expostas na obra 'Music and cultural theory'. Combridge;Polity Presss, 1997, onde analisam várias teorias sobre a compreensão do significado socio-cultural música.

Com certeza algumas condições são necessárias para que seja possível atribuir significado aos sons. Segundo Stefani (1987) o nosso esquema sensorial e perceptivo capta aspectos básicos como a dinâmica, as alturas, a proximidade e as distância etc. e aplicar uma identidade, semelhança, equivalência, oposição, graduação, variações, inclusões etc. e assim aprendemos, na experiência do cotidiano, a distinguir barulho e música dando uma forma geral da realidade sonora, ou seja temos a compreensão do *código geral*. Porém, só

isso não é suficiente, para dar sentido musical é preciso uma determinada *prática social*. É graças a essas experiências sociais que uma obra musical clássica é percebida como uma entrada de cerimonial; que as articulações de uma melodia vêm cultivadas como um fraseado sobre o modelo verbal que lhe inspira; que a curva das inflexões do canto assume a expressividade conhecida na linguagem falada. É assim que o grito, o lamento, a raiva e a ternura tomam forma de música. É por causa dessa rede de sentido que chegamos a construir, de modo mais ou menos sistemático, as relações entre as diversas práticas sociais de uma sociedade (p. 88)

Em nossa cultura ocidental existe um espaço reservado à *tecnica musical*. Ou seja, aos instrumentos e aos procedimentos especificamente musicais. Em nosso modelo social constituiram-se outros níveis de competência, que são o sistema musical como linguagem de códigos, a compreensão do estilo e da obra. Para um detalhamento maior, o leitor poderá consultar o capítulo sobre a teoria da competência, obra de Gino Stetafi (1987) entitulada "Competenza musicale e cultura della pace".

Conforme observou Gembris (1997) a terceira fase das definições de musicalidade pode ser compreendida no interesse dos pesquisadores atuais. Sloboda, por exemplo (1993) diz que a habilidade musical é a habilidade de fazer sentido (p.20). Welch e Durant (1995) publicaram 'Fazer sentido em Música', no qual vislumbram um novo conceito de Educação Musical, com base na crença de que cada pessoa possui a habilidade de fazer sentido musical . Ao contrario da abordagem psicométrica, a abordagem do sentido musical inclui a idéia subjetiva de sentido musical e responde à questão 'porque ouvimos música, porque fazemos música. A resposta é simples: 'porque a música faz sentido em nossa vida". (p. 21)

Recentes pesquisas e a implicação no conceito de musicalidade

Novos recursos tecnológicos empregados nas pesquisam contribuem para o nosso crescimento na compreensão do desenvolvimento musical. Principalmente o uso do computador, tem inovado as formas de expressão. Na tecnomusic, rap e outros estilos de música pop, os músicos desconhecem a teoria formal da música, não usam notação musical e não tocam instrumentos musicais convencionais. Mas eles compõe no computador e mostram ter a habilidade de fazer sentido musical. Ao considerarmos que compor música no computador promove o desenvolvimento da musicalidade, estamos frente a um tipo de musicalidade que não existia 50 anos atrás (Gembris, 1997, p. 23). Shisterman (1998) faz interessante estudo sobre a estética do Rap, onde reconhece que o Rag é um gênero de música popular que mais se desenvolve atualmente, ao mesmo tempo que é um dos mais condenados. Vemos aqui um contraste entre o que concebemos como música e o que a juventude concebe como música. O autor coloca o Rap entre as tantas manifestações trazidas pelo pós-modernismo, tendo como característica básica a tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original, mais para localização espacial e temporal do que sobre o universal ou eterno. Comenta também sobre a adesão entusiasmada das possibilidades do computador na composição e o desafio que estas composições trazem com sua autonomia estética e pureza artística. O rap – diz Shusterman (1998) "desafia o ideal tradicional de criatividade que durante tanto tempo escravizou nossa concepção de arte" (p. 149).

De duas décadas para cá a aplicação do computador têm mudado muito seu modo de auxiliar a aprendizagem, e vai continuar mudando, na maneira como ensinamos,

quando e onde nós ensinamos ou aprendemos. Já não há mais dificuldades em incorporar gráficos sonoros nos software, até mesmo os desenhos infantis, como os Teletubes incorporaram a tela do computador como modelo característico (Hair,1997 p.27)

O enorme avanço da tecnologia tem oferecido novos recursos para a pesquisa através de meios não invasivos como Tomografia Computadorizada (PET Positorn Emission Tomography) e Ressonância Magnética (MRI Magnetic Resonance Imaging) têm propiciado novas interpretações do funcionamento cerebral que antes era impossível. Uma explosão de informações estão à disposição na internet . Acrescido a tudo isso, estudos na área da psichobiologia, sobre o desenvolvimento das espécies reivindicam a inclusão das formas humanas de comunicação, consciência e cultura (p.27).

Na área da pesquisa em música, os métodos utilizados por Papoušek M.(2000) na pesquisa com bebês, incluem transcrição musical, análise acústico digital e sonográfica, de frenquências fundamentais, amplitude, tempo e aspectos harmônicos, que abriram acesso empírico, permitindo identificar, entre outros detalhes, a sinalização emocional, os precurssores da fala e criatividade no canto espontâneo, que interrelacionados constituem as três facetas da comunicação pré-verbal. (p.91). Estudos comparativos realizados por esse autor, mostram certa universalidade na forma de funcionamento dos elementos incluídos da comunicações dos pais com seus bebês. Essa universalidade revela que a prédisposição biológica nos intercâmbios mais do que do relacionamento entre pais e crianças vão além uma tendências comportamentais de uma cultura (92).

Papoušek H. (2000) salienta que estão surgindo novas interpretações a respeito da infância do homem, que têm colocado ênfase nos aspectos evolutivos da adaptação, integrando os fatores biológicos, socioculturais, interrelação funcional e processos dinâmicos. Torna-se possível compreender as mais remotas predisposições humanas, dentre elas a predisposição para a música (p. 41). Papoušek M.(2000, por exemplo, afirma que tal predisposição pode ser estimulada. Os pais ou pessoas que cuidam de crianças aprendem uma didática, que lhes é característica, envolvendo comunicação verbal, tátil, cinestésico que facilita a educação musical precoce. Eles ajustam a voz sua voz, visão, face e estimulação tátil de forma que corresponda à capacidade perceptual e integrativa da criança, promovendo de forma intuitiva a educação musical precoce.

Diante de tantas comprovações sobre a natureza da musicalidade humana, como ocorreria o processo de educação musical em famílias que pouco cantam para seus filhos, ou sociedades que não valorizam a música?