

O QUE ACONTECE QUANDO APRECIO MÚSICA? UMA ABORDAGEM INTERDISCIPLINAR.

*Henderson Rodrigues**

RESUMO: É inegável o valor da apreciação para a educação musical, porém é necessário um aprofundamento da abrangência e do universo próprio desta atividade. No último século observamos o aprofundamento de diversas teorias musicais e correlatas como as teorias da semiótica musical, da informação aplicada à música entre outras. Sendo assim, nesta comunicação, procuraremos traçar um paralelo entre as teorias que abordam a dimensão da escuta e apreciação musical como os desenvolvidos por J. J. Nattiez, dentro da semiótica musical, e a idéias de Pierre Schaeffer sobre objetos sonoros.

PALAVRAS-CHAVE: Apreciação musical; Objeto sonoro; Semiótica aplicada.

ABSTRACT: It's undeniable the value of appreciation for music's education, even though it's necessary a profound comprehension in the own universe of this activity. In the last century we observed the solidification of many musical and correlated theories like the musical semiotics, information theories applied in the musical context and so on. Based on this, the present communication intends to show a parallel between the theories related with the hearing's dimension and music's appreciation like the ideas developed by J. J. Nattiez in the musical semiotics and Pierre Schaeffer with his sound objects concepts.

KEYS WORDS: music appreciation; sound objects; musical semiotics.

INTRODUÇÃO

A partir da Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical (TEDM) entre outras propostas cognitivas do aprendizado, atividades como composição, apreciação e performance adquirem novas e variadas funções no processo educacional. Este fato torna o ato do educador cada vez mais complexo, uma vez que agrega importância em diversas atividades e suas correlações.

As atividades de composição e performance, já nos chamados métodos ativos, haviam recebido atenção, como por exemplo com Willems e Orff, mas não de maneira a integrar e a direcionar o conhecimento como na TEDM. É inegável a importância destas atividades para a construção do conhecimento musical, porém é necessário um aprofundamento da abrangência e do universo próprio de cada atividade.

No último século observamos o aprofundamento de diversas teorias musicais e correlatas como as teorias da semiótica musical, da informação aplicada à música entre outras.

O ato de apreciação musical torna-se importante na construção de esquemas mentais que só podem ser conseguidos através desta atividade (Cf. Gainza). Observamos que existe a necessidade de aprofundamento qualitativo e quantitativo da abrangência das diversas atividades do modelo CLASP para a construção do saber musical equilibrado.

Este trabalho pontua considerações a respeito da atividade de apreciação musical em sala de aula em relação às teorias abordadas, esperando que assim se amplie a concepção de apreciação. Procuraremos traçar paralelos entre os conceitos próprios da dimensão estética como apresentada por J.J. Nattiez, os conceitos de objeto sonoro e objeto musical propostos por Pierre Schaeffer e a prática da apreciação na educação musical.

* Mestrando em música na área de musicologia no programa de pós-graduação da Universidade Federal da Paraíba onde leciona como professor substituto, sob orientação do Prof. Dr. Didier Guige. henderson_rodrigues@hotmail.com

1. A APRECIÇÃO MUSICAL NO MODELO CLASP

A TEDM envolve aspectos de mapeamento do desenvolvimento cognitivo no decorrer da aprendizagem musical. Estes aspectos são auxiliados por atividades de vivências musicais propostas no chamando modelo CLASP (C.f. SWANWICK, 2003). Neste modelo as atividades principais, Composição, Apreciação e Performance, coordenariam o processo de aprendizado que seria auxiliado pela Literatura e aquisição técnica. Para Swanwick (2003), o aluno deve ser direcionado a adquirir fluência musical e, para tanto, afirma o autor que a seqüência de procedimentos mais efetiva é: ouvir, articular, depois ler e escrever. Deste modo “tocar de ouvido” e vivenciar os códigos musicais permite criar situações autônomas que possibilitam uma fluência musical (C.f. SWANWICK, 2003).

Podemos perceber que nas atividades “ouvir” e “articular” estão implícitos os atos de apreciação, composição e performance, sendo esta última um processo natural da segunda. Neste sentido é importante entendermos como os conceitos musicais são formados por meio da apreciação e como estas atividades se retro-alimentam.

Nos últimos anos o processo de escuta musical tem passado por diversas abordagens, como em Schafer (1991), que enfatiza uma limpeza auditiva para que possamos perceber todo o complexo sonoro em que somos envolvidos em todo momento. Destacamos, ainda, as pesquisa no campo da escuta nômade e virtual¹ que envolveria uma limpeza conceitual e, até certo ponto, epistemológica da música, permitindo-nos um deslocamento conceitual do que é música enquanto experiência auditiva.

A percepção será abordada nesta comunicação sobre dois pontos de vista. O primeiro diz respeito à teoria da escuta na música concreta proposta por Pierre Schaeffer e apresenta os conceitos de objeto sonoro e musical. A segunda diz respeito à dimensão estética apresentada por J. J. Nattiez.

2. O OBJETO SONORO E O MUSICAL.

O processo de audição musical foi extensamente estudado por Pierre Schaeffer. Isto se deu pelo fato de que o discurso da música concreta apresenta uma organização abstrata apoiada na qualidade do som. Em seu tratado dos objetos sonoros, Pierre Schaeffer estabelece quatro níveis de relação com um dado material sonoro e dois tipos de objetos auditivos aos quais chamou de *sonoro* e *musical*. Para este autor a experiência auditiva depende da maneira como o ouvinte se expõe ao material auditivo. Existiriam quatro formas de ter esta vivência chamadas de *ouvir*, *entender*, *escutar* e *compreender*. que seriam ligados ao nível de reconhecimento das relações sonoras do objeto. Segundo Aguilar.

Escutar é uma função que se dirige ativamente ao evento ou acontecimento que está por trás do som [...] Ouvir é uma recepção passiva do som. Não podemos deixar de ouvir, pois nossos ouvidos não têm pálpebras e o mundo que habitamos é forçosamente ruidoso. [...] Entender é um procedimento por partes, no qual é destacado um som entre vários, ou uma propriedade específica de um som em detrimento de outras [...] A função de compreender toma o som como signo ao que dá um valor em um contexto estruturado, em uma linguagem. Compreender envolve assim uma abstração (AGUILAR, 2005, p. 29).

¹ Para um aprofundamento ver: Santos, 2002 e Ferraz, 2001.

Desta maneira a autora indica que a percepção das características sonoras diferencia-se da percepção das características do discurso musical no ato da escuta. As atividades de *ouvir* e *entender* são caracterizadas pelo reconhecimento de um som, de uma particularidade do som, ou de escuta sem uma posição crítica e estariam situadas no nível do *material* da TEDM. Enquanto que o *escutar* e *compreender* que indicam uma posição ativa e uma relação abstrata com o som, estariam situados nos demais níveis. Destacamos a atividade de compreender que teria sua relação com o nível de *Valor* da TEDM. Observamos então que para Schaeffer estas atividades deveriam estar presentes simultaneamente, enquanto que para Swanwick os níveis correspondem a uma indicação de desenvolvimento musical.

Para Schaeffer estas formas de interação com o som permitiriam criar uma situação que o autor chama de *escuta reduzida* que para Aguilar seria “uma tomada de consciência das qualidades que permitem reconhecer um indício ou um signo como diferente de outro” (AGUILAR, 2005, p. 36). Este processo leva-nos ao reconhecimento do objeto sonoro.

Para Schaeffer, o objeto sonoro seria resultado da escuta reduzida e “é o correlato de uma intenção particular de escuta que não atravessa o objeto, não persegue nada exterior a ele, mas se dirige para suas qualidades perceptivas constitutivas, é um objeto para a percepção em si” (*Op.Cit.* p. 36).

Chion explica que “o objeto sonoro é todo fenômeno e evento sonoro percebido como um conjunto, como um todo coerente, e ‘entendido’ através de uma escuta reduzida que o visa por si mesmo, independentemente da sua origem ou significação” (CHION, 1983, p. 34, tradução nossa²).

Para Guigue, o objeto sonoro não estaria ligado ao ato da *escuta reduzida*, mas às características do próprio objeto, seja este uma melodia ou um agregado (*C.f.* GUIGE; FERREIRA, 2005).

Além do objeto sonoro Schaeffer apresenta o conceito de objeto musical, este entendido como uma coleção de objetos sonoros que permitem comparar, organizar e escalonar (eventualmente) esses objetos entre si, apesar da disparidade dos seus outros aspectos perceptivos (AGUILAR, 2005, p. 50).

Em outras palavras, para que se possa falar de um objeto musical em termos schaefferianos, ele deve ser parte de uma coleção de objetos sonoros que tenha como traço comum a permanência de uma qualidade perceptiva [...] A qualificação de um conjunto de objetos musicais passa, portanto, por um processo seletivo entre um grupo de objetos sonoros díspares ou inversamente, a identificação de objetos musicais ocorre quando ‘entendemos’ o valor pertinente à estrutura em uma obra musical qualquer (AGUILAR, 2005, p. 50).

O objeto musical é formado no ato da inter-relação entre os objetos sonoros e seus significados, sejam eles simbólicos ou estruturais. Pode ser relacionado ao nível do *valor* na TEDM, mas tem uma relação estreita com a identificação dos objetos sonoros.

Tendo como ponto de partida, nesta teoria, o objeto sonoro na criação do significado do objeto musical, entendemos que a compreensão inicial das nuances do som deve ser explorada, bem como os diversos timbres e qualidades sonoras. As qualidades acústicas e simbólicas do objeto sonoro permite, aparentemente, a construção do significado do objeto musical. Desta forma a dimensão simbólica do som torna-se um elemento essencial na compreensão musical.

² tout phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent, et entendu dans une écoute réduite qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de sa signification.

3. A DIMENSÃO SIMBÓLICA DA MÚSICA

Para Swanwick (2003) o processo de metáfora é uma forma de re-construção musical e funciona em vários níveis. Neste sentido, observamos que a música é criada pelo ouvinte, onde o discurso é percebido nas relações entre notas e melodias, melodias e harmonias e a construção de uma estrutura ou valor. O autor comenta o valor simbólico presente na música explicando que:

As obras são formas simbólicas; elas compartilham sistemas de significados, o que chamo de discurso [...] O que a música compartilha com as outras formas simbólicas? A música não é uma anomalia curiosa, separada do resto da vida; não é só um estremecimento emocional que funciona como atalho para qualquer processo de pensamento, mas uma parte integral de nosso processo cognitivo. É um caminho de conhecimento, de pensamento, de sentimento [...] Minha tese é que o fenômeno dinâmico da metáfora serve de base a todo discurso [...] o processo metafórico permite-nos ver as coisas diferentemente, para pensar em novas coisas. (SWANWICK, 2003, p. 22 e 23).

Para J. J. Nattiez, “o simbolismo musical é polissêmico, porque quando ouvimos música, os significados que ela toma, as emoções que ela evoca, são múltiplas, variadas, confusas” (NATTIEZ, 1990, p. 34). Para Molino, ampliado por Nattiez, o fenômeno simbólico musical adquire três dimensões: o poético, o estético e o neutro.

A dimensão poética seria aquela que diz respeito aos símbolos pensados do ponto de vista do compositor no ato da criação musical e portanto colocados na obra, seja na partitura ou não. Estes símbolos são a base da “inspiração” do compositor e podem ser de diversas naturezas. A obra material e acessível aos sentidos é chamada por Nattiez de traço ou nível neutro. Este nível compreende o suporte onde está “gravada” a música e não sofre alteração por parte do compositor ou do ouvinte, sendo imanente e de relações simbólicas passivas.

A dimensão Estética é aquela que recria as relações simbólicas do ponto de vista do “receptor”³. A análise semiótica feita nesta dimensão preocupa-se com a relação de recriação dos símbolos por parte do ouvinte e, portanto cremos ser a mais apropriada para uma observação da atividade de apreciação musical em sala de aula.

O processo estético é fundamentado nas relações de aproximação e referências, ambos são direcionados para a reconstrução do signo que pode ser icônico (quando o signo apresenta pelo menos um aspecto em comum com o interpretante e é substituído por este), indicial (quando o interpretante toma significado através de elementos vivenciados, mas não convencionados), ou simbólico (quando o signo representa algo convencionado)⁴.

O reconhecimento simbólico no ato da apreciação leva-nos à percepção não apenas da estrutura da obra, mas também das relações simbólicas dos objetos musicais. Esta particularidade cognitiva permite-nos experimentar a atividade de *compreender* e assim agregar valor ao som e aos gestos musicais, pondo-nos em contato com o nível *Valor* da TEDM.

³ Como a estética é um processo de re-criação, não há sentido em mantermos o termo “receptor”, uma vez que este já é um termo da teoria da informação o que não se aplica no ponto de vista da semiótica musical.

⁴ Este termos são retirados da teoria geral da semiótica de Pearce.

4. AS IMPLICAÇÕES EDUCACIONAIS

Acreditamos que a compreensão do desenvolvimento dos conceitos musicais no nível valor na apreciação, perpassa uma transformação da percepção do objeto sonoro para o objeto musical. Evidentemente serão necessárias outras considerações para que abordemos este assunto com mais clareza. Porém a valorização das qualidades timbrísticas e da gama de sonoridades que podem formar um objeto sonoro permite-nos compreender que a prática de apreciação musical deve incluir repertório dos mais variados, incluindo músicas concretas, eletrônicas, eletroacústicas, ruídos, clusters, passagens em microtons, massa sonora, aleatorismos entre outras correntes denominadas modernas ou pós-modernas. Sendo cada experiência direcionada para a percepção de objetos sonoros e suas organizações na obra.

Na implementação deste repertório é possível dialogarmos com uma produção da indústria cultural, uma vez que as relações sonoras do ruído podem ser encontradas também em estilos como Rap, Funk, entre outros.

A apreciação musical, sendo base para o processo de ensino-aprendizagem, deve receber uma atenção especial tanto quanto o processo composicional e performático, uma vez que, estes são desenvolvidos, até certo ponto, com base no outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma proposta que aborda uma atividade de apreciação centrada no nível estético permitiria uma maior autonomia do aluno, isto porque, seria valorizado o ponto de vista das relações simbólicas realizadas pelo aluno e não um roteiro de apreciação. Na prática ao invés de esperarmos que o aluno identifique determinados elementos no ato de percepção, observaremos que tipo de ligações simbólicas o aluno consegue criar ou perceber e que tipo e grau de interligação existe entre o signo criado e seu interpretante.

Os signos criados poderiam se relacionar com aspectos da sonoridade (Nível Material da TEDM), da estrutura, do tema ou mesmo relações extramusicais como com fatos sociais, políticos, emocionais etc (Nível Valor da TEDM). A liberdade dada ao aluno permitiria espaços para possíveis *insights* concordando com Swanwick quando diz:

A música é uma forma de pensamento, de conhecimento. Como uma forma simbólica, ela cria um espaço onde novos *insights* tornam-se possíveis. [...] podemos ver que a música não somente possui um papel na reprodução cultural e afirmação social, mas também potencial para promover o desenvolvimento individual, a renovação cultural, a evolução social, a mudança. (SWANWICK, 2003, p. 38 e 40).

Neste sentido a apreciação musical torna-se uma ferramenta para a reflexão e (re) criação musical tanto quanto a composição, mas aqui a elaboração é muito mais conceitual e portanto alimentaria a atividade composicional provendo ao aluno indagações a serem respondidas pela composição-performance. Neste processo é agrado valor simbólico de nível pessoal tanto no que se escuta, quanto no que se compõe ou se executa.

O processo de aprendizado musical, sendo uma construção de competências para identificar relações simbólicas sonoras (C. f. SWANWICK, 2003), deve levar em consideração estas dimensões, do ponto de vista do aluno-compositor e do aluno-ouvinte-criador. No ato da apreciação musical o nível da análise estética deve ser estimulado para possibilitar um aluno mais autônomo e que dialoga com as possibilidades sonoras musicais e não apenas recebe estímulos, mas cria-os.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Ananay. *Processos de estruturação na escuta de música eletroacústica*. Campinas/SP: Dissertação (mestrado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2005.

CHION, Michel. *Guide des objets sonores - Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Buchet Chastel, 1983.

FERRAZ, Silvio. *Música e comunicação: ou, o que quer comunicar a música?* Anais do XII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM. Minas Gerais, 2001.

GUIGUE, Didier; FERREIRA, Marcello. *Conceitos analíticos baseados no conceito de objeto sonoro utilizados num estudo do makrokosmos de George Crumb*. XV Congresso da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Música – ANPPOM, rio de Janeiro, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Tradução de Ilza Nogueira. Versão não publicada, 2007.

SANTOS, Fátima Carneiro. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: EDUC, 2002.

SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo, Unesp, 1991.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.