

PERCEPÇÃO MUSICAL: PRINCIPAIS CRÍTICAS E PROPOSTAS METODOLÓGICAS

Pablo Panaro

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

PPGM – Mestrado em Música

Música e Educação

SIMPOM: Subárea de Educação Musical

Resumo

O desenvolvimento do sentido auditivo é considerado como de fundamental importância para o desempenho do músico profissional. A disciplina Percepção Musical, responsável pelo desenvolvimento do ouvido musical, possui forte presença nos currículos de graduação em música. Quais são as metodologias de ensino comumente adotadas por essa disciplina, e qual o efetivo alcance dessas práticas pedagógicas? Com este texto, procuramos apresentar um sucinto panorama da disciplina e de suas práticas, colocando em diálogo quatro autoras cujas pesquisas abordam a questão da Percepção Musical: Virgínia Helena Bernardes Ferreira, Cristina Bhering, Cristiane Hatsue Vital Otutumi e Maria Flávia Silveira Barbosa. Verificamos que as principais críticas elaboradas por essas autoras à disciplina dizem respeito à fragmentação do discurso musical, e que os caminhos propostos para a superação das limitações encontradas orientam-se no sentido de uma percepção mais ampla e menos atomística da linguagem musical.

Palavras-chave: percepção musical; treinamento auditivo; metodologias de ensino.

1. Apresentação

O “ouvido musical” sempre foi considerado atributo indispensável ao músico profissional. No ensino de música, a disciplina responsável pelo desenvolvimento da escuta, intitulada comumente “Percepção Musical”, continua sendo um dos pilares de seu currículo. Dada sua importância para o ensino musical, as práticas pedagógicas adotadas pelos professores da disciplina são objeto de questionamentos e reflexões por parte dos pesquisadores da área. A pesquisa na qual se embasa o presente artigo se insere nesse movimento de reflexão crítica e possui, como um de seus objetivos, elaborar metodologias de desenvolvimento da percepção musical, em nível de graduação, que possibilitem seu uso como ferramenta no aperfeiçoamento das práticas musicais dos estudantes de música, tais como a performance, criação e audição musicais.

Naturalmente, outros autores já apresentaram críticas e propostas de trabalho para o campo de que trata nossa pesquisa. Este artigo procura traçar um sucinto panorama do debate acadêmico



I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

acerca da Percepção Musical, colocando em diálogo quatro importantes trabalhos sobre o assunto: “A música nas escolas de música: a linguagem musical sob a ótica da percepção”, de Virgínia Helena Bernardes Ferreira (BERNARDES, 2000); “Repensando a percepção musical: uma proposta através da música popular brasileira”, de Cristina Bhering (BHERING, 2003); “Percepção musical: situação atual da disciplina nos cursos superiores de música”, de Cristiane Hatsue Vital Otutumi (OTUTUMI, 2008); e “Percepção musical como compreensão da obra musical: contribuições a partir da perspectiva histórico-cultural”, de Maria Flávia Silveira Barbosa. Verificamos que, apesar dos diferentes focos específicos de cada autor, determinadas questões são recorrentes em suas pesquisas. Para facilitar a leitura, adotaremos neste trabalho o mesmo critério adotado por Barbosa (2009) que, para referir-se à Percepção Musical como disciplina, utiliza o termo com as iniciais em letras maiúsculas; e para referir-se ao termo percepção musical enquanto processos psíquicos, utiliza-o com as iniciais em minúsculas.

2. A percepção musical e sua importância

Segundo Otutumi, tratar de percepção musical nos leva a notar duas principais faces sobre o assunto, as idéias da Psicologia, Psicofísica, Filosofia e demais ciências cognitivas, relacionadas ao estudo da percepção de forma geral, e, a ótica da música, que trabalha mais especificamente com aspectos técnicos ligados a educação e ao exercício da profissão do músico. No âmbito da música, mais especificamente da relação entre percepção e sentido auditivo, Otutumi observa que a audição é o principal veículo utilizado para interagir e entender o ambiente sonoro. Daí a percepção musical estar diretamente relacionada com o ouvido, ocupando um lugar central na perspectiva do ouvinte ou na do músico intérprete e/ou compositor (OTUTUMI, 2008). Bernardes verificou em sua pesquisa que a importância do desenvolvimento da percepção musical para a formação do músico profissional é uma idéia bastante presente na fala dos professores por ela entrevistados. Ao serem indagados sobre o sentido da disciplina Percepção Musical na formação dos músicos, os professores foram unânimes em afirmar a sua importância. (BERNARDES, 2000). Otutumi corrobora os dados obtidos por Bernardes, ao verificar que o desenvolvimento do sentido auditivo ou da percepção musical é considerado, pelos professores por ela entrevistados, como de fundamental importância para a carreira do músico em suas diversas modalidades. Para Barbosa, uma das qualidades que mais diferenciam o ouvido de um profissional de música dos daqueles que não o são é a possibilidade de acionar uma imaginação auditiva, a fim de elaborar uma idéia musical e realizá-la através de técnicas instrumentais ou vocais. Segundo a autora, o ouvido musical estaria intimamente ligado à criação de idéias musicais, que por

sua vez residiriam na base do fazer musical (BARBOSA, 2009). O trabalho de Bhering contextualiza o papel dessa “imaginação auditiva”, apesar de não empregar esse termo. A partir de sua atividade como musicista, a autora elencou um conjunto de habilidades ou capacidades necessárias ao músico atuante no repertório específico de MPB, como reconhecer, compreender e vivenciar estilos musicais; ser capaz de reconhecer e aplicar relações harmônicas da música tonal; ser capaz de improvisar e/ou acompanhar; ser capaz de fazer “levadas” em estilos e gêneros como o samba, a bossa-nova, o baião, entre outros. Para Bhering, o trabalho de desenvolvimento de percepção musical deve orientar-se pelas necessidades dos músicos, contextualizadas em suas práticas musicais. Bhering nos aponta, desse modo, a importância do desenvolvimento da percepção musical — ou imaginação auditiva, como tratou Barbosa — na realização concreta de práticas musicais no contexto do músico popular (BHERING, 2003).

3. As práticas metodológicas da disciplina Percepção Musical

A pesquisa de Barbosa verificou que a Percepção Musical é uma disciplina bastante presente nos currículos dos cursos de graduação em música, quer sejam bacharelados quer sejam licenciaturas (BARBOSA, 2009). De acordo com Otutumi, é uma disciplina obrigatória em grande parte dos cursos superiores brasileiros, estruturada entre as disciplinas de fundamentação teórica como Harmonia, Análise, Linguagem e Estruturação Musical, Contraponto, etc., matérias que tem uma relação muito próxima com o conteúdo escrito e procedimentos técnico-musicais (OTUTUMI, 2008).

A análise, realizada por Barbosa, dos programas e ementas de Percepção Musical de diferentes cursos de graduação em música, revelou que o eixo central desta disciplina é o treinamento auditivo, entendido como um programa de treinamento que visa desenvolver uma acuidade auditiva diferenciada, entendida como fundamental para a formação do músico. O termo “treinamento auditivo” refere-se, mais especificamente, aos exercícios de ditado e solfejo, identificados na análise de Barbosa como os modos privilegiados de se levar a cabo esse treinamento. Bernardes também observou em sua pesquisa que os solfejos e ditados são considerados atividades imprescindíveis no curso de Percepção Musical, procedimentos definitivamente eleitos para a prática pedagógica da disciplina (BERNARDES, 2000). O mesmo foi verificado por Otutumi, que descreve o treinamento auditivo como atividade repetida de exercícios que requer do estudante alto domínio da escrita e da audição discriminada através de ditados melódicos sofisticados e solfejos em diferentes claves (OTUTUMI, 2008).

3.1 Reconhecimento e reprodução

Subjacente às práticas de solfejo e ditado estão as idéias de reconhecimento e reprodução, no caso dos solfejos como identificação visual e reprodução vocal, e nos ditados como identificação auditiva e reprodução escrita (BARBOSA, 2009). Para Bernardes (2000), o treinamento auditivo é visto como uma espécie de “ginástica auditiva”, na qual o ouvido musical é formado para ouvir e reproduzir. Nas práticas de ditado, por exemplo, espera-se que o aluno escreva exatamente aquilo que o professor tocou.

A respeito do modo como são realizados em sala de aula os ditados, diz Bernardes:

O que é um ditado musical na concepção pedagógica tradicional? Seria o professor tocar, geralmente ao piano, para serem escritos pelo aluno, melodias a uma, duas ou mais vozes, ritmos isolados ou em sequencias, intervalos, acordes isolados ou encadeados, enfim, toda sorte de signos musicais isolados ou na forma de fragmentos musicais geralmente criados por ele, ou tomados ao repertório musical, e que apresentem determinadas questões que necessitam ser trabalhadas auditivamente” (BERNARDES, 2000, p. 95).

A passagem acima evidencia dois pontos: O primeiro é que, em Percepção Musical, os conteúdos a serem trabalhados são os elementos da linguagem musical, como os intervalos ou acordes citados por Bernardes. O segundo ponto é que costuma-se trabalhar tais elementos fora de um contexto musical que lhes confira significação mais ampla.

Sobre o primeiro ponto, Barbosa verificou que os elementos constitutivos da linguagem musical — graus da escala, intervalos, escalas, modos, acordes, funções tonais, cadências, compassos, ritmos, etc — são os conteúdos privilegiados em Percepção Musical, devendo ser identificados auditivamente e grafados de acordo com as normas da escrita musical convencional, nos ditados, e reproduzidos, na prática do solfejo e dos exercícios rítmicos. Sua análise de programas e ementas de Percepção Musical mostrou que os elementos formadores da linguagem musical (acordes, escalas, intervalos, etc.) são tomados como as unidades significativas para as quais se deve voltar o treinamento do ouvido nas aulas de Percepção Musical (BARBOSA, 2009).

A respeito do segundo ponto, Barbosa escreve que esses elementos frequentemente aparecem forçosamente organizados em melodias que resultam estereotipadas e, portanto, com pouco valor artístico. (BARBOSA, 2009), o mesmo sendo observado por Otutumi (2008). Essa visão “atomística” da percepção se reflete também na maneira como são avaliados os ditados, onde para cada nota ou cada ritmo é atribuído um valor em ponto (BERNARDES, 2000).

4. Principais Críticas

4.1 Aspectos técnicos da música tratados isoladamente

Daremos início a esta seção com um dos pontos mais criticados pelas autoras aqui chamadas ao diálogo: a ênfase que a Percepção Musical confere aos aspectos técnicos da música, tratados, como já exposto, isoladamente.

Bhering observou que o trabalho na disciplina costuma ser desenvolvido privilegiando a habilidade do aluno para identificar alturas, durações, para o reconhecimento dos “átomos” da músicas. Para a autora, o trabalho com esses aspectos técnicos tomados isoladamente não garante uma fluência no fazer musical (BHERING, 2003). Barbosa põe em questão a validade de se treinar a identificação de elementos isoladamente, já que o sentido desses elementos depende sempre de sua inserção em algum contexto musical mais amplo. Para a autora, os elementos da música destacados de seus contextos e tomados isoladamente perdem seus seus sentidos, mesmo se forem recolocados em contextos “artificiais” como se vê com muita frequência nas melodias inventadas que, geralmente, compõem os livros de Percepção Musical (BARBOSA, 2009).

Para Barbosa, a compreensão da linguagem musical envolve muito mais que a apreensão auditiva de seus elementos formadores. As práticas que objetivam o reconhecimento de elementos isolados contribuem apenas para criar hábitos musicais específicos, como a capacidade de reconhecer e reproduzir, oralmente ou por escrito, elementos isolados. Ou seja, de acordo com Barbosa, tais práticas fecham-se sobre si mesmas (BARBOSA, 2009). No mesmo sentido, Bernardes escreve que os ditados e solfejos são as práticas pedagógicas mais utilizadas em Percepção Musical para conduzir o aluno à leitura e à escrita musicais, muitas vezes referendadas como a própria finalidade dessa disciplina (BERNARDES, 2000). Barbosa e Bernardes aqui atentam para o fato que as práticas pedagógicas da disciplina Percepção Musical desenvolvem no aluno apenas suas habilidades de reconhecimento e reprodução, reiterando que essas habilidades, por utilizarem elementos descontextualizados, não contribuem para a apreensão dos sentidos em se tratando de obras musicais concretas, o que torna grave a constatação de que o reconhecimento e reprodução de elementos é tomado como próprio objetivo da Percepção Musical (BERNARDES, 2000; BARBOSA, 2009).

4.2 Solfejos e ditados são atividades de alcance restrito

Dentro dessa perspectiva, os solfejos e ditados, principais instrumentos didáticos da Percepção Musical, possuem alcance restrito, e segundo Bernardes, não deveriam ser considerados



como os instrumentos privilegiados de avaliação do curso de Percepção Musical, ou mesmo confundidos como sua finalidade. Como esses exercícios visam apenas o treinamento auditivo, acabam por ser criados sem critérios composicionais claros, apresentando uma dificuldade de leitura e execução que os remetem à categoria de “malabarismos musicais sem sentido” (BERNARDES, 2000, p. 95). Aqui se explicita uma outra crítica importante, a de que solfejos e ditados são atividades pouco “musicais”. O treinamento auditivo, realizado principalmente através do solfejo e do ditado, retira da música seu aspecto estético para trabalhar privilegiadamente o reconhecimento das alturas e durações. Tal prática, nas palavras de Bernardes, se assemelha a um “adestramento” (BERNARDES, 2000, p.13).

Ainda sobre as atividades de solfejo e ditado, Bernardes ressalta que tais exercícios conferem forte primazia à leitura e à escrita musicais, já que a noção de erro, nestas atividades, está vinculada à ‘correta’ representação gráfica do som. A autora entrevê dois problemas principais decorrentes dessa circunstância: em primeiro lugar, dentro dessa concepção pedagógica, o escrever música torna-se fundamento do saber música, e o representante torna-se mais importante que o representado. Em consequência, cria-se a idéia de que saber escrever música é saber música. Para a autora, uma prova disso é que em provas ou concursos, os solfejos e ditados são as instâncias privilegiadas para verificação da leitura e escuta musicais, que são os indicadores preferenciais de aprendizado. (BERNARDES,2000).

4.3 O treinamento auditivo desconsidera a experiência musical dos alunos

Uma das consequências, apontadas por Barbosa, de um trabalho baseado primordialmente no treinamento auditivo é que essa abordagem tende a desconsiderar a “bagagem” musical do aluno, já que não se espera deste uma reflexão ou ação criativa sobre os conteúdos, mas seu mero reconhecimento e reprodução. Em favor do já citado adestramento, ignora-se o quanto os alunos ouvem música, quais música ouvem, quais seus objetivos ao cursar Música, etc. (BARBOSA, 2009). Outro ponto ignorado quando se objetiva a percepção musical como reconhecimento e a reprodução é que os alunos, como possuem experiências musicais diferentes, apresentam escutas diferentes. A esse respeito, escreve Bernardes que os ditados e solfejos partem do pressuposto de que todos ouvem e lêem a mesma coisa, da mesma forma, ao mesmo tempo. A autora chama atenção para o fato de que pretender que todos ouçam ou devam ouvir da mesma maneira, com o mesmo propósito, é impor uma homogeneidade artificial às condições da escuta musical, que é —

em função da variedade de diferentes experiências musicais individuais — essencialmente diversificada. (BERNARDES, 2000).

4.4 O treinamento auditivo não possibilita a compreensão da linguagem musical

De acordo com Bernardes, o grande equívoco da Percepção Musical seria confundir treinamento auditivo, concebido inadequadamente como finalidade dessa disciplina, com percepção musical, domínio de um entendimento muito mais amplo (BERNARDES, 2000). Na mesma linha de raciocínio, Barbosa afirma que a idéia bastante recorrente de que o treinamento auditivo do músico deve basear-se em exercícios de identificação e reprodução, revela um entendimento demasiadamente simples dos processos perceptivos em música. Para a autora, é um engano confundir treinamento auditivo com percepção (BARBOSA, 2009). O mesmo é corroborado por Bernardes (2000) e por Bhering (2003). Para as três autoras, o treinamento auditivo realizado em Percepção Musical fragmenta o discurso musical, e não permite compreender a música em sua inteiridade. Observamos, nos trabalhos das autoras, uma grande preocupação com o “todo” musical. Para Bernardes, a escuta trabalhada na disciplina Percepção Musical não permite apreender a música como um todo, e é essa apreensão completa da obra que interessaria desenvolver num trabalho de Percepção Musical, pois através dela se possibilita que o aluno entre em contato com a linguagem musical. Segundo Bernardes, grafar “bolinhas” na clave, espaço ou linhas adequados, com a duração certa — como se faz em ditados — não leva o aluno à compreensão da música. Bernardes entende a compreensão da linguagem musical como a compreensão da estrutura musical, dos significados que ela possa vir a articular, pelas relações do todo com suas partes. Para ela, o treinamento auditivo, por ser uma atividade fragmentadora, não permite perceber as articulações das partes e o todo musical, que estão na base da formação da linguagem musical (BERNARDES, 2000).

4.5 A Percepção Musical é uma disciplina desvinculada do fazer musical

Para Bernardes, existe uma dicotomia entre o entendimento da música como fenômeno complexo, cujo sentido se dá através de sua fruição integral, e um processo de apreensão e aprendizagem de sua linguagem caracterizado pela fragmentação em alturas, ritmos e harmonias. A autora acredita que a proposta pedagógica que sustenta a metodologia da Percepção Musical tradicional se alicerça numa concepção de ensino que não pensa a música como algo vivo, uma totalidade, o que acaba por gerar uma dicotomia entre a música que se “toca” e se “ouve” e a música da escola, trabalhada nas aulas de Percepção Musical. (BERNARDES, 2000). Bhering



corroborar os dados de Bernardes ao afirmar que o trabalho com elementos isolados impede o aluno de estabelecer relações entre a Percepção Musical, seu fazer musical e sua escuta cotidiana. Desse modo, a fragmentação dos conteúdos se estende para uma fragmentação de sua própria relação com a música, já que a escuta trabalhada em sala de aula não possui paralelo fora da escola (BHERING, 2003). Barbosa chama atenção para o fato que, além do trabalho com elementos isolados, se exige do aluno que sua escuta esteja direcionada para a apreensão ou execução correta desses elementos, ou seja, a própria escuta já é limitada por sua finalidade de reconhecimento e reprodução. Para ela, acrescentar dinâmica ou fraseado às melodias trabalhadas no treinamento auditivo não é suficiente para torná-las musicais. Não se ouvem ou reproduzem essas melodias como se fossem música pelo simples fato de que não o são. (BARBOSA, 2009).

5. Propostas metodológicas

Nesta seção apresentaremos sucintamente as propostas metodológicas elaboradas pelas autoras em questão, frente às críticas realizadas.

Começaremos pela proposta de Bhering, cuja núcleo é a elaboração de um material didático que trate a música como linguagem. Para a autora, é importante que o repertório utilizado no treinamento auditivo esteja presente no universo do aluno, para que o “estilo” ao qual esse repertório pertence, num primeiro momento, seja vivenciado por ele. Em seu trabalho, Bhering apresenta como sugestão a utilização de repertório baseado na Música Popular Brasileira. O aluno que pratica um ditado musical dentro de estilos característicos tem uma apreensão mais imediata de sua melodia, e desenvolve melhor sua percepção harmônica e estilística. Para que haja uma apreensão global da música num trabalho de Percepção Musical, a escuta deverá ser acompanhada de discussões sobre questões técnicas, estilísticas, históricas e culturais, que irão possibilitar um alargamento do universo musical do estudante e de sua compreensão sobre a linguagem musical em todos os seus aspectos. A abordagem de Bhering pretende fazer com o que o aluno, além de reconhecer, discriminar e identificar alturas e durações, desenvolva uma capacidade de analisar, sintetizar e reconhecer na música características estilísticas e contextuais, possibilitando uma fluência entre as diversas relações que constituem a música como um todo, desenvolvendo assim uma maior compreensão sobre a linguagem musical (BHERING, 2003).

Segundo Bernardes, para que a Percepção Musical se torne indispensável à formação do músico, deve ser tomada como ferramenta para a compreensão da linguagem musical. Essa abordagem visa possibilitar a percepção global do fenômeno musical, identificação dos timbres dos



instrumentos, diferentes tipos de articulação na execução, variações de dinâmica, articulações e relações micro e macro formais, “investigações auditivas” acerca dos procedimentos composicionais, etc. O trabalho de Percepção Musical, dessa forma, deve partir do todo para o particular, construindo o conceito a partir da prática e da vivência. A proposta de Bernardes envolve, de forma geral, quatro momentos: 1) uma análise auditiva, onde se busca compreender auditivamente as relações de diversas naturezas presentes na estrutura musical, sempre tomando como foco o fenômeno musical em sua inteiridade; 2) a realização de uma “audiopartitura”, onde serão registradas graficamente, a partir de uma escrita que pode ou não congrega elementos da notação musical tradicional, as percepções micro e macro formais observadas durante a análise auditiva; 3) a criação de um objeto musical a partir dos elementos percebidos nas etapas 1 e 2 e; 4) a execução do objeto musical criado.

Para Barbosa, os diferentes níveis de aproximação com a linguagem musical engendram diferentes níveis de compreensão em música. Dentro desse raciocínio, a disciplina Percepção Musical seria o lugar privilegiado para uma aproximação com a linguagem musical através do estudo de obras musicais, a partir de um trabalho que trate do fenômeno musical em sua inteiridade. Os elementos da metodologia proposta por Barbosa são: 1) partir sempre da audição de obras musicais completas, buscando conhecer nelas os valores que, tomados da realidade concreta, lhe serviram de inspiração; 2) tomar como unidades significativas da escuta as frases, células e motivos, ao invés de intervalos, acordes ou notas; 3) localizar a obra e seu compositor no espaço e no tempo, colocando-a em diálogo com outras obras e; 4) buscar compreender como compositores de diferentes períodos da história se apropriam de certos recursos técnicos para expressar idéias musicalmente.

6. Considerações finais

Verificamos, a partir do panorama exposto pelas autoras que aqui tratamos, que o desenvolvimento do sentido auditivo é considerado como de fundamental importância para o desempenho do músico profissional. Essa importância se reflete na presença maciça da disciplina Percepção Musical nos currículos de graduação em música. Apesar de tamanha importância, sua principal metodologia de trabalho mostra-se insuficiente para o desenvolvimento satisfatório do ouvido musical. As críticas expostas no presente trabalho dizem respeito à ênfase que a disciplina confere ao trabalho com elementos técnicos da linguagem musical, muitas vezes tomados isoladamente; ao alcance restrito das atividades de treinamento auditivo, como os exercícios de ditado e solfejo; à impossibilidade de se considerar, dentro dessa metodologia de ensino, as experiências



musicais dos alunos; à ineficácia do treinamento auditivo em possibilitar uma compreensão mais ampla da linguagem musical e; à dicotomia existente entre as atividades propostas em sala de aula e o fazer musical dos alunos. Subjacente à essas observações, a principal crítica formulada pelas autoras parece ser a fragmentação do discurso musical. Em função disso, suas propostas metodológicas orientam-se para uma apreensão da linguagem musical como um “todo”, a partir de práticas pedagógicas que possibilitem ao aluno a percepção de aspectos estilísticos, estruturais ou contextuais da música, visando, assim, um maior aprofundamento de sua compreensão musical.

7. Referências bibliográficas

BARBOSA, Maria Flavia Silveira *Percepção musical como compreensão da obra musical: contribuições a partir da perspectiva histórico-cultural*. 2009. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

BERNARDES, Virginia Helena. *A música nas escolas de música: a linguagem musical sob a ótica da percepção*. 2000. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em educação, Universidade Federal de Minas Gerais.

BHERING, Cristina. *Repensando a percepção musical: uma proposta através da música popular brasileira*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

OTUTUMI, Cristiane Hatsue Vital. *Percepção musical: situação atual da disciplina nos cursos superiores de música*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.