



Conceituação de talento e musicalidade: breve análise histórica com reflexões para a educação musical

Kleberson Calanca

Unasp - klebermusic@yahoo.com.br

Rafael Beling

Unasp – rafaelbeling@gamil.com

Resumo: conhecer ou mesmo compreender o que viria significar o conceito de talento e musicalidade é singularmente relevante para os estudos sobre música na atualidade. Tal compreensão pode ser ferramenta eficaz, por exemplo, para uma nova percepção do músico como profissional, bem como para o próprio âmbito educacional da música. Um estudo que se propõe a abordar tal temática, contudo, não pode ser respaldado em/por uma concepção anacrônica, que lança fora a ênfase em uma cuidadosa análise histórica, mas sim em/por uma ótica que abarca a musicologia em sua totalidade, salientando seus mais variados contextos sociais e culturais. Dada a contextualização, neste trabalho, examina-se como o conceito de talento e musicalidade tem sido visto de forma paradoxal no decorrer da história. Busca-se ressaltar que sua definição variava assim como variavam também os diferentes períodos da história da música. É importante elencar que a elucidação de tais termos e conceitos será analisada não apenas por um olhar musicológico, mas também sob uma perspectiva histórico-cultural da educação musical, o que postula, portanto, uma apropriação de tal temática para o âmbito educacional da música.

Palavras-chave: Talento, Musicalidade, Musicologia, Educação Musical.

1. Introdução

A compreensão da origem do talento ou do conceito de talento tem sido pouco discutida entre músicos e educadores musicais. Tal sentença pode pressupor, a princípio, que a ausência de discursões sugere um claro entendimento do assunto, o que, obviamente, não insinuaria brechas para averiguações. Esse entendimento, entretanto, pode estar equivocado, sugerindo exatamente o contrário: a ausência de pesquisas experimentais que se propõem a tratar a questão de modo definitivo.

Para iniciarmos um trabalho explicativo com relação a esse tema fazem-se necessárias as seguintes indagações: o que é talento? O que, propriamente viria a ser musicalidade? Não seriam tais termos sinônimo um do outro? Tendo definições pontuais sobre essas primeiras dúvidas, num segundo momento, porém, novos questionamentos surgiriam: o conceito de talento sempre foi visto da mesma forma? Se não, como suas diferentes concepções interferiram na história da música? Que



relevância tem tal assunto para os dias de hoje? Portanto, passando por um momento explicativo de possíveis definições quanto a termos e concepções, seguiremos para uma apropriação contextualizada e relevante de conceitos teóricos tanto para o campo da musicologia, como para o campo da educação musical.

2. Talento e Musicalidade: diferenças e semelhanças

Com base em seus estudos, Schroeder (2005) assegura que os termos musicalidade e talento diferem no que diz respeito a sua conceituação. A musicalidade seria universal; uma espécie de sensibilidade à música. Sensibilidade que pode se caracterizar pela presença de eventuais condições especiais para a execução ou criação musical. No caso do ser humano, pode ser vista como marca característica da expressão de emoções. A musicalidade, todavia, não se restringe apenas à espécie humana. Compartilha dessa ideia Pederiva (2008) que, com base em suas pesquisas sobre a natureza da musicalidade, a compreende como algo que é, em algum sentido, inerente aos seres humanos; o que implicaria dizer, em termos educacionais da música, por exemplo, que expressão artística, como algo culturalmente compreendido, é um bem que, de fato, pode ser acessível a todos.

O talento, por sua vez, poderia ser denominado como a presença de uma musicalidade amadurecida (referindo-se aqui aos seres humanos). Processo tal que pode ocorrer em maior ou menor grau em diferentes indivíduos e que podem surgir de impulsos internos ou por ação de estímulos externos.

Musicalidade pode ser definida como a susceptibilidade ou a sensibilidade a padrões ou propostas rítmicas ou tonais que são a substância do discurso musical. A musicalidade manifesta-se muito cedo na vida humana, em resposta a canções e a sons da voz materna. [...] Esse conceito não pode ser confundido com o conceito de talento musical. A relação está no simples fato de que os indivíduos diferem claramente nas suas reações inatas a estímulos musicais – o que naturalmente é verdadeiro para cada tipo de susceptibilidade ou de sensibilidade humana. A musicalidade parece ser universal e constitui-se em um dos modos básicos através dos quais o homem responde à dinâmica do ambiente que o cerca (Martins, 1985: 26).



De acordo com a concepção de Martins, “musicalidade” define-se na sensibilidade para padrões musicais; é algo natural e, portanto, universal. O “talento” vem a ser essa musicalidade natural, presente em todos os indivíduos, manifestada num sentido sistematizado e “educado” da musicalidade.

Tendo essas possíveis conceituações de talento e de musicalidade, partirmos a uma análise histórica buscando entender como a compreensão desses diferentes conceitos (sobretudo a do talento) exerceu influência sobre a forma de se ver o músico como profissional.

3. O músico: de funcionário a artista

As ideias que circulam a respeito dos músicos, no geral, se apresentam como concepções que foram sendo construídas no decorrer de determinados períodos da história da música e que se veiculam atualmente como verdades absolutas; preconceito “cristalizado” no senso comum. Como coloca Schroeder (2005) em sua tese de doutoramento, dentre os diversos tipos de mitificações que permeiam a figura do músico encontramos os chamados “mitos românticos”. É daí que encontramos a pessoa do músico sendo associada a alguém “perturbado psicologicamente”, uma pessoa “sofredora”, “fora do mundo real” e acima de tudo possuidora de algo muito especial – um “dom” ou uma inspiração “genial”, o que o faz assim alguém diferente das pessoas comuns.

Essas concepções mitificadas a respeito do músico são recorrentes em vários textos e obras que se propõe a descrever o talento musical. É possível encontrar uma enorme quantidade de textos apologéticos, carregados de expressões vazias e que pouco conhecimento agregam a um estudo musicológico, por exemplo. Vejamos alguns exemplos usados pela própria Schroeder (2005: 34):

- a) Nos saltos melódicos agrídoces de Gershwin, nas suas harmonias sutis e audaciosas, em seus ritmos inusitados, fica claro que ele era um gênio – mas o tipo de gênio que pertencia ao homem comum e à grande audiência (MANDEL, H., *Bravo!*, set/98).
- b) A obra de Gustav Mahler é humanamente tão importante, provoca tal mergulho interno, que nos faz questionar toda a existência. Diria, num grau último de análise, que sua música se faz espelho da vida (KOELLREUTTER, H. J., *Bravo!*, set/99).



- c) Arrigo [Barnabé] nos pôs a todos em cheque: nem sempre é fácil conviver com a originalidade (para não dizer genialidade) (PORTO, R., *Bravo!*, jan/2000).

Estudos musicológicos (ASSIS *et al.*, 2009; CASTAGNA, 2008; LOCKE, 2001) apontam que essa visão apologética deve-se a forma como era feito o levantamento histórico no século XIX – e que ainda, de alguma forma, influencia o pensamento atual – cujo objetivo era simplesmente “louvar as virtudes pessoais do biografado, ressuscitando ‘artisticamente uma vida’ através do bom uso das palavras” (ASSIS; *et al.*, 2009: 11).

Nessa perspectiva, supervalorizavam-se os trabalhos e a biografia (descontextualizada historicamente) do artista criando uma justificativa mito-poética para o seu talento.

O predomínio desses trabalhos é de uma narrativa que privilegia os grandes feitos dos protagonistas e que, portanto, tende a não considerar o diálogo entre as práticas musicais, seu meio e seu tempo, deixando em segundo plano as questões sociais, políticas e culturais (ASSIS; *et al.*, 2009: 11).

Em seu livro *Mozart: Sociologia de um gênio* (1995), Norbert Elias nos mostra a trajetória desse compositor e esclarece como a transição entre a posição do artista como simples artesão para uma posição de artista tal como concebemos hoje foi sendo construída ao decorrer do tempo. Segundo Elias, a visão do músico como “gênio” foi sendo estabelecida no decorrer da história devido a uma mudança na relação entre os produtores e os consumidores de arte em função da ampliação do mercado dessa atividade.

Na época de Mozart, os músicos ainda eram fortemente dependentes do favor, do patronato e, portanto, do gosto da corte. Estes tinham o mesmo *status* de qualquer outro serviçal.

Na verdade, mesmo na geração de Mozart, um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e à sua família, tinha de conseguir um posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações. Não tinha escolha (ELIAS, 1995: 17-18).

Não existia a ideia de genialidade ou de originalidade e a corte ditava o limite até onde o artista deveria ir em suas inovações. O músico que se destacava como compositor ou como virtuose tinha sua fama reconhecida em outras cortes e poderia ser



tratado quase como um igual pelos mais altos níveis da sociedade. Porém, eles continuavam pertencendo ao círculo dos empregados de nível médio.

Mozart foi um dos primeiros compositores artesãos que buscou quebrar essas barreiras sociais ao decidir abandonar a corte e confiar seu futuro às boas graças da alta burguesia vienense e esta decisão alterou o estilo e o caráter de sua música.

A tentativa de alcançar um *status* de músico “independente”, numa época em que o desenvolvimento social já permitia (em certa proporção) tais práticas, mas que não estava institucionalmente preparado para o mesmo, foi vã. Este tipo de independência só foi efetivamente obtida após a sua morte e desencadeou o processo de criação do tipo de artista próximo do que concebemos na atualidade. Esse novo artista, então, já não mais subordinava suas fantasias individuais a um padrão social e se permitia novas experimentações (ELIAS, 1995).

O século XIX chega e abre espaço para o academicismo musical, muda a posição social e a função da música e a eleva ao topo da hierarquia das artes, valoriza a música instrumental e busca um retorno à música antiga, em especial à música de J. S. Bach e Palestrina, por exemplo. Para os românticos, a música passa a ser a revelação do absoluto, sob a forma de sentimento. Tem como características o individualismo exacerbado e o domínio técnico do instrumento, o virtuosismo, tanto no terreno da composição quanto no da interpretação.

Porém, o elemento que contribuiu para uma mudança de concepção do músico artesão, comum no século XVIII, elevando-o a um artista foi a nova forma de educação musical que acabava de se consolidar na Europa de então. O século XIX assistiu ao surgimento das primeiras escolas particulares de caráter profissionalizante, os Conservatórios. Até então, o ensino de composição tinha um caráter prático e ocorria na direta relação entre discípulo e mestre (HARNONCOURT, 1998).

Rompida a relação entre mestre e aprendiz, mas agora tendo o novo ensino através de professor e aluno, a busca pelo virtuosismo demonstra algum crescimento¹. Fazendo eco a essa ideia, Mario de Andrade, tempos depois, faria uma crítica dizendo que “não se ensina música, vende-se virtuosidade”; “produtores de pianistas e violinistas”; “vícios adquiridos e tradições errôneas” (ANDRADE, 1975: 263-267)

¹ Vale lembrar que nesse período da história o músico já poderia trabalhar como autônomo, e justamente por essa razão uma performance virtuosa fazia-se ainda mais necessária; caso contrário o público (do qual dependia totalmente) poderia reagir de forma negativa, diminuindo assim seus cachês.



sugerindo que os conservatórios buscassem ir além da interpretação². Nesse momento, então, surge a figura do músico sendo visto como alguém “dotado de um talento genial” e todos os mitos românticos citados acima que perdura no senso comum até a atualidade.

Os aclamados “gênios” musicais (Paganini, Liszt, Chopin e outros) tiveram seus feitos elevados ao máximo com os chamados “críticos musicais”, intelectuais que se propunham a “lançar” os artistas, relatar suas competências técnicas e musicais e decidir quem possuía ou não o tão procurado “talento”. A opinião desses críticos passou a ser considerada verdade absoluta e influenciou a opinião e o pensamento do público geral, inclusive dos musicólogos e biógrafos.

Gomes, citado por Assis (2009: 10), aponta que “o trabalho de musicólogo também era executado por uma categoria mais ampla de intelectuais chamada ‘homens das letras’ ou mesmo, jornalistas diletantes”, o que nos deixa claro que estavam pouco preocupados com as relevâncias sociais e históricas de suas publicações.

Fica bem claro que o conceito “gênio musical” foi construído, sobretudo no período romântico da música, e que chega aos dias de hoje como uma verdade absoluta. Diante dessas ideias, quais as implicações para a atual forma de estudo musicológico e também para educação musical? De que forma o compreender as diferentes visões da pessoa do músico (e conseqüentemente a música) pode interferir em nossos estudos e práticas musicais? Sigamos para próximas considerações.

4. Sobre o conceito de talento e a educação musical

Tendo estabelecida a ideia de que o talento musical nem sempre foi considerado algo exclusivo a poucos gênios, mas sim, como aponta Elias (1995), algo apreendido quase sempre em função da continuidade da profissão familiar, o que podemos, então, angariar para o âmbito educacional da música?

Saber se o talento musical ou mesmo a própria música pode ser acessível a todos ou não, é um ponto primordial para as novas necessidades da educação musical em nosso país, por exemplo. Com a aprovação da lei 11.769/08, que coloca a música como conteúdo curricular obrigatório no ensino de Artes, a música deve ser estendida a

² É importante ressaltar que vários conservatórios têm buscado novas formas e metodologias de ensino, trabalhando assim para uma formação mais completa do músico.



todos os nossos jovens e crianças (FONTERRADA, 2005), não devendo assim haver separação entre os que “conseguem” e os que “não conseguem” aprender música.

Faz-se necessário compreender o talento musical como algo apreendido na relação do indivíduo com o ambiente musical. Podemos entender o talento musical não como sendo inerente a algumas pessoas, mas sim como algo adquirido por uma íntima relação com a música (BARBOSA, 2013). A música precisa ser compreendida como “uma atividade essencialmente humana, através da qual o homem constrói significações na sua relação com o mundo”, como “uma linguagem culturalmente construída” e culturalmente apreendida (PENNA, 2012: 20-23).

As concepções e conceitos que surgiram a respeito do músico e da música no período romântico permanecem ainda tão arraigadas, que até mesmo educadores musicais precisam atentar para não gerarem a exclusão dentro da sala de aula, mesmo que essa exclusão seja “veladamente praticado e discursivamente negada” (PEDERIVA, 2009: 13-14). A ideia de música como sendo um dom deve ser banida do ambiente escolar e também da concepção do senso comum. Theodor Adorno, partindo de uma perspectiva sociológica, afirma que:

Caso alguém questionasse o privilégio do dom musical, isso era visto como blasfematório tanto pelos indivíduos musicais, que com isso se sentiam degradados, quanto pelos não musicais, que já não podiam se convencer, diante da ideologia cultural, de que a natureza havia privado-lhes de algo (ADORNO, 2011: 272-273).

Ou seja, essa mitificação romântica é, por ambos os lados, negativa. Dá um falso suporte para o ego de alguns músicos e ao mesmo tempo inibe o acesso de muitas pessoas à música, uma vez que sentem incapazes de se apropriar dessa expressão artística. Devemos atentar para uma educação musical que promova a inclusão. Faz-se necessário ver a música como um bem cultural humano, e que pertence a todos, independentemente de quaisquer fatos, sociais ou biológicos.

5. Considerações finais

Faz-se relevante em nossos dias, para o campo da educação musical, a compreensão da origem do talento ou da musicalidade. Essa área teórica da música apresenta brechas para averiguações e necessita de pesquisas que se propõem a tratar a questão de modo definitivo.



Fazendo referência às indagações apresentadas na parte introdutória deste trabalho, afirmamos que o talento musical deve ser entendido como algo acessível a todos, pois uma vez que a própria musicalidade é algo que permeia a atividade humana (PEDERIVA, 2009), todos nós podemos, com as devidas ferramentas e condições, nos expressar musicalmente, apropriando-nos dessa linguagem tão rica e fascinante (PENNA, 2012).

Os estudos musicológicos cada vez mais precisam assumir uma compreensão da história da música que lança fora a visão anacrônica. Cada período, cada acontecimento, cada fenômeno, deve ser visto e entendido sob uma visão que busca compreender os aspectos sociais, políticos, econômicos de seu tempo (COLI, 1995). É partindo de um estudo preciso e histórico que busca não apenas “belas palavras” e um falso romantismo que vamos caminhar rumo a um progresso, seja em nosso âmbito musicológico ou em nossas práticas educacionais em música.



Referências:

ADORNO, T. W. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ANDRADE, M. *Aspectos da Música Brasileira*. 2º ed. São Paulo, Brasília: Livraria Martins Editora, 1975.

ASSIS, A. C. et al. *Música e História: desafios da prática interdisciplinar*. In: Budasz, R. (org). *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. Goiânia: ANPPOM, 2009.

BARBOSA, M. F. S. Concepções de desenvolvimento humano e práticas em educação musical. In: CAPELLINI, V. L. M. F. et al. (orgs.). *Formação de professores: compromissos e desafios da Educação Pública*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

CASTAGNA, P. *Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira*. Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas: V. 01, p. 32-57, 2008.

COLI, J. *O que é Arte*. 15 ed. São Paulo; Editora Brasiliense, 1995.

FONTEERRADA, M. O. *De tramas e fios: Um ensaio sobre educação musical*. São Paulo, editora UNESP, 2005.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Reimpressão 1998. Rio de Janeiro: Editora ZAHAR, 1998.

LOCKE, R. *Musicology and/as Social Concern: Imagining the Relevant Musicologist*. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (eds.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Traduzido para o português por Jetro M. Oliveira.

MARTINS, R. *Educação Musical: conceitos e preconceitos*. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 1985.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1995.

PEDERIVA, P. *Musicalidade, fala expressão das emoções*. In: Anais do SIMCAM4 – IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2008. SIMCAM4. P. 1-5.

_____. *A atividade musical e a consciência da particularidade*. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de Brasília Faculdade de Educação programa de pós-graduação em educação, Brasília, 2009.

PENNA, M. *Música(s) e seu ensino*. 2º ed. Porto Alegre, editora Sulina, 2012.

SCHROEDER, S. C. N. *Reflexões sobre o conceito de musicalidade: em busca de novas perspectivas teóricas para a educação musical*. Tese de doutoramento. Campinas: FEUNICAMP, 2005.