

Tecnologia e Sintaxe

As implicações na Concepção de Música e Reflexos na Educação Musical

José Estevão Moreira (USP)

Resumo. Neste artigo, aponto para o processo de concepção da sintaxe musical e da visão de mundo, a partir do advento das tecnologias que, através da ampliação dos territórios de atuação do homem, depreendem novos “*fazer e pensar*” e, a partir das primeiras constatações, os reflexos das concepções de música na prática pedagógica.

Palavras-chave: linguagem musical, objeto sonoro, fenomenologia, Pierre Schaeffer, educação musical.

Abstract. In this article, indicated about to the suit of conception from syntax musical and from view of world , within the advent from the technologies what, via the magnification from the territories of multi-skilled of the man, deduce new "to do's and to thing's", the part of the first certify, the reflections from the conceptions of music in pedagogical practice.

Key-Word: musical language, sonic object, phenomenology, Pierre Schaeffer, music education.

Uma pesquisa que examine a relação entre tecnologia, música e educação, terá um campo fértil para investigações muito ricas e contribuintes para a teoria e a prática da educação musical. Sobretudo por vivermos num século tão adepto às novidades tecnológicas onde as opções – que não cessam de aparecer – de *opcionais* passam a ser ditames que, ao invés de serem *criadas* para atendimento às necessidades específicas, acabam por ser *criadoras* de necessidades. Porém, esta abordagem da relação tecnologia – música – educação seria muito mais adequada a uma perspectiva da sociologia e/ou da psicanálise. Também outra possibilidade de abordagem, seria com relação aos usos e contingências das tecnologias e suas aplicações práticas na música e na educação. Tantos outros caminhos poderiam surgir na tentativa de suscitar questões e reflexões sobre teorias e práticas que busquem lograr êxito no ensino da música ou também apontar problemas pontuais do cotidiano para que possam ser solucionados a contento.

No entanto, antes de buscar soluções práticas para o dia-a-dia em sala de aula – questões fundamentais e laboriosas – há o desejo, aqui neste artigo, de compreender (ao menos em parte) a *compreensão* da música. E ainda, com uma condição: a de que na relação entre tecnologia e a práxis da música, novos conceitos da linguagem musical (sintaxe) emergem com o surgimento de novas

habilidades, informações, possibilidades, conhecimentos, teorias, etc. Tudo isso refletirá nas ações pedagógicas propriamente ditas, pois o que quer que venha a ser concebido como o *quid* da música será determinante sobre o ensinar. O método, o conteúdo, a didática, a metodologia etc., decorrerão das premissas e paradigmas de música estabelecidos – conscientemente ou não – pelo professor.

Em concordância a esta assertiva, DUARTE JÚNIOR afirma que em Educação estará sempre implícita uma determinada teoria do conhecimento, ou seja, uma teoria que fundamenta e explica a maneira e o processo pelo qual o homem vem a conhecer o mundo. O *como* o homem conhece, o *como* ele encontra um sentido para sua vida no mundo, passa a ser a pedra angular de qualquer processo educativo. DUARTE JÚNIOR afirma ainda que educar é levar a conhecer, é necessário que se defina então como se dá o ato de conhecimento, *para que a educação se fundamente nesse processo*¹.

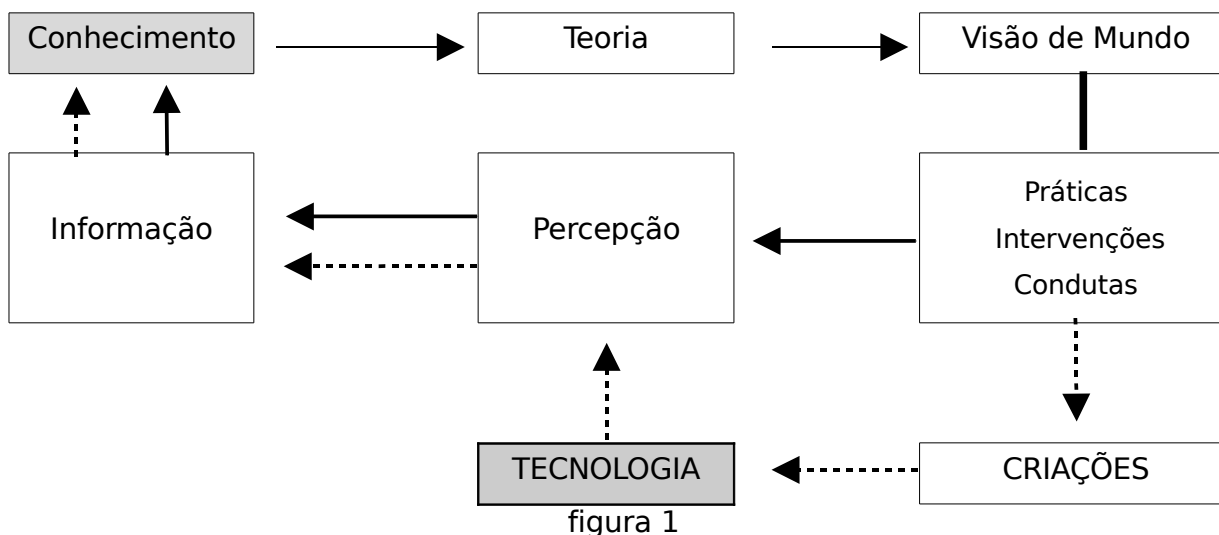
Assim, *tratamos aqui da tecnologia não necessariamente como possibilitadora de novas ou antigas práticas, mas sim, como potencializadora de novas visões de mundo*. Entretanto, as tecnologias e inovações por si mesmas não são capazes de engendrar revoluções de sistemas de pensamento. Para que estas aconteçam, é fundamental que haja o encontro entre aquelas e os desejos e anseios de quem dela lança mão para atendimento de suas necessidades. Com relação aos sistemas de idéias, Edgard MORIN apresenta-nos um interessante exemplo de como um mesmo acontecimento pode vir a ser re-significado pelo surgimento de novas evidências ou de novas contemplações do mesmo fenômeno. O sol apresenta-se como um mesmo fenômeno para a humanidade pré-copernicana e para a pós-copernicana. Porém, para a primeira o sol é um disco que gira em torno da Terra; já para a segunda um astro ao redor do qual a Terra gira. Nas palavras de Morin, para que a nova teoria se constituísse foram necessárias “novas informações que causaram uma perturbação entre as antigas, mas foi preciso também que um novo sistema coerente de hipóteses mostrasse o Sol no centro do mundo e a Terra na sua periferia”².

À guisa de exemplificação, poderíamos esquematizar um processo cíclico da constituição dos sistemas de idéias começando, em primeiro lugar, pelo conhecimento, supondo as suas decorrências: um conhecimento *pode* gerar uma teoria que *pode* agir reciprocamente sobre a interpretação do conhecimento. Esta

¹ DUARTE JÚNIOR, 1981, p13.

² MORIN, 1981, p.56

teoria reflete-se na visão de mundo subentendendo, por sua vez, práticas, condutas, costumes, intervenções etc. A percepção das coisas (do mundo, da música etc...) estará submetida a uma determinada visão de mundo, gerando informações e por sua vez conhecimento e assim sucessivamente³.



No campo das criações, também subjugadas à uma visão de mundo, temos a tecnologia que permite que um mesmo fenômeno apresente novos dados e todas as implicações. Kant afirma que todos os nossos conhecimentos começam com a experiência em processos nos quais os objetos apresentados aos nossos sentidos produzem representações e, a partir de então, impelem a nossa inteligência a compará-los entre si, a reuni-los ou separá-los⁴. Nossa capacidade de conhecer o mundo através da experiência depende das próprias experiências para se aprimorar. Isto é, as nossas estruturas de conhecimento são determinantes em nossa apropriação do mundo e a partir delas erige-se todo o nosso instrumental teórico para a atuação neste mundo. Com relação a este aspecto cognitivo, teremos como fundamento aqui algumas reflexões de Pierre Schaeffer, o fundador da *musique concrete* no *Tratado dos Objetos Musicais* (1966).

“As contribuições de SCHAEFFER no campo teórico da música são de grande importância para além mesmo de seu propósito na música concreta. SCHAEFFER perscruta por longos caminhos e territórios do pensamento na tentativa de fundamentar e justificar seus experimentos musicais na rádio francesa – bem como o seu conceito de *objeto sonoro* – tecendo relações com diversas disciplinas do

³ Contudo, a vida é *complexa* e não poderia simplesmente ser compartimentada em categorias e hierarquias indiscriminadamente. Ademais, a relação entre estes aspectos da vida humana tende a apresentar um dinamismo de conseqüências simultâneas e intensivas na qual cada acontecimento reflete no todo globalmente e vice-versa – holisticamente – não necessariamente de um modo linear, subsequente. O que faz com que pequenas coisas tenham grandes influências sobre o todo, sobre o sistema.

⁴ KANT, 1966, p.23

conhecimento (semiótica, fenomenologia, física, psico-acústica...). Deste modo, nos conduz a rigorosos questionamentos sobre conceitos e posicionamentos acerca da música e da própria concepção do que é (pode ser) música. Tais reflexões revelam-se muito valiosas quando tomadas como ponto de partida para a pesquisa em diversas frentes da atividade artístico-musical: desde a composição, tecnologia, filosofia, passando ainda pela sociologia e educação”⁵.

A respeito da música enquanto objeto do conhecimento, é possível se constatar, segundo Schaeffer, que os modos de apropriação do fenômeno musical passam antes pela referência do que o indivíduo compreende como tal, ou seja, dependem de suas atitudes de escuta. As atitudes de escuta, por sua vez, estão condicionadas a uma *intenção de escuta*. Uma investigação mais detalhada sobre a linguagem e o fenômeno musical poderá nos evidenciar que as percepções múltiplas da música (e do som) estarão condicionadas a estas intenções de escuta e, ainda, às habilidades do indivíduo em perceber e decodificar este fenômeno. Um som pode ser e sempre será relacionado com outras experiências anteriores – sejam estas sonoras ou ainda outra sorte de possibilidades⁶.

Assim, como o homem que se comunica através da linguagem referindo-se somente àquilo que aprendeu e foi capaz de perceber com suas estruturas de percepção e conhecimento, na música ocorre o mesmo. Isto é, se um mesmo fenômeno contiver diferentes maneiras e possibilidades de ser percebido, e se a nossa percepção a parâmetros específicos aprimora a sua força estruturante a cada nova experiência, de acordo como dissemos, com a intencionalidade, é possível que determinados atributos do mesmo fenômeno não venham a ser percebidos, isto é, não venham a ser decodificados devido a uma não-habilidade para percepção/decodificação/apropriação destes⁷.

Falando agora mais precisamente sobre as conseqüências das tecnologias na concepção de música, podemos verificar a ocorrência de reformulação de paradigmas, com o surgimento de novas percepções. Por exemplo: a partir da “descoberta” da complexidade harmônica das notas do piano, baseado em critérios acústicos e organológicos, que pode ser verificada através de análises espectrais com o computador⁸, a percepção – ainda que virtual – de novos parâmetros produz novas informações, conhecimentos, teorias e por sua vez, modifica a visão de mundo.

⁵ MOREIRA, 2006, SIMPEMUS 3, Anais p.232

⁶ SCHAEFFER 1993, p. 105-108

⁷ *Idem*, p. 248

⁸ GUIGUE, 1998, p.25.

Para Pierre Schaeffer, as idéias musicais são dependentes, mais do que se possa acreditar, da aparelhagem musical⁹. A gravação é de grande importância no sistema de Schaeffer e fundamental para o propósito da música concreta e de sua escuta *acusmática*¹⁰. Também as imbricações entre sistemas e instrumentos são mencionadas por Schaeffer quando este diz que o fenômeno musical tem dois aspectos simultâneos e correlativos apresentando uma “tendência à abstração, na medida em que a execução possibilita estruturas; e aderência ao concreto, na medida em que ele permanece vinculado às possibilidades instrumentais”. A este respeito nas palavras de Schaeffer, de acordo com o contexto instrumental e cultural, a música produzida é, sobretudo concreta, ou sobretudo abstrata, ou quase equilibrada¹¹.

Música Eletroacústica e Sintaxe

A música eletroacústica pode ser entendida como a junção entre a música concreta e música eletrônica. A música concreta, utilizando-se de elementos advindos da ‘natureza’, do caos, realizava recortes e manipulações que, a partir de então, transformava aquele excerto do tempo, “um corte no tempo daquele que escuta”, em uma “suspensão na mensagem daquele que se exprime”¹². A música eletrônica – à qual SCHAEFFER infere: música *a priori* – partindo do serialismo, buscava um rigor algorítmico, intelectual extremo, “uma total obra da inteligência abstrata atuando, ao mesmo tempo, sobre a subjetividade dos autores e sobre o material sonoro” (1993, p. 31). É importante notar a patente divergência na visão de mundo entre ambas as escolas que, muito mais que teóricos e estéticos, eram também ideológicos.

“Esses dois tipos de música [...] apresentavam, além disso, anomalias inquietadoras, à parte toda a estética: uma não se escrevia, a outra cifrava-se. Por falta ou excesso, elas faziam mais do que contradizer a notação tradicional: elas extrapolavam. Uma devia renunciar a essa notação, diante de uma material sonoro cuja variedade e complexidade escapavam a todo esforço de transcrição. A outra tornava-a anacrônica, por um rigor tão extremo que as aproximações das partituras tradicionais empalideciam diante de tamanha precisão”. (Schaeffer 1993, p. 28).

⁹ Idem, p.38

¹⁰ Acusmática: projeção sonora cuja procedência não é visível.

¹¹ SCHAEFFER 1993, p.54.

¹² Idem, p. 39.

Ainda sobre este contraste entre estas duas tendências (música concreta e abstrata) transcrevemos um pequeno trecho de Sérgio Freire Garcia, (*“Alto; alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical”*, Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC, 2004), onde menciona o texto de Simon Emmerson, *“A relação da linguagem com os materiais”*:

“A discussão sobre a sintaxe – cujos extremos são sintaxe abstrata e sintaxe abstraída dos materiais – é um pouco mais complexa, e fundamenta-se na premissa de que “os objetivos de ambas estas formas de música podem ser resumidas como a descoberta e o uso de ‘leis universais’.” Entretanto, o uso dos termos ‘lei’ ou ‘regra’ apresenta ambigüidades, pois encontram-se tanto o uso de “lei como uma ‘generalização empírica’, ou seja, um resumo de todas as ocorrências observadas de um evento particular” [música concreta], quanto “lei como uma ‘necessidade causal’ tendo um certo status ‘acima’ dos eventos e determinando sua ocorrência” [música serial]. Assim, o primeiro uso se relaciona à busca de uma sintaxe abstraída dos materiais observados, enquanto a essência do último é a criação e manipulação pelo compositor de “formas e estruturas definidas essencialmente *a priori*”¹³.

Portanto, quando falamos a respeito linguagem musical e seus termos importantes para a compreensão do material sonoro, lidamos com a dualidade do concreto e do abstrato. Por exemplo, ao ouvirmos um quarteto de flautins tocando simultaneamente as “notas” sol – si – re – fá, *resolvendo*¹⁴ em do – mi – sol, observamos claramente um movimento harmônico do tonalismo: dois acordes, *objetos musicais ideais* atuando como signos de funcionalidade; respectivamente, dominante e tônica. Da mesma forma, teremos estes signos se forem tocadas as mesmas “notas musicais”¹⁵ num quarteto de contrabaixos ou contra-fagotes no mais grave possível em posição cerrada, por exemplo. Contudo, existirão informações concretas de parâmetros distintos ao da altura que proporcionam a riqueza de outros atributos do som que podem passar despercebidos, pois a estrutura de percepção do sujeito, em sua história de experiências, possa jamais ter experimentado isto.

Reflexos na Prática Pedagógica

Para o professor, conhecer e conceber outras perspectivas da música, bem como sua linguagem, gera imediatos reflexos na sua forma de ver e o mundo e, por

¹³ FREIRE, Sérgio, *Per Musi*, vol 7, 2003 pp 8-9

¹⁴ Neste caso, o termo “*resolver*” é estabelecido abstratamente como um procedimento do tonalismo.

¹⁵ O *arquétipo de nota musical* leva em consideração somente um atributos do som, a altura, de modo que uma freqüência de 440 Hz e seus múltiplos de dobro ou metade também serão consideradas como a nota LÁ (SCHAEFFER, 1993, 243-245).

conseqüência, de apresentá-lo ao aluno. Conforme apresenta Pedro Paulo Salles, “possibilita que a visão de música não só deixe de estar limitada por um tonalismo ilimitado e suas implicações, mas se torne aberta aos possíveis ilimitados da imaginação”¹⁶. O que defendo aqui é que ao se admitir e conceber outras possibilidades do fazer musical, o professor estará em melhores condições teóricas de *optar* pelo seu conteúdo e metodologia, como responsável que é pelo ensino. Salles ainda nos apresenta um interessante exemplo no qual um aluno, em uma aula particular de piano, está realizando improvisações através das regiões do piano preferindo, naquele momento, os sons mais graves – ou ainda traga uma lição feita em casa – porém, no mesmo instante, o professor (ou professora), o “resgata desse devaneio” retomando o exercício.

O exemplo acima, do professor “implacável”, pode ser analisada sob diversas perspectivas: psicológica, psicanalítica, pedagógica, didática, antropológica, política, etc. No entanto, vale chamar a atenção para a questão da compreensão do fenômeno musical, onde o professor está sendo coerente com sua visão de mundo no que tange a questões da linguagem, pois aprendeu que a música se divide em harmonia, melodia e ritmo. Sua conduta poderá ser diferente no instante em que perceber que uma simultaneidade de sons pode não ser um *acorde*, mas sim um *bloco de sons* ou de sonoridades. Ou, ainda, que uma sucessão de sons não se trata, necessariamente, de uma *melodia* – que tem por sua vez uma ordem interna que não se resume a uma sucessão de sons. As cercanias da concepção de música influenciarão diretamente a ação do professor de música. Para SALLES...

“Se em nossas estruturas profundas predominam, no âmbito da música, fortes resíduos do tonalismo e a longa tradição retórica e métrica que o engendrou, faz-se imprescindível ao aprendiz a busca de novas estruturas, de novas realidades musicais, de sistemas de sons diferentes daqueles da tradição, para uma ampliação de seu arco de referências, o mesmo que informa suas estruturas profundas e seu processo criador”¹⁷.

Conclusão

O propósito deste artigo, como dissemos, foi de verificar a influência da tecnologia na concepção da música e o reflexo nas práticas pedagógicas. Esta pesquisa está em andamento e muito ainda há de ser feito. Muito pode

¹⁶ SALLES, 2002, p.108

¹⁷ Idem, p.107s

ser dito, por exemplo, sobre a influência do rádio, da televisão, do celular, iPod, e ainda mais, em tempos de *youtube*! Entretanto seria um campo por demais abrangente. Portanto, atendo-me sobretudo na atuação do professor, com o qual é, em tese, possível um diálogo mais técnico e também deliberativo – na medida em que a partir destas constatações, o professor poderá optar ou não por reconsiderar questões. Acima de tudo, tive aqui desejo não de presecrver métodos, mas sim apontar para os possíveis da música. O que é (pode ser) música?

Referências Bibliográficas

- DUARTE JÚNIOR, João-Francisco, 1981 p. , *Fundamentos estéticos da educação*, São Paulo, Cortez, Editores Associados e Universidade Federal de Uberlândia
- GARCIA, Sérgio Freire *Alto; alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*, Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC, 2004
- GUIGUE, Didier, 1998, "Debussy versus SCHENEBEL: sobre a emancipação da composição e da análise no Séc. XX" - Artigo publicado na revista *Opus*, Ano V nº 5, pp. 19-47
- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, MEREJE, J. Rodrigues (trad.), São Paulo, Brasil Editora, 5ª edição, 1966
- MOREIRA, José Estevão, *Matéria Música: O que é (pode ser) Música? Reflexões a partir de uma fenomenologia da Escuta de Pierre Schaeffer e os reflexos na educação musical*, Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura, USP, 2007.
- _____, e COSTA, Rogério L. M., "Territórios, Momentos e Jogos no prelúdio Des pas sur le neige: Uma perspectiva de análise orientada a objetos" in: *Anais ANPPOM 2007*.
- _____, *Análise da Obra Pianística de Debussy Através de Uma Perspectiva de Análise Orientada a Objetos*, Pesquisa IC, Concluída em Janeiro de 2006, FAPESP
- _____, "O que é (pode ser) música? Uma análise fenomenológica das atitudes de escuta segundo Pierre Schaeffer", in: *Simpósio de Pesquisa em Música – SIMPEMUS 3 – UFPR – Curitiba*. Comunicação publicada nos Anais do Evento, novembro de 2005.
- MORIN, Edgard 1981, trad. Vera Azambuja - *Para sair do século XX*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira 1986
- SALLES, Pedro Paulo, *A reinvenção da música pela criança: implicações pedagógicas da criação musical*, Tese de Doutorado, USP, 2002.
- SCHAEFFER, Pierre, *Tratado dos Objetos Musicais*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília. Editora da UnB, 1993.