

Educação musical e diversidade cultural: uma incursão pelo viés da psicanálise

Neide Esperidião

Fundação Instituto Tecnológico de Osaco (FITO)
neide.esperidiao@terra.com.br

Leny Magalhães Mrech

Universidade de São Paulo (USP)
lenymrech@uol.com.br

Resumo. Este artigo discute aspectos relativos à possível articulação entre a psicanálise e a educação musical e apresenta, sob a forma de um pequeno ensaio, um olhar a respeito da educação musical nas escolas, a partir das transformações havidas nas sociedades pós-modernas e hipermodernas, buscando seus efeitos na cultura, na música e na própria educação musical. Parte-se de que a educação musical tem como eixo o ensino da música, uma prática em constante processo de construção. Discutimos, por último, alguns possíveis encaminhamentos para a inserção de aulas de música em escolas e sua possível implantação, como decorrência da Lei 11.769/08.

Palavras-chave: sociedade pós-moderna e hipermodernidade, psicanálise e educação musical, diversidade cultural

Abstract. This article aims to instigate a new view on music education in schools, through some changes in post-modern societies and the implications on the lives of many individuals, particularly in the culture. Considering the musical practice as an activity of construction, performance and/or non-passive listening, and through the lenses of psychoanalysis, a possibility of expression of the whole human being - consciously and unconsciously, this article intends to highlight the need for a paradigm change in music teaching. With theoretical contributions of Sociology, Education and Psychoanalysis (Lacanian) and taking into account our own thoughts, we point out the need to reflect on the functions and meanings of the music included in formal education, after the institutionalization of Law 11.769/08.

Keywords: music education, cultural diversity, psychoanalysis

O cenário

Com o advento das grandes mudanças no cenário mundial na transição do século XX para o XXI e, em especial, com a globalização, ocorreram transformações drásticas na sociedade e na cultura, com a passagem de uma sociedade pai-orientada – na qual as relações com o Outro eram pautadas em relações hierárquicas verticalizadas – para uma sociedade horizontalizada, cujas figuras de autoridade e os ideais vêm perdendo gradativamente o seu impacto. No passado, o pai, o professor e as demais figuras de autoridade ocupavam um lugar de destaque e eram vistos como os grandes agentes transmissores da cultura.

Atualmente, vivemos em uma sociedade pedagógica ou sociedade da informação, na qual se privilegiam relações igualitárias. Uma das características principais da nossa cultura refere-se ao papel ocupado pelas mídias eletrônicas e televisivas, grandes agentes de transmissão, pois facilitam o acesso de grande parte das pessoas às informações. Com isso, a função da escola e a dependência do professor necessitaram ser reformulados drasticamente, levando a uma redefinição da própria educação, bem como da relação entre professor e aluno: o primeiro passou a ocupar outros lugares; tutor, pesquisador, orientador, parceiro, facilitador, etc.

Em linhas gerais, passamos de um modelo de ensino mais passivo para outro mais ativo. O grande axioma do ensino que diz respeito a alguém que ensina algo a alguém teve, então, de ser revisto e a grande questão atual tornou-se saber quem é esse alguém que ensina, o algo a ser ensinado e para quem se vai ensinar.

As consequências desses processos se fizeram sentir rapidamente nas escolas: aumentou a existência de um mal-estar entre alunos e professores. Os recentes encaminhamentos da cultura e da educação geraram novos impasses em relação às práticas docentes e às relações professor-aluno e se pode afirmar que alunos e professores sentem-se muitas vezes perdidos, sem saber como agir nem como atuar.

Do ponto de vista da psicanálise, essas questões, sob outros ângulos, são antigas e foram discutidas por Freud em 1930 em seu ensaio *O mal-estar na civilização* (Freud, 1997), no qual desvelou impasses da relação triádica sujeito-sociedade-cultura. Freud destacou que, diante da sociedade e da cultura, nós nunca estamos bem, pois há sempre um descompasso entre nossos desejos e aquilo que ambas nos propõem. E o sujeito, em uma tentativa de desafiar os processos repressivos, tenta validar o seu circuito desejante, gerando as chamadas formações do inconsciente, a saber: os chistes, os atos falhos, os lapsos de linguagem, os sintomas, etc.

Freud revelou a existência de todo um continente – o inconsciente –, o qual costuma escapar às nossas atividades da vida diária. Para o Pai da Psicanálise, nós somos atravessados continuamente pelo inconsciente e esse gera efeitos em nossas ações, pensamentos, sentimentos, etc.

Assim, pode-se pensar que os novos impasses havidos na sociedade, na cultura e na educação evidenciam também, sob novas formas, os descompassos anteriormente apontados por Freud em relação ao sujeito e à sociedade. Ficam as questões: será que nós não vivemos impasses muito próximos daqueles enfrentados no passado? Será que a própria sociedade, a cultura e a educação contemporâneas não exigiriam novos posicionamentos de professores e alunos em direção a lugares ainda não explorados pelas culturas anteriores?

As respostas a tais questões não são tão simples; no entanto, acreditamos que elas reafirmem muitas das afirmações de Freud, quando acreditava haver um antagonismo inerente entre

os desejos provenientes dos instintos humanos e as restrições impostas pela civilização.

Nas sociedades contemporâneas, constata-se que esse antagonismo ainda prevalece. E, por mais que essas se proponham a atender às demandas dos sujeitos, sabemos que jamais poderá ser suprida essa necessidade. Não estamos falando de desejos que levem o sujeito a se satisfazer com determinados produtos, como um novo instrumento musical ou um novo tipo de arco para o violoncelo: há um descompasso entre o que se deseja e aquilo que a sociedade, a cultura e a educação podem nos dar. Há algo que não se consegue atingir e que leva a adaptabilidade do sujeito à sociedade nunca ser total. E assim ocorre em qualquer sociedade, seja naquela pai-orientada ou na sociedade horizontalizada. Em algum momento, o sujeito – professor ou aluno – se verá diante de algo da ordem do não realizável: o professor, por mais que tente, terá extrema dificuldade em ensinar a todos os alunos e, mais ainda, a todos os alunos da mesma forma. E o aluno, por mais que queira saber tudo, se vê diante de algum ponto que lhe escapa, diante de algo que ele não conhece (Mrech, 1999, 2005).

Lacan, em 1964, corroborando Freud em seu Seminário XI – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (Lacan, 1998) – ensina que o inconsciente é da ordem do não nascido, ou seja, nós somos seres em um constante estado de vir-a-ser. E, assim, ele distingue drasticamente a psicanálise de orientação freudiano-lacanianiana dos conceitos de inconsciente tal como eram utilizados no passado: o inconsciente mítico, o inconsciente que remeteria apenas ao passado. Para Lacan, o inconsciente está ligado àquilo que nós não conseguimos realizar e que retorna continuamente para nos questionar. E Freud observa que a civilização precisa lidar com a não satisfação dos desejos de seus sujeitos. A única via possível para a sua realização é através do processo sublimatório.

A sublimação do instinto constitui um aspecto particularmente evidente do desenvolvimento cultural; é ela que torna possíveis às atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas ou ideológicas o desempenho de um papel tão ativo na vida civilizada. (Freud, 1997, p. 22).

Por esse motivo, Freud não tinha qualquer ilusão em relação aos ideais humanos e considerava que a agressividade, a crueldade e a hostilidade constituem sentimentos inerentes à natureza humana, revelando algumas das manifestações explícitas da pulsão de morte, as quais se transformam a cada momento da cultura.

Em uma sociedade verticalizada e pai-orientada, os processos repressivos eram maiores e, na sociedade contemporânea, vivemos uma des-repressão, ou seja, é proibido proibir. Os efeitos desses processos têm sido sentidos tanto em países desenvolvidos quanto nos países em desenvolvimento e, por esse motivo, consideramos importante retomar as afirmações de Freud em relação à sua teoria das pulsões, na qual ele assinala que a dualidade pulsional – amor e ódio, vida e morte – está sempre presente em nossos atos e são imperativos que atuam no inconsciente do sujeito e em sua vida social.

O mal-estar na civilização atual tem sido examinado por diversos pensadores contemporâneos em praticamente todos os campos do conhecimento e, na esteira dessas reflexões, Bauman (2000),¹ sociólogo polonês da atualidade, produziu uma série de obras, nas quais analisa com profundidade os reflexos e as consequências dos fenômenos anteriormente aqui referidos, não apenas do ponto de vista econômico, mas, especialmente, dirigindo seu olhar para a vida cotidiana do homem pós-moderno e hipermoderno (Lipovetsky, 2007). Para esse sociólogo, a era da modernidade ainda não terminou, pois apenas transitamos de uma modernidade considerada sólida em suas bases, crenças, valores e estruturas, para uma mudança radical e irreversível: a modernidade líquida.

Os sujeitos

Nesse processo, constata-se que os sujeitos são afetados de inúmeros modos: pela descentralização das estruturas estatais, pela acelerada transformação nas relações de trabalho e nos processos de produção de bens e serviços, pela fragilização do Estado, pelas mudanças na subjetividade coletiva, em produções culturais e, especialmente, pelas alterações na relação entre o eu e o Outro no cotidiano das pessoas. E essas mudanças têm ocasionado a fragmentação dos sujeitos, revelando a fragilidade e a condição efêmera e eternamente provisória da construção das identidades (Bauman, 2005).

Gilles Lipovetsky (1989) aponta que vivemos a era do vazio, na qual os valores morais não são mais levados em conta da mesma forma como o foram no passado, ocasionando o surgimento de uma sociedade pós-moralista descrita por ele como a época do crepúsculo do dever, dotada de

uma ética indolor adaptada a esses novos tempos democráticos. Ele desvela que vivemos a época da sociedade da decepção (Lipovetsky, 1989). Desse modo, os sujeitos são mais atingidos exatamente naqueles seus desejos imateriais e o consumismo não dá conta de satisfazer esses desejos dos sujeitos, pois há sempre algo que escapa, confirmando mais uma vez as palavras de Freud.

Uma cartografia do social no mundo ocidental de nossos dias é desvelada na obra de Birman (2006, p. 23), quando aponta a existência de novas formas de subjetivação do sujeito, assinaladas por uma cultura do narcisismo e pela sociedade do espetáculo: “Com isso, a subjetividade assume uma configuração decididamente estetizante, em que o olhar do outro no campo social e mediático passa a ocupar uma posição estratégica em sua economia psíquica”.

Na perspectiva da psicanálise, não há possibilidade de se estabelecer a identidade do sujeito, no sentido de um Eu único e fundamental, uma vez que o sujeito não está centrado no plano da consciência de si, mas sim, no plano do inconsciente.

Bastos (2003) aponta que, diferentemente do que Wallon acreditava, a preocupação da psicanálise lacaniana é examinar os efeitos dessa imagem especular dada pelo Outro sobre o indivíduo, de que modo esses operam no circuito de constituição do sujeito. A partir da metáfora do estágio do espelho, Lacan revela que a imagem especular não é a imagem do Eu, mas a de um corpo fragmentado. A imagem que o sujeito tem não é ele, mas sim, a imagem que é dada pelo Outro, que vem de fora desse sujeito, de modo que esse se olha não a partir do Eu, mas a partir dessa imagem que vem do Outro e que é da ordem do imaginário.

Assim, a partir da ordem do imaginário, se constituirá a matriz simbólica, por meio da qual esse indivíduo olha o mundo e sua posição dentro dele.

Bastos (2003, p. 103) declara:

É essa identidade alienante que marcará o psiquismo da criança, na medida em que ela vai ocupar o lugar do desejo dos pais e, ao introjetar a imagem especular, ela passa a assumi-la como se fosse sua. A partir do jogo identificatório, o sujeito é captado de forma dupla, pela imagem que lhe é estranha e, ao mesmo tempo, sua.

¹ Zygmunt Bauman (1925–) é um sociólogo polonês, professor titular de Sociologia da Universidade de Leeds (Inglaterra) e da Universidade de Varsóvia (Polônia). Publicou algumas obras referentes aos efeitos da globalização sobre a vida cotidiana, dentre as quais citamos *Modernidade líquida* (Bauman, 2000).

Desse modo, para a psicanálise, o sujeito estabelece diferentes circuitos identificatórios, e não uma identidade única. E, a partir de tais conceituações, passamos a abordar o impacto desses temas em relação à música e à educação musical, com o olhar da psicanálise, e consideramos que ela seja fundamental para introduzir outra forma de olhar a sociedade, a cultura, a educação, a educação musical e os sujeitos.

Música e psicanálise

A música vem sofrendo mudanças radicais em seus elementos constitutivos, a começar pela sua própria matéria-prima: os sons. Discorrendo sobre algumas dessas transformações, em linhas bem gerais, podemos afirmar que, até fins do século XIX, os sons utilizados na música ocidental eram praticamente os que pertenciam a uma gama de escalas dos sistemas modal e tonal, os quais são configurados por um rol de escalas, cujas origens remontam à música da Antiguidade grega.

A música modal ocidental predominou na Idade Média e uma grande parte de seu repertório musical tem compositores anônimos. Essa época foi assinalada por uma intensa religiosidade: a esfera do sagrado era reconhecidamente presente nas contingências do cotidiano: a música medieval se assentava no cantochão, caracterizando-se por ser uma música essencialmente vocal, cujas linhas melódicas possuem movimentos sonoros lineares e paralelos, os quais eram a princípio cantados em uníssono sem acompanhamento – a monodia – e, posteriormente, as linhas melódicas superpostas e contrárias, em um processo de imitação e repetição entre as vozes, como em uma trama de fios, constituíram a polifonia.

Inicialmente, as melodias possuíam poucos saltos intervalares entre as notas e o ritmo estava subordinado à métrica das palavras dos textos sacros. Nessa época, o intervalo denominado trítone era proibido de se cantar, uma vez que suas notas desestabilizavam a sonoridade devido à sua dissonância. Os parâmetros sonoros – tempo, volume, frequência, timbre, velocidade e densidade – eram grafados por meio de uma notação tipológica que evoluiu do neuma² para a notação tradicional, sendo muito utilizada ainda hoje .

As melodias do cantochão, ao penetrarem no ouvinte, sugeriam e sugerem ainda a ideia de um continuum linear, uma sensação de homogenei-

dade, de introspecção contemplativa, de unidade. O sentido de transcendência sobrepujava-se à condição particular do indivíduo.

Do ponto de vista da psicanálise, a produção da música medieval ocorreu durante o período da sociedade pai-orientada, na qual o Outro, como figura de autoridade, ocupava o lugar central. Pode-se até afirmar que essa foi a época do Outro absoluto, assimilado à figura de Deus ou do Líder religioso, e aqueles dotados de poder maior seriam os representantes da própria figura de autoridade máxima.

No decorrer da evolução da música, notas ornamentais, alturas, intervalos, movimentos melódicos conjuntos e disjuntos, ascendentes e descendentes, acentos, intensidades e ritmos foram transformando a textura musical. Após o século XV, a polifonia deu origem às formas musicais como o recitativo, a ária, a cantata e a ópera, paralelamente à evolução da notação mensurada, da teoria musical e dos instrumentos.

Em fins do século XVI, o costume de se acompanhar a melodia com um baixo contínuo (geralmente o cravo), resulta no surgimento da melodia acompanhada, soando de forma agradável ao ouvinte pela consonância de seus acordes e instaurando um momento em que os compositores passam a buscar a perfeição e a harmonia como sustentáculo de todo o arcabouço melódico, modificando estruturalmente a textura musical. Inaugura-se a era dos modos maior e menor.

A característica principal do sistema tonal reside, portanto, na existência de um centro tonal, de um campo harmônico e de uma melodia acompanhada, a qual, por sua vez, ganha uma estrutura temática que passa a ser a força motriz da composição: o tema musical. E o compositor inicia o discurso musical a partir desse tema, fragmentando, repetindo, invertendo, cadenciando esse mesmo tema em frases simétricas e promovendo o surgimento de novas formas musicais, especialmente as da música de concerto: sonatas e sinfonias, de modo que a música instrumental se desenvolve nos períodos musicais seguintes – Barroco, Classicismo e Romantismo – subsidiada pelo tonalismo.

Da simetria à assimetria, da razão à emoção e à fantasia, dos contrastes e alternâncias entre volumes altos e baixos, andamentos rápidos e

² *Neuma*, "gesto" em grego, é o nome dado aos sinais gráficos assinalados sobre o texto dos cânticos religiosos, utilizados na música vocal das Igrejas Bizantina e Ortodoxa (século IX), como sinais mnemônicos de referência para o cantor.

lentos, ritmos mais vigorosos e delicados, a música tonal confere ao ouvinte sensações de equilíbrio, estabilidade, segurança, previsibilidade, solidez, tensão momentânea, mas se finaliza em repouso. Similaridade e contraste embasam o repertório musical desses períodos como reflexo da visão dualística de mundo.

Procedendo-se novamente ao exame da questão da identidade, pode-se afirmar que o centro tonal pode ser comparado ao auge da modernidade, à certeza de saber do sujeito consciente: o racionalismo cartesiano subjacente ao cientificismo dá voz ao sujeito da consciência como personagem central. Ali, acreditava-se que havia certa diferenciação entre o Eu e o Outro, entre aquilo que era externo e o que era interno, instituindo a crença em um estado de poder maior da consciência, na visão cartesiana. O racionalismo cartesiano segue em direção ao cientificismo, na busca de algo plenamente racional, de algo estável e seguro, de algo sólido. Em suma, esse foi um período da soberania da razão sobre a emoção, de certeza do saber de um sujeito consciente.

No fim do século XIX, as possibilidades composicionais do sistema tonal haviam sido exploradas de maneira ampla e vários procedimentos pluralistas foram introduzidos por compositores, tais como: uso de escalas exóticas de culturas orientais, fragmentação do campo harmônico sem retorno ao centro tonal, utilizações de várias tonalidades simultâneas, utilização da escala serial. Essas foram algumas das possibilidades que constituíram a esteira de diversos movimentos musicais no período de transição do século XIX e nas primeiras décadas do seguinte.

Entretanto, a ruptura total com o tonalismo operou-se somente a partir da modificação de concepção de som musical, o qual passa a ganhar uma especificidade própria: microtons, ruídos de máquinas, sons de pássaros, vozes humanas, sons da rua, dentre outros, se misturam ao texto musical, produzindo efeitos inesperados nos ouvintes. Nessa circunstância, o som é gravado, modificado, transformado, decomposto, distorcido, fragmentado, imaginado e simbolizado por meio de novas técnicas composicionais e de novas formas de grafia e registro. Há um direcionamento maior para explorar os novos equipamentos sonoros trazidos pela cultura e o espaço musical torna-se tridimensional, modificando a noção de tempo.

Os compositores trabalham em experimentações sonoras e acústicas, as quais resultam em espetáculos multissensoriais, e a música passa a

ter uma característica cada vez mais flexível, como um batimento que soa como algo que abre e fecha, porém não se finaliza. O que acaba causando estranheza aos ouvintes, gerando sensações de tensão e produzindo incertezas sonoras no ouvinte.

É importante assinalar que estamos diante de um novo processo de subjetivação dos sujeitos e, nesse, compositores e ouvintes são conclamados a ocuparem novas posições. Não se trata mais de nos pautarmos no sujeito cartesiano, no sujeito que tentava dominar as tonalidades, as diferentes tessituras musicais: os compositores atuais já partem de algo que é da ordem do que escapa. O som musical não pode mais ser enquadrado, pois é algo a ser explorado, a ser muito mais um caminho do que um produto – uma via, mais do que um processo fechado.

Por isso, a partir da psicanálise de orientação freudiana e lacaniana, ousamos dizer que estamos diante de uma atuação inconsciente de compositores e ouvintes, de professores e aluno e há pouquíssimos estudos a esse respeito. Entretanto, como o tema nos convoca, preferimos atuar seguindo essa via ainda inexplorada e podemos, então, levantar algumas hipóteses. Uma delas diz respeito à vivência de processos descontínuos, que é uma marca na nossa cultura. Na música, ocorre um processo que reverbera o que acontece em toda sociedade e em toda cultura: é o fato de vivermos um momento de descontinuidade.

Lacan (1998, p. 30) revela que “a descontinuidade, [...] é então a forma essencial com que nos aparece de saída, o inconsciente como fenômeno – a descontinuidade, na qual alguma coisa aparece como vacilação”. Desse modo, ele questiona o olhar tradicional da cultura, segundo o qual nós teríamos sempre uma continuidade, ou seja, um período após o outro, do ponto de vista histórico. Uma ideia que aparece também em sua vertente individual desenvolvimentista, instituindo a crença de que o sujeito passaria uma etapa depois da outra.

Os historiadores da Nova História questionam essas duas possibilidades ao revelar que nós estamos sempre diante de montagens individuais ou de montagens sociais ou culturais em relação a um determinado sujeito ou sociedade ou cultura. A psicanálise de orientação freudiana e lacaniana, pautada nos ensinamentos da Nova História, também questiona se o sujeito conseguirá realmente construir exatamente o que ele viveu.

Freud já havia se dado conta desse processo. O que o levou a destacar que, na psicanálise,

trabalharíamos com reconstruções da história do sujeito. Uma reconstrução estabelecida por meio da linguagem. Uma forma de atuar bastante semelhante ao do arqueólogo que reconstrói através de objetos e textos o que a civilização viveu durante uma certa época.

Ao introduzirmos a descontinuidade, nós também introduzimos a dificuldade de lidarmos com nossas construções e reconstruções sociais e individuais. Nesse caso, é preciso fazer uma distinção entre a coisa e a linguagem utilizada para tentarmos apreendê-la. E isso tanto do ponto de vista do sujeito ou da sociedade.

Por esse motivo, a partir de uma relação mais complexa com a linguagem, é que os psicanalistas dizem que o saber nos escapa, e que ele é sempre incompleto. Que nunca se atinge o objeto verdadeiro. O que temos são sempre representações imaginárias e simbólicas do mesmo.

Nesse caso, nos parece essencial chamarmos a atenção dos historiadores da música e dos educadores musicais para que aquilo que descrevemos como sendo a nossa história. Elas são sempre nossas reconstruções desses períodos. Eles continuam a nos escapar e a nos interrogar. O mesmo acontecendo com as nossas construções em sala de aula. Elas são sempre reconstruções.

No entanto, mesmo sabendo que isso ocorre é preciso que nós possamos avançar. Dessa maneira, se fizermos uma pequena leitura da música erudita ocidental contemporânea veremos que, em seu próprio processo de elaboração, ela já se estrutura de maneira não-toda e incompleta. Nela, o ângulo exploratório desempenha um papel de destaque.

Educação musical e diversidade cultural

Na cultura contemporânea, com o advento da internet, constata-se um florescimento da possibilidade de uma captura musical muito maior do que o era no passado. São gêneros e épocas variados expostos em sites na internet: da música da Idade Média à música contemporânea, boa parte do acervo musical da humanidade já se encontra nessas mídias eletrônicas.

Então, cabe aqui uma pergunta: nós temos um conhecimento de música mais ampliado do que era no passado? Potencialmente, sim, mas, de fato, ocorre hoje a predominância da cultura de massa e da sociedade do consumo e há um mercado musical: a música virou mais um produto a ser con-

sumido. E esse fato a descaracteriza, muitas vezes, em relação à maneira como se costuma considerar a própria música. Por exemplo, no Brasil, a música popular permanece ainda nos moldes do tonalismo, e, em geral, é dirigida à comunicação de massa, a qual a caracteriza como música da moda, que é passageira, fugaz e dotada de funções específicas: divertir e entreter.

Pesquisas atuais revelam que jovens e crianças chegam a constituir grupos identitários, tribos urbanas, graças a gostos e escolhas musicais. Um dos casos é o rap: música com motivos rítmicos repetidos, sugerindo certa compulsão obsessiva e a melodia se desvanecendo em palavras recitadas sobre essa rítmica. Esse gênero musical é considerado um fenômeno social e artístico dos mais relevantes da cultura popular, e se tornou alvo dos mecanismos de produção, distribuição e consumo da música popular globalizada.

Em nosso país, o rap tem características enraizadas na cultura negra e nas redes de comercialização e exportação do mercado fonográfico americano. Seu protesto contra a pobreza, a perseguição e o preconceito tem sido, muitas vezes, incorporado por outros grupos ou indivíduos que experimentam situações de opressão ou discriminação (Pinto, 2004). Assim, embora a prática desse gênero esteja nas periferias dos grandes centros urbanos, o rap é apreciado por um público muito mais amplo. Em entrevista recente, o psicanalista Naffah Neto fez o seguinte comentário:

Minha impressão é a de que o rap é um tipo de música com claro predomínio do conteúdo da linguagem (ou seja, da letra, da poesia), em detrimento da música. É quase uma poesia ritmada, mas com bastante ritmo, o que mobiliza a dança. A música é bastante incipiente e até repetitiva. Acho que esse predomínio do conteúdo verbal se deve ao fato de que o rap é uma forma de expressão das comunidades desprivilegiadas, culturalmente excluídas, marginalizadas que necessitam muito de "expressão verbal". É um tipo de música que tende a realizar o que se chamou de função fraterna, na medida em que nasceu como um clamor, uma expressão verbal das amarguras ligadas aos acontecimentos do cotidiano desse tipo de comunidade marginalizada, seja de negros, ou de populações do subúrbio, que habitam a metrópole, mas não têm acesso à maioria dos bens. (Naffah Neto; Gerber, 2007, p. 9).

A repetição de estruturas é um processo de construção da textura musical desde os tempos mais remotos. O texto musical é composto por elementos que se repetem ou que se opõem, mas se completam e, geralmente, sugerem ao ouvinte

uma forma de escuta confortável e prazerosa. Não é por simples acaso que os acalantos infantis são construídos basicamente sobre duas notas de um mesmo intervalo – como exemplo, o “Serra, serra, serrador” – e os primeiros processos de composição musical tenham sido feitos por imitação.

Se observarmos as marchinhas carnavalescas, o samba, o jazz, o rock, a música techno, o mangubeat, o heavy metal ou o funk, constata-se como a construção da melodia é tecida sobre uma base rítmica que se repete durante toda a música. É justamente essa repetição de estruturas musicais que sugere ao ouvinte a sensação de constância, de segurança, de previsibilidade, de prazer na escuta, de se sentir pertencente a, como Freud, em seu ensaio *O mal-estar na civilização*, refere-se ao sentimento oceânico, comentado pelo psicanalista Naffah Neto:

O sentimento oceânico nos remete de novo a Freud, na sua correspondência com Romain Roland, em que este aborda esse sentimento e Freud responde quase se desculpando: “Eu não consigo sentir isso”. Quando ouvimos música e nos deixamos impregnar por ela, nos desapegamos do próprio ego e, mais ainda, do superego. De repente, ouvimos e sentimos que essa música é nossa. Não importa mais se é de Bach ou Beethoven; algo vai além, ela é um produto maravilhoso da espécie humana, o que nos permite dizer: “Eu faço parte disso, eu tenho parte nessa música”. Há momentos em que você classifica e há momentos em que você é possuído, você é a música. Não há posse, porque a posse perde totalmente a importância. A música somos todos nós. (Naffah Neto; Gerber, 2007, p. 14).

Mas, para Freud, o sentimento oceânico é altamente enganoso. Ele introduz uma confusão entre o sujeito e o Outro, entre o sujeito e o mundo, se mesclando e se confundindo com esse sentimento. Dessa forma, embora o sentimento oceânico possa dar uma sensação de pertencimento, ele introduz também um problema: quanto mais o sujeito se mescla com o Outro e o mundo, mais ele se perde, acreditando se encontrar. É o que podemos constatar nos fenômenos de repetição da música contemporânea que, se por um lado trazem aspectos inconscientes que facilitam o processo de assimilação, por outro afastam os sujeitos de uma possibilidade de verem outras coisas. Eles ficam presos à tentativa de recuperação contínua de algo que já foi vivenciado anteriormente. E, assim, o novo se perde irremediavelmente.

Para Bauman (2000), em *Modernidade Líquida*, a sociedade atual conclama a que os sujeitos sigam na direção inversa: que eles se tornem cada

vez mais móveis e flexíveis e busquem o novo.

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais, tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. (Bauman, 2005, p. 17).

Essa constatação leva Bauman (2005) a falar em identidades líquidas, em identidades mutantes, que exigem do sujeito um constante adaptar-se.

Hoje, a música contemporânea se faz plural pela coexistência de variedades de estilos, gêneros e formas musicais. Essa diversidade da cultura musical está conectada ao sujeito por ferramentas que a internet disponibiliza, hoje consideradas ferramentas de bolso dos usuários ouvintes: de um lado, os compositores exploram novas tonalidades, timbres, sons; de outro, os ouvintes buscam o que de mais recente é produzido. Desse modo, há uma instabilidade tanto naquilo que se produz quanto naquilo que se escuta: o novo se tece de diferentes formas.

E se pergunta, então: que músicas são essas que os jovens ouvem pelo celular, pelo iPod, pelo iPhone e em aparelhos de mp3, mp4 até em mp9? Será que há qualidade na forma de escuta, do ponto de vista musical?

Hargreaves (apud Bauman, 2005, p. 31-2) assinala:

Em aeroportos e outros espaços públicos, pessoas com telefones celulares equipados com fones de ouvido andando para lá e para cá, falando sozinhas e em voz alta, como esquizofrênicas paranóicas, cegas ao seu redor. A introspecção é uma atitude em extinção. Defrontadas com momentos de solidão em seus carros, na rua ou nos caixas de supermercados, mais e mais pessoas deixam de se entregar a seus pensamentos para, em vez disso, verificarem as mensagens deixadas no celular em busca de algum fiapo de evidência de que alguém, em algum lugar, possa desejá-las ou precisar delas.

Essa cena descrita nos é muito familiar, pois faz parte do nosso cotidiano, deixando-nos a pergunta: de que forma a música tem sido utilizada? Como viver a música em um mundo, no qual ocorre um contínuo processo de mudança?

Bauman destaca também que o sujeito da modernidade líquida tem extrema dificuldade de

manter a coerência de suas escolhas, já que elas podem se transformar no próximo momento e que não há nenhuma continuidade prevista em suas escolhas, as quais podem mudar sempre.

E se trata de algo que nos parece similar aos processos estabelecidos pela música contemporânea erudita, a chamada Música Nova, que tem remetido os ouvintes a algo novo e inesperado. Muitas vezes, diante dessas novas propostas, o sujeito pode reagir com posições antigas, querendo o que ele já conhece, e não querendo saber do que é indeterminado e fluido em relação às possibilidades sonoras que lhe escapam.

Theodor Adorno (1903–1969), ao se referir à música do compositor Anton von Webern, um dos protagonistas do movimento musical do dodecafonismo na primeira metade do século XX, menciona que:

este autor compreendeu que tudo é subjetivo e tudo quanto a música poderia preencher por si mesma nas condições atuais é substancialmente derivado, gasto e insignificante; compreendeu a insuficiência do próprio sujeito. [...] O sujeito aparece na fase atual tão imobilizado que tudo o que poderia dizer já está dito. Está tão paralisado pelo terror que já não pode lhe dizer nada que valha a pena ser dito. [...] Sua profunda melancolia retirou-se receosa pelo temor de transformar-se em artigo de consumo, mesmo na mais pura expressão, sem que por isso tenha a falta de expressão como verdade. O que seria possível não é possível. (Adorno, 2007, p. 92).

Considerações finais

Durante muitos séculos, a música e a educação musical foram sempre pensadas dentro de contextos sociais estáveis. Havia um passado a ser transmitido e o futuro tinha a ver com o passado.

No momento atual, nossa sociedade vive em contínua mutação e não se sabe os efeitos desses processos nos futuros educadores musicais e na própria educação musical.

E podemos, então, nos perguntar se as identidades sociais – de alunos e professores – estão se transformando acompanhando as mudanças da própria sociedade. E se elas vêm acontecendo de tal forma que a própria educação musical possa lidar com tudo isso. Tais questões se apresentam com suas respostas abertas, daí a opção aqui feita de trabalharmos com a proposta de um ensaio.

Preocupamo-nos, sobretudo, com os efeitos desses processos na relação triádica clássica,

tal como ocorre no âmbito da educação musical. Tornando-se necessário investigar: quem é o professor que ensina? O que ele ensina? Para quem ele ensina?

Com a promulgação da Lei 11.769/08 (Brasil, 2008), que torna a aula de música obrigatória nas escolas de educação básica, consideramos fundamental que haja uma reflexão mais profunda a respeito da educação musical e das práticas da educação musical nas escolas.

Estamos em um momento de mudanças e muitos dos professores que se interessam pela música nas escolas públicas não têm formação musical e muitos professores de conservatórios e escolas de música não têm qualquer experiência em salas de aula com 40 ou 50 alunos. Ambos vivem momentos de incerteza: o que fazer? Como se preparar?

Consideramos que esse processo é ainda mais candente, porque estamos em meio a uma discussão que abarca a própria educação musical: o que se entende por educação musical na sociedade pedagógica, na sociedade da informação?

Do ponto de vista histórico, ela ainda é bastante recente e podemos considerá-la originária de um produto, a constituição da ciência da educação e das ciências da educação, na década de 1970 do século passado, não querendo com isso dizer que não tenha havido o ensino da música ao longo dos séculos.

A preparação do educador musical exige que nós repensemos as bases sociais em que se encontram o ensino de música e a própria música na sociedade contemporânea: trata-se de algo altamente instável e, assim, é preciso pensar em como ensiná-la, para que não seja consumida pelos alunos como mais um produto do mercado de saber, como se fosse apenas um produto a mais e – o que é pior – como um produto menor.

Por esse motivo, consideramos importantíssimo refletir mais profundamente a respeito do que é a educação musical hoje, lembrando que essa reflexão deve se desdobrar em três outras questões: 1) quem é o educador musical hoje?; 2) o que ele deve ensinar nas escolas públicas?; e, o principal, 3) para quem ele deve ensinar? – ou seja, é preciso considerar quem é o aluno a quem esse ensino se destina.

Para finalizar, fazemos nossas as palavras da saudosa professora Sekeff (2007, p. 19):

As reflexões conduzem, por outro lado, aos jogos do imaginário (grifo do autor) já que a música, linguagem icônica, carregando em seus flancos o inconsciente (ISSO), traz sempre uma lacuna que é preenchida pelo imaginário do receptor na escuta; e, ainda, porque sendo essencialmente múltívoco, o discurso musical expressa sempre mais do que “dizem” os sons. [...] Desse modo, aqui está alguém que sugere que o processo educacional e o ensino nas escolas sejam acrescidos dos recursos e das potencialidades dessa

linguagem. Mas a questão, não é simplesmente incluir a música como disciplina curricular, pois isso já foi feito e, imprudentemente, desfeito, retirada que foi das escolas. [...] A questão, é sim, refletir e aproveitar o alcance de uma ferramenta que possibilita ao indivíduo ir além do imaginado, pois que imantada de um sentido que fala ao educando, permite o acesso a dimensões para além das reveladas pela lógica, pelo raciocínio e pensamento discursivo.

Referências

- ADORNO, T. *Filosofia da nova música*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BASTOS, A. B. I. *A construção da pessoa em Wallon e a constituição do sujeito em Lacan*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- BIRMAN, J. *Arquivos do mal-estar e da resistência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. (Sujeito e história).
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- _____. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para assuntos jurídicos. Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Brasília: 2008.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- LACAN, J. *O seminário: livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques Allain Miller. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LIPOVETSKY, G. *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1989.
- _____. *A sociedade da decepção*. São Paulo: Manole, 2007.
- MRECH, L. M. *Psicanálise e educação: novos operadores de leitura*. São Paulo: Thomson Learning, 1999.
- _____. (Org.). *O impacto da psicanálise na educação*. São Paulo: Avercamp, 2005.
- NAFFAH NETO, A.; GERBER, I. Linguagem musical e psicanálise. *Revista Ide: Psicanálise e Cultura*. São Paulo, v. 30, n. 44, p. 8-14, jun. 2007.
- PINTO, M. Rap: gênero popular da pós-modernidade. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5. , 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: IASPM, 2004. p. 1-7.
- SEKEFF, M. de L. *Da música, seus usos e recursos*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

Recebido em 08/02/2009

Aprovado em 14/03/2009