

CONTRIBUIÇÃO À COMPREENSÃO DA MUSICALIDADE A PARTIR DE UMA PESQUISA PSICOSSOCIAL

A contribution to the understanding of musicality based on a psychosocial research

PETRAGLIA, Marcelo Silveira¹; & ANDRIOLO, Arley²

Resumo

O presente trabalho tem o propósito de investigar e discutir o conceito de musicalidade a partir de uma pesquisa no âmbito da psicologia social, que teve como objeto de estudo a experiência de oficinas de música com trabalhadores no contexto empresarial. As questões emergentes dos depoimentos dos participantes da pesquisa quanto a se perceberem, ou não, como “músicos”, foram colocadas em diálogo com a visão de diversos autores sobre o tema da arte e da música. Discute-se o papel, significado e modo de realização de um fazer musical de gente comum, que se manifesta de forma ubíqua e perene na sociedade, sustentando a ideia de que, para além daqueles que tiveram uma formação musical ou atuam profissionalmente com a música, a musicalidade se apresenta como um atributo indissociável do ser humano.

Abstract

The present article has the aim of investigating and discussing the concept of musicality based on a research in the social psychology field that had as a study object the experience of music workshops with workers in the business context. The questions emerging from the participants testimony, as to whether or not they feel themselves as "musician", were put in dialogue with various authors views on the subject of art and music. We discuss the role, meaning and ways of music making by ordinary people, manifested in a ubiquitous and perennial way in society, in support to the idea that, beyond the world of the trained musicians or professional musical activity, musicality presents itself as an inseparable attribute of the human being.

Palabras clave: *música; psicologia social; psicologia e estética; arte ingênua..*

Key-words: *music; social psychology; psychology and aesthetics; naive art.*

Data de submissão: Janeiro de 2018 | **Data de publicação:** Março de 2018.

1 MARCELO SILVEIRA PETRAGLIA – Instituto OuvirAtivo Música & Desenvolvimento Humano, BRASIL. E-mail: marcelo@ouvirativo.com.br

2 ARLEY ANDRIOLO - Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, BRASIL. E-mail: arley@usp.br

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre a musicalidade no campo da psicologia têm atingido áreas específicas do conhecimento, dentre as quais, as pesquisas nas interfaces com as neurociências (LEVITIN, 2007; PERETZ, 2010; WILKINS, HODGES, LAURIENTI, STEEN, & BURDETTE, 2014), as práticas terapêuticas com base na audição ou execução musicais (BALERONI & SILVA, 2011; COSTA, 2014), as interações sociais com os diversos públicos (LINKLATER & FORBES, 2012; SCHERER & COUTINHO, 2013). No campo da psicologia social, são muito relevantes as investigações sobre os ouvintes de espetáculos e os gostos do consumidor. Além desses, são notáveis as considerações sobre o trabalho do músico e as distinções sociais no âmbito da musicalidade de vários grupos. No interior desse amplo domínio de pesquisa, emerge um tema central para muitos estudos: a musicalidade entendida como um atributo humano.

A apreciação desse tema neste artigo tem por objetivo geral romper com dicotomias recorrente nos estudos, tais como a rígida separação entre sujeito e objeto do conhecimento, as separações entre o músico, o ouvinte e o objeto musical, para notar a interdependência entre o ser humano e a musicalidade, tanto no plano pessoal quanto social. Para tanto, recorreremos a uma pesquisa psicossocial, intitulada “*O fazer musical como caminho de conhecimento de si e conhecimento do outro no contexto empresarial*” (PETRAGLIA, 2015), realizada com trabalhadores de três empresas³ convidados a participar de oficinas musicais. A compreensão dos dados dessa pesquisa possibilitou, entre outros resultados, entrecruzar narrativas e sonoridades recolhidas na experiência dos participantes e indicar a musicalidade com um atributo central da vida pessoal e social.

Importante alertar que, o que ora se apresenta neste artigo, é um recorte de uma investigação mais ampla, da qual extraímos os aspectos mais diretamente indicativos da manifestação da musicalidade como atributo humano. Neste sentido, para que se possa contextualizar o caminho argumentativo que segue, apresentamos de forma sintética o propósito, a estrutura e metodologia utilizada na pesquisa supra mencionada.

³ Empresas dos ramos têxtil, farmacêutico e comércio de insumos industriais. Cada empresa teve seu processo independente das outras e o estudo contou com a participação total de 40 trabalhadores.

O estudo original, teve por objeto de investigação o fazer musical aplicado no contexto da educação empresarial. Foi avaliado em que medida este processo constitui um caminho de conhecimento de si e conhecimento do outro, bem como procurou-se compreender seu potencial, paradoxos e peculiaridades, tanto para a educação empresarial quanto para a psicologia social.

Nas oficinas, os participantes foram convidados a cantar, a realizar exercícios rítmico motores: bater palmas, bater pés, fazer pequenas coreografias, tocar instrumentos simples, fazendo isso individualmente ou com os colegas. Foram feitos, também, exercícios de criação musical em grupo e vivências de regência. As atividades foram entremeadas por momentos de reflexão e diálogo sobre as experiências práticas e as percepções dos participantes, proporcionando oportunidades de aprendizado sobre si mesmos e sobre o grupo.

Os dados da pesquisa foram colhidos sob forma de entrevistas, “diários de bordo” dos participantes e gravações em vídeo das oficinas. Uma vez compilados, os registros relevantes foram organizados em categorias, a fim de permitir uma análise dos significados emergentes no processo. Um total de mais de 50 categorias emergiram diretamente do conjunto das falas dos participantes e se mostraram reveladoras dos significados subjacentes ao trabalho: “O corpo e o movimento”, “Ouvir”, “Percepções sobre o outro”, “Superação de dificuldades”, “Negação da musicalidade”, “Educação musical”, “Reconhecimento da própria musicalidade”, são apenas alguns exemplos. Os resultados encontrados foram, então, discutidos sob o aporte teórico e reflexões acerca da musicalidade, da arte como caminho de conhecimento, do trabalho educativo no meio empresarial e das questões da percepção da música, de si mesmo e do outro.

Não ser músico

Num primeiro contato com os participantes, ao serem questionados sobre sua relação com a música, foram registradas as seguintes narrativas, que claramente indicavam a visão de não pertencimento do sujeitos à categoria socialmente reconhecida como “músicos”:⁴

4 Os depoentes são indicados aqui simplesmente por seu número de registro na pesquisa, em conformidade com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) apresentado e assinado pelos participantes.

“Com a música nunca tive percepção de nenhum dom ou talento, gostaria muito, até de tocar violão, tenho vontade de aprender a tocar, mas sempre arrumo uma desculpa”(Participante 24).

“Não toco nada, não tenho este dom. Todo sábado escuto meu pagode, vou no morro. Escuto desde pequeno, gosto do rock anos 70. Em casa ninguém toca mas sempre se escutou”(Participante 17).

“Gosto de música, apesar de não ter dom”(Participante 39).

“Não tenho muita aptidão, nunca gostei de cantar; não acho minha voz bonita”(Participante 23).

“Não sou boa pra cantar... não sei cantar... gosto de cantar... o pessoal quer que eu pare [e dizem]: pelo amor de deus!”(Participante 19).

Falas que indicam uma falta de aptidão para a música são frequentes e foram ditas pela grande maioria dos participantes da pesquisa. Este discurso reflete, em boa medida, a autopercepção do sujeito sobre uma incapacidade musical, e deve ser respeitada enquanto tal. Não basta, simplesmente, dizer para a pessoa “isto não é verdade”. Ela vivencia esta distância do fazer musical e precisaria experienciar sua musicalidade para adquirir confiança em si mesma e sua participação original nesse fenômeno. Sabe-se que esta situação e o sentimento dela resultante, são decorrentes, na maioria dos casos, da falta de uma educação musical na infância (COON & CAREY, 1989; SOBREIRA, 2003) seja na escola ou no ambiente doméstico. Quando algo é feito no sentido de propiciar a musicalização, a criança, normalmente, desenvolve sua musicalidade e a leva consigo para a vida adulta junto com uma percepção integral do fenômeno musical .

A abordagem psicossocial possibilitou identificar distinções e representações, por exemplo, notáveis em termos como “dom”, através do qual se confere valor acerca das habilidades pessoais em espaços sociais específicos. Os mitos em torno da figura do artista também são observáveis e guardam relação com a designação de “gênio”, entre outras concepções sociais que permeiam a atividade musical.

Neste estudo, quando se fala em musicalidade, a intenção não é apontar para aquilo que o senso comum considera ser um atributo exclusivo de pessoas que se dedicam à música profissionalmente ou que, simplesmente, foram escolhidas pelo destino para ter este “dom”. Esta noção parcial do termo musicalidade decorre, como bem esclarece Zuckerkandl (1976, p. 10-12), da contemplação de um apogeu do desenvolvimento musical vivido pelo Ocidente ao longo dos últimos séculos, uma fase

cultural culminante; mas esta não deveria ser tomada como referência para um juízo mais geral sobre a musicalidade humana. O termo musicalidade é aqui empregado num sentido muito mais amplo, se referindo a algo que é inerente à nossa espécie e que nos acompanha desde os primórdios da humanidade (PERETZ, 2006). Os dados históricos e arqueológicos apontam para um fazer musical desenvolvido há 35.000 anos ou mais (CONRAD, MALINA, & MÜNZEL, 2009), e torna sugestiva a denominação, dada à nossa espécie, de *homo musicus*, por Victor Zuckerkandl (1976, p. 3), que procura, assim, apontar para algo essencialmente musical em nossa natureza.

“Não há povos ou tribos que não tenham música, por mais primitivos que sejam. Onde quer que exista a fala, existe também a canção. As harpas de Ur e os discos sonoros da floresta da Malásia, são testemunhas do fato que a música é mais antiga do que os registros históricos. Não há nenhum argumento real contra a suposição de que a música é coeva à linguagem e a aparição da raça humana no tempo se anuncia igualmente em palavra e som. Sobre esta música dos primórdios, nós que testemunhamos sua fase culminante, estamos tão afastados, na verdade tão distantes que a perdemos de vista” (ZUCKERKANDL, 1976, pp. 11-12, tradução nossa).

Uma defesa deste ser humano essencialmente musical, aquele que não somente faz música, mas aquele que necessita expressar-se musicalmente para alcançar sua plena realização, encontra-se no conhecido Fédon, de Platão. Neste diálogo, Sócrates, às vésperas de sua morte, confessa a seus discípulos que, durante sua vida, diversas vezes, um sonho o tinha conclamado a fazer música; algo que, de alguma forma, ele tinha negligenciado, por achar que não haveria melhor música do que a filosofia que elaborava e disseminava entre os seus contemporâneos. Todavia, na eminência da morte, decide compor canções para não deixar em aberto esta “dívida” para com sua voz interior (PLATÃO, 1983, p. 61).

Vê-se que a música teve, e continua tendo, um papel de destaque na expressão de nossos pensamentos, sentimentos e ações, uma vez que pode-se dizer que todas as culturas e épocas fizeram música e que seus membros se expressaram musicalmente, seja de forma rudimentar ou altamente sofisticada. Neste sentido, uma citação, contundente e provocativa, do poeta e cientista alemão Johann Wolfgang von Goethe, nos coloca diante de uma situação delicada, ele diz: “Quem a música não ama, não merece ser chamado de ser humano. Quem apenas ama, é um meio ser humano. Mas quem faz música, este é um ser humano completo” (GOETHE, 1985, p. 55).

Assim, se fazer música, no sentido que normalmente se entende por isso: cantar, tocar um instrumento, participar de um coro, tocar em uma orquestra, compor e atuar publicamente com a música, é o que caracteriza a condição plena de um ser humano, se deveria designar uma outra espécie de seres para todos aqueles que não participam da categoria “músicos” do modo como ela é normalmente entendida. Sem dúvida, isto seria absurdo, considerando tudo aquilo que, num sentido amplo, constitui e caracteriza um ser humano. Desta feita, a citação de Goethe pode adquirir um outro sentido se compreendida como descrição de um processo: como etapas de um caminho de humanização promovido pela música e não de distinção como aparece no senso comum.

Este pensamento pressupõe um ser humano “não acabado”, sempre em desenvolvimento e em constante busca pela realização de si. Segundo Goethe, a realização de si revelava-se intimamente ligada à arte musical. Para abrir e aprofundar esta reflexão poder-se-ia perguntar: pode alguém não amar a música? O que é realmente fazer música? E por fim: se somos todos humanos, pode haver um ser humano “não músico”?

A musicalidade como atributo humano

Não encontraríamos dificuldade em responder a primeira destas perguntas, se tomássemos as falas dos participantes deste estudo como testemunho do sentimento que se tem para com a música:

“Música é minha vida! Não vivo sem música” (Participante 12).

“Gosto muito de música. É uma coisa que uso muito às vezes quando vou desenhar algo pra mim mesmo assim, se eu não tenho música, não anda”(Participante 13).

“Não tem palavras pra descrever o que é a música. Gosto de ouvir Rock” (Participante 14).

“Amo música. Hoje eu sou evangélica mas quando eu também não era eu gostava muito de música, vivia cantando” (Participante 15).

“Adoro música, só não canto em velório porque não tem como mesmo, né?” (Participante 9).

Em seu livro *Music in everyday life*, DeNora (2005) apresenta um abrangente estudo demonstrando o alto significado que a música tem na vida do cidadão comum. Mas, aparentemente, este sentimento não autoriza um sujeito a se vivenciar como músico. Como já observado, o amor à música e a negação da própria musicalidade frequentemente aparecem casados numa mesma narrativa:

“Eu adoro música. Sou evangélica, acho muito lindo, mas sou péssima pra guardar hino na cabeça, não guardo de jeito nenhum. As meninas que louvam lá, a voz delas... ah! Eu até choro no culto. Mas pra mim... Acho que cada um tem um dom né?” (Participante 11).

Esta discussão não toca apenas o aspecto semântico ou a definição do conceito “músico”, mas a própria essência do “ser ou não ser (músico)”. Trata-se de uma contradição inerente ao fenômeno da investigação, um movimento de oposição entre dois polos que expressa uma questão fundamental. Notamos uma dicotomia nos termos das narrativas, confirmada tanto por aqueles que se autodenominam “*músicos*” quanto por aqueles que dizem: “*não sou músico*”, “*não entendo nada de música*”, ou, ainda, “*música não é pra mim*”, “*música, não sei... posso estar enganado... mas música não seria uma opção para mim*”. Ao se expressar desta forma, um sujeito se refere a uma experiência vivida, e não meramente a uma categoria abstrata. Esta experiência tem implicações profundas no seu modo de ver o mundo, ver o mundo da música e a si próprio neste contexto. Estão associadas, a estas percepções, valores e a autoimagem de se ter ou não ter determinadas competências, sentimento de pertencimento ou de exclusão, e muitos outros aspectos fundamentais da vida psíquica e social.

“Comprei um violão para minha filha. Acho bonito quem toca” (Participante 27).

“Gosto muito de música. Tento estimular meu filho, ele tem 3 anos. Faço música com ele. O sonho do meu pai era ter um filho instrumentista, mas não aconteceu” (Participante 38).

Deve-se mencionar que esta situação, onde alguns se incluem e outros se auto excluem da categoria “músico”, não é privilégio da arte musical. Conforme Dewey (2005: 4-10), em nossa sociedade atual, por razões que podem ser investigadas a partir de uma análise histórica, sociológica, antropológica e, mesmo, econômica, as artes em geral se afastaram da vida da pessoa comum. As pinturas e esculturas foram parar nas paredes e salas dos museus; os atores, que antes andavam pelas ruas ou eram pessoas comuns que, em determinados momentos, representavam papéis em festividades e ritos locais, hoje, estão nos palcos e nas telas grandes e pequenas do cinema e da televisão; e a música feita no trabalho e no espaço doméstico foi sequestrada para os conservatórios, salas-templos de concerto e, sobretudo, produtificada e vendida como bem pela indústria cultural.

No caso da música, conforme descrito anteriormente, muitos acreditam que ela é algo para ser apreciado à distância, feita por especialistas, gênios e pessoas dotadas de um dom especial. Pessoas com estas características, certamente, existem e, naturalmente, não se quer aqui condenar a formação e profissionalização do “músico”, exercida por especialistas. Todavia, o processo de distinção social proveniente do campo artístico não deveria obscurecer a condição de “ser músico” e a musicalidade inerente a todo ser humano. É triste e, mesmo, preocupante pensar que o fazer musical do ser humano comum tenha se reduzido a um “Parabéns pra você” mal cantado no dia de aniversário.

Todavia, uma observação mais aberta e atenta reconhecerá um fazer musical genuíno, latente ou explícito, em uma grande variedade de situações cotidianas: alguém que tamborila os dedos ao ritmo de uma música imaginária; outro que canta ao som do rádio no carro; um vendedor ambulante que entoia melodicamente, com ritmos intrincados, a lista de seus produtos, até com os respectivos preços, enquanto os carros estão parados no semáforo. Em todos estes sujeitos, a música emerge como um impulso interior, dá sentido e promove integração ao contexto no qual cada um está vivendo. Naquele instante, à sua maneira, o sujeito está fazendo *sua* música.

A este respeito, Zuckerkandl diz:

“Musicalidade não é propriedade de indivíduos, mas atributo essencial da espécie humana. A implicação não é que alguns homens são musicais enquanto outros não o são, mas que o homem é um animal musical, isto é, um ser predisposto à música e com necessidade de música, um ser que para sua plena realização precisa se expressar em tons musicais e deve produzir música para si mesmo e para o mundo. Neste sentido, musicalidade não é algo que alguém pode ter, mas algo que – junto com outros fatores – é constitutivo do ser humano.” (ZUCKERKANDL, 1976, pp. 7-8, tradução nossa).

Tomando a questão por este ponto de vista, propomos o direcionamento da observação para as seguintes situações: uma mãe que canta para o seu pequeno filho; um grupo de pessoas cantando enquanto bebe cerveja num bar; um grupo de trabalhadores de uma empresa, que foi desafiado a criar uma música para expressar uma questão da sua área. Nenhuma destas pessoas, provavelmente, se intitularia “músico”. Considerando a sociedade atual, da qual os participantes da pesquisa são uma boa amostra, é também pouco provável que, nas situações acima citadas, os envolvidos tenham tido algum tipo de educação musical formal. Todavia, estas pessoas estão ali,

envolvidas em um processo que flui musicalmente, carregado dos mais diversos significados. Não se trata de sons desconexos, mas de uma real manifestação musical. A mãe e o grupo do bar podem estar cantando uma canção conhecida e aprendida pela audição, ou seja, absorvida da prática musical de outros, mas, naquele momento, se sentem totalmente identificados com ela. Podem, eventualmente, improvisar e criar variações bastante próprias. O grupo de trabalhadores da empresa pode ter elaborado um texto e, em seguida, o transformado em canção, incorporando um estilo do seu universo de referências auditivas e musicais (um samba, um rap, uma marchinha...), assim como fizeram os participantes da pesquisa em um exercício de criação musical. Em conjunto, estas manifestações apresentam uma situação em que, diferentemente daquilo que normalmente acontece no universo musical institucionalizado, o criador, o intérprete e o público são um só ser, uma integralidade. A música ganha aqui uma realização bastante próxima daquela que se encontra em “comunidades tradicionais”, como por exemplo as comunidades indígenas, aborígenes e aquelas que, em geral, preservaram um sentido comunitário mais forte do que as sociedades urbanas e industrializadas do mundo contemporâneo (MORGAN, 1995; KORCZYNSKI, 2003). Em sociedades que preservam mais fortemente sua cultura, não só a música mas, de modo geral, todas as artes estão fortemente integradas aos demais acontecimentos da vida cotidiana. Faz-se música porque música faz parte da vida. Faz-se música para si mesmo, para celebrar, adorar, lamentar, curar, se divertir, ritualizar momentos significativos da vida de indivíduos e da coletividade. O fazer musical aparece neste contexto como uma expressão necessária daquilo que vive de forma muito mais ampla e profunda no indivíduo ou no grupo. A música não é pela música, mas é a expressão sonora humanizada, culturalizada, coerente com a experiência vivida.

Neste fazer musical intuitivo e natural compartilhado pela comunidade, os fundamentos daquilo que é conhecido por elementos estruturais da música (tons, afinação, escalas, métrica, ritmos, intervalos etc.) agem de forma bastante inconsciente. A mãe, ao cantar, não se preocupa, nem tem consciência da escala, dos ritmos ou das estruturas formais da sua melodia. Os trabalhadores da empresa seguem sua criatividade auditiva e, simplesmente, “encontram” e elaboram o que lhes agrada. O que “agrada” normalmente se baseia e, ao mesmo tempo, revela os padrões culturais no qual o indivíduo ou grupo está inserido, e, portanto, condiciona, em grande parte, sua criação e interpretação.

Entende-se que estes padrões culturais se formam no encontro das experiências particulares da vida, do tempo e do lugar, conjuntamente com aspectos mais universais e objetivos da acústica e da percepção. Todavia, parece equivocado confundi-los com a origem do fazer musical em si. Por serem culturais, estes padrões naturalmente variam, e devem, portanto, ser entendidos como “filtro”, “capa” ou “molde” particular e circunstancial, por meio do qual um impulso musical mais profundo vem se manifestar. Este impulso musical fundamental seria, ele sim, o atributo e núcleo comum daquilo que poder-se-ia chamar de musicalidade humana. A musicalidade é, neste sentido, inerente à nossa condição, e pode se manifestar nas mais variadas formas e graus de elaboração, segundo os valores e condições de cada indivíduo e cultura. Uma expressão musical específica seria, então, a “roupa” que a musicalidade essencial, ancorada no íntimo de todo ser humano, veste para se apresentar aos ouvidos segundo a convenção cultural. Uma cultura musical, com seus diversos atributos, torna-se, portanto, a mediadora e a condição necessária para a manifestação de um impulso musical interior. Mais uma vez, evidencia-se aqui a importância que a educação musical e que a apropriação das estruturas musicais têm para o sujeito; de modo que ele possa ter as ferramentas para efetivar uma manifestação musical mais rica, plena e criativa de si mesmo. Neste ponto, gostaríamos de retomar a conexão com a citação de Goethe que tomamos como ponto de partida para esta reflexão. Ser um humano completo seria, então, realizar, no mundo, sua essência mais íntima, tornar audível aquilo que existe em potência em todos nós. Ao fazermos música, seja da forma mais singela ou em “grande estilo”, vivenciariamos a conexão entre um impulso musical interior, que deriva do próprio impulso de vida, e a sua realização exterior. Esta realização e integração entre o interno e o externo, poderíamos também dizer, uma coincidência entre aparência e essência, é o que parece evocar em nós uma experiência de *realização estética*.

Conforme a abordagem fenomenológica, as manifestações musicais são entendidas como totalidades, as quais reúnem todos os elementos que compõem o campo estético – o músico, o instrumento, a música, o ouvinte, entre outros. Desse modo, os elementos observados em situação não são vividos como entidades separadas, mas como continuidades em seus movimentos. O fenomenólogo Arnold Berleant (1970/1970, p. 6) utilizou o conceito de “engajamento” para expressar essa integração manifesta no fenômeno musical, através do qual a percepção está envolvida com o mundo vivido, “além dos limites convencionais da arte em um domínio mais vasto da experiência humana”.

Estética enquanto ato de fruição, vivência, ao mesmo tempo, de dor e prazer, necessidade e satisfação, uma conexão rítmica com o fluxo pulsante da vida, e superação do sentimento de estar apartado do mundo e do outro, conquista do sentimento de unidade e da atribuição de significado (DEWEY, 2005, pp.12-17). No caso do fazer musical, pode se ver este processo ocorrendo em dois planos. O primeiro seria a vivência de unidade que se estabelece quando, pelo fazer musical, sujeito e objeto, eu e mundo se integram na experiência.

“Imagine a encosta de uma colina, num lugar caloroso, de manhã, com o sol brilhante. Um jovem subiu em uma pereira, colhe uma fruta e, enquanto colhe, ele canta. Porque ele está cantando? Eu imagino que a maioria de nós irá dizer: “Porque é um lindo dia, é bom ser jovem num belo dia, em um belo campo, colhendo peras suculentas”. Isso pode bem ser assim, mas há uma razão mais profunda e essencial para se cantar nesta situação. Nosso jovem poderia não cantar se o dia não estivesse bom, ou se estivesse preocupado. Mas se ele canta enquanto colhe as peras, ele canta sempre a mesma canção; e cantaria uma canção diferente se fossem uvas. A canção que ele canta é a ancestral canção para se colher peras na parte no mundo onde ele se encontra, uma canção que musicalmente faz fruta e colhedor serem um. A canção leva as peras à mão do colhedor e consagra a colheita. É como se a mão de quem colhe não se lançasse em direção à fruta, mas se rendesse a ela. É como se a fruta, ao contrário de resistir à mão, a encontrasse a meio caminho, caindo sobre elas em pleno acordo. Ao invés de oposição e distinção, nós temos “juntidade”⁵ [togetherness]” (ZUCKERKANDL, 1976, pp. 23-24, tradução nossa).

Este acontecimento, descrito por Zuckerkandl de maneira quase mítica, pode ser encontrado e vivenciado em muitas situações cotidianas: nas situações de trabalho ritmado pela música, descritas anteriormente; numa sala de aula, onde uma professora de educação infantil conduz, por meio de canções, suas crianças através de diversas tarefas e momentos do dia. As canções associadas a determinadas funções têm sempre o poder de unir o sujeito com a ação e o objeto de sua ação.

Uma segunda dimensão deste processo de união diz respeito à integração consigo mesmo. No simples ato de cantar ou tocar um instrumento, o sentimento de unidade e atribuição de significado surge da fusão do sujeito com a própria música. Não é mais a música como obra de arte, ou ente em si, que é vivenciada, mas é o próprio sujeito, que, identificado corporalmente e afetivamente com a música (poder-se-ia dizer, por ela possuído), que se vivencia como “obra de arte”.

5 Mesmo sabendo que esta palavra não existe na língua portuguesa, optou-se por ela para traduzir de forma mais fiel o sentido de “togetherness”, o sentimento ou estado de “estar junto”, utilizado por Zuckerkandl.

Na medida em que seu interior se revela e coincide com sua manifestação exterior sensível, a música e o sujeito se tornam uma totalidade.

Aqui talvez resida a razão do amor à arte e, em especial, à música da qual falou Goethe. O amor como busca de união⁶ que se realiza no ato da expressão musical. Goethe fala em amar a música, mas poder-se-ia também dizer: amar por meio da música. Isso seria, então, o reconhecimento de que, através dela, transporíamos a separação entre quem somos e o outro, entre nosso interior e quem somos na nossa manifestação sensível, sempre imperfeita e ansiosa por completude. Para se vivenciar este amor, não bastaria ter a música como um objeto externo a si. Seria preciso com ela fluir, engajar-se, seja como cantor, instrumentista ou criador.

Cabe aqui a pergunta: o ouvinte, que não está no palco, mas que se emociona até as lágrimas, estaria ele menos embebido de música e menos realizado do que quem produz os sons? Parece que amar a música independe do papel que desempenhamos na sua realização prática. Criador, executante e ouvinte parecem ser simplesmente posições diferentes na totalidade do fazer musical, sabendo-se que cada um deles pode ser mais ou menos intenso na sua relação com a música.

A musicalidade de gente comum

Mas, afinal, que diferença existiria, então, entre um ser humano que, de modo espontâneo, sem estudo, se expressa musicalmente, e aqueles que se dedicam anos a fio para aprimorar seu fazer musical como instrumentistas, cantores e demais profissionais do ramo? Pode-se dizer que, na essência, pode haver apenas uma diferença de grau de desenvolvimento da musicalidade, não necessariamente determinado pela capacidade técnica de se produzirem sons em um instrumento qualquer, mas pela capacidade de engajamento e intensidade em viver a música.

Resgatando a ideia central aqui apresentada, sendo seres humanos, todos podemos fazer fluir nosso impulso musical de forma plena e gratificante, se assim desejarmos. O que muda são os recursos que temos, a maneira de proceder, a consciência de nossa escuta. Reconhece-se que as qualidades desenvolvidas no estudo da música fazem crescer nossa admiração por ela, ampliam nossa capacidade de

6 A definição de amor proposta por Chardin (2006, p. 297) se torna aqui altamente significativa: “...amor; quer dizer, a afinidade do ser com o ser...”

vivenciá-la e, como demonstram recentes estudos, podem até modificar sensivelmente nossa estrutura e fisiologia neurológica (MÜNTE, 2002; GASER & SCHLAUG, 2003; STEWART, 2008). Dito isso, é importante fazer a ressalva de que não é qualquer estudo de música que pode levar a um desenvolvimento real da pessoa no seu caminho musical. Infelizmente, se encontram situações onde este estudo age no sentido de abafar a sensibilidade do ser musical com excesso de intelectualismo, teorias desprovidas de fundamento empírico e metodologias que desconsideram o propósito humanizador de uma atividade artístico educacional. Falas como as seguintes são bem mais comuns do que se poderia imaginar (e do que se gostaria de ouvir):

“Nunca tive aula na escola. Tive aula de piano, mas a professora ficava só mandando pintar bolinha, me estressei do piano. Logo parei” (Participante 31).

“Gostava de tocar flauta mas tinha o assombro do estilo da professora. Talvez isso tenha gerado algum tipo de bloqueio” (Participante 26).

“Como lembrança negativa teve uma professora de flauta. Era uma freira toda pomposa, de idade, extremamente exigente. Eu tinha dificuldade com os graves, tinha muita cobrança” (Participante 38).

Cabe ainda considerar o modo com o qual pessoas que não receberam instrução musical expressam sua musicalidade. Elas, certamente, não partem da experiência direta ou de reflexões sobre os elementos puros da linguagem musical, nem de problemas e questões estruturais decorrentes dos mesmos. Elas simplesmente tomam os motivos, frases e ritmos já processados, disponíveis e consagrados do seu repertório e universo cultural.

Nas últimas décadas, as ciências humanas têm envidado esforços no reconhecimento das manifestações estéticas de pessoas comuns, sobretudo, reivindicando a qualidade de sujeitos em ações sociais e em processos históricos. Desde 1960, diversos autores investigaram o universo de agricultores, operários, pintores, tecelões, artesãos, entre outros personagens que Eric Hobsbawm (1990) nomeou de “gente comum”. Inicialmente desenvolvido pelo interesse de marxistas e socialistas pela história feita pelo povo, esse movimento expandiu-se pelo campo dos estudos culturais reivindicando a diversidade de práticas e significados dos agentes sociais.

A aparente generalização contida na designação de “gente comum” não tem por objetivo negar as distinções de classe e grupo sociais no contexto das práticas musicais. Pelo contrário, Hobsbawm provocava uma discussão sobre quem são os agentes sociais

sem limitar a questão a alguns grupos previamente selecionados, reconhecendo o amplo espectro de todos aqueles que participam dos processos sociais, em diferentes posições e condições. Neste estudo, o uso dessa terminologia visa tão-somente reconhecer a participação no tema da musicalidade de agentes sociais sem formação e profissionalização musical, para além daqueles concebidos como representantes do campo musical do pondo de vista sociológico.

Em uma situação mais específica, os estudos acerca de criadores não profissionais e não circunscritos ao campo artístico têm mostrado a importância do procedimento da bricolagem, na manipulação intensa de materiais e formas recolhidos no ambiente para uma elaboração complexa de significados, combinando padrões e elementos estéticos preexistentes (THÉVOZ, 1980; BECKER, 2008; ANDRIOLO, 2016). Raramente trilham um caminho autoral ou, mesmo, purista, no qual se tende a criar a partir do desenvolvimento dos elementos *in natura*, paradigmáticos da linguagem musical.

Retomando as ações de pessoas comuns, nos exercícios de criação que foram realizados na pesquisa, ficou evidente que pequenas células rítmicas e/ou melódicas que replicavam padrões usuais do que se escuta predominantemente na mídia, ou padrões consagrados como gestos primordiais da música⁷, foram os elementos que mais facilmente conseguiram conectar o grupo e fornecer uma base sobre a qual este podia organizar um discurso musical. As técnicas utilizadas foram, sobretudo, as da colagem, justaposição e sobreposição das unidades musicais disponíveis. Por não possuírem a consciência sobre os conceitos e a técnica para operar racionalmente os elementos estruturais da música (e, provavelmente, nem se interessarem por este conhecimento), usaram simplesmente o que estava pronto e ao alcance da mão, para dar vazão ao seu impulso musical. É este último que aqui interessa ao sujeito, é ele que o impele a fluir musicalmente. Agindo assim, o fazer musical de gente comum aceita o que a cultura vigente já disponibilizou e que pôde ser absorvido de modo inconsciente pela escuta. A categorização, a reflexão e os rótulos da linguagem musical utilizada são, neste caso, uma questão, quando muito, secundária, quando não totalmente inexistente.

Assim, o que ouvimos frequentemente na expressão sonora e musical de gente comum é sua musicalidade interior, em estado bruto, revestida com elementos da

7 Por exemplo: células rítmicas como curto-curto-longo, movimento melódico construído no movimento de 3as menores, assim como encontrado nas parlendas entoadas.

cultura musical estabelecida e configurada de modo intuitivo. O que não quer dizer que seja, por isso, menos criativa. Esta expressão intuitiva pode trazer surpresas e combinações impensáveis para aqueles que foram enquadrados por uma educação excessivamente convencional. No caso da criação musical “ingênua”, a vivência estética se dá pela experiência de se encontrar uma concretização do impulso interior no plano audível (PETRAGLIA, 2010, p. 181), não importando se, para tanto, foram usados recursos emprestados do caldo da cultura musical da sociedade. Para o sujeito, esta experiência é, em si, um ato criativo:

“Hoje o trabalho de criar foi muito bom para sairmos do tradicional, do padrão. E quando despertamos para isso vemos o quão criativos podemos ser e quanto é enriquecedor estarmos em um grupo” (Participante 32).

“Hoje pude perceber o quanto é importante sair da mesmice e que às vezes isso depende somente de um passo” (Participante 32).

De todo modo, esta vivência não é indolor e, mesmo que se apoie em experiências compartilhadas socialmente, requer um alto grau de energia interior e torna-se um desafio aos próprios limites:

“O que foi mais difícil, tanto é que não saiu muito bom, foi o exercício que a gente fez de criar uma melodia. Foi o que mais me marcou, o maior desafio que a gente teve. É muito difícil pra quem nunca teve contato, criar alguma coisa. É um exercício que você tem que colocar muita criatividade” (Participante 35).

Entendemos que esta percepção, pelo menos em parte, está relacionada à inevitável e profundamente arraigada questão do “ser músico *versus* não ser músico”. Se, de um lado, o cidadão comum se vê como um “não-músico”, por outro lado, os “músicos”, aqueles preocupados com o desenvolvimento da linguagem, com a exploração de suas vertentes e limites, para aqueles que têm como único critério de valor o ineditismo e a sofisticação, tais expressões simples (mesmo simplórias) são vistas como sendo de pouco valor. Mas deve-se reconhecer, assim como fez Dubuffet (1999), que, por mais simples que sejam e mesmo que não tragam uma novidade, estas expressões são genuinamente musicais e, mesmo, originais, se entendemos como original aquilo que tem uma “origem”: provém do íntimo de um indivíduo ou de um grupo. Dubuffet elaborou esta consideração diante de “criadores brutos” e “marginais”, ao passo que este estudo, busca ampliar a compreensão sobre um fazer “genuíno” para o espectro mais amplo daquilo que chamamos de gente comum.

Sob este ponto de vista, quando se observa a variedade e os graus da manifestação musical nos diversos agentes sociais, sejam eles decorrentes das explorações estéticas do *mainstream* musical, bem como a expressão pura e simples da musicalidade interior de uma pessoa comum, deve-se reconhecer a musicalidade em todo ser humano. Deve-se superar o preconceito (seja este preconceito autoimposto ou consequência da ação do *establishment* musical) de que a musicalidade é seletiva e propriedade de alguns. Na prática, todo aquele que realiza seu impulso musical interior em uma manifestação sensível, à seu modo, faz música.

Ao assumir esta posição diante da questão aqui colocada, fica evidente que todos aqueles que participaram da pesquisa que deu origem a estas reflexões, foram e serão, sempre que quiserem, músicos. Alguns já se reconheciam enquanto tal em suas vidas, e puderam explorar mais sua musicalidade. Outros precisaram ser ajudados, postos em movimento, para que pudessem reconhecê-la por si mesmos. As falas a seguir demonstram isso:

“Foi excelente descobrir que a música é para todos, que todos podem desenvolver musicalidade” (Participante 33).

“Nunca pensei que pudesse “brincar” com um instrumento. Foi a primeira grande oportunidade de entender como seria a música para mim, poder me soltar, não ter vergonha, foi muito bom. Esse despertar pode levar a alguma outra coisa. Comecei a ouvir mais música no trabalho. Em casa em vez da TV coloco uma música para lavar louça. Ganhei mais consciência de minhas próprias capacidades e dificuldades musicais, produziu uma expansão da consciência em relação à música. Ficou mais forte a consciência de o quanto eu gosto de música” (Participante 22).

“Hoje foi muito interessante, pudemos experimentar vários instrumentos, me deixei levar pelos sons e vi que sou capaz de fazer coisas que não me julgava capaz. A força está dentro da gente, só precisamos nos dar uma chance” (Participante 28).

CONCLUSÃO

Iniciamos este artigo apresentando questões relativas ao conceito de musicalidade e tomamos como base de informação depoimentos coletados em uma pesquisa que teve como objeto de estudo a realização de oficinas de música no contexto empresarial. Constatamos que de, de modo geral, há uma concepção bastante arraigada quanto ao pertencimento, ou não, de um sujeito à categoria “músico”.

No entanto vimos que este juízo se pauta principalmente por questões externas ao próprio fazer musical e ignora as inúmeras e genuínas manifestações musicais que o ser humano realiza e realizou ao longo da história. Pudemos assim reconhecer a musicalidade como um atributo inerente à espécie humana, que emerge em diferentes graus de realização e por caminhos diversos, tanto no profissional da área musical quanto no cidadão comum.

Por fim, pode-se dizer que, como seres humanos que fazem música num ato de afirmação da própria musicalidade, somos todos, por ela, momentaneamente transportados a um estado extraordinário. São os momentos onde a vivência do tempo e do espaço ganha novos significados de acordo com a natureza e articulação do discurso musical. São momentos onde a experiência estética nos propicia uma vivência de comunhão. E, assim como indicado por Goethe, sentimos ter atingido um estado de completude e avançado um pouco mais no caminho que leva à realização da individualidade humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRIOLO, A. (2016). Incomuns em um mundo comum: indagações sobre o destino dos artistas singulares no Brasil. *Todas as Musas: revista de literatura e das múltiplas linguagens da arte*, 7(2), 158-167.
- BALERONI, N., & SILVA, L. R. (2011). Musicoterapia com trabalhadores: uma visão fenomenológica das publicações brasileiras. *Revista NEPIM*, Curitiba, 2, 95-119.
- BECKER, H. (2008). *Art Worlds*. Berkley: University of California Press.
- BERLEANT, A. (1970/2000). *The aesthetic field: a phenomenology of aesthetic experience*. Christchurch, New Zealand: Cybereditions Corporation.
- CHARDIN, P. T. (2006). *O fenômeno humano*. São Paulo: Editora Cultrix.
- CONRAD, N., MALINA, M., & MÜNZEL, S. (2009). New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany. *Nature*, 460, 737-740.
- COON, H., & CAREY, G. (1989). Genetic and environmental determinants of musical ability in twins. *Behavior Genetics*, 19(2), 183-193.
- COSTA, C. O. (2007). A musicoterapia no desenvolvimento das relações interpessoais

em uma empresa. *Revista Recre@rte*, 7. Disponível em: <http://www.iacat.com/Revista/recrearte/recrearte07/Seccion4/musicoterapia.html>

DENORA, T. (2005). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

DEWEY, J. (2005). *Art as experience*. New York: Penguin Group.

DUBUFFET, J. (1999). L'art brut préféré aux arts culturels. In *L'homme du commun à l'ouvrage* (pp. 87-92). Paris: Gallimard.

GASER, C., & SCHLAUG, G. (2003). Brain Structures Differ between Musicians and Non-Musicians. *The Journal of Neuroscience*, 23(27), 9240-9245.

GOETHE, J. W. V. (1985). *Goethes Gedanken über Musik: Eine Sammlung aus seinen Werken, Briefen, Gesprächen und Tagebüchern (insel taschenbuch)*. Frankfurt: Insel Verlag.

HOBBSBAWM, E. (1985/1990). A Outra História – Algumas reflexões. In F. KRANTZ (Org.), *A Outra História: ideologia e protesto popular nos séculos XVII a XIX* (pp. 18-33). Rio de Janeiro: Zahar.

KORCZYNSKI, M. (2003). Music at work: towards a historical overview. *Folkmusic journal*, 8(3), 314-334.

LEVITIN, D. J. (2007). *This is your brain on music: the science of a human obsession*. New York: Plume.

LINKLATER, H., & FORBES, L. (2012). Cross-Cultural Collaboration as Community Growth and Integration: Children's Music Projects in Bosnia-Herzegovina and Scotland. *Approaches: Music Therapy & Special Music Education*, 4 (2), 101-109.

MORGAN, M. (1995). *Mensagem do outro lado do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco.

MÜNTE, T., ALTENMÜLLER, E., & JÄNCKE, L. (2002). The musician's brain as a model of neuroplasticity. *Nature Reviews Neuroscience*, 3, 473-478. doi:10.1038/nrn843

PERETZ, I. (2006). The nature of music from a biological perspective. *Cognition*, 100(1), 1-32. doi:10.1016/j.cognition.2005.11.004

PERETZ, I. (2010). Towards a neurobiology of musical emotions. In P. JUSLIN & J. SLOBODA (Eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, research, applications* (pp.99-126. Oxford: Oxford University Press.

PETRAGLIA, M. S. (2010). *A música e sua relação com o ser humano*. Botucatu:

OuvirAtivo.

PETRAGLIA, M. S. (2015). *O fazer musical como caminho de conhecimento de si e conhecimento do outro no contexto empresarial*. (Tese Doutorado em Psicologia Social – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo). São Paulo, Brasil.

PLATÃO (1983). Fédon. In: *Diálogos* (Os pensadores). (3ª ed). São Paulo: Abril Cultural.

SCHERER, K., & COUTINHO, E. (2013). How music creates emotion: a multifactorial process approach. In T. COCHRANE, B. FANTINI, & K. R. SCHERER (Eds.), *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control* (pp. 121-146). Oxford: Oxford University Press.

SOBREIRA, S. (2003). *Desafinação vocal*. (2ª ed). Rio de Janeiro: Musimed.

STEWART, L. (2008). Do musicians have different brains? *Clinical Medicine*, 8(3), 3014-308. doi: 10.7861/clinmedicine.8-3-304

THÉVOZ, M. (1980). *L'Art Brut*. Genève: Editions d'Art Albert Skira.

WILKINS, R. W., HODGES, D. A., LAURIENTI, P., STEEN M., & BURDETTE, J. H. (2014). Network science and the effects of music preference on functional brain connectivity: From Beethoven to Eminem. *Nature Scientific Reports*, 4(6130). doi: 10.1038/srep06130.

ZUCKERKANDL, V. (1976). *Man the musician*. Princeton: Princeton University Press.