



O método Burge para o desenvolvimento do ouvido absoluto: investigação experimental

COMUNICAÇÃO

Paulo Jeovani dos Santos Junior

UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina - paulo_jeovani@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho é uma amostra dos resultados obtidos sobre a efetividade do método de David Lucas Burge no desenvolvimento das habilidades de nomeação de notas, isto é, ouvido absoluto. Foi realizado um pré-teste, registrando a acuidade auditiva em nomear notas antes do uso do método, e um pós-teste, realizando os mesmos procedimentos do pré-teste, visando o registro real dos avanços e melhoras em realizar tal tarefa. Também buscamos apresentar ao leitor o que é o método Burge e algumas reflexões sobre os pressupostos teóricos que o autor do método se baseia.

Palavras-chave: Ouvido absoluto. Educação musical. Percepção musical.

The Burge's Method For The Development Of Absolute Pitch: Experimental Investigation

Abstract: This work is a sample of the results obtained about the effectiveness of David Lucas Burge's method on the development of the skills of to name the musical notes, namely, absolute pitch. A pre-test was performed to record the hearing acuity in to name the musical notes before using the method, and a post-test, performing the same pre-test procedures, aiming at the actual record of the advances and improvements in carrying out this task. We also seek to introduce the reader what is Burge's method and some thoughts on the theoretical assumptions that the author of the method is based.

Keywords: Absolute Pitch. Musical Education. Musical Perception.

1. O método Burge e a teoria da cor da nota

David Lucas Burge é um músico-educador que desenvolveu um método que segundo ele, desenvolve o ouvido absoluto em quem completa seu método, realizando todas as atividades propostas corretamente. O método se constitui de 24 lições e um manual de orientações. Esse trabalho foi originalmente elaborado em inglês e no formato de vídeo-aulas. Recentemente foi transcrito e traduzido para o português, podendo ser encontrado na internet por qualquer pessoa. O trabalho de Burge não é rigorosamente científico, é um trabalho totalmente baseado na experiência de vida do próprio autor, das suas próprias observações sobre os resultados obtidos por ele com a aplicação do método. Como as citações de Burge neste trabalho são traduzidas para o português, o tradutor considerou o termo *perfect pitch* (ouvido perfeito) como sinônimo de *absolute pitch* (ouvido absoluto).

Burge (1981, p. 3) defende que o ouvido absoluto, além de ser possível de desenvolver, é necessário. Ele defende a relevância musical da habilidade:

A razão disso é que as pessoas não entendem o que realmente é o ouvido absoluto. Se você não entende o que uma coisa é, como você pode desenvolvê-la? E esta é a razão pela qual as pessoas não conseguem desenvolver o ouvido absoluto. (...) Se eu tocar vários sons diferentes, quantos de vocês poderão dizer qual deles é um Fá#? Bem, quando não sabemos estamos perdendo parte importante da música. Como pode um músico escutar várias notas e não saber qual é um Fá#?

Burge (1981, p. 7) acredita que cada nota, independente da oitava, tem uma “cor” característica que a torna única e essa característica se repete ao longo das oitavas. Assim como nossos olhos podem distinguir as cores visuais, vermelho, azul, verde, segundo ele, nós podemos fazer isso com a audição das faixas de frequência sonora e distingui-las, como pode ser observado:

O ouvido perfeito é escutar as cores. Mas qual a diferença entre escutar as cores e ver as cores? Onde elas são diferentes e onde são iguais? Bem, na verdade, são bastante similares, a diferença está no sentido. No campo visual, digamos que eu olhe para a cor vermelha, e depois olhe para a cor azul, qual a diferença entre as duas cores? Bem, as ondas visuais do vermelho vibram lentamente, enquanto as do azul vibram bem mais rápido. E por alguma razão, os olhos percebem que as ondas rápidas é o azul e as ondas lentas é o vermelho. O mesmo acontece com os espectros musicais.

Medina e Goldemberg (2011) comentam sobre o trabalho de Burge e sua hipótese da cor da nota da seguinte maneira:

Entretanto ter um OA significa entender e apreciar o que faz um tom diferente do outro e não memorizar as notas. É nesta corrente de pensamento que Burge trabalha. Em seu método o ouvinte é estimulado a comparar as notas e buscar perceber o que as torna diferentes.

Assim, OA não tem a ver com memorização superficial de um som. Tem a ver com uma percepção muito mais profunda, que vai “dentro” da nota, buscando entender sua característica específica que a diferencia das outras.

Sacks (2007, p. 126) também comenta sobre essa analogia de cores de notas:

Cada nota, cada tom parece qualitativamente diferente, cada qual possui seu "sabor" ou "toque", seu próprio caráter. Muitas pessoas com ouvido absoluto fazem comparação com cores: "ouvem" um Sol suspenso do mesmo modo instantâneo e automático como "vemos" o azul. (De fato, o termo "croma" às vezes é usado em teoria musical.)

Gomes e Batalha (2009, p. 162) também citam essa mesma analogia a partir das pesquisas de Deutsch:

Deutsch, em sua experiência como portadora do ouvido absoluto, compara essa capacidade com a capacidade de reconhecer cores, ou seja, reconhecer uma cor sem

necessitar da referência de uma outra para se estabelecer relação entre as duas. No caso da ausência do ouvido absoluto haveria uma condição "... análoga à síndrome (rara) de anomia de cor, na qual o paciente consegue reconhecer que dois objetos são de uma mesma cor, podendo distinguir entre duas cores, mas é incapaz de nomeá-las.

Porém, Medina e Goldemberg (2011), falando especificamente sobre o método de Burge, afirmam que:

Claramente o autor do método se aventura a atribuir ao OA uma condição de caráter psicológico, o que substituiria e até daria sentido a condição apontada pela grande maioria dos pesquisadores que atribui ao desenvolvimento do OA uma faixa etária crítica que se estenderia até os seis anos de idade (...) Parece claro que esta busca e a sua possível realização se estenderia muito além da busca de um apuramento musical, muito provavelmente se refletindo na personalidade do indivíduo como um todo. (...) Pela hipótese de Burge, a questão do OA se estenderia num campo que vai além da simples análise da física do som e dos aspectos fisiológicos da audição, agregando fatores psicológicos que possivelmente exigiriam a análise do indivíduo em fatores que dizem respeito à base de sua personalidade e não somente a uma aptidão musical, caracteres de **faixa etária** e possíveis **genes** (grifos nossos).

Aqui os autores colocam em discussão a possível hereditariedade da habilidade e a teoria do período crítico, que acredita que existe um prazo na infância onde é possível desenvolver OA. Burge, ao longo do método deixa claro que não crê que o OA seja restrito a um grupo seletivo de pessoas com genes específicos e também não crê que exista limite de idade para aprender a identificar notas, baseado em sua experiência com pessoas para quais ensinou a desenvolver OA através do método.

2. Procedimentos Metodológicos do experimento

Nosso trabalho empírico contou com a colaboração de um voluntário, que realizou o método até a lição 13, entre o começo do mês de julho ao final do mês de setembro de 2014. O colaborador era aluno do primeiro ano de graduação de Licenciatura em Música, 21 anos, toca piano, violão, violino, flauta transversal, entre outros instrumentos de tessitura mais aguda, como escaleta, flauta pan, etc. Seu nível técnico nesses instrumentos era médio para iniciante e sua leitura musical está em nível iniciante. Aprendeu a maioria desses instrumentos no método considerado "popular", algumas coisas "de ouvido", outras de maneira informal.

Cada pré-teste consistiu em tocar vinte notas aleatórias, em duas oitavas mais centrais, tomando o cuidado de utilizar todas as notas da escala cromática e variando as distâncias entre uma nota tocada e outra. Fizemos três pré-testes ao violão e um ao piano.

Além da diferenciação de timbre, fizemos testes em três modalidades distintas, a saber: *pensando com feedback*, *pensando sem feedback* e *sem pensar sem feedback*. Nesse

experimento, *pensando* significa que o voluntário tem todo o tempo que precisasse para dizer que nota foi tocada, antes de passar para a próxima nota. *Sem pensar* naturalmente significa o contrário, dando somente, no máximo, cinco segundos para o voluntário “pensar”. Caso não diga, é considerado erro. *Com feedback* significa que após cada resposta sobre a nota que o voluntário acreditava ser a nota tocada anteriormente, ele era informado se acertou ou errou, e se caso tivesse errado, era revelada a nota tocada. *Sem feedback*, as notas eram tocadas, o voluntário dizia que nota que julgava ser a resposta correta, e rapidamente se passava para a próxima nota sem dar nenhuma informação sobre erro ou acerto.

Para cada acerto o voluntário ganhava 1 ponto. Para cada erro por meio tom de distância da nota certa, 0,5 ponto. Para erros por um tom, 0,25 ponto. Para erros com mais de um tom de diferença, 0 pontos. Foi feito também um pós-teste exatamente igual ao pré-teste descrito aqui, após o término do período de três meses, durante o qual o voluntário conseguiu avançar até a lição 13.

Para realizar as atividades do método é preciso entender algumas nomenclaturas, realizar os exercícios no instrumento mais comum aos ouvidos do aluno e só passar para o próximo exercício com 100% de aproveitamento, passando pelo que Burge chama de “série de verificação”. A série de verificação é o exercício sendo executado vinte vezes consecutivas perfeitamente, sem erro algum. Isto é, se na 19ª tentativa o aluno errar, ele terá que recomeçar a contagem e refazer o exercício. Todos os exercícios devem ser feitos com muita calma de forma a alcançar o objetivo proposto. A velocidade não é importante em quase todos os exercícios, mas sim a execução e compreensão perfeita do objetivo do exercício.

3. O experimento em andamento

A lições iniciais foram realizadas sem muitas dificuldades. Em algumas dessas sessões, ele era ajudado na realização dos exercícios em grupo, que não podem ser feitos sozinho. A partir da lição 7 ele mostrou dificuldades com os exercícios de piano que exigiam identificação de notas das teclas brancas dentro de intervalos, principalmente os de sexta. Mas apesar das dificuldades, ele conseguiu avançar até a lição 10, onde encontrou muita dificuldade.

Levantei a hipótese de que sua dificuldade se devia ao fato de não ter um ouvido relativo tão bom, visto que os exercícios procuram desenvolver o OA dentro do contexto das relações musicais. Burge comenta no método que nunca se deve tentar bloquear as relações, mas que o OA deve ser desenvolvido em parceria com o ouvido relativo. Todos os exercícios exigem domínio do ouvido relativo, e percebi uma defasagem dessa habilidade no

colaborador. Assim, pausamos o estudo do método algumas semanas para focar em um treinamento de ouvido relativo.

Após esse estudo emergencial, ele conseguiu avançar com facilidade na lição 10, indicando a possibilidade de que essa hipótese estava correta. Avançou até a lição 11 e 12, apesar de dificuldades e dúvidas, e adentrou na lição 13, que não exige exercícios com série de verificação, somente meditação de notas. Então, foi encerrado o experimento, em função do cronograma da disciplina TCC, e realizamos o pós-teste.

Apesar disso, o voluntário continuou seus estudos do método, com algumas intervenções, mas não de forma intensiva, como nesses três meses. Porém, após o mês de setembro, seus avanços não estão relatados neste trabalho.

Nesse período também foi desenvolvida uma atividade extra método com o voluntário, mas que também visa o ouvido absoluto, inspirada em uma metodologia usada para treino de ouvido relativo. Nos treinos de OR, é comum os professores solicitarem que cada aluno escolha uma música que inicie com cada intervalo estudado, para facilitar a assimilação do intervalo. Pensando nisso, foi proposto que ele fizesse uma lista de algumas músicas que serviriam de referência para cada tom. Em outras palavras, foram escolhidas algumas músicas para ouvir e memorizar que começassem com alguma nota específica.

4. Resultados do pré-teste e pós-teste

Abaixo estão os resultados apresentados de forma comparativa dos pré e pós testes com o voluntário em cada modalidade de teste, de vinte notas cada.

Pré teste	Pós teste
Violão pensando com feedback	Violão pensando com feedback
Acertos: 9	Acertos: 14
Erros por meio tom: 5	Erros por meio tom: 4
Erros por um tom: 3	Erros por um tom: 0
Erros por mais de um tom: 3	Erros por mais de um tom: 2
Pontuação: 12,25	Pontuação: 16
Violão pensando sem feedback	Violão pensando sem feedback
Acertos: 8	Acertos: 15
Erros por meio tom: 4	Erros por meio tom: 2
Erros por um tom: 5	Erros por um tom: 2

Erros por mais de um tom: 3	Erros por mais de um tom: 1
Pontuação: 11,25	Pontuação: 16,5
Violão sem pensar sem feedback	Violão sem pensar sem feedback
Acertos: 0	Acertos: 10
Erros por meio tom: 7	Erros por meio tom: 5
Erros por um tom: 5	Erros por um tom: 2
Erros por mais de um tom: 8	Erros por mais de um tom: 3
Pontuação: 4,75	Pontuação: 13
Piano pensando sem feedback	Piano pensando sem feedback
Acertos: 5	Acertos: 13
Erros por meio tom: 3	Erros por meio tom: 5
Erros por um tom: 3	Erros por um tom: 2
Erros por mais de um tom: 9	Erros por mais de um tom: 0
Pontuação: 7,25	Pontuação: 16

5. Considerações finais

Quando o pré-teste foi feito, claramente o voluntário respondia através de adivinhações; comprovadamente tinha nada de ouvido absoluto. Ele mesmo confessou muitos “chutes”, alguns dos quais coincidentemente se tornaram acertos. Algumas vezes, nos exercícios com feedback, ele tentava criar relações para encontrar a próxima nota, mas como ele também não tinha um ouvido relativo tão bom, acabava por se perder dentro das relações. As sequências tocadas eram completamente aleatórias, privilegiando trítomos e intervalos difíceis, de forma a passar por todas as notas da escala cromática. Percebe-se que em nenhum dos pré-testes ele teve mais acertos que erros. Nota-se também que ele não teve nenhum acerto quando fizemos com velocidade, sem pensar, onde praticamente todas as respostas foram “chutes”.

No pós-teste a postura foi muito diferente. Ele demonstrou clara noção de que as notas soam diferentes, têm suas características próprias. Todos os seus acertos foram da metade para cima da quantidade de notas tocadas, no caso, vinte. Seus acertos são respectivamente 14/20, 15/20, 10/20, 13/20. Percebe-se que para o exercício com velocidade houve uma melhora muito significativa, a metade em acertos. O exercício de violão sem feedback, em comparação com o mesmo timbre com feedback, mostra uma diminuição de erros significativa. Alguns erros foram reduzidos a zero. Ao piano, timbre que ele se habituou



a ouvir com mais frequência, em função do método que dá uma atenção especial a esse instrumento, houve melhoras muito interessantes e redução de erros por mais de um tom a zero.

Na pontuação geral, observa-se que, com exceção da modalidade de velocidade, o desempenho foi praticamente o mesmo, com melhoras mais significativas na modalidade de piano, como já citado. A modalidade rápida, naturalmente com menor desempenho, também teve excelentes avanços.

O método apresentou resultados promissores, levando em conta o tempo que foram feitos o experimento e os resultados obtidos, e, nesse sentido, entende-se o método como uma possibilidade. Claro que é limitado tirar conclusões a partir de um único experimento com somente um voluntário, por isso, é importante dizer que tanto o enfoque teórico como o prático têm potencial para mais aprofundamento em estudos futuros posteriores.

Referências

- BURGE, David Lucas; CIPRIANO, Isaque (trad. em 2006). *Perfect Pitch Ear Training Super Course*. Fairfield, IA, USA: American Educational Music Publications Inc, 1981.
- GOMES, José B. V.; BATALHA, Rodrigo S. Absolutamente relativo? Relativamente absoluto? Entendendo as notas da melodia. *Revista Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p.153-170, 2009.
- MEDINA, R. F.; GOLDEMBERG, R. Reavaliando o ouvido absoluto, Campinas, *Revista Sonora*, v.3, n. 6, p.1-8, 2011.
- SACKS, Oliver. *Alucinações musicais: Relações sobre a Música e o Cérebro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.