

Os “musickings”, por Small, e questões para a Educação Musical Musickings, by Small, and issues for Music Education

Uliana Dias Campos FERLIM*

RESUMO: Neste ensaio, busca-se trazer o conceito de “musicking”, de Christopher Small (1998), um músico e estudioso informado pela antropologia interpretativa de Geertz (1973) e pela teoria da mente de Bateson (1972). O “musicking” pode ser entendido, nas suas dimensões de função e natureza, como constituidor do ser humano, contemplando seus fundamentos biológico, social e cultural. A partir desta exposição, algumas implicações deste conceito para a Educação Musical são apontadas, considerando a contribuição dos autores finlandeses (ODENDAAL et al., 2014) que discutem esse conceito, o identificam e o expressam como fenômeno sônico-social e provocam a área com algumas questões: podemos prescindir de “musicking” para realizar educação? Como organizar nossos ambientes educativo-musicais?

PALAVRAS-CHAVE: Musicking. Christopher Small. Fenômeno sônico-social. Educação Musical.

ABSTRACT: In this essay, we seek to bring the concept of “musicking”, by Christopher Small (1998), a musician and scholar informed by Geertz's interpretive anthropology (1973) and by Bateson's theory of mind (1972). Musicking can be understood, in its dimensions of function and nature, as a constituent of the human being, considering its biological, social and cultural foundations. From this exhibition, some implications of this concept for Music Education are pointed out, considering the contribution of Finnish authors (ODENDAAL et al., 2014) who discuss this concept, identify it and express it as a sonic-social phenomenon and provoke the area with some questions: can we do general education without “musicking”? How can we organize our musical educational environments?

KEYWORDS: Musicking. Christopher Small. Sonic-social phenomenon. Music Education.

1 Introdução

Um amigo me disse, certa vez: “eu acho que gosto mais de gente do que de música” e aquilo ficou na minha mente de professora de música, na lida e desafio com a formação de professores, e de vez em quando, retorna. Gostaria de iniciar com essa anedota para propor algumas reflexões.

Esse postulado (imbuído de uma dúvida, “eu acho”) me traz a oportunidade de questionar alguns conceitos dos mais importantes para a Educação Musical, qual seja, o que é a música e qual o papel dela na educação das pessoas em geral.

Se eu mudar um pouco o postulado hesitante do meu amigo e reescrevê-lo, ele poderia ficar assim: “eu acho que gosto mais de pessoas (se relacionando e fazendo música) do que da

* Mestre em História Social pela UNICAMP, professora no Departamento de Música da UnB, ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6217-575X>, e-mail para contato: uliana@unb.br

música (em si)”. Estes postulados se afinam com a posição de um músico, criador de um neologismo em música, de quem tratarei aqui. Este músico e estudioso traz dimensões bastante instigantes para a compreensão da música na sociedade e, se abriremos bem os ouvidos, para a Educação Musical.

Voltando à pessoa que me fez pensar, o que significa dizer isto: “gostar mais de gente do que de música”? A pessoa que me disse isto é um músico. Dado pois, por suposto, que gosta de música. Isto me leva a outra questão: pode haver pessoas que não gostam de música? Costumo dizer, com certo gracejo e hiperbolismo, para meus alunos, que em “toda a história da humanidade” só conheço dois casos de aversão à música. Um caso é de João Cabral de Melo Neto. Não nos cabe aqui interpelar o poeta que teve direito a suas idiossincrasias. Chico Buarque, aliás, com a rebeldia de um jovem de 20 anos, quando musicou o poema de João Cabral, “Morte e Vida Severina”, foi perguntado se soube da aprovação do poeta. Ao que respondeu que achava que havia sido positiva. Quanta ousadia!¹ Se João Cabral levasse às últimas consequências sua própria aversão à música, poderia ter, como se diz por aí, “dado ruim” para o Chico Buarque de Holanda. Deixemos o poeta, e o músico, em paz, pelo menos por enquanto. Mas voltemos a minha questão.

O outro caso, bem raro, de “aversão à música” que eu costumo lembrar aos meus alunos é com base em uma disfunção neurológica denominada amusia. As pessoas que apresentam essa condição têm dificuldades de identificar um som, e há relatos inclusive de sofrimento quando à decodificação dos sinais sonoros é feita pelo cérebro delas.² Portanto, continuando minha observação brincalhona, se meu amigo não é João Cabral nem apresenta amusia, ele está no rol das pessoas que, em sua grande maioria, gostam de música, ou, no mínimo, têm alguma relação com ela. Creio até que, ao contrário do meu amigo e do poeta, é mais comum as pessoas gostarem mais de música do que de pessoas.

Há um neologismo, referido ao *Homo sapiens*, que o estudioso e músico neozelandês Christopher Small criou, e que nos ajuda a entender a posição do meu amigo. Small, após anos de estudos musicais e filosóficos na Europa, disse que não devemos pensar n“A Música”. O que existe é **a ação de musicar**. Eis o neologismo que ele criou: o “*musicking*”.

¹ Conferir uma narrativa desta história em “Apontamentos sobre uma canção para teatro: Funeral de um Lavrador”, de Walter Garcia, 2011.

² Conferir SACKS, Oliver. *Alucinações Musicais*. 2007.

Ele propõe pensarmos em “*musicking*” ao invés de “Música”.³ O significado deste neologismo é o de que as **peças fazem música**, e esse é o dado principal que não é levado em consideração, daí os problemas filosóficos e de ensino que rondam os campos de conhecimento. São **as peças** a parte principal da concepção de Small. Elas entram em ação. A música não é uma “coisa em si”. A música não são as obras musicais. E o significado de “música” esteve, por muito tempo, atrelado a “obras”. Ora, música não existe, a não ser no tempo, e pela ação das peças. Antes, elas, as obras, existem em função das peças, para fazer com que estas entrem em relação umas com as outras. Para isso, diz Small, existiriam as obras: para dar oportunidades para as peças se relacionarem. A ousadia de Small é tão grande, embora diferente da ousadia juvenil de Chico Buarque. A perspectiva do estudioso muda tudo, do ponto de vista filosófico, e por conseguinte, do pedagógico, se quisermos continuar nos desafios. Passo a descrever os argumentos de Small para depois voltar aos questionamentos para a Educação Musical.

2 O musicar

A partir da leitura de Small, podemos dizer que a música não é um objeto em si, autônomo e isolado da vida social. Chico Buarque e João Cabral, artistas conhecidos por retratarem as misérias sociais, que o digam! Mas mesmo posicionamentos artísticos, ou “simplesmente” humanos, “menos diretamente políticos” não são, nem estão, isolados da vida social; em outras palavras, eles não são autônomos, eis a questão.

Small propõe que o fato mais importante não é a obra em si, mas sim o conjunto de relações que dão suporte às ações que envolvem as peças. Há sempre um conjunto de relações que sustentam um determinado fazer musical. “Música não é nada em si, mas uma atividade, algo que as peças fazem” (SMALL, 1998, p. 2).⁴ Música não é um objeto estanque e não deveríamos lançar nossos esforços de entendimento nesse foco. Aliás, muito já foi feito nesse sentido, e ele propõe uma guinada, novas perspectivas e questões bastante críticas.

As peças realizam a atividade de musicar, e ele propõe então esse neologismo, o “*musicking*”, para reorganizar nosso olhar para **a atividade de fazer música**, para o conjunto

³ A obra “*Musicking...*”, de Small, condensa seu pensamento, desenvolvido desde as obras anteriores, e apresenta sua teoria sobre o musicar (SMALL, 1998, p. 12)

⁴ Music is not a thing at all but an activity, something that people do.

de relações ali envolvidas em cada contexto desse “musicar”. Só assim poderíamos começar a entender alguma coisa:

A natureza e o significado fundamentais da música não estão nos objetos, nem nas obras musicais, mas na ação, no que as pessoas fazem. É apenas entendendo o que as pessoas fazem quando participam de um ato musical que podemos esperar entender sua natureza e a função que ela desempenha na vida humana. Qualquer que seja essa função, tenho certeza, primeiro, que participar de um ato musical é de central importância para nossa própria humanidade, tão importante quanto participar do ato de falar, que é tão parecido (mas do qual também difere em aspectos importantes) e, segundo, que todo mundo, todo ser humano normalmente dotado, nasce com o dom da música não menos do que com o dom da fala. Se é assim, nossa vida atual nos concertos, seja “clássica” ou “popular”, na qual poucos talentosos têm o poder de produzir música para a maioria “sem talento”, baseia-se em uma falsidade. Isso significa que nossos poderes de fazer música para nós mesmos foram seqüestrados e a maioria das pessoas teve roubada a musicalidade que é delas por direito de nascimento, enquanto algumas estrelas e seus manipuladores ficam ricos e famosos ao nos vender o que nos levaram a acreditar que nos falta (SMALL, 1998, p. 8).⁵

Small lança uma questão ética e política ao mesmo tempo. Ele afirma que, histórica e culturalmente, participar dos eventos musicais foi objeto de sequestro por alguns poucos. De um ponto de vista da cultura ocidental, isso separou público e artistas e nos alienou de uma atividade essencialmente humana. Configura-se aí um certo fazer musical, um “*musicking*”. Em tempo, para o autor, existem vários “*musickings*” e todos são legítimos. O que não o dispensa de ser extremamente crítico com o “*musicking*” hegemônico ocidental.

No seu último livro escrito e publicado, “*Musicking: The Meanings of Performing And Listening*” (1998), Small faz uma descrição densa (*a thick description*, referenciando-se na Antropologia de Geertz) das relações que são estabelecidas no musicar da sala de concerto (a partir daqui utilizo a palavra “musicar”, sem aspas, para designar “*musicking*”). Uma sala de concerto fictícia (que guarda características comuns de várias salas reais), como ele diz, que pode estar em Nova Iorque, Londres, Tóquio, etc., onde quer que tenha uma cultura baseada

⁵ The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do. It is only by understanding what people do as they take part in a musical act that we can hope to understand its nature and the function it fulfills in human life. Whatever that function may be, I am certain, first, that to take part in a music act is of central importance to our very humanness, as important as taking part in the act of speech, which is so resembles (but from which it also differs in important ways), and second, that everyone, every normally endowed human being, is born with the gift of music no less than with the gift of speech. If that is so, then our present-day concert life, whether “classical” or “popular”, in which the “talented” few are empowered to produce music for the “untalented” majority, is based on a falsehood. It means that our powers of making music for ourselves have been hijacked and the majority of people robbed of the musicality that is theirs by right of birth, while a few stars, and their handlers, grow rich and famous through selling us what we have been led to believe we lack.

na razão científica e na economia industrial, e onde haja uma classe média organizada nessa base, há uma sala que abriga concertos sinfônicos, e nesta descrição fictícia, ele desenha as relações sociais e os significados que vão sendo estabelecidos a partir delas, em um exercício interpretativo, como faria Clifford Geertz.⁶ O autor é bastante crítico sobre esse tipo de musicar. Pois sua descrição vai revelando, aos poucos, como o evento do concerto, apesar de suas variadas possibilidades de existência e significação, é organizado e fundado na distinção entre público e plateia. Ele demonstra ainda a divisão das tarefas e a expectativa da escuta da obra como o elemento central, de máximo valor, o que redundava em pouca ou quase nenhuma valorização para a performance.

Small inicia a discussão sobre o “*musicking*” referindo-se aos problemas de não se considerar a performance (portanto, a ação, o ato de musicar) no entendimento do que é a música. E como isso pode obliterar nosso entendimento do que seja, e fundamentalmente, signifique o musicar para a condição humana. Em tempo, é preciso lembrar que ele traz à luz a noção de performance para compreendermos seu sentido no conceito de musicar, e também para entendermos a importância das relações sociais. Podemos dizer que quem escuta também faz parte da performance, pois está envolvido na ação do musicar. Todas as ações são válidas e são imprescindíveis para se compreender o musicar. Mas para Small, o desafio intelectual é demonstrar que a obra não é nada em si, e sim depende de ação, e fundamentalmente, de relações sociais, para existir. Creio que essa é a escolha do autor ao chamar a atenção para a performance.

A descrição densa da sala de concerto é entremeada com capítulos nos quais ele desenvolve a explicação de uma teoria da mente humana. O autor recorre a Gregory Bateson (1972), antropólogo inglês que se dedicou ao tema da comunicação. Bateson, que tem também formação em zoologia, como Small, traz a primazia do contexto social para o entendimento da comunicação humana, que tem base em fatores biológicos. Esse é um ponto decisivo para se compreender Bateson e o nosso autor em questão. Compreender o contexto e as relações são fundamentais. No decorrer de sua explanação, ele demonstra que, à medida que se complexificam as formas de vida, o contexto passa a ser cada vez mais importante para a compreensão das relações.

⁶ Clifford Geertz é um antropólogo que se dedicou à Antropologia Hermenêutica ou Interpretativa. O texto sobre os significados de uma “piscadela” é bastante referenciado nos estudos em Ciências Sociais para delinear esta vertente da Antropologia: “A interpretação das culturas”, publicação original de 1973. No capítulo 1, ele nos leva a considerar como um simples gesto como a piscadela pode ter inúmeros significados alijados de seu contexto de produção e intenta, então, demonstrar a importância da busca pelos significados em contextos.

Para Bateson, basta a capacidade de se comunicar, que ocorre desde um organismo muito simples, como uma bactéria, para definir que esse ser possui uma “mente”. A definição de Bateson é muito básica: “Onde quer que haja vida, há mente” (SMALL, 1998, p. 53).⁷ Desta feita, a mente é processo, e não está localizada em alguma materialidade ou estrutura específica do ser. E a comunicação desse ser simples são as trocas que ele realiza com outros seres e com o ambiente. Quanto mais simples o ser, mais objetiva sua comunicação, que geralmente se restringe a se proteger e não há muita dificuldade ou variedade na ação de fazê-lo. Com o desenvolvimento dos seres vivos, as formas de comunicação se complexificam. A linguagem verbal é o extremo do desenvolvimento, e por suas características de linearidade, desenvolveu em nós, seres humanos, grande capacidade como a análise, mas trouxe-nos dificuldades em outras dimensões. E nesse aspecto, Small referencia Bateson quando traz a importância do contexto para a compreensão comunicativa. O músico lembra que ideias de Bateson ainda podem ser encontradas nas formulações dos neurobiólogos, principalmente depois da década de 1980, de forma vívida.⁸ (SMALL, 1998)

Voltando à questão musical, para se compreender as ações musicais, é necessário entendê-las em toda sua dimensão social. Small, a partir do campo de construção do entendimento do musicar, buscando sua natureza e função na sociedade humana mais global, no âmbito de uma grande narrativa, procura reafirmar essa perspectiva social como base para o entendimento dessa atividade designada como essencialmente humana. Ao mesmo tempo em que ele reafirma a primazia do contexto social, ele vai em busca de algo de base, um elemento que caracterize a condição humana. Esse elemento seria a comunicação e os processos de significação aí envolvidos; mas como base, a comunicação, conforme Bateson, tem esse fundamento biológico. A comunicação entre os seres, desde os mais simples seres vivos existentes, se dá pela capacidade de identificar um certo “padrão que conecta”:

Cada mente individual, cada conjunto de processos de dar e receber informações conforme se passa dentro de cada criatura viva individual pode, por si só, ser simples ou complexo, mas é ao mesmo tempo um componente da rede maior e mais complexa. Bateson chama essa vasta rede de "o padrão que conecta" porque une todos os seres vivos uns com os outros, algumas vezes até remotamente, mas não excluídos do padrão. O que mantém o padrão unido, o que coloca o mundo que existe dentro dos limites do organismo em interação contínua com o mundo que está fora dele é a

⁷ Wherever there is life there is mind.

⁸ Conferir especialmente o capítulo “Interlude 1: The Language of the Gesture”.

passagem de informações. A mente tem seus caminhos externos não menos que seus caminhos internos (SMALL, 1998, p. 53).⁹

Fica explicitada assim a noção de que a mente também não é “uma coisa em si”, mas fundamentalmente é processo, e tem sua dimensão externa, de rede, que tem essa função de conectar. A visão da dualidade cartesiana, mente *versus* corpo, como lembra Small, cai por terra. As experiências, deste ponto de vista, são incorporadas. As trocas de informações são sentidas, experimentadas, vividas. Implicam um complexo processo de referência e significação. A base é o “padrão que conecta”, algo que está lá, nas trocas de informações, como fundamento para a significação, embora seja inexoravelmente dependente dos diversos contextos possíveis. Aqui é hora de lembrar, novamente, que musicar é ação. E com isto, enfatizar que é ação e relação entre pessoas:

A linguagem do musicar é a linguagem do gesto que une todo o mundo vivo e, diferentemente das línguas verbais, não possui vocabulário definido nem unidades de significado. Baseada em gestos, pode lidar com muitas preocupações, mesmo que aparentemente contraditórias, todas ao mesmo tempo, enquanto as palavras podem lidar com questões apenas uma de cada vez. As palavras são literais e proposicionais, ao passo que musicar é ação metafórica e alusiva, as palavras insistem em um único significado, e musicar tem muitos significados, todos de uma só vez. (...) O melhor que podemos esperar fazer com as palavras é sugerir maneiras pelas quais possamos começar a entender a experiência (SMALL, 1998, pp. 184-185).¹⁰

O musicar teria esse poder de nos fazer conectados, prescindindo das palavras. Ele nos conecta entre nós, seres individuais, uns com os outros, com o ambiente que nos cerca e inclusive com o mundo sobrenatural e, várias vezes, Small nos lembra da importância desses processos para toda a humanidade.

⁹ Each individual mind, each set of processes of giving and receiving information as it goes on within each individual living creature, may in itself be simple or complex, but it is at the same time a component of the larger and more complex network. Bateson calls this vast network “the pattern which connects” because it unites every living creature with every other, some intimately, some remotely, but not one excluded from the pattern. What holds the pattern together, what puts the world that exists within the boundaries of the organism in continuous interaction with the world that is outside it, is the passing of information. The mind has its external no less than its internal pathways.

¹⁰ The language of musicking is the language of gesture that unites the entire living world, and unlike verbal languages it has no set vocabulary or units of meaning. Being gesture-based, it can deal with many concerns, even apparently contradictory ones, all at the same time, while words can deal with matters only once at a time. Words are literal and propositional where musicking is metaphorical and allusive, and they insist on a single meaning where musicking has many meanings, all at once. (...) The best one can hope to do with words is suggest ways in which we might begin to understand the experience.

O processo de base para essa comunicação é a metáfora. Na existência dos gestos, estão também os movimentos, o experienciado, o vivido. Tudo está ligado e em relação, e nos leva à noção de ritual, que são as repetições dos gestos com significados estabilizados que nos ajudam a nos comunicar, a nos mantermos conectados como grupos humanos ou sociedade. Os mitos, com seus personagens e enredos, são as narrativas que estão entrelaçadas com os rituais. E, mais uma vez, recorrendo aos estudos antropológicos, Small nos lembra que a função dos mitos e rituais é criar um mundo de relações ideais que nos explique e nos faça, de fato, sentir a estabilidade de sermos e estarmos conectados. Ele nos lembra, a partir de Geertz, “the lived-in order merges with the dreamed-of order”, isto é, que quando tomamos parte em um ritual, a ordem vivida funde-se com a ordem sonhada (SMALL, 1998, p. 95).

O que acabei de trazer, resumidamente, nas breves sentenças acima, é desenhado com vários exemplos e referências nos capítulos em que Small descreve a sala de concerto. E desta feita, temos que o musicar das salas de concerto é explicitado em grandes metáforas. As sinfonias são representadas como narrativas míticas. A obra é o elemento central que traz a virtualidade de um mundo estável, momentaneamente desestabilizado (tanto pelo enredo, como pelos sinais musicais tonais) e o compositor é representado como o herói que traz a paz de volta ao mundo dos conflitos apresentados para a conciliação final. Small fala das muitas semelhanças da sinfonia com a literatura romântica, e não é por acaso que a sala de concerto foi formada com a crise da nobreza, com a ascensão da burguesia, e com a ação desta, a sala de concerto ganha significados de estabilização. Participar de um ritual como esse, e lembrando que todo o musicar está envolto em um ritual, é compartilhar de uma visão de mundo (embora haja muitas possibilidades de significação) e sentir-se fazendo parte desta representação. É uma forma de vivenciarmos, momentaneamente, a partir de relações reais, formas ideais de como gostaríamos de existir em sociedade. Então, as pessoas investem as obras de significado, pela performance, mas também por toda a sorte de relações envoltas ao ritual da performance. Small propõe que tudo, da construção do espaço da sala de concerto, até a atuação das pessoas que propiciam que o concerto seja realizado, como a bilheteria, a produção, etc., compreende o musicar. O musicar diz respeito não somente ao ato musical tradicionalmente pensado, como também a todas as relações mais extensivas que o sustentam.

E eis as redes de relações necessárias para se entender a importância do musicar para a sociedade humana. De um ponto de vista global, conforme o autor, todas as sociedades têm a capacidade de gerar essa expressão e realizar esse jogo metafórico. Todos os “*musickings*” ou

musicares são expressões de como nós, enquanto grupo humano ou sociedade, gostaríamos de viver, idealmente, isto é, de forma mais estável, e realizados na capacidade de significação dessa conexão de base biológica, e estendida e transmutada em significados variados, mas fundamentalmente, conectada. Ou, invertendo a proposição, o musicar é o que nos constitui como humanos porque nos conecta enquanto humanos que somos. Isso não parece pouco.

3. Desafios para a Educação Musical

Neste ponto, podemos voltar ao meu amigo e seu dizer para tentar interpretá-lo. Talvez dê para entender ou, como diz Small, para começar a compreender em palavras a experiência dele quando diz achar que “gosta mais de pessoas do que de música”. Talvez sua experiência profunda de significação musical tenha lhe revelado algo mais sobre seu grupo social ou como ele o imagina. Talvez dê para supor que João Cabral não gostasse tanto das experiências e das formas com as quais a música é representada em sua visão ideal de sociedade. E talvez dê para compreender por que Chico Buarque se identifica com um tipo de musicar mais comunitário, que possa fazer mais sentido para sua visão de sociedade. Não quero dizer com isso que os musicares tenham sentidos fixos e imutáveis, e que um seja melhor que outro. Porém, do ponto de vista educativo, escolhas podem ser feitas, e como educadores, precisamos estar atentos. Eis aqui, nestes pontos, uma oportunidade de trazer a discussão para o papel das escolhas em como realizar Educação Musical.

No campo da pesquisa da Educação Musical, a perspectiva social tem suporte com a visão de Small. Compreender a dinamicidade das relações sociais e, por conseguinte, a construção dos significados no ato de musicar, pode diferenciar nossas ações no campo pedagógico-musical. Trago aqui a leitura de Small de alguns educadores musicais finlandeses, que ressaltam a importância das questões levantadas por ele, a partir de sua perspectiva eminentemente relacional.

Em seu texto em que exploram o significado do musicar de Small, os autores Odendaal, Kankkunen, Nikkannen e Vakeva (2014) trazem uma significativa mudança de paradigma para a importância da música na educação escolar. Se o argumento de Small for levado às últimas consequências, poderíamos inverter a posição comumente encontrada sobre o papel da música na escola. Ora, se musicar traz em si valores e princípios profundos sobre como deveriam se dar as relações sociais em seu aspecto mais ideal e propositivo, isto é, se musicar proporciona laços de conexão tão importantes entre aqueles que o praticam (e quantas

formas diferentes há de praticá-lo!), com projeções e ideias de como poderiam ser as relações sociais, isto significa uma experiência relevante para de fato promovermos a educação em bases mais humanísticas. Em outras palavras, teríamos aqui a inversão do argumento. Ao invés de dizer que a música deveria estar na escola, podemos propor, com mais assertividade, que a escola precisa do musicar para a formação humana. Esse é o argumento principal dos autores citados acima.

Ao trazer a interpretação sobre a visão de Small de como o musicar informa os valores sociais, os autores apostam que as propostas em Educação Musical poderiam ser desenvolvidas com base na comunalidade:

O conceito de musicking de Small parece sugerir que o foco pedagógico pode ser na comunalidade. Em vez de considerar a educação musical como um conjunto de práticas que ajudam estudantes individuais a se tornarem melhores músicos, julgando pela comparação de suas habilidades, sugere que o desenvolvimento de habilidades artísticas pode ser concebido em termos de participação e compartilhamento de ideias (ODENDAAL et al., 2014, p. 171).¹¹

Small alarga o conceito de música com o contexto social, pois este faz parte do que é a música. Não há separação. Os autores argumentam que, para Small, música diz respeito a um conceito sônico-social:

(...) **o espaço físico molda o espaço social do musicar**. Assim, ele parece ver as **relações sociais e espaciais** como inerentes e "intra-musicais" no sentido mais profundo, pois também constituem a música como um fenômeno sônico-social (ODENDAAL et al., p. 166).¹² (Grifo nosso)

A partir desta perspectiva, os autores parecem resolver o dilema apresentado no início do seu próprio artigo, e que traz relação com este ensaio na medida em que busca trazer o conceito de “musicking”, qual seja, os professores deveriam se ater mais aos aspectos inerentes do fenômeno musical, os que são chamados de sônicos, ou aos aspectos sociais? Ao assumir que o fenômeno é essencialmente sônico-musical, a orientação direta da perspectiva de Small seria fazer com que a organização pedagógica assumisse, integralmente, o que

¹¹ Small's concept of musicking seems to imply that the pedagogical focus can be on communality. Instead of taking music education as a set of practices that helps individual students to develop into better musicians, judged by comparing their abilities to those of the other students, it suggests that artistry can be conceived in terms of participation and sharing ideas.

¹² (...) **physical space shapes the social space of musicking**. Thus, he seems to view **social and spatial relationships** as inherent and 'intra-musical' in the deepest sense, as they also constitute music as a sonic-social phenomenon.(Grifo nosso)

chamam de comunalidade, isto é, as ações dos professores poderiam se pautar principalmente pela organização na participação e no compartilhamento de ideias entre os aprendizes. Desta forma, poderíamos nos aproximar mais diretamente da concepção de Small sobre música, e ao pensar se gostamos “mais de pessoas do que de música”, como meu amigo pensou, não produziríamos nenhum estranhamento, ou poderíamos enfrentar esses desafios, dos problemas da vida nas sociedades humanas e no mundo global, mediados pela Educação, com mais consciência. Estaríamos, assim, reconfigurando nossos espaços de aprendizagem para acessar todo o potencial da música na formação humana, assumindo seu componente ético e político. Com essas reflexões na escola, os autores finlandeses dizem que encontraríamos a chave para ligar educação formal e educação informal, potencializando também nossos atos educativos.

Ao musicar, estamos profundamente conectados com nossas imagens sobre nós mesmos e com ideais sobre como as relações sociais poderiam ser mais estáveis. Mas nem todo musicar é educativo nesse sentido de poder gerar aprendizados sobre si próprio e sobre os contextos que envolvem os participantes.

Musicking é, portanto, não apenas uma maneira de ensaiar a vida, mas também cria *'a imagem pública de nossos relacionamentos mais desejados interiormente'*: não apenas 'mostrando-os para nós o que eles podem ser, mas realmente trazendo-os à existência durante a performance'. (Small 1987, 70, itálicos no original) Ao musicar, estamos *explorando, afirmando e comemorando* quem somos em relação aos seres humanos e ao mundo (Small 1987, 56, 1999, 9, 2011, xiii, itálicos no original). Isso significa que a música pode ser vista como um processo educativo no sentido de que aqueles que 'musicam' aprendem coisas novas sobre si mesmos e sobre os contextos em que eles musicam (ODENDAAL et al., p. 163, itálicos no original).¹³

E para fazer um contraponto, ou um importante lembrete sobre as variadas formas de musicar embutidas no conceito “*musicking*”, há aquelas formas que podem favorecer condições de dominação. Os autores referenciam outros estudiosos que corroboram essa argumentação:

(...) musicking também pode fortalecer condições dominantes, até mesmo orientar as pessoas para fins destrutivos (ver e.g. Turino 2008; Alanne 2010). Assim, nem todo musicking pode ser educativo: em termos praxiais, nem

¹³ Musicking is thus not only merely a way to rehearse life but also creates ‘the public image of our most inwardly desired relationships’: not just *‘showing them to us as they might be but actually bringing them into existence for the duration of the performance’* (Small 1987, 70). In musicking, we are *exploring, affirming and celebrating* who we are in relation to the fellow humans and to the world (Small 1987, 56, 1999, 9, 2011, xiii). This means that musicking can be seen as educative process in the sense that those who ‘music’ learn new things of themselves and of the contexts in which they ‘music.’

toda práxis musical pode contribuir com valores favoráveis ao crescimento da sociedade, mesmo que elas cumpram suas próprias normas, padrões e valores. Também é possível “deseducar” por meio da música. (Bowman 2002, 64; Regelski 2009, 16; ver também Reimer 1970, 93–94). (ODENDAAL et al., p. 168).¹⁴

Isto é, em que pesem valores positivos na sua natureza e função, há musicares que promovem condições adversas ao desenvolvimento humano, pois é preciso estar atento aos contextos variados em que tais valores são produzidos. Aquela conexão sentida e experimentada, o “padrão que conecta”, é o elemento de base que depende de muitos outros contextos para significação.

A teoria sobre o musicar que Small construiu, como ele mesmo diz, tem a função de chamar a atenção para um aspecto que todos já conhecemos, a presença do musicar na condição humana. Ele busca fazer, a partir da explicitação do porquê e do como isso ocorre, ao defini-lo como um dado fundante das relações humanas, com que todos nos apercebamos da potência do musicar para nossa vida social contemporânea. Se o musicar não ousar se aproximar deste potencial de auto-conhecimento e conhecimento a que ele faz juz por sua natureza primeva, qual o sentido de ele estar presente na escola? Trata-se de um chamado para a consciência e escolhas. Eis um grande desafio.

Referências Bibliográficas

BATESON, Gregory. **Steps to an Ecology of Mind**. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology. New York: Candler Publishing Co.; St Albans: Paladin (1973). 1972.

GARCIA, Walter. Apontamentos sobre uma canção para teatro: “Funeral de um Lavrador”. **Literatura e Sociedade**, v. 16, n. 15, 2011, pp. 160-173. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64553>. Acesso em 04 junho 2020.

GEERTZ, Clifford. **The interpretation of Cultures**. New York: Basic Books, 1973.

HOLLANDA, Chico Buarque de. MELO NETO, João Cabral. **Funeral de um lavrador**. In.: Morte e Vida Severina. Rio de Janeiro: PHILIPS, 1966. LP (2 min 33)

¹⁴ (...) musicking can also entrench dominant conditions, even guide people to destructive ends (see e.g. Turino 2008; Alanne 2010). Thus, all musicking may not be educative: put in praxial terms, all musical praxes may not contribute to growth-conducive values of the society, even if they would fulfil their own norms, standards and values. It is also possible to ‘miseducate’ through music (Bowman 2002, 64; Regelski 2009, 16; see also Reimer 1970, 93–94).

MELO NETO, João Cabral, Morte e vida severina, Auto de Natal pernambucano, 1954-1955. In: _____. **Obra completa**, OLIVEIRA, Marly de (org.) 3a. reimp., Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 169-202.

ODENDAAL, Albi; KANKKUNEN, Olli-Taavetti; NIKKANEN, Hanna M.; and VAKEVA, Lauri. What’s with the K? Exploring the implications of Christopher Small’s ‘musicking’ for general music education. **Music Education Research**, Vol. 16, No. 2, 162–175, 2014.

SACKS, Oliver. **Alucinações Musicais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SMALL, Christopher. **Music of the common tongue: survival and celebration in Afro-American music**. London: John Calder Ltd. New York: Riverrun Press Inc., 1987.

SMALL, Christopher. **Musicking: The Meanings of Performing and Listening**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.

Submetido em: outubro/2020

Aprovado em: dezembro/2020