

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Valeria Gobbi

AS SIGNIFICAÇÕES DA PERCEPÇÃO NA  
APRECIÇÃO MUSICAL

Porto Alegre

2011

Valeria Gobbi

AS SIGNIFICAÇÕES DA PERCEPÇÃO NA  
APRECIÇÃO MUSICAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte do requisito para a obtenção do título de Doutor em Educação, sob orientação da Profa. Dra. Regina Maria Varini Mutti.

Porto Alegre

2011

Valeria Gobbi

## As significações da percepção na apreciação musical

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Maria Varini Mutti

ORIENTADORA

BANCA EXAMINADORA:

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Jusamara Vieira Souza .....

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Leda de Albuquerque Maffioletti .....

Prof. Dr<sup>a</sup> Analice Dutra Pillar .....

Prof. Dr. Luis Fernando Lazzarin. ....

Porto Alegre

2011

A Renata, Ana Catharina e Felipe, com meu amor incondicional.

À própria música, origem e objeto da construção do meu conhecimento,  
além de minha expressão mais primitiva.

## AGRADECIMENTOS

Vencer uma etapa como esta consiste em uma permanente concentração, exercício de imaginação, estudo e esforço. Porém, não se vence um doutorado sozinha.

Agradeço ao PPGEdU/FACED da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por me acolher e pelo encontro com o conhecimento efetuado, permeado pelas interlocuções com os professores em nível superior de excelência. A troca de experiências, as abordagens assimiladas, os estudos equilibrados nos remetem, nessa hora, à certeza de que somos as marcas de todos pelos quais passamos e daqueles que passaram por nós.

Sobremaneira, agradeço a minha orientadora, professora Doutora Regina Maria Varini Mutti, pela incansável contribuição teórica de qualidade, responsabilidade, eficiência e companheirismo, que permitiram a finalização desta pesquisa de tese neste semestre. A ela, sim, o meu profundo agradecimento, respeito, carinho.

Relembro os anos de convivência e troca de conhecimentos, iniciados muito tempo antes do doutorado, com a inesquecível professora Doutora Esther W. Sulzbach Beyer, tão precocemente arrancada desta vida, com sentimento de gratidão e carinho por ter desfrutado de sua companhia intelectual. Sua presença neste momento reconheceria minha fala.

Agradeço à Universidade de Passo Fundo, minha instituição de origem, pela colaboração direta ou indireta nesta etapa de minha formação.

Em especial, agradeço ao Colegiado do curso de Música, pela colaboração que me foi dispensada neste momento de finalização da tese, em que meus colegas, José Carlos Gheller, Gerson Werlang, Sandro Cartier, Rui Dipp Jr, Alexandre Saggiorato e Gleison Wojciekowski cobriram todos meus espaços, garantindo a formação dos alunos nestes últimos três meses do ano letivo. Agradeço ao diretor da Faculdade de Artes e Comunicação, professor Ms Cassiano Del Ré, pela compreensão e igual colaboração.

Para Ilse Ana Piva Paim, artista plástica e proprietária da D'Arte Galeria, de Carazinho, assim como a todas as componentes do curso "Ouvir Música com Significado", onde parte do *corpus* da pesquisa foi gerada, agradeço de coração.

Com muito carinho, agradeço a todos os alunos que também participaram da pesquisa, assim como a todas as pessoas que contribuíram para a sua realização, embora aqui não estejam citadas.

Por fim, agradeço aos professores que compõem a banca de avaliação, pela disponibilidade em colaborar com os ajustes finais desta tese.

O som do mar, a curva no horizonte, o vento nas folhas, o grito de um pássaro deixam em nós impressões múltiplas. E, de repente, independentemente de nossa vontade, uma dessas lembranças emerge de nós e se expressa em linguagem musical.

Claude Debussy

## RESUMO

Esta tese situa a temática das significações da percepção na apreciação musical, com base nos referenciais piagetiano e peirciano, nos quais foram privilegiadas noções referentes às manifestações simbólicas na música pelos sujeitos que participam de atividades didático-pedagógicas em cursos realizados em contextos diversos que visam à educação musical. Busca-se investigar como se manifestam nos pronunciamentos verbais dos participantes das sessões de apreciação musical desses cursos as percepções livres, entendidas como o sensível, mais diretamente ligadas a impressões variadas dos sujeitos, e elementos do conhecimento específico da área de música, problematizando, assim, o modo como se processa a aquisição dos conhecimentos musicais e a fruição da música, supondo-se que o conhecimento influencia na qualidade da apreciação de alguma forma, que varia para diferentes sujeitos. A metodologia foi constituída com base nos referenciais indicados; considera-se que as apreciações consistem no uso de signos verbais que retomam signos musicais ouvidos, os quais são signos semiológicos, cuja constituição tem um elemento sensorial e elementos de representação mental, cognitivos, que atendem a um processo progressivo de sistematização, com diferenças entre sujeitos que produzem as suas significações. O repertório de cada sessão de apreciação foi estabelecido seguindo um critério que articulou o conhecimento musical a um senso expressivo. O *corpus* é formado pelas respostas, produzidas por quarenta e oito sujeitos nos seguintes contextos: Galeria de Arte, cursos de graduação em Pedagogia, Licenciatura em Artes e de Música – Licenciatura e Bacharelados, da Universidade de Passo Fundo. Os depoimentos foram apresentados e classificados de modo a mostrar indicadores de percepções predominantemente sensíveis, expressivas e musicais. Concluiu-se que, no tipo de proposta pedagógica de apreciação musical trabalhada, o sensível ressalta-se sempre acompanhado das outras formas, mas não é óbvio dizer que aqueles dotados de conhecimento musical também apresentam o sensível, o que se atribui ao modo como o curso foi dinamizado, com proposta de livre manifestação, aliando a estesia ao cognitivo.

*Palavras-chave:* Música. Apreciação. Educação. Semiótica.

## ABSTRACT

This thesis places thematic of perception significance in musical appreciation; based on Piaget and Peirce references, from which notions referred to symbolic manifestations in music were privileged, by the ones who attend didactic-pedagogical activities, in courses which aim musical education. It was tried to investigate how free perception, understood as the sensible, more directly linked to varied impressions of the subjects, and, also elements of specific knowledge of the musical field, questioning, therefore, the way musical knowledge and the music FRUIÇÃO process, supposing that the knowledge will influence the quality of appreciation in a certain way that varies from subject to subject, manifest, in verbal pronouncements of the musical appreciation sessions in courses carried out in several contexts. The methodology was constituted based on the indicated reference; it is understood that appreciations consist in the use of verbal signs which retake musical signs heard, which are semiology signs, which constitution has a sensorial element and mental representative elements, cognitive which answer to a progressive process of systematization with differences among subjects who produce their meanings. The repertoire of each appreciation session was established from a criterion that articulated musical knowledge allied to an expressive sense. The *corpus* is formed by answers, produced by (48) fourthin eight subjects, on the following contexts: Art Gallery, graduation courses in Pedagogy, Arts Licentiate and Music – Licentiate and Bachelor's Degree, to Passo Fundo University. The statements were presented and classified to show indicators of mainly sensible, expressive and musical perceptions. The conclusion was that, in the kind of pedagogical proposal of musical appreciation developed, the sensible stands out always followed by other forms, but it is not obvious to say that those gifted with musical knowledge also presents the sensible. This was due to the way the course was conducted, with a free manifestation proposal, allying the aesthesia to the cognitive.

*Key-words:* Music. Appreciation. Education. Semiotics.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Saussure e as duas faces do signo.....	44
Figura 2 - As três pontas do pensamento.....	45
Figura 3 - Componentes do signo em simbiose no pensamento.....	59
Figura 4 - Movimentações do pensamento.....	140

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Relações entre Peirce e Piaget.....	70
Quadro 2 - Relações entre obras visuais e musicais referentes a seus períodos de produção e composição .....	83
Quadro 3 - Depoimentos do Grupo 1 da música “Love me tender”.....	102
Quadro 4 - Relações entre três depoimentos de um mesmo grupo .....	103
Quadro 5 - Depoimentos do Grupo 1 sobre a música “Carmina Burana”.....	106
Quadro 6 - Comparação entre o grupo 1 e o grupo 2 na música “Love me tender” .....	109
Quadro 7 - Comparação entre o os grupos 1 e 2 na música “Sonatina”.....	112
Quadro 8 - Comparação entre os quatro grupos na música “O som e o sentido” nº 1 e 2 .....	118
Quadro 9 - Comparação entre os grupos 1, 2 e 4, na música In paradisium, do “Réquiem” .	126
Quadro 9 - Exemplos do Grupo 1 da última sessão com a música “Prenda minha”.....	131
Quadro 10 - Depoimentos primeira sessão do Código 391 do Grupo 4.....	133
Quadro 11 - Depoimentos da última sessão do mesmo código do quadro anterior .....	134

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
<b>1 ORIGENS DE UMA EDUCAÇÃO ESTÉTICA: REFLEXÕES SOBRE A PERCEPÇÃO DAS OBRAS DE ARTE NO DESENVOLVIMENTO DA HISTÓRIA .....</b>	<b>18</b>
<b>2 PERCEPÇÃO E SIGNIFICADO NA MÚSICA .....</b>	<b>36</b>
<b>3 DAS REFLEXÕES FILOSÓFICAS SOBRE ESTÉTICA ÀS DISCUSSÕES SOBRE O SIGNIFICADO E O SIGNIFICANTE .....</b>	<b>44</b>
3.1 A percepção e a cognição em Piaget .....	48
3.2 A criação de significados segundo Peirce .....	58
3.3 Estesia e educação .....	65
3.4 Dialogando: significação dos referenciais indicados, tendo em vista o problema de tese .....	68
<b>4 METODOLOGIA .....</b>	<b>75</b>
4.1 Explicações introdutórias.....	75
4.2 O curso “Ouvir Música com Significado”.....	77
4.3 As aulas e seus objetivos no curso “Ouvir Música com Significado”.....	79
4.4 As aulas na graduação .....	86
4.5 A escolha das músicas .....	88
4.6 As músicas e seus compositores.....	88
4.7 Critérios à análise das apreciações .....	93
<b>5 ANÁLISE.....</b>	<b>96</b>
5.1 <i>Exposição: o grupo da Galeria</i> .....	96
5.1.1 Evocação de lembranças relacionadas ao sonho amoroso e ao cantor – Love me tender”.....	101
5.1.2 Evocação de um caráter “Carmina Burana”.....	104
5.2 <i>Desenvolvimento: a Galeria e o Curso de Música</i> .....	109
5.2.1 Evocação de lembranças e o acontecimento musical – Análise de dois grupos.....	109
5.2.2 Evocação da técnica “Sonatina” I Moderato, II Allegro .....	111
5.3 <i>Reexposição: a galeria e os cursos de Música, Pedagogia e Artes Análise de quatro grupos</i> .....	116
5.3.1 Evocação da cultura “O som e o sentido nº 1 e 2” .....	116
5.3.2 Evocação de qualidade de sentimentos In paradisiu, do “Réquiem”.....	124
5.4 <i>Ritornello: o retorno ao grupo da Galeria</i> .....	130
5.4.1 Evocação de um conhecimento construído “Prenda minha”.....	130
5.4.2 Evocação de aspectos afetivos e cognitivos da ação O início e o fim em outro grupo.....	133
<b>FINALE - CONCLUSÕES POSSÍVEIS.....</b>	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>144</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>149</b>

## INTRODUÇÃO

O presente estudo tem origem na pesquisa que resultou em minha dissertação de mestrado: “A educação estética através da apreciação musical uma experiência (GOBBI, 2000). A coleta de dados, naquele momento, ocorreu com alunos de graduação e de nível médio. Em pesquisa posterior, foram atingidos alunos do ensino básico e, para a realização desta tese, busquei aliar a experiência consolidada e ampliar os recursos da investigação envolvendo outro grupo social.

Esta tese se fundamenta em estudos piagetianos e peirceanos de modo a entender a Educação Musical, qual seja, o enfoque da apreciação musical, para o que busquei subsídios no modo como Copland (1974) situa os planos da audição. Copland esclarece para o leitor como gostaria que ouvissem sua música. Nele, o ouvir música com significado se refere à construção do conhecimento musical, classificando o ato da audição em planos hipotéticos como sensível, expressivo e puramente musical. O autor veio ao diálogo nesta tese, juntamente com os outros teóricos, em especial Piaget e Peirce, por encaminhar o enfoque da audição por um plano sensível até atingir o plano puramente musical, o que, no meu entender, transforma-se em apreciação, isto é, *ouvir* com a capacidade de emitir um juízo cognitivo. Essa classificação de Copland me remeteu às etapas do desenvolvimento mental de Piaget, que se iniciam pelo sensorio-motor.

Entretanto, o trabalho de reflexão demandou o aporte de outros autores que, de alguma maneira, atenderam às especificidades da área temática desta pesquisa, cujo contorno, pode-se dizer, também foi se delineando no próprio processo de pesquisar.

Entendo que todos ouvem, mesmo os portadores de deficiência auditiva têm suas “formas de ouvir”, todos se apoderam da música, todos têm a *sua música*, e isso não exige, necessariamente, algo a mais sobre o ouvir música. Dançar, curtir, desfrutar, se embalar, cantarolar, acrescentar, inventar, acompanhar, tocar, ouvir requerem sentidos aguçados, uma resposta física bem apurada, um gostar e um querer. Entretanto, quando o ato da audição sai desse nível, que poderíamos, despretensiosamente e sem considerar qualquer teoria, chamar de “experencial”, é iniciado um caminho que se imbrica nos elementos da música, que persegue uma simples nota pensando na sua subsequente e na outra, e na outra... Assim, descobre-se que, por trás deste cantar, deste dançar, existe uma forma, uma estrutura, um modo de compor, um trabalho intelectual de criação. Descobrir os elementos da música, sua movimentação, discernir timbres e tessituras, esse é um *mundo novo!* Esse é o sentido

considerado neste trabalho da apreciação musical: é a capacidade de *ouvir* em patamares cada vez mais complexos, que permitem o uso da consciência intelectual, isto é, da cognição.

O conceito de denotação de Saussure (2006) na linguística, com seu polo complementar conotação, aplicado à música foi a mola inicial para a compreensão do processo do significado e o significante na música por ocasião do mestrado. A investigação, que iniciou por vias da estética, necessitou de complementações em busca de respostas em outras áreas do conhecimento. Atualmente, para aprofundar a pesquisa realizada durante o mestrado e alcançar os resultados que se buscam com base em nova problematização, emerge, após um acompanhamento longitudinal das discussões sobre os temas da estética, em primeiro lugar, a necessidade de estudar o processo perceptivo, a função simbólica e o processo semiótico para analisar a semântica musical, levando em conta o enfoque da produção de sentidos pelos sujeitos participantes de situações pedagógicas sistemáticas de educação musical com ênfase na apreciação. Entendo que o enfoque da estesia também se torna necessário em se tratando de apreciação. A capacidade de adentrar nos conhecimentos do campo da música não é isolada da afetividade; pensar e sentir podem andar juntos e se implicar mutuamente; por isso, a dimensão da estesia deve caracterizar a educação, pois envolve o sujeito como um todo e manifesta-se na apreciação como processo educativo.

Assim, este estudo procura compreender como o processo auditivo de diferentes formas musicais acontece entre os alunos da graduação e um grupo formado com pessoas da comunidade descompromissadas com formação profissional; busca compreender também como se evidenciam, nos pronunciamentos verbais dos diferentes sujeitos, seu modo de implicação com o campo da música. Pergunto, então: Como diferentes relações com o campo da música se manifestam na audição e apreciação musical de diferentes sujeitos? De que modos o sentir e a cognição se manifestam nas respostas verbais dos sujeitos nas sessões de educação musical das quais participam nesta pesquisa?

Nos seus estudos, Santaella (2001) afirma que a percepção auditiva é o primeiro canal por onde se apreende toda comunicação. No entanto, com o privilégio da comunicação visual disseminada na sociedade atual comprova-se que o desenvolvimento da percepção auditiva fica diminuído, apesar de essa percepção ampliar o processo para outros campos do conhecimento. Assim, as perguntas em busca de resposta perpassam o funcionamento da percepção em diferentes grupos de sujeitos. Como reconhecer uma semiótica da percepção pela construção do conhecimento musical em contextos pedagógicos diversificados?

Para estudar o tema tenta-se estabelecer a interface de três áreas do conhecimento em função da educação: música, cognição e semiótica. A música será o grande foco do

desenvolvimento da percepção auditiva. Então, o *ouvir* aparece como modalidade do conhecimento, e a formação de imagens mentais, com base na percepção auditiva musical, é entendida como importante meio do funcionamento cognitivo.

A formação de imagens mentais é decisiva para o desenvolvimento da cognição, tema amplamente estudado por Piaget (1886-1980) que em suas pesquisas sobre o assunto com um número considerável de sujeitos, apesar de os fracassos emergidos de alguns experimentos não serem motivo para esmorecer nos estudos, as grandes categorias que convencionou citadas como *RC* (reprodutoras cinéticas) e *RT* (reprodutoras de transformação) aparecem de maneira significativa a partir de certo nível, sendo recorrentes no adulto. No entanto, conforme Piaget (1977, p. 478), “todos os ensinamentos dos capítulos III e V parecem mostrar precisamente que as imagens reprodutoras de movimentos e de transformação só se constituem apoiando-se em antecipações e reantecipações”.

As imagens reprodutoras constituem-se a partir do nível pré-operatório e mesmo a partir do aparecimento da função simbólica, ao passo que as imagens antecipadoras, no sentido estrito, duma imaginação prévia de processos ainda não generalizados, só se desenvolvem a partir do nível das operações concretas (PIAGET, 1977 p. 477).

O processo educativo prevê possibilidades de exercício afetivo, permitindo o desenvolvimento de uma construção entre o intelecto e a subjetividade, porque “não há ação puramente intelectual, [...], assim como também não há atos que sejam puramente afetivos [...] sempre os dois intervêm, porque se implica um ao outro” (PIAGET, 1990, p.35).

Para responder a algumas indagações o intuito é conhecer, minuciosamente, o funcionamento da percepção por meio da teoria de Jean Piaget e reconhecer o lugar da semiótica da percepção na construção do conhecimento musical. Os mecanismos figurativos da cognição, que são a percepção, a imitação e a imagem, os quais se integram de forma complementar aos mecanismos operativos das funções cognitivas, podem se manifestar durante a apreciação musical. Os aspectos figurativos são manifestos, provavelmente, de maneira semelhante em sujeitos de diversos contextos sociais, no entanto nada assegura que a facilidade de percepção auditiva seja condição para o desenvolvimento do conhecimento em música.

O foco desta pesquisa, portanto, situa o tema da Educação Musical especificamente na produção da apreciação centrada na audição dos sujeitos, mediada pelo trabalho pedagógico empregado nesta pesquisa de tese, resultante de experiência própria de ensino e fundamentado teoricamente.

O trabalho de apreciação musical que destaca a audição mobiliza signos semiológicos. Consideram-se as proposições de Saussure (2006) no seu *Curso de lingüística geral* e, mais especificamente, os estudos semióticos de Peirce, que desenvolve uma teoria geral dos signos, na qual apresenta uma classificação minuciosa dos diferentes signos que fazem parte da vida social. Como definição genérica de signo, Peirce (1999, p. 46) afirma que “um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém”. Nesta pesquisa, portanto, ressaltam-se de modo especial os signos musicais, cujos significantes, para serem significados pelos sujeitos, precisam ser ouvidos; destaca-se o componente físico e fisiológico dos signos musicais.

Desse modo, considero que nas audições proporcionadas está em questão o signo semiótico, pois destacam a parte audível, sensível, dos signos musicais e pressupõem uma grande abertura à manifestação de sentidos espontâneos e plurissignificativos pelos sujeitos. Devo salientar que a indefinição, a generalidade, já está presente na própria definição do signo: algo, alguma coisa, alguém; algo significa alguma coisa (de algum modo) para alguém. No entanto, o adentrar dos sujeitos nos conhecimentos da área de música significa estabelecer outras formas de significação, numa progressiva especialização da função semiótica musical, reconhecendo outras possibilidades de significação na música e apontando para referências que permitem situar a música em escalas de abstração. Na prática, esta tese pretende contribuir com uma educação significativa.

Os signos musicais trazidos nas sessões são, em primeiro lugar, signos audíveis, os quais serão de alguma maneira significados pelos sujeitos;. não obstante, destacam o aspecto mental. Encontro em Piaget o suporte teórico desse nível de representação do signo, que passa do concreto ao abstrato, ao realizar uma transposição do campo do signo linguístico para o estudo da cognição, destacando a abstração. Entretanto, não se trata de abstração no sentido de representações fixas, mas sempre em movimento, pois dependem das práticas sociais de linguagem na existência concreta dos sujeitos. Ressalta-se, assim, a dimensão discursiva vinculada à produção de sentidos e de sujeitos, constituídos ao se relacionarem com a música, como campo de conhecimento aberto aos sujeitos. Ao pronunciarem seus depoimentos verbais, eles já estão se valendo de outros signos, produzindo efeitos de sentido. A enunciação coloca-se como a palavra num contexto histórico cheio de sentido.

Reverendo Guimarães, encontro:

Este espaço [o da enunciação] procura se apresentar a partir da consideração de que a significação é histórica, não no sentido temporal, historiográfico, mas no sentido que a significação é determinada pelas condições sociais de sua existência. Sua materialidade é esta historicidade. A construção desta concepção de significação se faz para nós na medida em que consideramos que o sentido deve ser tratado como discursivo e definido a partir do acontecimento enunciativo (1995, p. 66).

As sessões de audições e apreciação musical caracterizam-se por suas condições de enunciação determinando as diferenças que os grupos apresentam. Os sujeitos significam as músicas ouvidas e manifestam efeitos de sentido em seus enunciados verbais. Um mesmo curso que tenha atividades comuns, mantendo o mesmo repertório, produz sentidos diferentes, que podem ser apreendidos nos pronunciamentos tomados como *corpus* desta pesquisa. As sessões de apreciação entendidas nessa perspectiva tornam-se um acontecimento enunciativo.

Balzan (2008), em sua dissertação de mestrado, posiciona-se quanto à implicação entre aprendizagem e semiótica:

A partir do ponto de vista que adotamos, todo conhecimento é mediado por signos e, dessa mediação, projeta-se um novo signo. Santaella (2000:43) nos diz que *o signo, por sua própria constituição, está fadado a germinar, crescer. Desenvolver-se num interpretante (outro signo) que se desenvolverá em outro, e assim, indefinidamente*. Esse movimento é a própria cadeia sógnica ou semiose. Assim, uma aprendizagem implica em outra e essa em outra, estendendo-se infinitamente. Nessa perspectiva, podemos dizer que o aprendido está sempre sendo redimensionado. Portanto, o ensino não seria apenas transmissão, mas de acordo com sua etimologia in-signare, poder-se-ia dizer que ensinar e aprender é fazer continuar a cadeia sógnica. Em outras palavras, ocasiões de Pedagogia são ocasiões para a provocação de semioses. Santaella (op. cit:19), novamente, mostra-nos que *semiose, assim, também é sinônimo de pensamento, inteligência, mente, crescimento, aprendizagem e vida* (BALZAN, 2008, p. 5).

Piaget (1958) também afirma que saber e sentir são indissociáveis, como duas retas que não se encontram, mas que se interpenetram constantemente. Assinala o autor:

A vida afetiva e vida cognitiva são inseparáveis, embora distintas. São inseparáveis, porque qualquer permuta com o meio supõe, ao mesmo tempo, uma estruturação e uma valorização, sem que por causa disso sejam menos distintas, posto que estes dois aspectos do comportamento não se podem reduzir uma ao outro. Assim é que não poderíamos raciocinar, mesmo em matemática pura, sem experimentar certos sentimentos. Inversão ou de discriminação. Um ato de inteligência supõe, portanto, um ajuste energético interno (interesse, esforço, facilidades, etc.), e outro extremo (valor das soluções procuradas e dos objetos sobre os quais recai a pesquisa). Mas, tais ajustes são de natureza afetiva e se comparam a todos os outros da mesma ordem. Reciprocamente, os elementos perceptíveis ou intelectuais, que se encontram em todas as manifestações emocionais, interessam à vida cognitiva, como qualquer outra reação perceptiva ou inteligente. O que costumamos chamar de “sentimento” e “inteligência”, considerando-os como duas “faculdades” opostas uma outra, são simplesmente os procedimentos relativos às pessoas e os que se referem às idéias ou às coisas: mas em qualquer desses comportamentos intervém os mesmos aspectos afetivos e cognitivos da ação, aspectos sempre reunidos e de forma alguma caracterizam faculdades independentes (1958, p. 26-27).

Foi com base nesses pressupostos que constitui a metodologia desta pesquisa de tese, os quais fazem parte da proposta pedagógica que apresento, supondo um trabalho semelhante de apreciação musical em contextos educacionais diferentes. Esta proposta pedagógica vem sendo elaborada há bastante tempo em minha prática profissional, como educadora na área da música. Proponho-me aprofundar a teorização da minha prática nesta pesquisa. Trago autores ao diálogo sem esgotar propriamente suas teorias, que são diversas, tendo em vista o objeto de pesquisa que me dispus a construir. Situo-me, assim, na área de Educação Musical, para a qual pretendo contribuir.

Ao constituir a minha metodologia de pesquisa, deparei-me com a necessidade de fundamentar teoricamente o caminho escolhido para a análise. O *corpus* de minha pesquisa é verbal, é de palavras, mas, ao mesmo tempo, desejo investigar o conhecimento musical, o modo como os sujeitos se inserem nessa área, como aprendem a apreciar a música, como se tornam capazes de produzir sentidos na área. Encontro nos estudos de Peirce uma resposta quanto aos modos de significar, ou seja, “o signo é quase (é representativo) aquela coisa” (1999, p.282).

O signo aponta aquilo que representa. As palavras, como signos, apontam para representações da área à qual remetem. Os alunos dizem de seu conhecimento e de seu sentimento. O signo aponta para sentidos que não são fechados, num processo em que me coloco como interpretante, mostrando sentidos da posição que ocupo como professora da área. O signo traz à tona o objeto, proporciona o objeto e faz referência a ele. Os signos verbais se entrelaçam num processo semiótico que é infinito, em que um signo remete a outro signo (PEIRCE, 1999, p. 46). Conforme Peirce, a semiose acaba se confundindo com a própria vida.

A coleta de dados para este estudo deu-se em cursos ministrados por mim, dentre os quais destaco um, realizado em contexto diferenciado do acadêmico, no qual se realizaram os demais, ao qual denomino “Ouvir Música com Significado”. Este foi desenvolvido em oito encontros de duas horas e meia cada, ministrado na D’Arte Galeria, em Carazinho/RS, com doze participantes e atendeu basicamente aos procedimentos pedagógicos descritos na sequência.

Inicialmente, por meio do diálogo, questiono o que é música; após, diferencio o “ouvir” do “apreciar” e estabeleço as categorias do ouvir sensível, expressivo e puramente musical, com o questionamento “Como você ouve?”, lembrando Copland (1974). Toda a experiência com a música aconteceu na sessão de apreciação programada para cada encontro, formada pelos mais diversos gêneros e estilos musicais, com a finalidade de ensinar o sujeito a diferenciar texturas, ritmos, melodia, harmonia, a música sacra, as características e aspectos formais mais relevantes em diferentes períodos históricos. Os outros grupos de coleta de dados são constituídos por alunos dos cursos de graduação em Música – Licenciatura e Bacharelados (treze alunos), de Pedagogia – Anos Iniciais (quinze alunos) e de Artes (catorze alunos) da Universidade de Passo Fundo, onde trabalho.

A tese está organizada em capítulos, atendendo aos enfoques que seguem. No primeiro capítulo, discorro sobre as discussões da estética ao longo dos anos, buscando idéias que já justificavam a apreensão da obra de arte como um ato da cognição, não somente de fruição desinteressada. Após este estudo longitudinal, detenho-me, no segundo capítulo, em estudos sobre a percepção e o significado na área da música. No terceiro, remeto as reflexões estéticas iniciais às discussões sobre o significado e o significante, abordando a percepção e cognição em Jean Piaget para, depois, adentrar na teoria semiótica de Charles Sanders Peirce. Em se tratando de educar para a apreciação musical, relaciono a este referencial a questão da estesia na educação.

Com o referencial teórico explicitado, a abordagem do quarto capítulo pretende dar conta minuciosa da metodologia empregada nesta pesquisa, cujos passos são detalhados preparando para a próxima etapa. No quinto capítulo dedico-me à análise do *corpus* da investigação. Informo desde esta introdução que o material formado por depoimentos verbais, em razão da música apreciada, é vasto e rico, proporcionando resultados plurissignificativos.

Enfim, a próxima etapa, prenunciada na anterior, é dedicada às conclusões, em que aparecem dissonâncias e consonâncias, em clima suspenso e aberto, pela própria característica desta tese.

## **1 DAS ORIGENS DE UMA EDUCAÇÃO ESTÉTICA: REFLEXÕES SOBRE A PERCEPÇÃO DAS OBRAS DE ARTE NO DESENVOLVIMENTO DA HISTÓRIA**

O presente estudo pretende resgatar as principais ideias geradas sobre a estética em arte e, em especial, na música. O objetivo é pontuar sinais ao longo do tempo que apontem, mesmo que de maneira sutil, a construção do conhecimento como responsável pela fruição estética, diminuindo ou, até eliminando, diferenças entre a apreensão dos sentidos e da razão. Com base em estudos realizados por Ormezzano (2007), Santaella (1994), Santaella (2001), Fubini (1994), entre outros, organizou-se a síntese apresentada. A constituição de uma perspectiva histórica da música como uma área de conhecimento justifica-se porque estabelecer uma área teórica não é algo pronto e acabado, pois implica que seu objeto seja alvo de construção e reconstrução pelos sujeitos que o significam epistemologicamente. Assim, indicar o percurso histórico de uma área do conhecimento, apesar de não pretender exaustividade quanto às teorizações indicadas, torna-se relevante para a problematização da tese.

Antes de a razão racionalista negar a intuição, a emoção e qualquer espécie de inteligência que se localizasse fora da *res extensa* de Descartes, na qual só tem credibilidade o que pode ser medido e aquilo que nos é dado pelo sentido mente, havia certo respeito para com a integralidade do sujeito, ou seja, as relações entre o conhecimento verdadeiro e os frutos da paixão e ilusão.

Se voltarmos à Antiguidade Clássica, veremos que Platão (428-348) já discutia questões que em nossos dias encontram grandes debates, como a natureza da inspiração e dos efeitos da emoção sobre a criação artística, o impacto e os efeitos da arte sobre o receptor, assim como as antinomias entre o conhecimento verdadeiro e a ilusão das paixões. Sabe-se que se ponderava e se refletia demoradamente sobre “as conseqüências do descomedimento e as virtudes da temperança” (SANTAELLA, 1994). O cidadão da *polis* idealizada por Platão era educado com estímulos sensoriais benéficos, pois essas sensações o levariam a amar o belo e a se harmonizar com ele. Nesse aspecto, a música tinha destaque por contribuir para a educação cívica por meio dos coros e orientar os hábitos dos guerreiros. Existia uma forte tendência metafísica nas reflexões platônicas, pois entendia-se que os deuses eram os responsáveis invisíveis que comandavam as realizações humanas e artísticas. (PLATÃO, 1985).

Aristóteles (384-322), discípulo de Platão, ao contrário do mestre, concebia o racional e o irracional como forças complementares para qualquer criação intelectual ou artística. A *techne* configurava-se como o resultado de uma habilidade especial para o *fazer*, aquele capaz de transfigurar um material a ponto de alcançar um poder revelatório, ao passo que para Platão esta era a medida do bem e da beleza, tão somente.

Aristóteles (1972), cujo sistema de pensamento envolve a lógica, a ética, a estética e a ciência, discute – sendo um dos primeiros pensadores a fazê-lo – os benefícios morais que a arte pode trazer por meio do exercício subjetivo. Foi o primeiro a dar forma a essas discussões na sua *Poética*, que se caracteriza como a teoria da arte e crítica mais influente em toda a história do Ocidente.

As ideias desses dois pensadores que versam sobre o nascimento das teorias do belo e do fazer criador estenderam-se pelo mundo latino, pela Idade Média e Renascença. De acordo com Santaella (1994), pode-se considerar ser esta a característica preponderante de uma primeira fase da estética no mundo ocidental, talvez a fase mais longa e que respinga até nossos dias suas reminiscências idealísticas.

Como exemplo ilustrativo, especificamente no que refere à música, os conceitos musicais que mais se sobressaíram na Antiga Grécia e que se encontram nos escritos de Platão e Aristóteles, especificamente em *A República* e *A Política*, demonstram que, a despeito das profundas divergências que existem entre os dois filósofos, ambos concordam em negar um valor autônomo para a música, reconhecendo nela um valor puramente instrumental: “su valor, o más bien su poder, se constituye em um medio en orden a la obtención de unos fines dentro de um determinado contexto sociopolítico”<sup>1</sup> (FUBINI, 1994, p. 27).

Cícero, que viveu de 106 a 43 a.C., retomaria as ideias platônicas e enfatizaria o papel da retórica e da eloquência na cultura. Ormezzano (2007) comenta que, “se o *corpus* ciceroniano buscava discutir com razão e método, a classificação das atividades produtivas manuais seguiu um tosco modelo, determinado por uma sociedade estruturada sobre a escravidão”. Então, pergunta-se: A música onde está: na razão e no método ou na produção manual? Como se pode observar, a seguir, a produção manual enfrenta um período, durante a era medieval, em que é considerada como isenta de atuação cognitiva.

Entretanto, ainda sob a influência da cultura greco-romana, o historiador romano Varrão (séc. II d.C.) ofereceu uma divisão no conhecimento pela qual a música, ao contrário das artes, figura entre as artes liberais, que envolvem a gramática, a retórica, a lógica, a

---

<sup>1</sup> “Seu valor (da música), ou melhor, seu poder, se constitui em um meio de obtenção de fins ordenados dentro de um determinado contexto sóciopolítico”. Tradução da autora.

aritmética, a geometria, a astronomia e a música, compondo o currículo escolar dos homens livres. Por sua vez, são artes mecânicas aquelas enquadradas como atividades técnicas: medicina, arquitetura, agricultura, pintura, escultura, olaria, tecelagem e outras. Mais tarde, no século VI, Cassiodoro, discípulo de Boécio, desenvolveria e sistematizaria esses estudos, dividindo as sete artes liberais em dois grupos: *o trivium*, ou três vias, com as ciências da linguagem, formado por gramática, retórica e dialética; e *quadrivium*, consistindo na aritmética, geometria, música e astronomia, pressupondo a passagem pelo *trivium*. As sete artes liberais tiveram um papel importante na preservação do saber clássico da Antiguidade greco-romana durante o período medieval.

Antes de Santo Agostinho, personagem muito citado em qualquer estudo medieval, Plotino (205-270 d.C.) levou a filosofia platônica às suas consequências lógicas, temperando-as com um misticismo quase irracional. Na análise de Santaella (1994), ele aceitou a “distinção básica entre as essências imutáveis reais, objetos da inteligência, e as coisas particulares e mutáveis, objetos dos sentidos”, considerando uma ligação muito forte entre os sentidos e a alma, de onde provém uma visão lírica de emanações, isto é, um processo segundo o qual Deus, ou o Ser criador, gera ou produz os seres particulares que constituem o universo, sem que haja descontinuidade nesse processo de geração<sup>2</sup>.

Agostinho (354-430), um dos mais importantes iniciadores da tradição platônica no surgimento da filosofia cristã, responsável pela síntese entre o pensamento filosófico clássico e o cristianismo, voltaria a analisar o problema platônico da sensação, defendendo sua função primordial em oposição às teses acadêmicas segundo as quais tudo o que os sentidos captam do real pode enganar. Gennari (1997), em sua obra sobre a educação estética, escreve sobre as ideias de Agostinho:

---

<sup>2</sup> De acordo com Japiassú, a emanação implica a sucessão dos seres no tempo e, por conseguinte, o devir. Ex: o bramanismo repousa na ideia de uma emanação contínua dos seres finitos a partir do infinito; segundo a Cabala, as Sephirot nascem por emanações do Absoluto; segundo o neoplatonismo, o Real é constituído de emanações a partir do Uno, através da Inteligência e da Alma (1996 p. 80).

La sensación no es en modo alguno infalible, sino que se considera em función de sus límites y por aquello que es: la primera modalidad cognoscitiva del mundo exterior. La memoria conserva las *imagenes* interiorizadas por medio de la sensación; la *phantasia* reevoca la imagen de la realidad em su ausencia; la unicidad del *sujeito* interpreta el mundo mediante las sensaciones, según sistema de significaciones muy personales<sup>3</sup> (p. 114-115).

Como consta na citação transcrita a sensação abre as portas para a percepção. No estudo Gennari demonstra que Agostinho julga que a memória conserva as imagens interiorizadas por meio da visão; a fantasia evoca a imagem real em sua ausência e o sujeito interpreta o mundo por meio das significações que apreende de suas sensações. Assim, quanto menos sensória for a arte, mais servirá como espelho para as questões divinas; por isso, a música é superior à pintura e as palavras são mais claras para a compreensão humana. Santo Agostinho (1972) admite a subjetividade da sensação estética e postula uma prioridade do sujeito e de Deus sobre a realidade das coisas. É, por isso, considerado um precursor na formulação dos conceitos de historicidade e tempo histórico e das ideias posteriores de Descartes, Rousseau e do existencialismo.

Santo Agostinho nos deixou um significativo tratado medieval de argumento musical, *De Musica*, que aborda em seis volumes questões de métrica, à exceção do primeiro e último, nos quais se apresentam noções de estética musical. Apresenta seu debate em torno da definição “*Musica est scientia bene modulandi*”, isto é, a ciência de medir bem.

O termo “ciência” é o mote da discussão: se a música é ciência compromete a razão antes ou mais do que possa comprometer o instinto e o sentido. Agostinho não exclui o prazer da audição ou da produção da música, mas estabelece uma hierarquia a respeito da execução musical. Em primeiro lugar, considera aquela música que se faz ou se produz instintivamente como inferior e comparada ao canto do rouxinol; segundo, em nível um pouco mais elevado se encontram “los tañedores de instrumentos”, pois procedem conforme uma arte que aprenderam de outros, ao passo que no “ruiseñor” encontra-se somente instinto.

Para Agostinho, no nível dos tocadores de instrumentos a música é imitação dos mestres, dos professores, e renega a ideia de que a arte em geral seja imitação, pois isso seria privilégio de seres desprovidos de razão. Reconhece, no entanto, que muitas artes se baseiam na imitação, o que não significa que devam ser *per si* imitação. Segundo a concepção

---

<sup>3</sup> “A sensação não é, de modo algum, infalível, a não ser o que se considere por função de seus limites e por aquilo que é: a primeira modalidade cognitiva do mundo exterior. A memória conserva as imagens interiorizadas por meio da sensação; a fantasia reevoca a imagem da realidade em sua ausência; a unicidade do sujeito interpreta o mundo mediante as sensações, segundo um sistema de significações muito pessoais”. Tradução da autora.

agostiniana, herdada do período helenístico, a experiência, a agilidade, a técnica do instrumentista estão ligadas ao corpo, não ao espírito, e o fato de ser um excelente executante não é condição para se possuir a ciência da música (FUBINI, 1994, p. 86), isto é, existe uma forma de abordar, experienciar, executar e produzir música que está no nível da imitação, mas é preciso seguir muito adiante dela para alcançar a ciência da música.

O *bene modulandi*, ou seja, medir bem, refere-se àquilo que se movimenta de acordo com as leis dos números e que respeita as proporções próprias de tempos e de intervalos.

Boécio (Roma 480-524)<sup>4</sup> é o nome que aparece em todos os tratados da idade medieval sobre musicologia. A ele se deve a divisão da música em: *mundana*, como uma força que impregnava todo o universo, *humana*, um princípio unificador tanto do corpo e alma do homem quanto das partes de seu corpo; *instrumentalis*, pois seria inerente a certos instrumentos - motivo de exaustivas discussões no decorrer da história da música e suas implicações estéticas. Inspirado em Santo Agostinho, no seu tratado *De institutione musica*, porém alheio a um viés platônico, Boécio analisa as questões da harmonia e sustenta a música como uma particularidade consubstancial da natureza humana, como da natureza animal, em razão das faculdades perceptivas dos seres vivos.

Em outras palavras, o pequeno panorama descrito até aqui permite dizer que o longo período medieval arrastou as ideias de Platão e Aristóteles desenvolvidas no mundo grego, as quais avançaram nas discussões sobre o funcionamento do pensamento. Essas ideias transplantadas passam a ser germinadas com uma nova marca, a da religiosidade cristã.

A *Musica Enchiridias* aparece com uma preocupação maior para o ensino prático, ao contrário da instrução teórica. Guido D'Arezzo acata as ideias de Boécio sobre música, ao mesmo tempo em que as define como úteis para os filósofos. A admiração pelo teórico, de caráter platônico-aristotélico, que sancionou sua superioridade sobre o prático, a supremacia do trabalho intelectual sobre o manual, vai se delineando de forma ambígua através do prazer sensível que a música suscita, considerado um tanto lascivo, e da sua utilidade no campo litúrgico reabilitada pela Igreja. Aos poucos, as reflexões sobre música no Medievo vão se distanciando de uma concepção teórico-cosmológica e se aproximando, demorada e timidamente, de uma verdadeira estética musical, uma reflexão sobre a arte em geral e sobre alguma em particular.

---

<sup>4</sup> Considerado a “ponte” entre a filosofia clássica e o pensamento medieval, discute a natureza das ideias gerais, conceitos ou universais – o gênero e a espécie - realidades que *existem* ou seriam simples construções do espírito? Essa seria sua grande questão.

Tomás de Aquino (1225-1274), entretanto, defende uma reflexão mais coerente da teoria estética: as ideias refletidas das próprias coisas. Suas reflexões se caracterizam mais pela objetividade da beleza do que pela subjetividade de quem a apreende. Para ele, os sentidos que captam o belo de forma desinteressada são o ouvido e a visão, afirmando que o autêntico processo de ensino exige a capacidade de perguntar, ouvir e admirar, pois o papel fundamental da beleza em seus escritos vem para restaurar “ordem e equilíbrio, como uma enorme sinfonia, que emergem através da síntese de eventos causais e contradições empíricas” (apud ORMEZZANO, 2007, p. 20).

Para Tomás de Aquino (1980), não há uma separação rígida entre sentidos e mente, porquanto a forma é apreendida nos sentidos e pelos sentidos e a beleza nela contida aparece na abstração das verdades discursivas. Esta beleza, para ele, possui três condições: “integridade, porque a mente gosta de ser; proporção, porque à mente agradam ordem e unidade; e, acima de tudo, brilho e clareza, porque a mente gosta da luz e da inteligibilidade” (apud SANTAELLA, 1994, p. 35).

Jerônimo de Moravia (1272-1304), autor do *Tractatus de musica* do século XIII, encara a relação teoria e prática como deduzida da relação entre razão e sentidos, em relação de dependência, porque estes viriam à nossa ajuda somente se iluminados pela razão. Por isso, a música permanece com o *status* de ciência, mas de uma ciência de sons percebidos pelos sentidos e não mais como ciência dos sons produzidos pelo movimento dos astros (FUBINI, 1994, p.111), pensamento muito forte na época.

A tensão entre o teórico e o prático que permeou o pensamento medieval foi buscando uma reconciliação entre essa dualidade, porque a realidade foi se tornando cada vez mais prática e as abstrações medievais não solucionavam os problemas do cotidiano.

O Renascimento viria trazer o desenvolvimento do belo frente à esfera moral. A arte, até então genericamente concebida, iria modificar-se em subdivisões específicas, passando a mimese a ser entendida como imitação da beleza natural. O advento do capitalismo mercantilista e o antropocentrismo nascente exigiriam o reconhecimento das qualidades especificamente humanas do artista, capaz de produzir objetos belos. [...] O valor dos objetos artísticos seria, daí para frente, duplo: espiritual e material, quer dizer, “mercantil”. (SANTAELLA, 1994, p. 36).

Durante o século XIV, as primeiras aparições de uma ideia acerca da beleza na música de característica autônoma, beleza cuja única justificativa seria encontrada em si mesma, na beleza própria dos sons, começaram a tomar corpo. Ormezzano (2007, p.18) enfatiza que “o platonismo e o aristotelismo difundiram-se até o século XVI, quando o humanismo

renascentista se afastou da tradição teológica, retomando as ideias da tradição clássica, e a arte voltou a ser vista na perspectiva da alma humana”. No Renascimento, o neoplatonismo ressurgiu como o humanismo renascentista italiano e os filósofos se ocuparam de longos estudos sobre a distinção entre a beleza e o sublime na beleza. Não que esses pensadores tenham se ocupado do racionalismo ou do empiricismo, porque, em realidade, os primeiros não tinham muito a acrescentar sobre estética e sublime, e os últimos encontraram em ambos um campo para suas discussões sobre percepção, sensação e cognição. Assim, sublime e beleza se confundiram durante longo período para alcançar, mais tarde, a síntese de que

o sublime não precede da beleza apaziguada, mas da desunião e conflito das faculdades. [...] Confrontada com o sublime da natureza ou da arte, nossa liberdade fica exposta. A beleza une e civiliza por meio da forma; o sublime não tem forma, mas desperta o sentimento moral mais profundo (SANTAELLA, 1994, p. 42).

As relações com as ideias estéticas de Aristóteles adentram, portanto, o século XVII, abrindo as portas para a autonomia que se instalaria no século XVIII. Nesse processo, fundido dentro de um espírito empiricista como o de Locke (1632-1704), começaram a surgir teorias inglesas do gosto no pensamento de Addison (1672–1719), Hutcheson (1694–1740) e, sobretudo, Hume (1711–1776).

Em meio às discussões emergentes sobre a percepção, o desinteresse, a apreciação, o sublime e sensível, Kant (1995) exercita seu pensamento por meio da crítica da faculdade do juízo e julgamento. O idealismo absoluto de Schelling (1775–1854), com sua ênfase no estético, serviu como uma trilha às ideias de Hegel (1779–1831). Santaella (1994) acrescenta que nas questões dos paradoxos do gosto, Kant veio fazer sua terceira crítica, a da faculdade do juízo ou julgamento, que se configura como a obra inaugural da idade de ouro da estética, influenciando na proeminência do estético dentro do idealismo absoluto de Schelling, mas encontrando seu apogeu na estética de Hegel.

Lazzarin considera que Immanuel Kant (1724-1804)

cristaliza a virada do pensamento filosófico de seu tempo que, em suas palavras é o “despertar do sono dogmático da metafísica”. Kant atribui este ‘despertar’ a Hume (1711-1776) cuja obra questiona as relações de causa e efeito como condições inatas. Segundo Hume, “a partir de uma primeira impressão de um objeto, jamais podemos conjecturar que efeito resultará dele” (Lazzarin, 2004, p. 18).

A modificação da reflexão de Kant (1995) sobre o pensamento frutificaria na ideia de um sujeito transcendental baseado na efetivação das representações dos objetos na ação do conhecer. Marco da estética moderna e depois contemporânea, com sua obra *Crítica do juízo*, publicada em 1790, superando a dicotomia de que todo conhecimento é inato ou adquirido pela experiência, Kant encontrou na tricotomia das faculdades humanas \_ conhecer, desejar, sentir \_ o princípio dos sentimentos de prazer e desprazer. Kant “[...] sustentou que o conhecimento do mundo exterior provém de experiência sensível das coisas. Admirador de Rousseau, Kant acreditava que o homem é o que a educação faz dele através da disciplina, da didática, da formação moral e da cultura” (GADOTTI, 1995, p. 90). Enfim, a grande preocupação de Kant, na reflexão de Santaella,

parece ter sido a de mostrar que há uma fonte especial do sentimento na interação livre entre a base sensória da nossa imaginação e nossas outras faculdades cognitivas. Com isso ele fez “a sugestão revolucionária de que uma compreensão mais global do desenvolvimento racional das capacidades humanas requer não a subordinação de todo o sentimento ao entendimento – ou o reverso – mas a interação entre essas capacidades”. (1994, p. 61)

Alexandre Gottlieb Baumgarten (1714-1762) foi professor em Frankfurt e utilizou o termo *aesthetica* pela primeira vez. Considerado o criador da estética moderna, consagrou esta denominação entre 1735 e 1750 ao estudar um sistema de saberes sensitivos e diferentes do lógico, uma zona do conhecimento na qual se inscrevem as contribuições da arte. Assim, inspirado pelas influências do iluminismo alemão, identificou um dos princípios fundamentais da estética moderna: a arte encontra seu objetivo em si mesma. Baumgarten identificou o fundamento humanístico da arte e encaminhou a investigação kantiana em direção ao sentimento da beleza e do sublime (QUADROS, 1986). Assim como Diderot (1713-1784) já dizia que “o que constitui a dimensão universal da estética, sob o caráter variável e fluido da beleza, é a existência de um fundo cultural que conduz a percepção de relações”, Baumgarten via a estética como a equivalente sensual da lógica. Na realidade, o que ele queria estudar, afirma Santaella (1994), não era o mero gosto ou meras sensações, mas, sim, um modo de conhecimento.

Própria de parte do pensamento iluminista, a concepção hedonista da música, de acordo com os estudos de Fubini (1994), encontrava justificativa na função que a música exercia na sociedade de seu tempo. Assim, ela perde importância na consideração dos filósofos: a música instrumental como um jogo de agradáveis sensações (Kant) ou um

arabesco abstrato (Rousseau) não diz nada à nossa razão nem encerra conteúdo moral ou educativo; somente exerce seu poder sobre nossos sentidos.

Schiller (1759-1805), em *Cartas sobre a educação estética do homem*, pela primeira vez retomou o problema da beleza do ponto de vista da formação humana, nascendo, assim, o conceito de “educação estética”, que vincula a estética kantiana à filosofia da educação de Rousseau e a sua própria ideia de sentimento, como condutor do ser humano. Nesses ensaios, mostrou como a formação estética pode auxiliar a atingir um estado de harmonia interior por meio da educação e do amor à liberdade. O autor escreveu várias peças teatrais expressando seus sentimentos sobre a liberdade física, moral e espiritual. Ormezzano relata:

Na terminologia de Schiller, educação não difere de formação: a educação é um auxílio pedagógico para fazer possível a formação do sujeito. Assim trata-se de um preparo que consiste na experiência da beleza, estado de recepção produtiva da arte e da criação artística, onde se experimenta a síntese da racionalidade e das pulsões naturais. A experiência estética pode ser interpretada como um elo no caminho da educação político-moral ou pode, também, ser entendida como possibilidade humana de experimentar a felicidade, a satisfação e a plenitude de um presente sobre o qual se esboça um futuro de esperança e vida melhor (2007 p. 20).

Essa é a ideia de liberdade da razão por meio de uma formação humana na qual o conhecimento contribui para uma construção harmônica do sujeito, um projeto pedagógico que desenvolve o espírito.

A reflexão sobre o conhecimento sensível continuou se desenvolvendo por meio das ideias de vários pensadores. O termo “educação estética”, usado por Schiller, aponta para a ideia de que, já naquela época, se via a possibilidade da construção sensível do sujeito paralelamente ao seu desenvolvimento cognitivo. Outra questão preponderante da análise é o debate persistente do fator cognitivo agindo constantemente na atividade estética. Enquanto alguns dos filósofos refletem sobre *insights* enviados externamente, outros entendem que o fator cognitivo influencia na produção artística.

Minhas reflexões sobre música partem, invariavelmente, do ponto de vista da estética. Considero que as reflexões dos filósofos e críticos musicais sobre a estética através da história dividem-se, sem grandes diferenças, em dois grandes grupos: o primeiro defendendo que a fruição estética está ligada a uma apreensão sensível do sujeito, cuja responsabilidade está nos sentidos, nas sensações; e o segundo apontando que a fruição estética não deriva somente do gosto ou das sensações, mas de um modo de conhecimento. Encontro neste segundo grupo

Kant (1724-1804), Baumgarten (1714-1762), entre outros, com base nos quais continuo a refletir sobre a fruição estética.

Se a estética pode receber o termo “educação” para compor com ela, é porque se pode alimentá-la com os dados da cognição e o conhecimento tornar-se-ia responsável para o aprofundamento da fruição.

Continuando a via da reflexão estética, após o termo “educação” ter-se juntado a ela, chega-se a Hegel (1770-1831), um dos filósofos mais contundentes da Modernidade, que, inclusive, prega a morte da arte pela falta da reflexão filosófica; afirma que arte, religião e poesia são as três formas do *absolutus*, isto é, entende que a arte constitui uma forma do espírito absoluto, do qual a manifestação mais elevada é o conhecimento. Hegel afirma:

A obra de arte requer nosso juízo; submetemos seu conteúdo e a exatidão de sua representação a um exame refletido. Nós respeitamos a arte, nós a admiramos; apenas, nós não vemos mais nela alguma coisa que não poderia ser ultrapassada, a manifestação íntima do Absoluto; nós a submetemos à análise de nosso pensamento, e isso, não com a intenção de provocar a criação de novas obras de arte, mas sim com o intuito de reconhecer a função da arte e seu lugar no conjunto de nossa vida. (2004, p. 116).

Para entender a morte da arte preconizada por Hegel (2004) é preciso observar que a arte, para realizar sua essência, vai além de si mesma. Essa superação, que é a dissolução do estágio anterior, ultrapassa seus próprios limites. Santaella (1994) reflete que, no pensamento de Hegel, “arte, religião e filosofia coincidem no conteúdo e finalidade de levar o espírito absoluto ao seu auto-reconhecimento, mas diferem na forma como realizam essa finalidade”. A arte, como o primeiro estágio, vem para externar um saber imediato e sensível; a religião corresponde à consciência e sua representação e, na filosofia, o espírito atinge o nível do livre pensamento. A morte da arte é, portanto, a própria arte transcendida de forma mais elevada.

Em Hegel reforça-se o citado acima e se possibilita uma reflexão sobre a problematização da arte em geral:

[...] o estudo da arte começa a entrar numa fase de aprofundamento que tem aumentado e enriquecido em porção considerável os nossos conhecimentos a tal respeito. Quanto ao diletantismo dos simples amadores, deve-se dizer que foi posto em moda em grande parte pela filosofia, desde que muitos se puseram a clamar que na arte se encontra a religião propriamente dita, o verdadeiro e o absoluto, que a arte é superior à filosofia, porque, em vez de ser abstrata, como esta, implica a idéia no que ela tem de real para a tornar acessível à intuição e ao sentimento concreto. Por outro lado, há hoje a tendência para atribuir à arte uma missão que é considerada essencial e que consiste em despende-se em pormenores infinitos ou em acumular o maior número possível, de maneira que a cada artista é exigido que haja notado e assinalado algo de novo (HEGEL, 1997, p. 21).

Envolvido nessa espécie de cenário, Eduard Hanslick (1825-1904), crítico e esteta musical, é conhecido por sua posição de que o valor da música reside em suas relações formais autônomas, não em sua expressividade. Nos seus escritos, publicados pela primeira vez em 1854, *Do belo musical* – uma contribuição para a revisão da estética musical, encarrega-se de esclarecer para um universo das sensações que a “fantasia não é absolutamente um território fechado: se, por um lado, extrai sua centelha de vida das sensações, por outro, projeta seus raios velozmente sobre a atividade do intelecto e do sentimento” (1992 p.19). Assim, os sentimentos que tomam conta do apreciador ou ouvinte são subjetivos, estando, portanto, fora da obra de arte. Enfatiza que o músico pensa com sons e que esse pensamento é reflexivo; neste ponto contraria o pensamento de Hegel sobre a falta de mérito da música por considerá-la somente a expressão da “interioridade privada de individualidade”, dizendo que o espírito que produz subjetivamente aparece essencialmente individual.

Essa reflexão e os conhecimentos dela gerados alcançam um debate acentuado sobre a estética no final do século XIX e início do século XX com Marx (1818-1883), Nietzsche (1844-1900) e Freud (1856-1939), que, fazendo referência a Hegel, ligaram arte, sociedade e história com a vontade de poder, a perfeição do ser e a ideia de inconsciente. Freud, com suas teorias sobre o inconsciente, influenciou vários movimentos estéticos no final do século XIX e início do século XX; sem seus estudos, talvez, o expressionismo<sup>5</sup> não tivesse surgido. Nietzsche, em 1871, no seu livro *O nascimento da tragédia*, inicia a crítica da metafísica, abalando antigas confianças na razão filosófica<sup>6</sup>.

Santaella (1994) afirma que, de um modo geral, a destruição dos alicerces metafísicos da história ocorreu em duas direções: de um lado, Marx, “o primeiro a falar na morte da

<sup>5</sup> Expressionismo: movimento artístico do início do século XX, que tende a exagerar ou deformar a realidade por meios que expressam os sentimentos e as percepções de maneira intensa e direta (FERREIRA, 1999, p. 864).

<sup>6</sup> Para ele, “a existência só pode ser entendida e justificada em termos estéticos, do que decorre que a investigação levada a cabo pela ciência ou é um equívoco, ou uma rival da arte. Neste último caso, a ciência é uma espécie de ilusão, similar à ilusão da arte”.

filosofia, previu sua realização na história, o que tornava a filosofia supérflua, do mesmo modo que a mitologia vai se tornando supérflua na medida mesma em que a tecnologia vai sendo capaz de controlar as forças da natureza”; de outro, Nietzsche que “submeteu o otimismo do Idealismo ao seu teste mais radical, ao questionar a legitimação dos elevados objetivos históricos, coletivamente imputados, na postulação de uma nova conexão entre a subjetividade e sua força motriz, por ele chamada de vontade de poder” (1994, p.93).

Em outras palavras, Marx reflete que a verdade sensória do objeto não está disponível empiricamente, pois seu valor deriva do mercado. O valor de troca definido pelo capitalismo não tem relação direta com o objeto e, sim, com outros objetos de troca, portanto, nada a ver “com o ser intrínseco do objeto, quer no seu valor de uso, quer como objeto estético”. Criticado por estabelecer um *valor de uso* para a obra de arte, esse aspecto chave do pensamento marxista leva Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) a extrair os princípios de sua original teoria do significado político da autonomia estética e da pertinência filosófica da música. Ele insistia (ADORNO, 1962) em manter o pressuposto de que a estética deve envolver um momento de desejo imediato livre, concordando com Kant, mas preconizava que a autonomia estética deveria ser vista historicamente, produzindo a instabilidade do puramente estético.

Na sociologia da música do século XX, Enrico Fubini (1994) analisa o papel do pensamento de Adorno, considerando que a sociologia é um dos muitos recortes de que se dispõe na sua filosofia da música. Afirma, ainda, que nenhum outro musicólogo havia tentado captar com tanto empenho, com tanta profundidade e agudeza, os nexos que ligam, estreita e dialeticamente, a música com o mundo da ideologia. E é aqui que Adorno se diferencia de todos os anteriores a ele, evitando transitar por um sociologismo fácil; sua análise vai além da música, embora somente ela sustente sua tese inerente e exclusivamente à filosofia em geral e à estética em particular (1994 p.415). Sob o olhar desconfiado da musicologia oficial, tome-se aqui a idealista ou a positivista, seu pensamento não está restrito a nenhuma corrente<sup>7</sup> concreta entre as que se desenvolveram no século XX. Adorno sustenta que a música se encontra em uma dramática situação dialética, pois, para permanecer fiel aos seus “fins de obra musical, de mensagem humana, de comunicação entre os homens” deve ignorar ao elemento humano com seus elogios, que não são verdadeiros. A música, em sua relação dialética com a sociedade, deveria denunciar o que está escondido e obscuro, forçando sua

---

<sup>7</sup> Modelos ideológicos como o hegelianismo, marxismo, psicanálise e fenomenologia.

aparência, resistindo à posição de um reflexo passivo da sociedade de massa e de consumo (FUBINI, 1994, p. 421).

Os filósofos da Escola de Frankfurt (1991) recolhem essa herança e constroem uma estética crítica que possibilite compreender a arte como manifestação da cultura e instrumento pedagógico de transformação social.

A teoria estética, na Alemanha, baseou-se na tensão entre as tradições hegeliano-marxista e a existencialista-hermenêutica, e Hans Georg Gadamer (1900-2002) desenvolve uma tese quase hegeliana e similar à de Adorno de que a verdade é a essência da arte, com o deslocamento de que seu domínio foge à alçada da filosofia. Em *Verdade e método* (1977) considera a arte como paradigma da compreensão hermenêutica e lança luz sobre a arte como verdade. Reflete que na produção da arte o sujeito está posto como um todo, com sua individualidade, subjetividade, afetividade e conhecimentos, que se permeiam para finalizar uma proposta em construção.

Contribui também nos rumos das reflexões e discussões sobre estética na primeira metade do século o viés do pensar de Merleau-Ponty (1908-1961), o qual considera que o pensamento fenomenológico-existencial representado por Nietzsche e outros não suscita uma estética propriamente dita, mas desenvolve teorias ligadas à percepção de algo, à descrição e à interpretação de um fenômeno e à experiência estética. A experiência em que a sensação se liga a mais de um sentido ou é originada numa parte do corpo e refletida noutra é a regra, e, se não se percebe isso, é porque o conhecimento científico desloca a experiência e se desaprende a sentir, para deduzir da organização do corpo e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos sentir (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 308).

Parece que o pensamento de Merleau-Ponty incentiva a ideia de que o conhecimento científico contribui para a falta do sentir. Assim, no seu posicionamento a fruição estética dar-se-ia somente isentando a razão, desconsiderando o conhecimento.

Repasar todas as visões da estética e o pensamento de seus autores, que se desenrolaram do final do século XIX e no século XX, seria presunçoso, mesmo porque muitos teóricos deste tempo e que não foram citados transformaram a discussão sobre estética num sistema bastante amplo de questões concernentes ao interesse nas artes. No entanto, Charles Sanders Peirce (1839-1914) criou uma teoria estética a partir de sua moderna ciência semiótica. A estética ocupa um lugar proeminente na arquitetura filosófica que desenvolve e sua preponderância sobre outras disciplinas filosóficas pode ser conferida a seguir, num trecho de uma carta que escreve para William James (1842-1910):

Mas eu pareço ser o único depositário, no presente, do sistema completamente desenvolvido, que se mantém unido, não podendo receber qualquer apresentação apropriada em fragmentos. Minha própria visão de 1877 era crua. Mesmo quando dei minhas palestras em Cambridge, não havia chegado ao cerne da questão, deixando de ver a unidade da coisa toda. Não foi senão depois disso que obtive a prova de que a lógica deve estar fundada na ética, da qual ela é o desenvolvimento mais elevado. Mas mesmo então, por algum tempo, fui tão imbecil a ponto de não ver que a ética, do mesmo modo, está fundada sobre a estética – pela qual desnecessário mencionar, eu não quero significar leite e água e açúcar. (PEIRCE apud SANTAELLA, 1994, p. 13).

A teoria semiótica de Peirce surgiu como consequência da sua investigação dos mecanismos de pensamento e raciocínio que estão nas bases de seu método. A parte dos signos<sup>8</sup> é a mais conhecida de sua teoria e funciona apenas como um estudo preliminar; a segunda, é o cerne da teoria, uma propedêutica para a investigação dos métodos de raciocínio que dá sustento à terceira, o desenvolvimento cognitivo. Dessa forma, Peirce liga a ética, a estética e a lógica em intrincados caminhos cognitivos para explicar como o sujeito recebe diferentes informações ou conhecimento. Defende que existem categorias que separam as ciências e que o significado de cada uma só se mostra na rede de inter-relações que estabelece com as demais<sup>9</sup>.

Para Peirce, a filosofia tem por tarefa descobrir o que é verdadeiro, e o mais difícil é dar à luz as categorias mais universais da experiência. Essa tarefa é da fenomenologia, uma quase ciência que tem por função fornecer o fundamento observacional para o restante das disciplinas filosóficas. As ciências normativas estão voltadas à compreensão dos fins, das normas e ideais que regem o sentimento, a conduta e o pensamento humanos. Elas não estudam os fenômenos tal como aparecem,

---

<sup>8</sup> Dividiu a ciência semiótica em três níveis: 1. gramática pura ou especulativa, 2. lógica crítica, 3. retórica especulativa ou metodêutica.

<sup>9</sup> Santaella (1994) demonstra o quadro das ciências no seguinte diagrama, extraído da teoria de Peirce:

Filosofia

- 1 Fenomenologia
- 2 Ciências normativas
  - 2.1. Estética
  - 2.2. Ética
  - 2.3. Lógica ou Semiótica
    - 2.3.1. Gramática Pura
    - 2.3.2. Lógica Crítica
    - 2.3.3. Metodêutica
- 3. Metafísica

mas os estudam na medida em que podemos agir sobre eles e eles sobre nós. Elas estão voltadas, assim, para o modo geral pelo qual o ser humano, se for agir deliberadamente e sob autocontrole, deve responder aos apelos da experiência. Usando os princípios da lógica, a metafísica investiga o que é real, na medida em que esse real pode ser averiguado na experiência comum (SANTAELLA, 1994, p. 114).

A lógica faz a mediação entre a fenomenologia e as ciências normativas, desenvolvendo uma teoria da realidade.

Num primeiro momento, Peirce (1999) postulou três elementos formais de toda experiência – (1) Qualidade, (2) Relação e (3) Representação – para, mais tarde, defini-las em três categorias: *primeiridade*, que é igual a indefinição, acaso, espontaneidade, originalidade; *secundidade*, que é dualidade, matéria, oposição, ação-reação, comoção, surpresa, etc.; *terceiridade*, que é continuidade, generalidade. Em resumo, na primeiridade temos o ser da possibilidade qualitativa criativa; na secundidade, o ser do fato atual e, na terceiridade, o ser da lei que governará fatos no futuro. Esses níveis nunca aparecem em estado puro, embora um deles possa predominar. Peirce defende que estética é primeiridade e secundidade; ética é secundidade e lógica ou terceiridade é um indicador da presença das três categorias operando no interior do sujeito, isto é, primeiridade permite ver sem interpretar, secundidade se liga ao cotidiano para ver, perceber, decifrar e terceiridade, por sua vez, interpreta, analisa e entende os signos e símbolos contidos nas várias formas de mensagem.

Considerando a semiótica de Peirce, constata-se que os diferentes modos de perceber estão submetidos aos processos de construção do conhecimento do sujeito em virtude de que na primeiridade, a percepção é estática; na secundidade, produz relações ao seu mundo prático e, na terceiridade, alia ao seu cotidiano as abstrações do conhecimento já adquirido. Na fidelidade das suas palavras:

A ética pergunta para que fim todo o esforço deve ser dirigido. Essa questão obviamente depende da questão sobre o que deveria ser aquilo que, independente do esforço, nós gostaríamos de experimentar. Mas, para apresentar a questão da estética, na sua pureza, devemos eliminar dela não apenas qualquer consideração acerca do esforço, mas todas as considerações sobre ação e reação, incluindo toda consideração acerca de nossa percepção do prazer, tudo, em síntese, que pertença à oposição entre ego e não-ego. Não temos em nossa língua uma palavra com a generalidade requisitada. O grego *kalós* (“admirável”), o francês *beau* apenas se aproximam, sem atingi-la diretamente na testa. *Fine* seria uma substituta patética. *Beautiful* é mau, porque um modo de ser *kalós* depende essencialmente de ser não – bela. Talvez, contudo, a frase “*the beauty of the unbeautiful*” (o belo do não belo) não fosse chocante. Mas “*beauty*” (beleza) é ainda muito superficial. Usando-se *kalós*, a questão da estética é – Qual é aquela qualidade que, na sua presença imediata, é *Kalós*? Desta questão a ética deve depender, do mesmo modo que a lógica depende da ética. A estética, portanto, embora eu a tenha negligenciado terrivelmente, aparece possivelmente como a primeira propedêutica para a lógica, e a lógica da estética aparece como uma parte distinta da ciência lógica que não deve ser omitida (CP 2199).

Enfim, esse é um tema que não se esgota. Peirce postula que, “à luz das categorias, um objeto para ser esteticamente bom deve ter uma multiplicidade de partes relacionadas umas às outras de um modo tal que confere uma qualidade imediata, simples e positiva à sua totalidade” (CP 5132).

Na sua adolescência ávida por conhecimento, Peirce leu *As Cartas* de Schiller, o que, aliás, o levou a Kant. Se houve qualquer influência de Schiller sobre o seu pensamento, isso ocorreu pelo esquecimento, ou seja, aquela forma mais profunda da memória, mas a verdade é que “a estética de Peirce satisfaz quase à perfeição as metas sonhadas por Schiller de amalgamar razão e sentimento”, de conciliar e integrar todas as ações do intelecto à ética e à estética, contribuindo para o crescimento humano (SANTAELLA, 1994 p. 109).

Nos resultados desse texto encontra-se a música envolta na ideia de ser um meio para se alcançar outros fins; outros a consideram com sua capacidade de, como ciência, auxiliar na preservação dos conhecimentos seculares, assim como o antigo, o medieval, o clássico, etc. Outra questão apontada é aquela que enfatiza uma separação no fazer musical entre os imitadores e aqueles que realmente conhecem a ciência da música. Baumgartem reflete sobre a fruição estética e, não satisfeito com apreensões causadas pelas sensações e fantasias, busca um modo de conhecimento nesta atividade. Schiller defende que é possível educar pela arte, nomeando a educação estética pela primeira vez. As possibilidades de entendimento e reflexões que se abrem nesta discussão e daí por diante só fazem contribuir para o surgimento de novas abordagens, que aprofundam estudos em diferentes áreas do conhecimento.

As contribuições dos modelos de Hegel, Marx e Freud e a arte como verdade de Gadamer, pela qual o sujeito só consegue criar mediante sua exposição individual como um

todo, confirmam a importância do componente arte no desenvolvimento humano. Na moderna semiótica de Peirce encontra-se uma sistemática da apreensão dos sinais que nos leva à comunicação, considerando diversas linguagens e tipos de signos capazes de interagir, estabelecendo-se um processo semiótico sempre em desenvolvimento.

Ora, as relações mentais que levam o sujeito à compreensão dos fatos concretos e/ou abstratos dependem, primeiramente do conhecimento<sup>10</sup> do próprio sujeito, portanto, também a fruição estética é limitada por esta questão. A discussão apresentada aqui sobre as significações da percepção na apreciação musical, que perpassam pela educação estética, defende que a compreensão do sujeito sobre a obra de arte e sua fruição estética dependem de seu desenvolvimento cognitivo e que o funcionamento da percepção se dá por meio de atividades perceptivas enriquecidas pela cognição.

Em outras palavras, o resultado da experiência estética depende da interação do sujeito com o objeto em questão. A apreciação musical, como componente curricular da música, como área do conhecimento, consiste num campo cujo conhecimento do objeto – a música – depende da atuação do professor, por meio do ensino, ao estabelecer a mediação entre o estudante e a música - entre o sujeito e o objeto – com o campo disciplinar. Entende-se, discursivamente, conforme Mutti (2010b), que um campo disciplinar ressoa como algo já dado, isto é, pré-construído, mas aberto às significações dos usuários; estes movimentam a memória desse campo com suas enunciações, produzindo sentidos que poderão ficar registrados na memória coletiva. O estudante vai dialogar com a música à medida que for capaz de usar a “língua” da música cada vez melhor, reconhecendo uma “gramática” da música com base na ampliação da capacidade de metarreflexão, produzindo sentidos a partir de suas experiências.

No caso da música, a interação entre o sujeito e a música será o divisor de águas para uma apreciação musical significativa. O sujeito que apreende envolve o que conhece e como conhece, o que sente e como sente, do que depende, em boa parte, a qualidade de sua experiência musical. A complexidade que acompanha o ato da apreciação musical

---

<sup>10</sup> Conhecimento (do latim *cognoscere*: procurar, saber, conhecer) **1.** Função ou ato da vida psíquica que tem por efeito tornar um objeto presente aos sentidos ou à inteligência. **2.** Apropriação intelectual de determinado campo empírico ou ideal de dados, tendo em vista denominá-los e utilizá-los. O termo “conhecimento” designa tanto a coisa conhecida como o ato de conhecer (subjetivo) e o fato de conhecer. **3.** A *teoria do conhecimento* é uma disciplina filosófica que visa estudar s problemas levantados pela relação entre o sujeito cognoscente e o objeto conhecido. As teorias empiristas do conhecimento (como a de Hume) se opõem às intelectualistas (como a de Descartes) (JAPIASSÚ, 1996, p 51). Para Piaget, o conhecimento resulta da interação entre o sujeito e objeto; quanto maior a experimentação inicial, maior a possibilidade de aprofundamento no ato de conhecer.

significativa exige algo além da percepção auditiva, capaz de explorar a estrutura musical do texto e a hierarquia de seus níveis de significação.

Os achados encontrados nos estudos deste capítulo são significativos para o andamento da tese. Não seria um equívoco dizer que o conhecimento não é construído somente no sujeito, mas também através do tempo; consultar os clássicos resultou numa profícua porta de entrada para o andamento da investigação por meio das origens de uma educação estética: reflexão sobre a percepção da arte no desenvolvimento da história.

## 2 PERCEPÇÃO E SIGNIFICADO NA MÚSICA

A partir da mais simples resposta individual aos sons da música, Dalcroze<sup>11</sup> desenvolveu uma prática de educação musical que se configura tão positiva para o desenvolvimento musical atual como o foi na sua época. Sua proposta está baseada na audição, chamada de “escuta consciente”, porque compreendia a participação de todo o corpo, da ativação do sistema nervoso, num cultivo de sensações táteis e auditivas combinadas, baseada, portanto, na sensorialidade e na sensibilidade corporal como unidade, conduzindo a uma consciência rítmica. Pela porta da percepção, ele desenvolveu seu método da *Eurhythmia* – perceber, sentir, incorporar – para somente depois exteriorizar.

Antes de Dalcroze, hoje e amanhã, a percepção musical foi, é e será primordial para a construção do conhecimento em música. As compreensões e construções posteriores são o resultado dos processos intelectuais. Portanto, ao se falar de percepção na música, trata-se do ouvir. Quando o sujeito é capaz de classificar o que ouviu, por mais simples que seja sua classificação – por exemplo, *o som é agudo* –, já se tratará de atividades perceptivas nas quais outros esquemas estarão agindo cognitivamente.

Quando Mársico (2003) afirma que a percepção da criança se caracteriza por ser sincrética, ou seja, global e indiferenciada, refere-se a que nos primeiros anos de vida os dados sensoriais recolhidos pelos órgãos dos sentidos são confusos, cabendo à atividade sensorio-motora ordená-los, fato que persiste até em torno dos seis anos. A percepção acontece quando as impressões sonoras causadas por um agente exterior se transformam em sensação auditiva que é interpretada pelo cérebro, o qual, com efeito, desempenha o papel de organizador dos dados sensoriais, transformando-os em percepções.

A música desperta emoções, evoca lembranças e manifestações físicas. A emoção musical é um diálogo, uma comunicação não verbal e o prazer que ela provoca regula os comportamentos afetivos.

As avaliações emocionais de diferentes ouvintes indicam que, incluindo aquelas que se baseiam na história pessoal e no sentir estético, não dependem totalmente de fatores individuais. De acordo com Deliège (1987), Barucha (1984–1987), Sloboda (1985), Castellana, Barucha e Krumhansl (1984), Leman (1995), Deliège e Sloboda (1996), as reações emocionais de músicos e sujeitos sem formação musical são bastante parecidas, o que comprova que a percepção das emoções musicais é muito estável, tanto no plano individual

---

<sup>11</sup> Jacques Emile Dalcroze (1865-1950), vienense, criador da *eurhythmia*.

como entre diferentes ouvintes. Logo, as respostas emocionais à música são reproduzíveis de um momento a outro, individualmente e entre diversos sujeitos, o que indica que as emoções musicais, possivelmente, estão ligadas à coesão social numa dada cultura.

A música produz reações fisiológicas, cuja amplitude parece depender do conteúdo emocional. Exerce grande poder sobre o comportamento e ativa zonas cerebrais que participam do processamento das emoções; assim, comprova-se que a música não evoca emoções subjetivas somente, mas de fato as provoca.

O estudo das emoções musicais requer algo que torne possível o controle de um pequeno número de fatores musicais supostamente importantes na expressão e na percepção dessas emoções. Assim, as emoções nascem das expectativas musicais determinadas pelos momentos de tensão e repouso presentes na maior parte da música erudita ocidental, esta que produz a impressão de um movimento progressivo em busca de sua resolução.

Como toda a atividade artística, a música enquanto fenômeno estético, envolve expressão emocional. Desenvolvida dentro de normas técnicas aprendidas, ela compreende também a inteligência, faculdade que intervém no processo impondo ordem e lógica a sua construção e recepção. Por isso, a criação e a escuta musicais constituem a interferência, no fenômeno musical, do juízo crítico, da lógica, da consciência, do conhecimento, do raciocínio (SEKEFF, 2002, p. 59).

A primeira reação humana ao contato com a música costuma ser de caráter afetivo, porque a música, por suas características particulares, induz o sujeito a associá-la a experiências pessoais. A valorização do aspecto afetivo pode vir em benefício ou em prejuízo de um equilíbrio adequado ao aspecto cognitivo, do que talvez resultem tentativas de explicar os fenômenos sonoros predominantemente por meio dos sentimentos, ligando as reações pessoais do sujeito à estrutura ou a aspectos da estrutura do discurso musical. Essa relação é espontânea e, mesmo, prevista na teoria cognitiva piagetiana quando refere que o motor da ação é a emoção.

No distante 1974, Aronoff (1974) já classificava os objetivos das experiências musicais com a criança pequena como nutrir, desenvolver, refinar e aprofundar a percepção musical. Entretanto, a capacidade cada vez maior para entender os elementos estruturais e estilísticos da música resultará em uma resposta mais rica musicalmente, que vem de atividades perceptivas, onde a cognição interfere no processo da percepção inicial. Assim, deve-se dar ênfase à importância da estrutura da música apreciada, examinando as

propriedades dos estudos musicais em níveis distintos, o que exige uma construção de conhecimento na educação tanto profissional como geral.

Entre os recentes estudos da apreciação musical, Sloboda (1985) apontou a hipótese de que “a música polifônica é percebida como um padrão ambíguo, suscetível de alternância figura-fundo” (p.168). Isso deve estar ligado ao fato de que as diferentes melodias autônomas que formam a polifonia podem ser acompanhadas uma de cada vez.

No caso específico desta tese, não existe a preocupação de saber, por exemplo, a frequência com que os sujeitos ouvem música e onde a ouvem (SLOBODA, 2001), ou que atividades são realizadas enquanto ouvem música. Qual a dificuldade de ouvir atentamente e realizar outra atividade e, ainda, chegar à conclusão de que ouvir atentamente é difícil e os ouvintes “escolhem o que focar” (AIELLO, 1994, p.276). Neste caso, o estudo da percepção musical, e mesmo o processo perceptivo como um todo, aparece como um auxiliar do processo de apreciação musical que irá responder sobre como os sujeitos ouvem música num processo de aprendizagem formal e informal sem prévios direcionamentos.

Na percepção auditiva, o objeto sonoro é um dado concreto, passando por constantes modificações enquanto é percebido. Essa característica implica um tratamento diferenciado dos elementos presentes no processo musical. A percepção auditiva envolve o processo de captação dos sons e sua memória, baseando-se no ato de perceber, identificar e classificar os sons, ao passo que a percepção musical envolve o processo de captação de eventos sonoros no contexto musical, viabilização do discurso musical e, conseqüentemente, entendimento da linguagem musical. As interações do sujeito com a música geram uma bagagem de conhecimento musical que pode ser ampliada na razão direta da frequência de tais interações, possibilitando que os processos intelectuais vinculados a ele se tornem uma trama cada vez mais rica e complexa, sendo muitas vezes o desenvolvimento desses processos, que, por natureza, são cognitivos, lento e gradativo (GOBBI, 2006).

O refletir sobre o tema percepção auditiva considera também a importância do processo desde o marco zero do sujeito. Ilari (2006), no seu texto sobre “Desenvolvimento cognitivo musical no primeiro ano de vida”, conclui entre outras questões:

Os estudos aqui revisados demonstram que o bebê é um ouvinte competente antes mesmo de chegar ao mundo. Diferentemente do que se costumava pensar, sabemos hoje que ele já dispõe de diversas competências musicais, algumas que têm início ainda no útero materno. Ao que tudo indica, essas competências são influenciadas e desenvolvidas ora pela maturação normal do ser humano ora pelas interações do bebê com sua família e cultura. (2006, p. 293-94).

Por isso, apesar de o papel da percepção musical ser considerado pequeno diante das atividades perceptivas envolvidas com a cognição, é essencial em relação ao processo de construção do conhecimento musical, assim como do conhecimento em geral.

A percepção auditiva mostra-se primordial na construção do conhecimento musical e apreciação é uma das formas de desenvolvê-la de modo permanente.

Como pontuamos no início desta tese, escolhemos as categorias do ouvir de Copland pela relação aparente com os níveis do desenvolvimento mental da teoria de Piaget e as categorias semióticas de Peirce. Entretanto, outros teóricos, como Adorno e J.J. de Moraes (1983<sup>a</sup>), também classificam níveis de audição: Adorno de um ponto de vista sociológico; Moraes se aproximando das categorias fenomenológicas de Peirce. As três maneiras de ouvir de J.J. Moraes, por exemplo, inspiram Santaella a realizar uma subdivisão de nove modalidades – “três modalidades para o ouvir com emoção, três modalidades para o ouvir com o corpo e três modalidades para o ouvir intelectualmente” (2001, p.81) –, o que permite adentrar em camadas muito sutis da audição.

Tomatis defende a atitude diante do ouvir à escuta da música. O autor pontua que a “escuta é tudo no sentido de que é uma capacidade de alto nível à qual o homem está destinado” (1991, p. 113). Processos de organização da estrutura neuronal são condicionados também pelo ouvir. Tomatis afirma:

A escuta leva o homem a expandir-se numa dimensão mais vasta. Ela lhe revela sua inserção em um universo que ultrapassa infinitamente seus limites anatômicos. Liberto de seus limites físicos graças a essa antena auditiva, ele se engaja num processo de total comunicação em comunhão com seus pares. Através de sua escuta interior, o homem chega a se diluir no espaço sideral e consegue perceber e escutar, concomitantemente, sua própria interioridade material. Ele, pode, assim, até dialogar com suas estruturas orgânicas (1991, p. 114).

Concordo com o autor, pois minha experiência acumulada, comprovada em minhas aulas, sempre mostrou um alargamento, uma ampliação de consciência, nos alunos que desenvolvem uma atitude de apreciação musical, porque nos momentos de educação musical através da apreciação o ouvinte pode se encontrar com o compositor, rever seus caminhos musicais, suas respostas criativas e alinhar seus sentimentos, com o que os dois, compositor e ouvinte se transformam em “uma antena ligada” em comunicação, além das atividades perceptivas habituais, participando de um “processo que parte da estética pura para as alterações culturais e pessoais” (TOMATIS, 1991, p.127).

Do ponto de vista da estética, no que se refere especificamente à educação musical, Lazzarin (2004) afirma que na discussão de Reimer (1970) encontra-se a noção de que a apreciação estética é desinteressada e autossuficiente. Por outro lado, contraditoriamente, aponta como seu valor principal a educação dos sentimentos. Mais adiante, Elliot (1995) elaboraria um modelo multidimensional que comporta: um fazer musical, envolvendo arranjo, execução, regência, improvisação, composição, por um lado, e um ouvir musical, composto por obras musicais, pelos ouvintes e pela atividade de ouvir. Estas duas atividades – um fazer e um ouvir – interagem entre si em constante definição e reforço. Lazzarin ainda afirma que o significado moderno de estética prevê um objeto estético para Elliot, uma percepção estética e uma experiência estética; e para nós, ocidentais, este termo tem conotação do romantismo, isto é, a noção de obra musical como um produto acabado (2004 p. 44-54).

Recentemente, Álvares afirmou que “a percepção estética na apreciação musical não é um ato passivo de recepção, mas sim uma forma de reflexão-em-ação” (2006, p.442), visto que considera as expectativas geradas no ouvinte com base na forma e no estilo musical, preponderantes nas formas de reação ao significado musical.

Outra consideração refere-se ao ouvir e escutar. Granja (2006) afirma que existe uma considerável diferença aqui: ouvir está ligado à captação física da presença do som, ao passo que escutar se aproxima da dimensão interpretativa da percepção. Enfim, a percepção musical é a reação primeira do fato musical; as construções posteriores dependem da cognição, porém a cognição não deriva da percepção. O sujeito pode estar percebendo sem cognição, isto é, pode reproduzir um fato musical sem entendê-lo. Entretanto, “não existe um momento mágico do desenvolvimento em que o aprendizado perceptivo desaparece e é substituído pelo conceitual, mas um influencia o outro, já que funcionam juntos na experiência musical” (HARGRAEVES; ZIMMERMAN, 2006, p. 251).

Em outras palavras, a percepção é uma apreensão primeira de um fato que somente terá significado na medida que é possível conceituar, construir um conhecimento a partir dele. A percepção sempre estará presente no seu estado estático, a serviço da construção do conhecimento. Um intervalo de quarta justa será sempre um intervalo de quarta justa, quer o sujeito saiba disso, quer somente ouça o intervalo e o reconheça. Escrito na partitura, terá significado se sua relação sonora for audível ou conhecida. No entanto, sua característica sofrerá alterações mediante a qualidade sonora de sua execução. Por exemplo: o som da quarta justa no trompete remeterá a uma qualidade; no trombone, a outra, e assim por diante.

O signo é uma simples qualidade, ou seja, conforme designação de Peirce, um qualisigno, uma qualidade que é um signo e a superioridade das questões qualitativas do som e, conseqüentemente, da música impõe-se por si mesma.

Não tropeçamos no som. Ao contrário, ele nos atravessa. Por isso mesmo, a música é o único tipo de manifestação sígnica que pode se apresentar predominantemente como mera qualidade monádica, simples imediaticidade qualitativa, presença pura, movente e fugidia, tão pura que chega a permitir sua liberdade de qualquer comparação com algo que lhe seja semelhante, de qualquer discriminação daquilo que lhe dá corpo, de qualquer intelecção da lei ou das regras que nela se atualizam (SANTAELLA, 2001, p. 105).

Essa capacidade se manifestará nos depoimentos verbais livres da apreciação musical.

Na música pode-se também usar a mesma relação entre imaginário, criação e especificações do “não dito”; a música sugere, projeta, aponta, sem nunca dizer. Logicamente, não podemos tratá-la de modo igual em todas as circunstâncias. Hoje, em determinados casos, alcança níveis agressivos vertiginosos para a audição. Adorno já em 1962 comentava:

El concepto de música ligera está situado em la turbia zona da la obviedad. Todos sabemos com qué nos encontramos cuando encendemos mecanicamente la radio, y ya nos hemos habituado a la naturaleza de este fenómeno, cuya existencia persistente debemos aceptar, inmutables<sup>12</sup> (1962, p. 26).

Daqueles dias até hoje, a música comercial tornou-se ainda mais óbvia e sabe-se que uma sociologia da música transita por interesses diferentes daqueles de uma estética musical. E embora a música do século XX tenha tentado se libertar do que a definia como produto de interferências de ordem psicológica, literária ou antropológica, ela pode reconhecer e conhecer-se por meio de uma sofisticada linguagem, feita de contrastes, simetrias e equilíbrios.

Hanslick (1992), no século XIX, também tinha razão quando afirmava que uma unidade da reflexão estética levava o pensamento a um caminho perigoso. Porém, a estrutura simbólica da arte, não tanto suas diferentes funções discursivas, compromete-se com as questões culturais do sujeito e seus sistemas de significação convergem para forte implicação pessoal. A música não se limita unicamente à evocação de emoções, na expressão de

---

<sup>12</sup> O conceito de música ligeira está situado na zona turva da obviedad. Todos sabemos com o que nos encontramos quando ligamos o rádio mecanicamente, e já estamos habituados à natureza desse fenômeno, cuja persistente existência devemos imutavelmente aceitar. Tradução da autora.

sentimentos ou na simbolização de partes do inconsciente. Sua natureza, constituída de expressão lógica, que exige um processo gramatical *sui generis*, pode e deve ser considerada uma *transparência alusiva, qualidade de sentimentos* e uma espécie de ilusão contínua provocada pelos sons (KARBUSICKI,1988).

Schönberg (1950, p.144), compositor do século XX, criador da técnica de composição baseada na série de doze sons, o dodecafonismo, escreve que, “frente a uma obra de arte não devemos nos abandonar aos sonhos, mas sim tentar captar seu significado”, indicando a exigência do conhecimento para apreciar. A busca do significado não é uma questão técnica, pois as técnicas próprias de uma linguagem se constituem unicamente em instrumento, e o significado vai além, porque é o resultado de um esforço global do sujeito. Schönberg continua: “A verdadeira música de um verdadeiro compositor tem o poder de provocar qualquer tipo de impressão sem se propor a isto” (1950, p.151).

Assim, o sujeito que percebe a música na apreciação envolverá o que conhece e como conhece, o que sente e como sente, do que dependerá, em boa parte, a qualidade de sua experiência musical, demonstrando que a complexidade do ato da apreciação exige algo além da percepção, capaz de explorar a estrutura musical do texto e a hierarquia de seus níveis de significação.

Lazzarin (2008) comenta que

[...] os estudos contemporâneos afirmam que a realidade é constituída na linguagem. Significa dizer que nada é derivado de um caráter natural ou fixo, mas que tudo é produzido pela prática social da linguagem. A representação passa a ter outro sentido, não mais um “a priori” mental e idealizado, no qual haja uma correspondência direta e necessária entre as palavras e as coisas, mas efetivamente constituído na prática social exercida na linguagem ( 2008, p.123).

Portanto, o discurso é uma prática de linguagem que produz subjetividades. Nas atividades de apreciação musical, nas quais os sujeitos podem manifestar livremente sua percepção pela produção de um texto sobre o *ouvido*, os significados musicais encontrados indicarão modos de subjetivação através dos efeitos de sentidos. Conforme pondera Mutti:

Dizer do sensível na escrita acadêmica parece corresponder ao entendimento da educação enquanto possibilidade aberta de significações; no sentido apontado por Larrosa (1998, p.3), o professor, implicado nessa educação, “oferece uma tensão, uma vontade, um desejo”, é aquele que “puxa e eleva, faz com que cada um se volte para si mesmo, que cada um chegue a ser aquilo que é (2010<sup>a</sup>, p. 4).

Por outro lado, meu papel de intérprete envolverá a estesia na textualização e materialidade da palavra, ao mesmo tempo em que fundamento uma prática pedagógica completamente fundada na relação teoria e prática. O conhecimento modifica a reação sensível do sujeito; assim, implicar-se com uma educação que tenta construir o conhecimento e juntamente construir o sensível parece condizer com uma representação de professor tal como se destaca na citação.

Tardiff e Gauthier (2002) analisam que os saberes docentes são gerados pela experiência cotidiana dos professores e compreendidos e transformados pela racionalidade dos sujeitos envolvidos no processo.

Souza, de acordo com sua pesquisa em educação musical e cotidiano, conclui:

A literatura que investiga o cotidiano como um espaço moral e social acredita nele como um lugar onde se constroem, em detalhes, as relações com os outros, no qual se constitui o “mundo vivido” e onde o patrimônio comum da humanidade é criado e sustentado. Ela também presume que é através das ações e interações que se fazem as continuidades das experiências. Argumenta que não se concebe nenhuma ética sem comunicação e que toda comunicação envolve mediação. Mediação como um processo transformador no qual a maioria dos valores e crenças é construída (2009, p. 12).

Portanto, receber e respeitar o que vem da vivência do aluno pode se constituir numa ponte para novas experiências musicais, ampliando seu “mundo vivido” pela inserção de um novo repertório, que facilitará e proporcionará experiências estéticas através da apreciação musical.

A prática docente do professor universitário muitas vezes já vem ressignificada e acrescida dos saberes pedagógicos consolidados na busca da formação discente de qualidade, julgando que a prática fornece subsídios para sua teorização. Entretanto, uma verdadeira pedagogia da música poderá acontecer por meio do aperfeiçoamento da apreciação musical, da ação do ouvir, porque é possível ensinar música a todos por meio de um ouvir música com significado.

### 3 DAS REFLEXÕES FILOSÓFICAS SOBRE ESTÉTICA ÀS DISCUSSÕES SOBRE O SIGNIFICADO E O SIGNIFICANTE

O estruturalismo linguístico, a partir do linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), conforme destaca o *Curso de lingüística geral* (2006), estabelece uma distinção entre *significado e significante*. Segundo essa concepção, o signo linguístico resulta da combinação entre uma imagem acústica (o significante) e um conceito (o significado), que formam uma unidade indissociável, dois aspectos da mesma realidade do signo.<sup>13</sup> Vale ressaltar que Saussure tinha plena consciência de que não podem existir conceitos ou representações sem a respectiva denominação correspondente, isto é, duas faces da mesma moeda ou dois lados de uma folha de papel<sup>14</sup>.

Na figura a seguir é possível conferir como Saussure estabelece o funcionamento do signo linguístico:

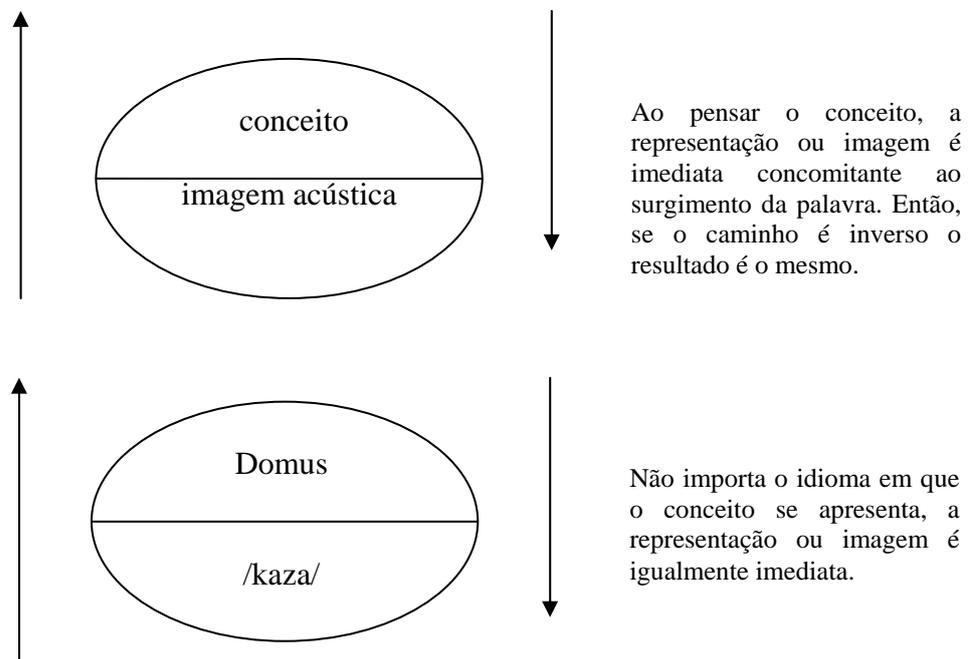


Figura 1 - Saussure e as duas faces do signo

<sup>13</sup> Lacan, por exemplo, na psicanálise, vai retomar essa distinção em um sentido próprio, dentro de sua concepção do inconsciente como algo estruturado linguisticamente, permitindo a análise. De acordo com Faria (1997, p.41), “as noções de *significante* de Saussure e as de *processos metafórico e metonímico* de Jakobson são particularmente *ressignificadas* por Lacan. Tais remanejamentos, por sua vez, condicionarão a já referida proposta lacaniana do sujeito inconsciente de Freud basicamente redefinido na formula na qual dele se declara ser ‘estruturado como uma linguagem’”(HENRY,1990, p.34).

<sup>14</sup> Figura 1 SAUSSURE, 2006, p.80-81.

Seria como dizer que o significante é a parte perceptível do signo e o significado, aquilo que se compreende, o que é inteligível. Nesta vertente do pensamento, entende-se que “o significado não é uma coisa, mas uma representação psíquica do pensamento” (BARTHES, 1972, p. 46). Saussure alertava que o linguista deve sempre considerar que “os termos implicados no signo lingüístico são ambos psíquicos e estão unidos, em nosso cérebro, por um vínculo de associação”(SAUSSURE, 1974, p. 32). Assim, eles se integram, se incorporam, os significantes como tradução fônica do conceito e o significado, sua relação mental.

O signo semiológico ou semiótico seria mais abrangente que o signo linguístico postulado por Saussure ao constituir a linguística como ciência. Peirce representa o signo semiótico por meio de um triângulo, tal como o que se apresenta a seguir, integrando ao signo o seu aspecto físico além do mental, destacado por Saussure:

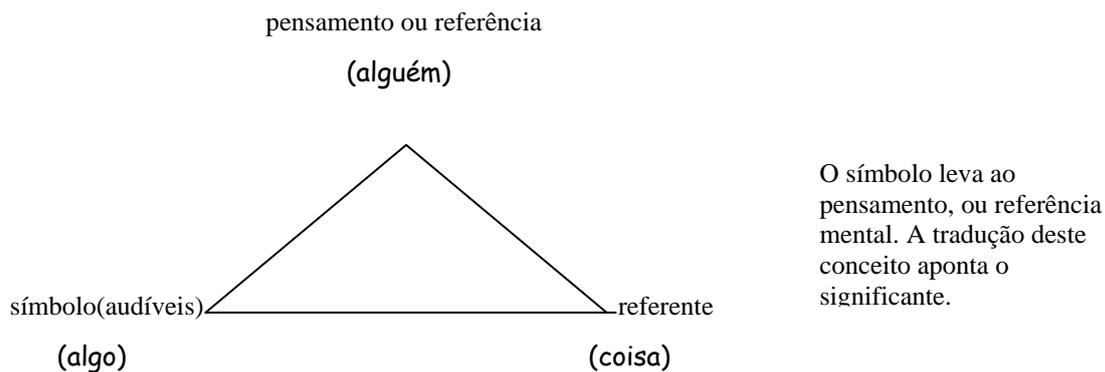


Figura 2 - As três pontas do pensamento<sup>15</sup>

A respeito da natureza dos diferentes signos que permeiam a vida social que mereceram intensa classificação por parte de Peirce (1999), afirma Umberto Eco (1971): “por símbolo podemos entender, por exemplo, um signo da língua verbal como a palavra “cão” (p.21). Isso não significa que o símbolo é a coisa, mas remete a ela; a informação transmitida pelo símbolo resulta da mediação existente entre ele e o referente fornecida pela referência.

<sup>15</sup> Baseado no triângulo de Ogden e Richards, *Il significato del significato*. Milão: Saggiatore, 1966.

Essa definição pode bastar provisoriamente para indicar algo que para alguns será um *conceito*, para outros uma *imagem mental*, para outros ainda, a condição de emprego do símbolo em questão, etc. Em qualquer dos casos está claro que, enquanto a relação entre símbolo e referente é discutível, e em todo caso, indireta e não natural, a relação que se estabelece entre símbolo e referência é imediata, recíproca e reversível; quem emprega a palavra “cão”, e quem a ouve é levado mentalmente a individuar a mesma ordem de fenômenos definível como “cão”; quem quer, destarte, indicar um “cão”, empregará o símbolo “cão” (ECO, 1971, p. 21-22).

O exemplo citado serve como ilustração do processo. Se pensarmos na música, as combinações sonoras que levam o ouvinte, invariavelmente, para as mesmas qualidades estariam estereotipadas, infiltradas pelo meio social, imbricadas no próprio processo musical?

Saussure (2006) demonstra uma forma de apreensão sensível do cotidiano, completamente ligada à lógica e ao conhecimento, e o conceito de *denotação*, isto é, a designação simbólica direta que uma obra possui, juntamente com seu polo complementar *conotação*, que é o significado indireto estimulado pelo contexto, provocando pensamentos, emoções, inflexões especiais, está presente nas obras de arte. Na música chega-se à conotação pela interpretação. Acredita-se que a conotação é o elemento mais facilmente apontado pelo ouvinte porque, como a música não é definida por palavras, nem mantém seu significado de ponto em ponto, mas sugere alguma expressão, pode consolidar campos conotativos de significados (GOBBI, 2000).

Santaella (1994, p.89) afirma que, “dentre todas as linguagens e as artes, a música se torna superior porque afeta diretamente a Vontade, quer dizer, os sentimentos, paixões e emoções do ouvinte”. Assim, ela melhor representa aquilo que motiva nossas representações do mundo; é a forma de conhecimento que mais facilmente nos libera do mundo ao qual estamos ligados.

Na teoria de Jean Piaget (1896-1980), com seus estudos sobre o desenvolvimento mental, encontra-se a afirmação de que qualquer pensamento é um sistema de significados. Estudando minuciosamente a formação do símbolo na criança, assim como a imagem mental, constatou que significações comportam significados, que são o pensamento como tal, e significantes constituídos pelos signos verbais ou por símbolos de imagem, os quais se constroem em íntima correlação com o próprio pensamento. Enfatiza que existem dois tipos de conhecimento: um operativo e outro figurativo (PIAGET, 1969, p. 59). Também existem dois modos de operar a inteligência: uma empírica (prática), outra reflexiva (sistemática). Ainda, a vida afetiva e a vida cognitiva são inseparáveis, embora distintas (1958, p. 26). Seria como dizer que razão e emoção andam paralelas, de mãos dadas, uma permeando a outra,

influenciando-se mutuamente, porém uma jamais será a outra ou jamais essas paralelas serão uma única via.

No entanto, a perspectiva tradicional sobre a natureza da racionalidade foi duramente combatida em outro tipo de estudo por António R. Damásio (1994), em sua obra *O erro de Descartes*. Como Piaget, ele discorda dessa perspectiva, que defende o fato de a razão não se misturar com emoção, ocorrendo, inclusive, em regiões separadas da mente, com diferentes sistemas neurológicos. Para ele, a razão humana não teria se desenvolvido sem a força orientadora dos mecanismos de regulação biológica, dos quais a emoção e o sentimento são expressões notáveis, configurando-se a emoção como componente integral da maquinaria da razão. Esta, por sua vez, não depende de um único centro cerebral, mas de vários sistemas cerebrais, que funcionam de forma concentrada ao longo de muitos níveis de organização neuronal (DAMÁSIO, 1994).

O cérebro retém e reúne o conhecimento não de uma forma integrada, mas espacialmente distribuída, requerendo ainda a atenção e a memória de trabalho para que o componente do conhecimento reunido na forma de imagens possa ser manipulado ao longo do tempo. A sobreposição dos sistemas neurais deve-se a uma conveniência evolutiva. A regulação biológica é essencial para a orientação do comportamento pessoal e social. Nas palavras de Damásio, “somos organismos vivos complexos, com um corpo propriamente dito e com um sistema nervoso”.

Ainda, quando Damásio (1994) analisa e discute as bases neurais do conhecimento, conclui que o cérebro e o corpo se encontram indissociavelmente interligados por circuitos bioquímicos e neurais recíprocos dirigidos um para o outro, e o organismo, que se constitui de cérebro e corpo, interage com o ambiente como um conjunto, gerando, além de respostas externas, respostas internas, algumas das quais constituem imagens, básicas para a mente. Portanto, o processo de pensamento consiste em exibir imagens internamente e ordená-las, e esse processo influencia no comportamento.

Portanto, o organismo e o ambiente interagem. O ambiente deixa marcas no organismo pela estimulação da atividade neural, vinda de diversos pontos de entrada, os chamados “córtices sensoriais iniciais”; cada região sensorial é um conjunto que constitui a base das representações organizadas topograficamente e a fonte das imagens. As estruturas cerebrais possuem padrões de conexão muito complexos e, com base nas imagens, podemos interpretar os sinais apresentados nos córtices sensoriais iniciais de modo a organizá-los.

E agora, onde andarás o sentido da percepção estética e da experiência estética?

Saussure e seu conceito de denotação demonstram como o signo, significado e significante são indissociáveis no processo de apreensão da realidade. Piaget comprova que o conhecimento é uma construção que se dá pela interação do sujeito com o meio, sendo o pensamento um sistema de significados. O pensamento só terá vida mediante a projeção de imagens que lhe deem sustentação, ou seja, significados que projetam significantes constituídos por signos e símbolos. Damásio comprova, por meio dos estudos do funcionamento do cérebro, que o processo mental interage como um todo e, embora razão e emoção sejam processadas em regiões diferentes do cérebro, uma influencia a outra no pensamento e nas tomadas de decisões.

Por sua vez, a educação, assim como a educação musical, passa pelo sensível. A educação sempre supõe a passagem do concreto ao abstrato mobilizando a estesia; a educação abrange o sujeito como um todo.

Em outras palavras, os signos, significado e significante estão imbricados em um dado analisado, em um pensamento, num processo criativo, na apreensão de qualquer evento. Peirce (1829 – 1914), avançando nos estudos sobre semiótica para além do ponto em que Saussure alcançou, aponta que “sua *teoria dos signos* propõe distinções entre *ícones*, signos que guardam uma semelhança com o objeto representado; *índices*, que indicam o objeto representado; e *símbolos*, que são convencionais e supõem uma regra de uso para sua aplicação” (JAPIASSÚ, 1996, p.209). Ainda alerta que um signo servirá para denotar um objeto perceptível, ou mesmo imaginável, “mas, para que algo possa ser Signo, esse algo deve “representar”, como costumamos dizer, alguma outra coisa, chamada seu *Objeto*” (PEIRCE, 1999, p. 47). Assim, as subdivisões dos signos, chamada tricotomia dos signos, permite uma grande abstração, processada a partir de relações entre signos, sobre o qual iremos referir mais adiante.

No próximo subtítulo, a percepção e a cognição, assim como a formação de significados, serão abordadas do ponto de vista da teoria de Piaget.

### **3.1 A percepção e a cognição em Piaget**

A relação entre sujeito e mundo está na experiência, isto é, ação e construção progressiva de acordo com Piaget (1987, p.342), e dessa interação dependem as possibilidades positivas para a construção do conhecimento, ou seja, o conhecimento não está no sujeito nem no objeto a ser conhecido, e, sim, na interação que se estabelece entre os dois. As espécies de

mecanismos figurativos das funções cognitivas, isto é, a percepção, a imitação e a imagem, aparecem exatamente nesta ordem, marcando a percepção como o primeiro encontro com a realidade. (PIAGET, 1977, p.493).

Piaget parte da ideia de que outras teorias, como o *behaviorismo*<sup>16</sup> e a *gestalt*<sup>17</sup>, não respondem sobre o que há entre o organismo e o meio, e avança em seus estudos dos mecanismos do desenvolvimento cognitivo ao se distanciar dos mecanismos externos, ou seja, aqueles que a cultura fornece, privilegiando a investigação e observação dos mecanismos internos do sujeito durante o processo da construção do conhecimento. Estuda o caminho da percepção e sua evolução e constata que seus efeitos primários ou de campo só se modificam com a idade e que alguns esboços de estágios que aparecem e se transformam não podem ser comparados com o desenvolvimento das operações. Não existe autonomia nessa evolução das percepções, porque ela precisa da intervenção de mecanismos que vão além dela própria e, justamente, esses mecanismos exteriores à percepção, mas interiores do sujeito, vão contribuir para o aparecimento de novos efeitos perceptivos. Em outras palavras, a percepção é estática e, se se apresenta alguma evolução, é porque processos de atividades perceptivas são enriquecidos pela cognição e, portanto, já estão além da percepção.

“A percepção é aqui e agora” (PIAGET, 1969, p. 359). Percepção não é, portanto, a origem do conhecimento, porque conhecimento deriva de esquemas operativos e sensoriais da ação em conjunto. A função da percepção é conectar o que estabelece constantes contatos entre ação e operação numa via e objetos e eventos, em outra. Ela nunca passará a operatoriedade, e as mensagens perceptivas são transmitidas de forma figurativa (PIAGET, 1969, p. 359).

Em princípio, pode-se mencionar que a percepção é influenciada pela maneira como as estruturas orgânicas estão estruturadas para receber e elaborar os estímulos do meio, porém

---

<sup>16</sup> Behaviorismo: 1 Método da psicologia experimental que consiste em fazer um estudo científico do homem e do animal, limitando-se à investigação de seus *comportamentos* (conjunto das reações sensoriais, nervosas, musculares e glandulares determinadas por um *estímulo*) como resposta a um estímulo externo, sem nenhuma referência à consciência. Em outras palavras, trata-se de um método que consiste essencialmente em observar estímulos e comportamentos e em extrair daí as leis que os reúnem. 2 Doutrina que erige esse método psicológico em uma filosofia que defende a continuidade entre a vida animal e a vida humana, a passagem de uma à outra devendo operar-se por simples evolução (JAPIASSÚ, 1997, p.27)

<sup>17</sup> A teoria da gestalt (teoria da forma) é um princípio psicológico que se estendeu a outros domínios do conhecimento, segundo o qual não percebemos jamais senão conjuntos de elementos. Por exemplo, quando vejo algo, vejo ao mesmo tempo uma certa forma (no sentido de contorno ou forma geométrica), uma certa cor, uma certa distância, etc. Esse conjunto percebido se chama *forma*, significando configuração, estrutura e organização. O *gestaltismo* é a teoria (principalmente dos psicólogos Kurt Koffka e Wolfgang Köhler) segundo a qual a percepção é um fato global redutível a um agrupamento de sensações, desenvolvendo-se no campo determinado pela *pregnância* das formas. Ela se apoia na análise das ilusões de ótica (Idem, p.116).

tudo inicia pela refutação da hipótese de que o conhecimento é uma cópia do real e da afirmação da hipótese de que se trata de uma assimilação.

Assim, do ponto de vista epistemológico de Piaget (1969), o empiricismo e o apriorismo são rejeitados: o primeiro por se tratar de uma genética sem estrutura; o segundo, por ser um estruturalismo sem gênese. Simplificando, segundo Delval (2007), o empiricismo afirma que o “conhecimento está feito e acabado fora do sujeito e passa à sua mente a partir do exterior” (p. 116), ou seja, vem de fora; o sujeito é como uma *tábula rasa*, um vazio, sobre o qual se acumulam os conhecimentos que lhe são transmitidos pela sociedade, por aquele que ensina, recebendo uma marca deste ensinamento. No século XX, surgiu o behaviorismo, uma das formas extremas do empiricismo, não de cunho filosófico, mas, sim, em termos psicológicos, cuja linha de pensamento, ainda de acordo com Delval (2007), continua presente em muitas teorias psicológicas, porque coincide com o senso comum. Entretanto, nesta teoria não se responde a o que acontece quando os conhecimentos que resultam da experiência, sempre concreta, são processados no interior do sujeito e, também, sobre como explicar as diferenças de compreensão sobre um determinado assunto por diferentes sujeitos. Delval também alerta para o surgimento dos conhecimentos novos, que, neste caso, surgiriam, talvez, por “obra e graça” de alguma ideia *superior*.

Por outro lado, o mesmo autor, referindo-se ao que dizem os filósofos racionalistas como Descartes, Spinoza e Leibnis, comenta que “a própria capacidade de aprender não pode ser o resultado de nossa experiência. Por isso, o ‘inatismo’ afirma que nossa mente tem conhecimentos *a priori* ou inatos sem os quais seria impossível conhecer” (DELVAL, 2007, p.117). Isso preconizado pelos filósofos racionalistas, que ainda admitiam, apesar do *a priori*, a imprescindível presença da experiência, porém, Delval completa que a capacidade de aprender não pode ser resultado direto da experiência, mas do proveito que se tem a partir dela. Immanuel Kant diria que a mente precisa de categorias para se organizar, sustentando que a noção de objeto, ou as categorias de espaço, tempo, causalidade, número, necessárias para organizar nossa experiência, são inatas. Por sua vez, os adeptos da psicologia da forma, *gestalt*, afirmam que formas inatas organizam nossa percepção, e que se tem capacidades para diferenciar as pessoas das coisas ou adquirir a linguagem.

Piaget admite a importância da experiência, apoia-se na necessidade de uma atividade organizadora do sujeito, mas estuda a gênese das categorias kantianas, uma vez que não as compreendia como *a priori*. Para Piaget (1977) existem dois modos de operar a inteligência - uma operativa e outra figurativa - e a questão é saber se a imagem constitui a fonte das operações intelectuais ou se, ao contrário, interfere no desenvolvimento dessas operações.

Esse processo implica buscar sua origem investigando a percepção nas relações entre os aspectos figurativos e operativos das funções cognitivas, tanto nos domínios visuais como nos tátil-sinestésicos. Piaget relaciona a imagem e a percepção, analisa as transformações da imagem e as antecipações da mesma realizadas pelo sujeito; observa as condutas de antecipações nas relações topológicas mais gerais, tais como a vizinhança e o envolvimento, a distância e o tempo; questiona se a imagem depende da ação do sujeito e qual sua relação com o pensamento operatório para alcançar, finalmente, a compreensão da relação entre a intuição geométrica, as imagens e as relações de natureza imagética ou operatória.

Como funções figurativas do pensamento, as imagens de reconstituição e antecipação – próprias da representação imagética – apresentam alguns problemas similares à percepção, que é outra parte das funções figurativas: as relações entre os efeitos de campo e as atividades perceptivas. Nos efeitos de campo seria como o sujeito guardar o “modelo que percebeu” e, nas atividades perceptivas um estágio mais acima da percepção pura, porque “já parece prolongar a inteligência sensório-motora”, pois fica entre “o papel intermediário indispensável desempenhado pela imagem, entre a própria percepção e o conceito representativo” (PIAGET, 1990, p.98). Se não existe autonomia na evolução das percepções, tal não acontece com as operações da inteligência, cujo desenvolvimento apresenta as características de se desenrolarem segundo estágios bem definidos e segundo um processo autônomo. De acordo com Piaget:

Uma tal evolução é, por outro lado, autônoma, pois as estruturas assim construídas engendram-se umas a partir das outras em virtude de razões que só dependem da inteligência (acordo com a experiência, coerência interna, etc.), podendo os factores afectivos, por exemplo, acelerar ou retardar a formação duma estrutura, mas não modifica-la enquanto estrutura (autônoma não significa portanto isolável, mas que se desenrola segundo filiações contínuas) (1977, p. 483).

Examinar as questões do significado de estágios ou da sua própria existência e, antes de tudo, o mecanismo de sua evolução contribui para esclarecer sobre as relações da imagem com a percepção e com a inteligência. O aparecimento da imagem coincide com o provável momento da constituição simbólica, ou seja, entre um e meio a dois anos de vida da criança e não apresenta dinamismo de uma continuidade, quer se trate da continuidade de movimento quer de modificação. A percepção, por sua vez, é centrada e contenta-se com algumas amostras de informação fornecidas por centrações e encontros do objeto, em parte aleatórios, cujo resultado é uma probabilidade de acertos, uma vez que atinge somente uma parte dos

elementos percebidos ou das relações em questão. A imagem, pelo contrário, busca uma figuração esquematizada, simbólica. As deformações observadas são próprias dessa figuração e o seu caráter estático se deve à impossibilidade de captar o contínuo, cujo simbolismo vem para suprir aquilo que não foi possível representar. “[...] Da mesma maneira, se a imagem é simbólica, a percepção não o é certamente no sentido que tomamos do termo de símbolo”. (1977, p. 495).

A princípio, a percepção é sincrética, porém as primeiras operações alcançam uma nova forma de organização. Assim, pode-se “entender a evolução das percepções como uma assimilação progressiva da percepção por parte das funções cognitivas superiores” (1977, p. 157). Quando a percepção é acrescida de funções cognitivas, deixa de ser percepção para envolver-se no sistema operativo.

Piaget esclarece que a reversibilidade, como a capacidade de executar a mesma ação nos dois sentidos do percurso, com consciência de que se trata da mesma ação, para a qual as comparações e transposições se dão a partir das regulações perceptivas, é a grande responsável pelo início das operações. A percepção, portanto, embora tenha algumas alterações no seu percurso sem que seu nível de organização primária desapareça, nunca passará a operatoriedade. Essa organização egocêntrica está sempre centrada num objeto presente, em razão da própria perspectiva do sujeito, por isso só tem satisfação prática. A percepção não busca a explicação, a classificação, a comprovação por si mesma e não relaciona causalmente; não é reflexiva, portanto, não é operativa.

Muitos fatores possuem efeito sobre a percepção, como, por exemplo, as emoções e motivações, levando a que as pessoas percebam os aspectos do meio que estão relacionados com seus motivos pessoais. Segundo Piaget (1977), a unidade básica de pensamento é qualitativamente diferente em cada estágio do desenvolvimento de um sujeito. No processo de desenvolvimento, a criança pré-operatória demonstra a habilidade de representar um objeto por meio de outro objeto. Essa habilidade é resultado da construção de esquemas representativos desenvolvidos por meio de imagens, da linguagem ou de símbolos.

No período das operações formais, típico da adolescência, o pensamento pode ser inteiramente realizado na mente – pensamento hipotético-dedutivo – eliminando a necessidade de se recorrer a ações concretas. Esta sequência de desenvolvimento subentende um processo invariável, que se aplica tanto para o adulto quanto para a criança que se depara com qualquer situação nova de aprendizagem.

Piaget e Inhelder dedicam grande importância à representação da imagem no desenvolvimento de processos de pensamento: “[...] uma imagem motora é muito mais que

uma percepção esvaecida... ela consiste de uma imitação internalizada... O mesmo é verdade em se tratando de imagens visuais” (1977, p. 17). É possível pensar assim também para a música, embora seu canal de comunicação seja outro. Os autores classificam as imagens em termos de conteúdo, ou seja, auditivo, visual, motor, e em termos de estrutura.

[...] As imagens reprodutivas evocam objetos ou eventos conhecidos; as imagens de antecipação (expectativa, antevisão), projetadas pela imaginação figurativa, representam eventos não percebidos previamente. De acordo com esta visão a imagem mental é uma imitação internalizada e ativa resultado de uma imagem gráfica, de um produto visível; o gesto imitativo é o fator motriz que possibilita a produção de uma imagem gráfica [...] (1971 p. 349-350).

Piaget não define praticamente estádios no pleno significado da imagem mental, na sua pesquisa a ordem de sucessão é o mais importante (1977, p.06), porém dois períodos são propostos como importantes para o desenvolvimento da imagem: o pré-operacional – antes dos sete ou oito anos –, no qual as imagens são essencialmente estáticas, e o operacional, em que as imagens podem ser antecipatórias e ser reconstituídas. A percepção, a imitação e a imagem são os mecanismos figurativos necessários para as funções cognitivas. Porém, a percepção não vem acompanhada de símbolo; não é ela que fornece a imagem, assim como a negação e a afirmação seriam desprovidas da imagem: o sim é sim, o não é não. Diferentemente, o talvez, projeta..A sensação também é só um índice ou um sinal, que também não é um símbolo, e é isso exatamente o que as diferencia.

A imagem é simbólica por se caracterizar como instrumento semiótico necessário para evocar e para pensar aquilo que é percebido. É possível constatar que a imagem é essencial para a construção do esquema representativo, funcionando o sistema sensorial como base sobre a qual a imagem se processa.

Vale salientar que a música, assim como outras artes, é um sistema de representação e que a origem da percepção e da lógica é a mesma nas atividades desenvolvidas no período sensório-motor. Martins (1993), tratando sobre este aspecto, enfatiza que, na análise de um conjunto de dados, este pode “ser caracterizado como uma encruzilhada que tem como fundamento a atividade sensório-motriz e que se divide em atividades perceptivas e atividades lógicas” (1993 p. 88), isto é, a percepção é o processo figurativo e a noção, enquanto processo operativo, pode ter origem na organização sensório-motora.

As investigações e estudos realizados por Piaget (1977) vêm reforçar a importância da imagem e da representação na aprendizagem de uma maneira geral, na aprendizagem musical

e, também, das artes. As sensações tornam-se percepções, para depois surgirem imagens ou esquemas representativos convertidos mais tarde em conceitos. A percepção humana e o desenvolvimento dos sistemas representativos envolvem todo o aparato sensorial numa complexa rede de interações físicas, que possibilita o processo cognitivo do significado, assim como a experiência estética que aparecerá mais tarde, ou seja,

os mecanismos perceptivos dependem de atividades variadas e podem ser orientados pelas próprias operações; a evolução destes mecanismos não é, portanto, nem fechada, nem autônoma, mas sim, subordinada a um conjunto de contribuições exteriores. Ora, a evolução das imagens apresenta um quadro análogo, mas mais evidente ainda, pois trata-se de mecanismos de um nível superior (PIAGET, 1977, p. 524).

A memória musical depende de modalidades específicas de representação e internalização, de abstração e simbolização, para construir o sentido da música como discurso e como conhecimento.

Piaget, ao referir-se à inteligência e à percepção, menciona que a percepção difere da inteligência, porquanto suas estruturas são intransitivas, irreversíveis, já que não são suscetíveis de composição assim como as operações do pensamento, que alcançam sua forma de equilíbrio quando se constituem em sistemas de conjunto segundo as leis do agrupamento, pois sua relatividade é deformante e traduz sua natureza essencialmente estática. A inteligência, ao contrário, orienta-se em direção à composição completa, portanto reversível.

Por meio da atividade perceptiva, o sujeito ultrapassa o simples contato sensorial com o mundo e passa a compreendê-lo. Por outro lado, levando em conta o caráter subjetivo da percepção, como evidenciam experiências realizadas, que não segue somente as leis físicas, destaca-se o importante papel que desempenham o interesse, o estado psicológico do sujeito, a experiência prévia e o treino específico do indivíduo no seu desenvolvimento.

Uma comparação estrutural entre cognição e percepção, como cita Beyer (1988), evidencia a condição inferior da percepção, que para evoluir deverá se ancorar nos recursos da cognição; em contrário, ficará constantemente à mercê das mudanças ocorridas nas condições do campo perceptivo. Por isso, é a inteligência sensório-motora, não a percepção, que prevê as bases para o desenvolvimento intelectual posterior, porque todo o conhecimento é construído sobre estruturas. Essas estruturas são figurativas, quando se trata de percepção e imagens mentais, ou são operativas, como as estruturas da ação ou das operações (1988, p. 63-64).

Desde o primeiro instante, acontece o desenvolvimento de uma construção dual, com o intelecto e a subjetividade levando o sujeito a uma dimensão maior, abrangendo a intuição, a imaginação e o pensamento lógico. A percepção engloba poucos comportamentos, ficando a cargo da cognição uma série de ações – como julgar, classificar, reorganizar –, anteriormente concebidas como atos perceptivos.

Para tratar das funções cognitivas, Piaget aborda questões da epistemologia genética. Com o alcance epistemológico de um estudo da imagem, o destaque é estabelecer por que o conhecimento não poderia se reduzir a uma cópia e, por outro lado, fazer a crítica da própria ideia de cópia, procurando mostrar que não poderia existir uma cópia exata sem contradição. A própria noção de cópia exata em relação ao objeto parece contraditória, porque, ou há cópia global atingindo o objeto, ou há um esforço para atingir os componentes da mesma com exatidão e já não há cópia, mas esquematização e construção de modelos, cuja verificação é imediata e supõe a união da experiência com a dedução.

O que existe em comum às hipóteses do conhecimento-cópia e do conhecimento-assimilação é que o objeto existe, porém, na primeira, as percepções e as imagens que provoca bastam para fornecer um conhecimento do objeto por aproximações sucessivas: no conhecimento, para além da expressão dessas manifestações perceptivas ou representativas, só existe uma linguagem lógica que facilita seu enunciado. Na segunda, conhecer o objeto significa agir sobre ele para transformá-lo e descobrir suas propriedades por meio dessas transformações. O objetivo é o objeto; o conhecimento não parte só dele, mas dessa interação que é a ação do sujeito sobre o objeto, com a reação deste. A percepção, portanto, é estática, pertence ao objeto, e as atividades perceptivas já pressupõem apoio da cognição (PIAGET, 1987).

Em geral, a ação é condição necessária ao conhecimento novo, a novas ações ou, ainda, ações habituais diante de novas circunstâncias vão refazer um caminho trilhado entre a assimilação e a acomodação, em busca da adaptação deste novo ao já conhecido.

Os mecanismos perceptivos dependem de atividade variada e a evolução desses mecanismos não é fechada nem autônoma, mas, sim, subordinada a um conjunto de contribuições exteriores. Pode-se pensar que a evolução da imagem se dá na oposição e continuidade entre as formas perceptivas e a representação figurada das formas. A percepção dessas formas é um conhecimento devido a uma estrutura mais ou menos imediata. Já a imagem dessas formas supõe uma reprodução intuitiva cuja construção é realizada quando o objeto não está ao alcance da visão e requer a intervenção de funções mais complexas. Logo, a imagem não resulta da percepção.

Thus, the dual nature of perceptios recurs throughout this work. Source of systematic errors on the one hand, but mirror and indirect prefiguration of intelligence on the other, perception enjoys no special privileges in the conquest of the object. To the extent that it attains the object *here and now*, which is its original function, it runs the constant risk of deforming it, as in the effects of centration; to the extent that it grasp the object with a relative adequacy, it takes its place in the general current of cognitive structures which, from sensory-motor to operational levels, obey common functional conditions, one of the most remarkable of which is that of decentration<sup>18</sup> (PIAGET, 1969, p. 366).

Enfim, representar os dados da percepção não constitui um conhecimento, o que foi uma das questões marcantes da investigação de Piaget sobre a percepção. Isso só acontece quando ela é transformada pelos dados da compreensão operatória. O autor aponta a descentração entre percepção e nível operatório, com fins de análise teórica. Não se deve entender, no entanto, que a percepção esteja desvinculada da abstração, pois lhe é este o portal de acesso.

Em resumo, não se pode considerar o que é posterior à gênese, com o que se volta ao início. Piaget conclui que “a representação do dado percebido ou perceptível não constitui só por si um conhecimento, e só se torna um conhecimento quando se apóia sobre a compreensão operatória das transformações” (1977 p. 525). Somente a percepção e a motricidade efetiva se exercitarão tais quais são sem se carregar de significações novas nem se entregar a novos sistemas de compreensão.

Caberia ainda perguntar: Por que a psicologia da inteligência se preocupa com o problema perceptivo? Provavelmente, porque envolve o “saber construir” por meio de operações apropriadas uma figura não dada e semelhante a um modelo dado (1993, p.339), porque, a partir da percepção, inúmeros sistemas se desenvolvem pela experiência e interação entre sujeito e objeto, entendendo-se como experiência não o que se fez, mas o que se faz com o que se fez: “[...] é que uma percepção nunca se apóia senão em campos restritos, ao passo que um sistema de coordenadas supõe, ao contrário, a coordenação operatória de todos os campos entre si” (1993 p.435). A partir da percepção de um dado específico, existe uma verdadeira engenharia de construções internas do sujeito, que lhe permite evoluir com esse dado a níveis superiores do conhecimento, mas a percepção estará lá, a serviço do “saber construir”.

---

<sup>18</sup> Portanto, a natureza dual da percepção retorna ao longo desse trabalho. Fonte de erros sistemáticos por um lado, mas espelho e configuração indireta da inteligência por outro, a percepção não aproveita privilégios especiais na conquista do objeto. Até o ponto em que atinge o objeto *aqui e agora*, que é sua função original, ela corre o constante risco de deformar, como nos efeitos da centração; até o ponto em que compreende o objeto com uma adequação relativa, ela toma seu lugar na corrente geral das estruturas cognitivas que, dos níveis sensório-motor ao operacional, obedecem a condições funcionais comuns, de qual uma das mais notáveis é a descentração (PIAGET, 1969, p. 336). Tradução nossa.

Analisando a forma ou estrutura da imagem, Piaget constata que seus caracteres estruturais “não vêm de uma origem perceptiva; eles tornam-se evidentes em caso de imitação interiorizada, pois também a imitação pode conduzir a figurações esquematizadas e pode ela servir para evocações simbólicas”. (1977, p. 495). Existe também um esquematismo perceptivo, mas é muito diferente das estruturas da imagem. A percepção não vem acompanhada de símbolo, a sensação é só um índice ou um sinal, que também não é um símbolo, o que exatamente as diferencia.

A imagem direciona ao polo de acomodação e suas estruturas contribuem para a transformação do sujeito, facilitando o pensamento operatório. Portanto, a imagem tem valor auxiliar nas operações mentais e demonstra-se muito útil por servir de trampolim à dedução, em razão do seu simbolismo, que permite o esboço daquilo que a construção operatória prolonga e leva a bom-termino.

O fato de a criança, ao adquirir a linguagem, apresentar um processo de transformação, pelo qual consegue relacionar o que já passou com o que está por vir a ser, isto é, sua capacidade de transitar no tempo, advém da distinção que consegue realizar entre o significado e o significante. É a função semiótica, implícita no jogo simbólico e na imitação diferida, que são indícios da existência de uma imagem mental, o que permite o desenvolvimento da linguagem. Antecipar, prever, reconhecer indícios e sinais são condutas desenvolvidas antes da linguagem.

O sistema coletivo de signos não consegue dar conta de todos os serviços que a função semiótica exige, primeiro, porque os signos são sempre sociais e como

segunda razão que justifica a necessidade de um simbolismo imagético, cuja função é muito distinta da função dos signos verbais é que a linguagem, além de todo seu alcance afectivo, só designa, no domínio cognitivo, conceitos (classes, relações, números, ligações proposicionais, etc.) ou indivíduos mas enquanto classes singulares ou de relações (o meu pai, Eduardo VII, etc.) Ora, existe um imenso domínio que a linguagem é incapaz de descrever, a não ser através de rodeios complicados: é o domínio de tudo o que é percebido no meio exterior ou nas acções próprias e que é necessário não deixar perder. (PIAGET, 1977, p. 513).

Assim repartidas, as funções do conceito, da palavra e da imagem permanecem distintas e exatamente complementares, ao passo que, se a imagem não desempenhasse esse papel simbólico de significante figural, duplicaria o papel do conceito, pois este significado concreto já não é a imagem do objeto, porque é o próprio objeto. Então, temos um quadro com dupla entrada: os significados figurais que são os objetos com sua outra face de

significantes compostos pelas imagens; os significados gerais constituídos pelos conceitos e seus significantes que abarcam os signos verbais. Usando as próprias palavras de Piaget se completa essa reflexão: “uma última razão para considerar a imagem é que, tal como a linguagem, as suas funções são polivalentes conforme as intenções, ao passo que a função do conceito é exclusivamente cognitiva” (p. 517).

Como constitui o instrumento semiótico para evocar e pensar o percebido, a imagem é um símbolo. Por isso, no próximo subtítulo nos dedicamos aos estudos sobre a criação de significados segundo Peirce.

### **3.2 A criação de significados segundo Peirce**

A música pode desempenhar um papel importante no desenvolvimento do sujeito por pressupor em seu conteúdo infiltrações semânticas utilizando recursos que geram significados. Um objeto ou uma linguagem, que também é um objeto, constitui-se em símbolo, e a imagem criada pelo sujeito a partir do objeto é muito mais individual do que proposta pelo meio. Assim, conclui-se que a origem do conhecimento não está na cabeça do sujeito, nem no interior do objeto, mas na interação dos dois.

Saussure, um dos primeiros a tratar da função semiótica, diz que ela pressupõe dois tipos de sinais: os naturais e os convencionais. Os primeiros aparecem em forma física, por meio de indícios como a fumaça, a trovoadas, nuvens negras, rastros, sons, cheiros, luminosidade, ou em forma fisiológica, por sintomas como a pulsação, a contração, a dor, a febre, a fome, o suor, o espasmo. Os segundos, convencionais, são mais complexos e pressupõem uma cultura já estabelecida no aspecto antropológico, da qual é resultado e expressão, produto e instrumento a um só tempo. Pode surgir em forma de ícone – do grego *eikón* que significa imagem –, do que decorre seu poder imagético, representado por uma foto, uma estatueta, um desenho; principalmente, sabe-se que não é arbitrário, isto é, não diz somente uma coisa. Outra forma em que aparece é por meio do signo, por vezes totalmente arbitrário, isto é, constitui-se na própria palavra ou objeto, de acordo com a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce. Finalmente, quando aparece na forma de símbolo, guarda rudimentos de vínculo natural entre significado e significante, sendo o intermediário entre o ícone e o signo. Por exemplo: a cruz simboliza o cristianismo; a espada significa o exército, etc. Pode-se entender esse aspecto na ordem de um tríptico:

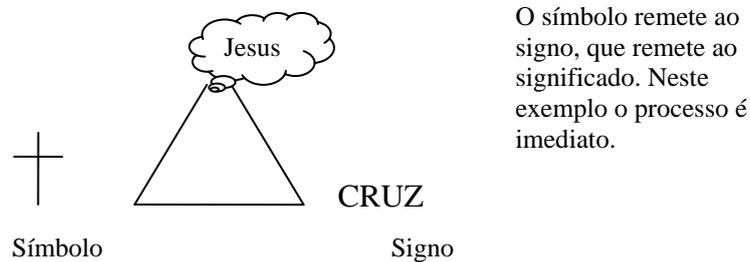


Figura 3 - Componentes do signo em simbiose no pensamento

Peirce afirmou (CP 2119-218) que o raciocínio é o controle consciente do processo de indução que se desenvolve por meio da interpretação do conhecimento perceptivo. No entanto, como as interpretações são várias, muitos caminhos ficam abertos ao raciocínio. As escolhas sempre estão sob o domínio da lógica; e em outras palavras, a percepção, como diz Piaget, é o *aqui e agora*.

Peirce, em sua teoria semiótica – ou “a lingüística, a semântica e a teoria da comunicação, que se tornaram disciplinas fundamentais no campo das ciências humanas no século xx” (1974, p. 706) – elege três categorias principais da forma de apreensão e experiência do mundo pelo sujeito: (1) Qualidade ou *primeiridade*, que é igual a indefinição, acaso, espontaneidade, originalidade; (2) Relação ou *secundidade*, que é dualidade, matéria, oposição, ação-reação, comoção, surpresa, etc.; e (3) Representação ou *terceiridade*, que é continuidade, generalidade, isto é, uma continuidade entre o possível e o real.

Recordando o que já foi escrito, embora Peirce tenha estabelecido várias subcategorias para cada uma das categorias demonstradas, na *primeiridade* temos o ser da possibilidade qualitativa criativa, e a estética se coloca tanto aqui como na *secundidade*, que é o ser do fato atual e aloja a ética; na lógica ou *terceiridade*, é um indicador da presença das três categorias atuando no sujeito, ou seja, um domínio de autonomia do pensamento, interpretando, analisando e entendendo os signos e símbolos das representações exteriores contidos nas várias formas de mensagem. Esses níveis nunca aparecem em estado puro, embora um deles possa predominar em diferentes momentos.

Peirce dedicou-se a desvendar sua teoria das categorias concluindo que só existem três elementos formais e universais em todo e qualquer fenômeno, que são: “qualidade, relação e

representação”. Não se conclua que isso aconteceu por acaso; foi a reflexão que tomou conta da maior parte de sua vida.

essas categorias foram usadas para distinguir: (1) três espécies de representações (ou signos) – semelhança (posteriormente chamada de ícone), índice e símbolo; (2) uma tríade de ciências concebíveis – gramática formal, lógica e retórica formal; (3) uma divisão geral de símbolos, comum a todas essas três ciências – termos, proposições e argumentos; (4) três tipos de argumentos distinguíveis por suas três relações entre as premissas e a conclusão – dedução (símbolo), indução (índice) e hipótese (semelhança) (Fisch, 1978, p. 34-35).

Sempre nessas tríades formuladas desde o início de suas reflexões aparece o que seria fundamental no sistema lógico que ele defenderia pelo resto de sua vida. Tentando encontrar as categorias mais universais de toda experiência, Peirce propôs três pontos de vista, que são: (1) das qualidades, (2) dos objetos e (3) da mente:

Do ponto de vista (1) das Qualidades ou primeiridade, quer dizer, do ponto de vista ontológico, as categorias aparecem como: (1.1) qualidade ou primeiridade, isto é, o ser da possibilidade qualitativa positiva [ ]; (1.2) reação ou secundidade, isto é, a ação do fato atual; [ ] (1.3) mediação ou terceiridade, o ser da lei que irá governar fatos no futuro. Do ponto de vista (2) dos Objetos ou secundidade, quer dizer, do ponto de vista do existente, as categorias aparecem como (2.1) quais, isto é, fatos de primeiridade, por exemplo, a qualidade *sui generis* do vermelho do céu em um certo entardecer de outubro; (2.2) relações, isto é, fatos de secundidade [ ]; (2.3) representações, isto é, signos ou fatos de terceiridade [ ]. Do ponto de vista (3) da Mente ou terceiridade, as categorias aparecem como (3.1) sentimento ou consciência imediata, quer dizer, signos de primeiridade, por exemplo, a mera qualidade de sentimento, vaga e indefinida, que o crepúsculo avermelhado em um certo céu de outubro produz em um contemplador desarmado; (3.2) como sensação de um fato, quer dizer, sensação de ação e reação ou signos de secundidade [ ]; (3.3) concepção ou mente nela mesma, quer dizer, sentido de aprendizado, mediação ou signo de terceiridade [ ] (SANTAELLA, 2001, p. 35).

Peirce (1999) elaborou o conceito de abdução, o qual representa um método para formular uma predição geral sem nenhuma segurança de que se configure válida tanto em casos específicos como em geral. Sua justificativa está na premissa de que a abdução é a única esperança possível para regular racionalmente condutas futuras e que a indução, extraída de uma experiência passada, ajuda e anima fortemente a esperar que essa conduta aconteça no futuro. A abdução apoia-se em competências enciclopédicas; institui os significados por meio de relações intertextuais e intratextuais; obriga a mente a operar segundo uma prática da invenção, que, aliada com a imaginação, se constitui numa atividade de instituição de novos

códigos. Assim, a vida do objeto e a vida do sujeito são as transposições do jogo das abduções, isto é, das criações.

Abdução é o processo de formação de uma hipótese explanatória. É a única operação lógica que apresenta uma idéia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as conseqüências necessárias de uma hipótese pura. A Dedução prova, que algo *deve ser*; a Indução mostra que alguma coisa é *realmente* operativa; a Abdução simplesmente sugere que alguma coisa *pode ser* (PEIRCE, 1999, p. 220).

Arriscar-se nos caminhos do pensamento de Peirce é como se imbricar num mapa de inúmeras rotas, entradas e passagens, tanto que parece que se fica continuamente com uma atenção inconsciente sobre o objeto para, de repente, voltar ao estado consciente, que permite apontar, significar, relacionar, compreender e expressar sobre sua teoria. “Há, entretanto, uma espécie de coluna dorsal que dá sustento e ilumina todas as suas investigações: a semiótica concebida como lógica, num sentido mais genérico e amplo do que o termo lógica tinha na época de Peirce” (SANTAELLA, 2001, p. 30). Ora, se para Peirce a lógica está no cerne da questão do signo, ela é fundamental ao pensamento, ação, percepção e emoção humanas.

Constituindo um pensamento baseado na percepção e na cognição, aliado ao raciocínio de Peirce, o desenvolvimento da lógica estaria agindo já na percepção, nas atividades perceptivas estendendo-se até o raciocínio lógico. Peirce dizia “que não há pensamento sem signos” e apresentava essa ideia da seguinte forma:

Os símbolos crescem. Retiram seu ser do desenvolvimento de outros signos, especialmente dos signos e de signos misturados que compartilham da natureza dos ícones e símbolos. Só pensamos com signos. Estes signos mentais são de natureza mista; denominam-se conceitos suas partes-símbolo. Se alguém cria um novo símbolo, ele o faz por meio de pensamentos que envolvem conceitos. Assim, é apenas a partir de outros símbolos que um novo símbolo pode surgir (Peirce, 1999, p. 73).

Santaella (2001), discorrendo sobre o mesmo assunto e baseada em Peirce, esclarece que “não há pensamento, linguagem ou raciocínio que possa se desenvolver apenas por meio de símbolos, nem mesmo os raciocínios puramente matemáticos, dedutivos” (p. 32). Portanto, na constituição do pensamento há sempre uma mistura de signos, e as diferentes ciências guardam entre si semelhanças. Peirce reconheceu que as diferenças entre elas dependiam do modo de tratamento e observação empregado com cada uma delas.

Quando Peirce determina as relações triádicas dos signos, acaba por dividi-los em três, conforme segue:

Os signos são divisíveis conforme três tricotomias; a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação de signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira, conforme se de fato ou como signo Interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de razão (1999, p. 51).

Logo, o signo seria a representação, cujo interpretante é a cognição de um pensamento. A citação acima dá conta da primeira tricotomia dos signos. De acordo com uma segunda tricotomia, “um Signo pode ser denominado *Ícone*, *Índice* ou *Símbolo*” (1999, p.52). Resumindo, um *ícone* é um signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios. “Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como seu signo”. Um *índice* é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto, ou seja, envolve uma espécie de ícone especial, que não é mera semelhança ou qualidade, mas, sim, sua efetiva modificação pelo objeto; “um *Símbolo* é um signo que se refere ao objeto que denota uma virtude de uma lei. Normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto” (1999, p. 52), isto é, na sua natureza geral guarda os outros em si e o existente daquilo que denota.

Na terceira tricotomia, sempre de acordo com Peirce, um signo pode ser denominado *Rema*, *Dicissigno* ou *Dicente e Argumento*. Um *Rema* é um signo proposicional; o *Dicente* é um signo de existência real, que guarda em si o anterior, e um *Argumento* é um signo que, para seu interpretante, é um signo de lei. Afirma: “um juízo é um ato mental pelo qual o julgador procura impor-se a verdade de uma proposição”.

Ao divisar essas classificações minuciosamente explicadas, as três tricotomias dos signos, em conjunto, proporcionam uma divisão dos signos em dez classes, das quais a primeira é a que mais nos interessa.

Um qualissigno é uma qualidade qualquer, na medida em que for um signo.

Dado que uma qualidade é tudo aquilo que positivamente é em si mesma, uma qualidade só pode denotar um objeto por meio de algum ingrediente ou similaridade comum, de tal forma que um Qualissigno é necessariamente um Ícone. Além do mais, dado que uma qualidade é uma mera possibilidade lógica, ela só pode ser interpretada como um signo de essência, isto é, como um Rema (PEIRCE, 1999, p. 55).

Portanto, um qualissigno consiste em mera qualidade que é um signo, como uma impressão do verão, sons prolongados, um cheiro. É possível facilmente relacionar essas qualidades quanto ao seu significado ontológico, aos significados na música. A maior parte daquilo que caracteriza uma música, nas suas questões de dinâmica, da expressão, pode ser enquadrada neste conceito, uma vez que a qualidade de sua expressão já emerge das combinações sonoras.

Na *teoria dos afetos*, do período barroco musical, a qualidade do sentimento persiste durante as obras musicais, independentemente do grau de abstração da composição. Parece que a qualidade que emana de seus signos garante o significado musical.

Jean Piaget (1990) conclui que a função simbólica no sujeito se manifesta a partir da capacidade de distinguir significado e significante e, também, da criação de significantes; começa por uma imitação diferida, amadurece no jogo, na aquisição da linguagem (fala), na criação de imagens mentais e na exteriorização de desenhos e movimentos corporais. Com seus estudos, compreende-se o significado como o conceito do objeto e o significante como a imagem do objeto ou da sensação psíquica vinda do objeto. A imagem mental, por sua vez, é processo de ordem íntima e diz respeito ao sujeito.

A partir daí, o jogo de ficção aparece como uma das manifestações mais importantes na criança, origem do pensamento simbólico, caracterizado por ser um processo consciente e primário, porém duplamente relativo, pois abriga um ângulo inconsciente e secundário (PIAGET, 1971 p.220). Essas assimilações simbólicas conscientes e inconscientes relacionam-se com o afetivo, influenciando diretamente no pensamento. Portanto, é a capacidade do sujeito de significações aprofundadas que irá conferir uma ideia e um sentido ao objeto, atribuindo-lhe significados.

O sonho é uma das formas pelas quais a criança deixa transparecer essas ideias; é quando ela põe em prática seus anseios. A criança é o único personagem que envolve as ações do sonho; ao sonhar com coisas casuais, efetiva uma ficção imaginária, um pensamento primário sem valor simbólico concreto. Porém, quando o sonho envolve personagens de seu cotidiano, de seu meio social, entra a questão afetiva.

Gennari (1997), nos seus estudos sobre a educação estética, também destaca o jogo como componente importante para o desenvolvimento do sujeito. Relata um estudo muito interessante com a leitura e considera a obra literária que se dirige à criança e ao adolescente sobrecarregada de simbolismos, o que permite a transformação do mundo infantil em fábula, em símbolo, em um universo simbólico que se reveste com a força do mito. No seu entender, o mito pertence a um lugar de silêncio e solidão que precede o relato e promete saberes não reconhecidos pelo saber científico. O saber narrativo, portanto, despoja-se do saber racional e dá lugar à invenção, ao jogo, à ambigüidade, à ironia, à transgressão, à lógica, ao sonho, à metáfora onírica, à reinvenção. Dessa forma, o autor afirma que o saber epistêmico se contrapõe ao fabulístico, perguntando sobre onde está o conhecimento.

Na Modernidade se iniciou a adoração à racionalidade, em detrimento da afetividade. Então, muito do simbolismo ficou quase que restrito ao mundo infantil. Mas Gennari pergunta: Não é, por acaso, o jogo uma prática do mito? O autor defende que “o mito, como jogo de liberdade, exige a imagem ilusionista, teatral e lúdica da criança” (1997 p. 266). Todo o processo, então, caracteriza-se por ação, construção, interação entre a realidade e o novo.

Existe um entrelaçamento constante entre o espaço físico, o psicológico e o afetivo, porque realidade e objeto a ser conhecido, apesar de entrelaçados, permanecem diferentes. O primeiro, o espaço físico, oferece medida específica das coisas; o segundo, o psicológico, permite o trânsito entre realidade, imagem da realidade e representação do imaginário; o terceiro, o afetivo, implica a reconstrução de referência, as especificações do “não dito” (GENNARI, 1997).

Nos estudos sobre a psicologia da inteligência, Piaget (1958) nos afirma que qualquer pensamento é um sistema de significado e que as significações comportam significados, que são o pensamento como tal, e significantes, constituídos por signos verbais ou por símbolos de imagens que se constroem em íntima correlação com o próprio pensamento.

A função simbólica constitui-se, portanto, em duas vias de uma rota: por um lado, significados figurais constituídos pelos objetos e gerais, pelos conceitos; por outro, significantes figurais, que são as imagens, e gerais, que são os signos verbais.

Nessa discussão, o pensamento questiona sobre as implicações pedagógicas dessa construção e, dentre muitas questões, se enumera a individualidade do sujeito diante da criatividade ao alcance de sua imaginação; a relação entre conhecimento e potencialidade cultural; a interação entre sujeito e objeto do conhecimento; somente a habilidade instrumental não é suficiente para dar conta da construção do conhecimento. Fica, portanto,

claro um procedimento em dois aspectos essenciais: vida afetiva e vida cognitiva inseparáveis, inter-relacionando-se, embora distintas.

### 3.3 Estesia e educação

O pôr-do-sol no horizonte, sons ecoando, os bambus e os trigais aguardando que o vento os toque para o seu lamento se externar são sensações que nos assolam e produzem efeitos de sentidos diferenciados, na medida em que o pôr-do-sol, os sons ecoando, os bambus e os trigais aguardando que o vento os toque nos dizem de algo, de alguma coisa, em algum lugar. Na primeira vez, da primeira sensação diante dessas experiências, no primeiro sentir, nosso corpo, conectado à nossa mente, produz um todo indizível, responsável pela apreensão.

Todo o que fica na memória aguarda o momento de se movimentar para ser ressignificado; por isso, as memórias são móveis, abertas, as coisas caem de moda e o contexto produz novas enunciações. De acordo com a análise do discurso, os sujeitos formam-se por ele, e a memória, por ser aberta, é modificada pelas interpretações que os sujeitos irão fornecer. Pela enunciação se mexe na memória; se não houver acesso a essa, o espaço será preservado.

Na aprendizagem as filiações são discursivas; acontecem pelo reconhecimento dos discursos, por meio dos quais os sujeitos irão adentrar nas áreas diversas do conhecimento. Portanto, graus de filiação são distribuídos na escola e, dessa forma, a imaginação, a estesia, estão presentes na educação, é a educação que apanha o sujeito como um todo para a realização do processo educativo. Então, ignorá-la é o mesmo que deixar um processo sem análise nos seus aspectos mais concernentes.

Geralmente nos tornamos altamente perceptivos às diferenças mais sutis, especialmente naquelas áreas em que estamos mais interessados. Assim nosso sistema sensorial se transforma num sistema de recepção de informação altamente refinado, que desempenha um papel importante na criação de nossa consciência (EISNER, 1987, p. 2).

Portanto, a interpenetração de nossos vários aspectos físicos se relacionam e se completam na construção do conhecimento. No processo de semiose, os signos permeiam, inclusive, o conhecimento, na medida em que se pode pensar através de signos; um signo remete a outro signo e diversos tipos de signos interagem. A palavra é o modo de poder

remeter a outros signos. A palavra é, sem dúvida, consistente, e se pode expressar por palavras a expressão sonora musical. A palavra nunca será idêntica à qualidade musical, mas é uma remissão de um signo ao outro, devido as diferenças dos elementos que formam uma e outra.

De onde vem todo esse sensível que produz processos infindos no nosso intelecto? Duarte Júnior (2001) defende que existe um saber detido em nosso corpo que não está sujeito a esquematizações cerebrais e que “o corpo conhece o mundo antes de podermos reduzi-lo a conceitos ou esquemas abstratos próprios de nossos processos mentais”(p.126).

O homem dos nossos dias, que é resultado do século XX, acostumado às provações do saber racional, tende a refutar a ideia de um saber que se coloca à margem da comprovação científica, porém é essa mesma comprovação científica que dirá de sua existência, quando Duarte Jr. pondera logo adiante: “Conhecer, então, é coisa apenas mental, intelectual, ao passo que o saber reside também na carne, no organismo em sua totalidade, numa união de corpo e mente” (2001, p.127).

Nosso corpo (e toda a sensibilidade que ele carrega) consiste, portanto, na fonte primeira das significações que vamos emprestando ao mundo, ao longo da vida. “Produzir sentido, interpretar a significância, não é uma atividade puramente cognitiva, ou mesmo intelectual ou cerebral, é o corpo, esse laço de nossas sensibilidades, que significa, que interpreta”. O que faz notar a profunda verdade contida nessa poética pluralidade de significações encerrada no termo sentido, [...]: todo o humano sentido (significado) está intimamente vinculado ao que já foi sentido (captado sensivelmente). Emprestar sentido – ao mundo – depende, sobretudo, de se estar atento ao sentido – aquilo que nosso corpo captou e interpretou no seu modo carnal. O sentir – vale dizer, o sentimento – manifesta-se, pois, como o solo de onde brotam as diversas ramificações da existência humana, existência que quer dizer, primordialmente “ser com significação” (DUARTE JR. 2001, p. 130).

Quando um sujeito não aprende de maneira alguma, onde vamos buscar respostas? Na somatização de algumas enfermidades, onde vamos buscar a cura? Muitas vezes os significados não se consolidam pela própria negação de fatos; não se consolidando os significados, como aprender ou curar? No dizer de Rubem Alves (1998), “digo, inclusive, que a palavra inconsciente é apenas o nome para os pensamentos que moram no corpo, sem que a cabeça tenha deles notícia”. Portanto, existe um saber que aguarda o conhecer cognitivo, aguarda os efeitos de sentidos que se manifestarão para que o mesmo se enriqueça.

Na manifestação individual o elemento subjetivo está presente. Entendo por elemento subjetivo a ideia de Bréal (2008), que o coloca como a parte mais antiga da linguagem,

normalmente misturado ao discurso. O *aspecto subjetivo da linguagem* aparece quando, ao mesmo tempo, somos espectador interessado e autor dos acontecimentos, como no sonho.

Apontando na linguagem o aspecto subjetivo, a análise é estendida para *modos e tempos*. Quem usa isso são as pessoas, que são movidas pela linguagem, e é aí que “as coisas tornam-se ainda mais surpreendentes” (BRÉAL, 2008, p.161). Na própria linguagem, na qual o sujeito se põe como um todo, analisam-se modos de significar seu mundo e aquele que o rodeia, seus efeitos de sentido, sua compreensão e seu conhecimento.

Deve-se começar a ver desde que ponto de vista o homem agenciou sua linguagem. A fala não foi feita para a descrição, para a narrativa, para as considerações desinteressadas. Expressar um desejo, dar uma ordem, demonstrar a posse sobre as pessoas ou sobre as coisas – esses empregos da linguagem foram os primeiros. Para muitos homens, eles são ainda quase os únicos[...] (BRÉAL, 2008, p. 161).

Na educação atual, um elemento deverá ser potencializado para que o sujeito como um todo possa emergir completo. Valorizar a estesia nos processos pedagógicos poderá ser um dos meios para alcançá-lo, porque talvez começando pelo início, visando à dimensão imaginativa e sensível, virá fortalecer a educação e o sujeito.

A arte na educação proporciona momentos de reflexão e introspecção, porque ela se detém naquilo que é único, no individual, no sujeito, ou, como expunha Ernest Cassirer, “a linguagem e a ciência são uma abreviação da realidade; a arte é uma intensificação. A linguagem e a ciência dependem de um único processo de abstração; a arte pode ser descrita como um contínuo processo de concreção” (1994, p. 235).

A experiência estética com a arte mostra-se diferente daquilo que pode nos emocionar no cotidiano. É por isso que proporcionar momentos reais de aproximação com a arte na escola, nos concertos, na ópera, nos museus, em espaços diferenciados e para todos os públicos seria uma tentativa de buscar e encontrar um homem novo.

Sobre esse aspecto Duarte Jr. assinala:

O objeto artístico, pode-se dizer, coloca-se num degrau um pouco acima de toda essa estimulação estética que a realidade nos oferece, objeto esse ao qual se deve ir ascendendo gradativamente ao longo do nosso desenvolvimento. Do estético ao estético, todavia, o caminho não possui mão única, com ambas as dimensões podendo ser trabalhadas simultaneamente, em que pese a verdadeira experiência estética pode ser plenamente vivida pelo ser humano tão só depois de uma certa maturidade ter sido alcançada. Isto porque a arte, mesmo falando primeiramente ao corpo como um todo, não se restringe às sensações, pressupondo um bom grau de significação, vale dizer, abstração (2001, p. 140).

Assim, torna-se mais fácil compreender “o som do mar, a curva no horizonte, o vento nas folhas, o grito de um pássaro deixam em nós impressões múltiplas. E, de repente, independentemente de nossa vontade, uma dessas lembranças emerge de nós e se expressa em linguagem musical”(Claude Debussy).

### **3.4 Dialogando: significação dos referenciais indicados, tendo em vista o problema de tese**

Copland (1974) pensou que se ouve música em planos distintos: o plano sensível, quando apreendemos a música pelos sentidos, explicando que na posição do ouvinte “a música não está nele e ele não está na música”, ou seja, ambos centrados em si e o ouvinte na sua relação subjetiva; depois, no plano expressivo, o ouvinte já consegue apontar a expressividade da música, e, por último, define o ouvir música no plano das próprias notas, ou seja, o aspecto cognitivo influenciando no aspecto sensorial e expressivo, uma vez que ouvimos ativamente. O autor reserva este nível para quem se ocupa do seu estudo.

Todo o ouvinte ouve música expressivamente e Karbusicky (1985) afirma: “como ela, a música, não diz de ponto em ponto, mas infiltra estados de ânimo, é capaz de apontar qualidades de sentimentos”, porque a expressão na música não se define por palavras e, sim, por sons, os quais geralmente são pontuados de expressão.

O músico entende a música pelas próprias notas, entende o processo de criação e a teoria que dá suporte para sua concretude, tornando sua audição mais completa em comparação com a do ouvinte leigo que se movimenta no nível anterior, o da expressão, ou, talvez, no mais anterior, o do sensível. Se ouvir música no plano das próprias notas é reservado a quem estuda música, os leigos jamais o atingirão?

Piaget, por outro lado, vai à gênese do desenvolvimento mental ao definir os estágios desse desenvolvimento. Assim como define os estágios, descobre minuciosamente qual é a movimentação das estruturas mentais que se preparam e se formam para passar de um estágio a outro. No período sensório-motor, o sujeito está, primeiramente, descobrindo o mundo por meio dos seus sentidos, de uma centração absoluta, e nessa centração, que pressuporia um conhecimento próprio, é que acontece justamente o contrário: o conhecimento de si somente avança a partir da descentração. Ao alcançar o período pré-operatório, o sujeito precisa do objeto concreto para entender os fatos e resolver problemas; somente no período operatório, o da abstração, será capaz de repetir na mente, nas imagens subjetivas, o que precisa para

resoluções objetivas. Seus mecanismos mentais se aprimoram pela interação entre sujeito e mundo.

Piaget percorre todo o processo da formação do símbolo na criança, abordando na representação cognitiva como o sujeito passa das categorias práticas às categorias representativas. Nas práticas inclui as relações com o período sensório-motor, os mitos de origem e o artificialismo, animismo, sonhos e comportamentos mágico-fenomenistas, sendo as categorias representativas aquelas acrescidas de outros esquemas do pensamento.

Os mitos, o animismo, todo o artificialismo não seguem a mesma regularidade que caracteriza o desenvolvimento operatório em geral.

A verdade, nesse domínio, é de uma ordem lógica inteiramente outra do que no das intuições lógicas, numéricas ou espaciais, que decorrem da manipulação e verificação perceptiva. É causalidade verbal e não intuitiva. Em particular, é interessante para nossa finalidade atual constatar que todos os intermediários relacionam, neste terreno, o jogo propriamente dito e a crença “séria”. [...] Tudo se passa, portanto, como se a assimilação da natureza à atividade própria ou humana ocasionasse toda uma gama de estados que se estendem do jogo simbólico à crença real, segundo o grau de acomodação (às coisas e ao pensamento de outrem) que a acompanha (PIAGET, 1990, p. 318).

Por exemplo, é somente o tempo que o fará entender que, se “a lua o seguisse”, teria de seguir a todos, e isso seria muito complicado... Soluções práticas para questões que não sabe explicar, como “a escada é malvada, ela me bateu”, irão persistir até uma forma de compreensão que ultrapassa a fase do pensamento intuitivo, que liga o pré-conceito à operação, por volta dos sete anos. Então, ele constata “a admirável unidade de desenvolvimento que, do esquema sensório-motor, conduz à representação espaço-temporal por intermédio das formas de pensamento pré-conceptual e intuitivo” (PIAGET, 1990, p. 344).

Então, o saber epistêmico se opõe a nenhum outro.

O pensamento representativo foi estudado, pesquisado e considerado em todas as suas formas – imitação, jogo simbólico e representação cognitiva. Piaget demonstra as três como solidárias umas com as outras e evoluindo em função do equilíbrio progressivo da assimilação e da acomodação.

Mas representar é próprio da adaptação. É próprio do ultrapassar *o aqui e agora*, envolvendo-se nas dimensões espaço e tempo; portanto, significa evocar o que ultrapassa o domínio perceptivo e motor.

Quem diz representação, diz conseqüentemente reunião de um “significante” que permite a evocação de um “significado” fornecido pelo pensamento. [...] Além das palavras, a representação nascente, supõe, portanto, o apoio de um sistema de “significantes” manejáveis, à disposição do indivíduo como tal e é por isso que o pensamento da criança permanece muito mais “simbólico” que o nosso, no sentido que o símbolo se opõe ao signo. Ora – e é aqui que intervém a hipótese que nos dirigiu – esse “significante” comum a toda representação nos pareceu ser constituído pela acomodação, enquanto ela se prolonga em imitação e, conseqüentemente, em imagens ou imitações interiorizadas (PIAGET, 1990 p. 345-346).

A experiência estética pressupõe *coisas* registradas no intelecto para que ela realmente se opere; caso contrário, tudo fica na superfície e a experiência é sem profundidade, como em aula, quando os professores se encontram em situações inusitadas pela falta de compreensão e reflexão dos alunos. Nesses momentos, o pensamento emergente é quase como um sentimento que se expressa mais ou menos assim: “ não se pode tirar suco de pedra” mas, a solução está em voltar ao início e recomeçar, talvez por outro caminho que chegue ao mesmo lugar.

Existiria conexão entre os estudos desenvolvidos nas teorias aqui descritas?

Mundo sensível, primeiridade, fase sensório-motor corresponderiam ao *tatear* no novo como proposição de construir um conhecimento?

Pensando nas categorias como Piaget e Peirce desenvolvem suas teorias, é possível elaborar um quadro assim:

Piaget	Peirce
Etapas do desenvolvimento mental:	Elementos formais de toda experiência:
Sensório-motor	Qualidade (primeiridade)
Pré-operatório	Relação (secundidade)
Operatório	Representação (terceiridade)

Quadro 1 - Relações entre Piaget e Peirce

Se ouvíssemos um diálogo entre eles<sup>19</sup>, cada qual defendendo sua teoria, talvez presenciássemos algo que diria alguma coisa representada como a seguir:

<sup>19</sup> Desconheço informação de que os teóricos citados tenham se conhecido, sequer aparece citação em alguma de suas literaturas referindo obras de um ou de outro.

Charles: *argumento que não existe pensamento sem signo. Não é possível que um sujeito raciocine sem lançar mão dos signos que acompanham seu raciocínio; logo, os elementos formais de toda a experiência se iniciam pela qualidade do objeto, para depois permitir as relações que posso realizar a partir dele, para, por fim, representá-lo.*

Jean: *assim como não subo na árvore pela copa da mesma, preciso primeiro investigá-la para saber como chegarei lá. Em outras palavras, minha investigação confirma que o conhecimento do eu e do mundo inicia pelo sensório-motor, que é o período da experimentação. Quando os esquemas mentais estão estabelecidos nesta etapa, e não pense que isso é muito simples, posso passar ao pré-operatório, onde preciso do concreto para resolver qualquer questão cognitiva, para somente depois, chegar à abstração, que é a capacidade de representar um objeto mentalmente e entender a reversibilidade.*

Charles: *sim, estou entendendo... mas, me permita, você está falando de uma engenharia, uma construção, e eu da ação do pensamento e da comunicação. Falando de um modo lacônico, a experiência é este 'in praeterito', suponhamos que a tomemos como ponto de partida.*

Jean: *a assimilação e a acomodação, antagônicas de início, na medida em que a primeira permanece egocêntrica e em que a segunda é imposta pelo meio exterior, completam-se mutuamente na medida em que se diferenciam, sendo os progressos da acomodação favorecidos pela coordenação dos esquemas de assimilação e reciprocamente. Assim é que, a partir do plano sensório-motor, a inteligência supõe relação sempre estreita da experiência e da dedução, união essa de que o rigor e a fecundidade da razão serão, um dia, um duplo produto.*

Charles: *a minha dinâmica é lógica; penso logicamente sobre a representação e a formação de significados, porque somos compelidos a pensar, a admitir, que no mundo da experiência há um elemento que é a força bruta... pois não importa quão boa possa ser a justificativa que temos para um ato da vontade, quando passamos para sua execução a razão não faz parte do trabalho...o sentido de esforço é um sentido de dois lados, revelando ao mesmo tempo algo interior e algo exterior.*

Jean: *...experiência e dedução... mas quem diz representação diz, conseqüentemente, reunião de um 'significante', que permite a evocação e de um 'significado' fornecido pelo pensamento. Os significantes, fornecidos pela*

*imitação, e seu derivado a imagem mental, prolongam a acomodação aos objetos exteriores (para você Aaron, “a audição e sua percepção”). E as significações são fornecidas pela assimilação, que predomina no jogo e equilibra-se com a acomodação na representação adaptada.*

*Aaron: parece-me que é possível ligar o que vocês dois explicam... tudo parte da abstração, da porta de entrada de toda experiência ou conhecimento que se dá através do sensível, para depois pelo interesse do sujeito, alcançar sempre um nível de representação e dedução em patamares cada vez mais evoluídos de sua construção. Seria isso?*

*Jean: a epistemologia genética é aplicável na construção de todo e qualquer conhecimento. Todo processo deve iniciar pelos níveis mais básicos, desenvolvendo-se depois em estágios posteriores, porém todo início deve partir da experiência. Quanto mais rica a experiência com o objeto do conhecimento, maior as probabilidades de equilíbrio e acomodação.*

*Aaron: considero que minha hipotética trilogia de planos da audição também prevê uma experiência sensorial inicial, passando aos outros planos posteriormente.*

*Charles: qualidade, relação e representação. É assim que funciona. Sempre três!*

*Jean: ... sempre três.*

Penso que eles ficariam anos discutindo as convergências e divergências de suas teorias, intercalando exemplos. Copland concluiria que seus planos hipotéticos da audição envolvem também um tríptico que parte dos níveis do sensível, alcançando a cognição. Às vezes, talvez, ele incluía algum exemplo musical ilustrando alguma questão e aproveita para inferir o nível em que Piaget e Peirce se encontram quando ouvem música. Os dois teóricos, com suas assertivas, devem colaborar para acentuar a dualidade da construção do conhecimento musical, visto que, ao mesmo tempo em que prioriza o mundo dos signos musicais que caracteriza o seu significado, aparece o seu significante figural.

Na minha prática, costumo dizer que na audição musical não existe uma relação entre ouvinte e música, porque, em geral, o ouvinte está ocupado em outra atividade também: dirigindo seu carro, realizando tarefas caseiras, de estudo, na internet, lendo, comprando, consultando (as lojas e os consultórios usam sempre uma música de fundo) etc. Nesse caso, mesmo que a música *entre* no sujeito, ele não está nela e ela não está nele. Entretanto, no ato da apreciação existe uma concordância, uma interação entre sujeito e música, um

apoderamento do que está acontecendo naquela forma e estrutura, que resulta na obra apreciada, relacionada com os efeitos de sentidos construídos pelo sujeito. Então, a ação de *ouvir* torna-se diferente pela postura do sujeito; sua mediação com o objeto transforma-se em ação significativa.

Escrever sua fala pela apreciação permite ao sujeito reproduzir seu conhecimento subjetivo e expressivo, porque se preserva o humano formando sensibilidades coletivas, ao passo que, quando o foco é somente na racionalidade podem-se estar esquecendo detalhes importantes. Breal, nas reflexões sobre o elemento subjetivo da linguagem, defende que “não se trata, pois, de um acessório, de uma espécie de superfluidade, mas ao contrário de uma parte essencial, e sem dúvida de fundamento primordial ao qual o resto foi sucessivamente ajuntado” (2008, p. 161).

Nesta tese, a enunciação, diante da solicitação da atividade pedagógica de pesquisa, conduz o sujeito a falar, a empregar palavras para dizer de sua experiência musical. Nas análises das enunciações, pretendo encontrar a confirmação das teorias desenvolvidas em busca das significações da percepção nas atividades de apreciação musical com livre manifestação dos sujeitos sobre o conhecimento musical, porque o “léxico” se torna um caminho para realizar a análise, à medida que funciona como uma marca do desenvolvimento do processo semiótico pelos sujeitos. O léxico do campo da música funciona como índice da inserção do sujeito nesse campo, bem como o léxico de outras inserções discursivas dos sujeitos aflora nos pronunciamentos diversamente, produzindo semioses – um signo aponta a outro signo...

O “modo de subjetivação” no campo da música supõe que se desenvolva a sensibilidade musical, que inclui participar do conhecimento musical como “lei instituída”, “memória discursiva” dessa área do conhecimento, área de atividade humana. Contudo, isso não ocorre sem que o sujeito passe por outros signos que se relacionam às suas vivências pessoais. Vale dizer que nas manifestações verbais que se tem para análise funcionam todos os tipos de signos (índices, ícones e símbolos) estabelecendo relações diversas entre si.

Símbolos crescem e se disseminam, mas eles trazem, embutidos em si, caracteres icônicos e indiciais. O que seria de uma frase, por ex., sem o diagrama sintático, ordem das palavras, padrão de sua estrutura, isto é, justamente seu caráter icônico que nos leva a compreendê-la? O que seria de uma frase sem índices de referência? Esses caracteres, contudo, estão imbutidos no símbolo, pois o que lhe dá o poder de funcionar como signo é o fato proeminente de que ele é portador de uma lei de representação (SANTAELLA, 1990, p. 93).

Um dos critérios para a condução das análises no *corpus* deste estudo é a manifestação do léxico, palavras que funcionam como índices sobre o modo como se dá para os sujeitos a produção de sentidos provocada pela audição musical. Santaella expõe sua reflexão:

Concluindo: se o ícone tende a romper a continuidade do processo abstrativo, porque mantém o interpretante em nível de primeiridade, isto é, na ebulição das conjeturas e na constelação das hipóteses (fonte de todas as descobertas); se o índice faz parar o processo interpretativo no nível energético de uma ação como resposta ou de um pensamento puramente constativo; o símbolo, por sua vez, faz deslanchar a remessa de signo a signo, remessa esta que só não é para nós infinita, porque nosso pensamento, de uma forma ou de outra, em maior ou menor grau, está inexoravelmente preso aos limites da abóbada ideológica, ou seja, das representações de mundo que nossa historicidade nos impõe (1990, p. 94).

Se nas representações do ouvinte não existem parâmetro, estrutura, forma, ou mera noção daquilo que acontece no processo de composição musical, talvez sua relação com a música fique sempre imbutida no símbolo como um fator de representação, pois os diversos tipos de signos se interpenetram e se transformam em outros signos.

## 4 METODOLOGIA

### 4.1 Explicitações introdutórias

Neste capítulo sobre a metodologia, em consonância com área temática desta pesquisa de tese, **as significações da percepção na apreciação musical**, busco explicitar os procedimentos da pesquisa, os caminhos percorridos para efetivar o estudo proposto, atinente aos objetivos e às questões norteadoras da pesquisa.

Para tanto, primeiramente, enfoco o modo como foi estabelecido o *corpus* a partir do qual realizei a análise. Esse *corpus* consiste no conjunto de respostas dos participantes da experiência de audição/apreciação musical em cursos ministrados pela docente/pesquisadora em contextos diversos. Explicito a proposta dos cursos buscando contemplar as características dos diversos contextos. A seguir, defino os critérios que empregamos para análise das respostas dos estudantes participantes das sessões de audição/apreciação musical nesses cursos, as quais integraram o *corpus* para a análise, constituído de diferentes grupos.

Temos, assim, por um lado, o contexto universitário, abrangendo estudantes em disciplinas de cursos que visam a formações e titulações diversas, e, por outro, um contexto pedagógico não escolarizado, aberto a pessoas interessadas em música, especialmente na temática explicitada no título do curso oferecido nesse contexto, “Ouvir Música com Significado”, de modo bastante livre.

Esse público do curso da galeria, com os dados de suas percepções das músicas que compõem as sessões de apreciação, estabeleceria um universo diferenciado daquele que se encontra nos alunos de graduação, de diferentes níveis e disciplinas, dos cursos de Música: licenciatura e bacharelados, de Pedagogia e de Artes. No entanto, considere que mesmo dentro da universidade o público seria heterogêneo quanto ao conhecimento musical.

Portanto, grupos distintos formam o *corpus* da pesquisa: (1) depoimentos do grupo do curso “Ouvir Música com Significado” da D’Arte Galeria, formado por doze sujeitos da comunidade que participaram por livre escolha, nas quais se observaram os critérios já citados; (2) depoimentos dos alunos do curso de graduação em Música, licenciatura e bacharelados, da Universidade de Passo Fundo, constituído por dez alunos do grupo do

conhecimento específico<sup>20</sup>; (3) depoimentos de professores, formado por catorze alunas dos cursos de Pedagogia e (4) Artes da Universidade de Passo Fundo, com doze alunas em sua maioria já atuantes como professores, cujos depoimentos gerais constam no anexo. (Anexo 3).

Cada grupo resultou no seguintes números de enunciados: grupo 1, da Galeria, cento e setenta e cinco (175); grupo 2, dos alunos do curso de Música, cento e dois (102); grupo 3, das alunas do curso de Pedagogia, quarenta e dois (42) e grupo 4, das alunas do curso de Artes, cento e oitenta e seis (186).

A metodologia decorre dos fundamentos teóricos desta tese. Pela livre manifestação dos sujeitos/alunos universitários e do outro público, o do curso na galeria, busco o aprofundamento da reflexão sobre as significações da percepção na apreciação musical. A pergunta que surge sobre o tema prolonga-se durante o curso e emerge em questões na análise do *corpus*: Como o processo auditivo do ensino da música, de diferentes formas musicais, diferentes estilos, acontece em diferentes contextos sociais de ensino e aprendizagem? Como aparecem nos relatos da apreciação musical, evidências do formal e/ou do expressivo? De que modo a especificidade da formação em música se apresenta na apreciação de diferentes obras musicais?

Seria possível encontrar pontos de ligação entre o *corpus* coletado e a teoria semiótica de Peirce, quando refere que nossa relação com o mundo acontece em nível de primeiridade ou qualidade, ou seja, indefinição, acaso, espontaneidade, originalidade, passando aos outros níveis? Ou ainda, poder-se-iam encontrar na análise os processos da construção do conhecimento respeitando as etapas do desenvolvimento de Piaget? A produção do conhecimento consta nos depoimentos sobre os aspectos técnicos? A produção do conhecimento tem a ver com a produção de signos, produzindo semioses, ou seja, transformando em outros signos, num processo semiótico sistemático e, no caso desta tese, num processo similar de quando o letramento se encontra com a alfabetização, embora nem sempre. Conforme Mutti (2010b), remetendo à noção de discurso pedagógico, com base no referencial da Análise de Discurso de origem francesa,

---

<sup>20</sup> Nos quadros os grupos serão assim denominados: Grupo 1 = Curso “Ouvir música com significado”; Grupo 2 = disciplina de Estética Musical, curso de Música; Grupo 3 = disciplina de Metodologia da Música, curso de Pedagogia; Grupo 4 = disciplina de Estética Musical, curso de Artes.

formação significa filiação do sujeito-estudante à memória discursiva da área; inserir-se na área de ensino [...] torna-se importante objetivo do curso [...] . Sempre em construção, a memória é concebida como heterogênea e aberta à inscrição de novos sentidos. A filiação, resultante de identificação ao campo do saber, não tem seu início exclusivamente no curso de graduação, mas consiste em subjetivações diversas, para as quais concorrem múltiplos fatores, inclusive de ordem inconsciente (MUTTI, 2010b, p. 127-128).

Desse modo, pode-se entender que os graus de filiação dos diferentes sujeitos participantes desta pesquisa com a música sejam diversos, porém o nível acadêmico supõe penetração no campo do conhecimento específico. A investigação, de ordem qualitativa, busca os resultados na análise dos relatos dos sujeitos, individualmente, de cada música nas sessões de apreciação. É uma análise a partir do verbal, que busca a demonstração do modo como neste está representada a relação do sujeito com a música, enquanto referência a seus elementos, sua estrutura, sua forma, seu caráter expressivo.

Portanto, como foi referido, a metodologia desta pesquisa envolve a participação numa experiência pedagógica a qual se propõe que os participantes vivenciem a audição/apreciação de seqüências musicais, orientadas por docente especialista, atendendo à proposta de audição, seguida de manifestação por escrito sobre a própria audição. Essa experiência, desenvolvida em contextos diversos, apresenta similaridades importantes. Foi com base nas experiências de inserção nos contextos dos cursos universitários que extraí a proposta do curso na galeria, ao qual passo, a seguir, a dar maior destaque quanto à descrição.

#### **4.2 O curso “Ouvir Música com Significado”**

O curso “Ouvir Música com Significado”, ministrado na D’Arte Galeria, em Carazinho/RS, é dividido em parte teórica e parte prática, conforme plano de ensino anexo. (Anexo 1) O curso desenvolve-se em oito aulas, com duas a duas horas e meia de duração, semelhante ao curso de Pedagogia – Anos Iniciais, que destina trinta horas/aula para a disciplina de Metodologia da Música. O curso é parte de um conteúdo desenvolvido nas aulas de Estética Musical, disciplina dos cursos de graduação em Música. O que é comum a todos esses contextos em que se propõe este curso é a forma livre de expressão, por meio de escrita em formulário próprio, de comentário sobre a música apreciada e a forma de abordagem dos conteúdos, que devem gerar um conhecimento na área da música. O ouvir entra como uma modalidade do conhecimento, e a aprendizagem dos conteúdos vai sendo medida pelos dados

recolhidos a cada sessão de apreciação musical, formando o *corpus* de cada grupo, por meio da livre manifestação do aluno por escrito.

O grupo de participantes desta amostra, constituída a partir do curso na comunidade, é peculiar. Pretendia-se agrupar pessoas provavelmente do sexo feminino, sem compromisso com trabalho, que disponibilizassem de tempo para as relações familiares, para a dedicação à cultura, para o aprofundamento de seus conhecimentos, para realizações de viagens, etc., ou seja, um grupo heterogêneo, não direcionado ao curso de Música.

Dessa forma, a proposta da galeria, no mês de seu aniversário, de um curso diferente como um presente à comunidade, que sempre prestigia suas exposições e eventos, parecia propícia ao objetivo. Entretanto, como o curso foi lançado para a sociedade, o grupo foi formado por algumas pessoas com as características pensadas e outras com peculiaridades distintas, como dentistas, laboratoristas, empresárias, professoras aposentadas, professora em exercício, artesã, artista plástica, donas de casa. O grau de escolaridade da maioria dos participantes foi o superior; dois declararam ensino médio e um, o antigo ensino ginásial.

Na parte teórica do curso abordam-se conteúdos básicos da música e seus elementos, que darão suporte às sessões de apreciação. Durante essas sessões, os participantes escrevem, em formulário próprio (Anexo 2), sobre o que estão ouvindo na música em questão. Seus relatos tornam-se motivo de investigação quando analisados do ponto de vista da articulação teórica desta tese. À medida que avançam na experiência, alguns termos surgem, indicando a compreensão sobre o uso de seus elementos na composição musical, constituindo o fator da compreensão da linguagem musical.

Os doze componentes do sexo feminino, cuja faixa etária varia entre vinte e cinco e sessenta anos, aproximadamente, foram cientificados de que o propósito principal do curso se dividia entre a formação de um *corpus* para pesquisa e a democratização do conhecimento musical como uma área específica. Os agradecimentos e o comprometimento com a participação foram enfatizados, uma vez que somente dessa maneira seriam garantidas a pesquisa e sua análise. Cada participante foi orientado a criar uma identidade a partir da data de seu aniversário, escolhendo os últimos algarismos do dia, mês e ano, formando, assim, um código de três números. Ficou estabelecido que o *corpus* seria usado para análise, mas sem qualquer exposição pessoal do autor, uma vez que a identificação aconteceria por meio de código. Dessa forma, atendendo à ética na pesquisa, o sigilo foi preservado e a livre manifestação, garantida.

O *corpus* da presente investigação está formado por 503 enunciados, sendo 165 do Grupo 1.

### 4.3 As aulas e seus objetivos no curso “Ouvir Música com Significado”

O referido curso seguiu, de forma geral, os seguintes passos:

No primeiro encontro, os objetivos foram: introduzir o assunto; estabelecer uma discussão sobre o que cada um entende como música; qual o papel que ela desempenha no dia a dia pessoal ou da família; recordar se alguém tem a “sua” música e, por último, analisar o seu papel no nível pessoal e na sociedade. Em geral, esta questão leva a muitas outras, como, por exemplo, a banalização da música, a massificação sonora, as “tribos” da música – *rock*, *grunge*, *funk*, *pagode*, *sertaneja*, etc. – que são reconhecidos pelo estilo de vestir e se comportar em sociedade.

Tenho observado, com base na minha experiência, que todos têm uma íntima relação com a música. Aproveitando essa questão, iniciou-se o diálogo conversando sobre o poder da música e o seu uso político e social em diferentes épocas e variadas sociedades. A emoção musical e suas características psicológicas também entraram na pauta deste primeiro encontro, no qual se aproveitou para abordar os planos da audição de Copland (1974).

Seguindo a aula, o assunto foram os instrumentos musicais, suas especificidades e timbres e, como em outras oportunidades, surgiram questões sobre diferenciação entre a melodia e a poesia na composição musical. Para o reconhecimento dessas questões, iniciaram-se atividades práticas, como: entoar cantigas conhecidas, realizar exercícios rítmicos e declamação rítmica da letra das cantigas; entoar novamente; depois exercitar em *boca chiusa* a mesma canção e entender que os sons fazem a melodia e que a letra é a poesia. Após, houve, o envolvimento com o mundo instrumental, iniciando-se pela audição da “Apresentação dos instrumentos da orquestra”, de Benjamin Britten<sup>21</sup> sobre uma obra de Frank Purcell, e realizou-se um exercício de percepção auditiva musical para reconhecimento dos timbres individuais dos instrumentos. Finalizando o encontro, ouviu-se “O som e o sentido nº 1 e nº 2” do cd que acompanha o livro homônimo de José Miguel Wisnik, deixando o grupo à vontade durante a audição. Nesta experiência, aguardo um procedimento quase que padrão nesse momento do curso: inicia a audição, e, após alguns segundos, vêm a distração e o desenvolvimento de vários assuntos. Neste caso específico, o assunto não se distanciou do tema, pois a pergunta era: “Mas isso é música?” Para as respostas da discussão, constata-se que, sim, isso é música, e o universo

---

<sup>21</sup> Britten, compositor inglês (1913-1976). Purcell (1659-1695), um dos maiores compositores do período barroco e um dos maiores de toda a história musical da Inglaterra, de acordo com Grove, 1999.

sonoro aparece ligando o homem, o som e o universo (SCHAFER, 2001), envolvendo a cultura e a sociedade, assim como o processo de aculturação<sup>22</sup>.

Um dos critérios adotados durante as audições consiste em não nomear as músicas<sup>23</sup>. As audições são simplesmente enumeradas, por exemplo: 1ª sessão de apreciação – música nº 1, e assim por diante. Após o término da sessão, as músicas são nomeadas, colocadas no seu período histórico; é realizada a análise musical, inclusive retomando partes da audição, para que o aluno retorne à ação e a retenha na percepção auditiva.

No segundo encontro, o objetivo foi esclarecer sobre os elementos da música. Por esse motivo, abordaram-se o ritmo, o som e seus parâmetros: altura, intensidade, duração e timbre. Realizaram-se exercícios de ritmo com o corpo e brincou-se com as palavras. Aludiu-se ao ritmo da palavra e à música medida, assim como à transformação do ritmo na Modernidade, com a alteração da noção de tempo. Após o desenvolvimento dessas questões teóricas, exercitou-se o reconhecimento desses elementos em algumas audições musicais e, na sequência, iniciou-se a primeira sessão de apreciação. Os componentes receberam uma folha, cujo modelo consta no anexo, com dados de identificação a serem preenchidos. Nesta folha eles escreveram durante a música o que ouviram. Nesse momento, o participante é livre para se manifestar. As músicas ouvidas foram as seguintes:

1. PRESLEY, Elvis. (1935-1977) Love me tender. USA: BMG, 2002.
2. ORFF, Carl. (1895-1982). Carmina Burana nº 24 e 25. MoviePlay Brasil, 1994.
3. KRIEGER, Edino. (1928- ). Sonatina – Giancarlo Crivellaro. Músicos Universidade de Passo Fundo.
4. WISNIK, José Miguel. (1948- ). O som e o sentido nº 1 e 2. SP: São Paulo: Sonopress, 1999.
5. FAURÉ, Gabriel. (1845-1924). In paradisium do “Réquiem”. Erato Disques, Paris, France, 1996.

<sup>22</sup> Interpenetração de culturas. Do ponto de vista social, é o conjunto de fenômenos provenientes do contato direto e contínuo de grupos de indivíduos representantes de culturas diferentes (FERREIRA, p. 33). No exemplo em questão, o processo de aculturação envolve a supremacia da cultura dominante em uma sociedade heterogênea.

<sup>23</sup> Ver ALDRICH, Virgil. Filosofia da arte. RJ: Ed. Zahar, 1976. Para estabelecer este critério da não nomeação da obra, retoma-se o estudo de Aldrich, onde defende que na obra de arte o assunto é o que existe de menor importância. Num primeiro momento o artista selecionará o material a ser usado. O material será um *meio* de trabalho ao qual ele dará uma *forma* (figurativa ou não figurativa: som, letras, palavras imagens), que pode ter um *assunto* trabalhado para transmitir um *conteúdo*. Forma e conteúdo são as questões importantes, pois a forma determina os conteúdos. O assunto, na maioria das vezes, não chega ao público e é de conhecimento do próprio artista, não se tornando relevante no momento da exposição e/ou apreciação.

Em cada encontro os assuntos desenvolvidos nos anteriores foram lembrados e explorados, por dois motivos: primeiro, reavivar a memória e fixar o assunto; segundo, constatar se a abordagem está interessante, se semeia dúvidas e se estas retornam em forma de perguntas, mantendo vivo o interesse pelas atividades. No terceiro encontro, cujo objetivo é iniciar uma abordagem sobre a percepção no sujeito, o primeiro assunto envolveu os fatores que interferem na percepção das obras de arte<sup>24</sup>.

Desenvolveu-se o assunto sobre os fatores que interferem na percepção das obras de arte – artes visuais, cênicas, musicais –, onde se misturam as influências próprias do sujeito, como sua condição ideológica, a situação geográfica de seu habitat, a crença religiosa, a relação psicológica com o mundo, os principais aspectos políticos e sociais de sua cultura, aspectos considerados internos do sujeito. Acrescidos a esses aparecem os fatores externos<sup>25</sup>, do ambiente, da situação em que ocorre a audição, os quais, conforme Aldrich (s/d), podem obstruir o efeito dos citados anteriormente. Porém, ainda afirma que são determinantes os fatores operativos, ligados à inteligência, que têm condição de filtrar essas relações e estabelecer o que é importante no momento.

Comentando os fatores operativos, abordaram-se a psicologia do desenvolvimento, de Piaget, as etapas do desenvolvimento e a construção do conhecimento<sup>26</sup>. A pergunta importante deste encontro foi “Como você ouve?” exemplificando com obras musicais, os planos hipotéticos da audição de Copland (1974)<sup>27</sup>. Após, aconteceu a segunda sessão de audição musical, seguindo o modelo anterior, com as seguintes músicas:

1. SOUZA, Pery e MIRANDA, Luis de. Pampa de Luz.
2. VILLA LOBOS, Heitor.(1887 – 1959). Na corda da Viola. Coleção Arthur Moreira Lima. AML Produções Artísticas Ltda, 1998.
3. MEDIEVAL, Música. (c. 1200) One Homo.
4. MESSIAEN, Olivier. (1908 – 1992) O Sacrum Convivium. NY, BMG Music, 1993
5. ANDERSON, Leroy. (1908 – 1975) A Máquina de Escrever. SP: Polygram do Brasil Ltda.

<sup>24</sup> Ver o livro *Arte e percepção visual*, de Rudolf Arnheim, Ed. USP. (s/d).

<sup>25</sup> Por exemplo: a exigência de concentração e atenção para resoluções de problemas num ambiente com poluição sonora. O efeito sobre o ouvido humano de uma audição de música com volume ensurdecedor. A própria audição de música, com a vizinhança de um prédio em construção. Nos três exemplos, a percepção dos sujeitos estará sofrendo a interferência de fatores externos, do ambiente, fatores da situação.

<sup>26</sup> Piaget e as etapas do desenvolvimento, onde o conhecimento resulta da interação do sujeito com o objeto do conhecimento.

<sup>27</sup> Aaron Copland, no seu livro *Como ouvir (e entender) música*, separa, hipoteticamente, a ato da audição em plano sensível, plano expressivo e plano puramente musical.

O quarto encontro iniciou-se pela recordação dos assuntos desenvolvidos e abordagem das diferenças entre o ato da audição e o da apreciação. Na primeira considera-se a ação mais física do que intelectual. Esse sentido, o da audição, é aquele que nunca cessa, nunca descansa, pois não temos como fechá-lo; a audição está sempre ativa. John Cage, músico e compositor do século XX, dizia que o silêncio não existe. O silêncio de Cage é um silêncio absoluto e usá-lo na música não se refere somente à pausa entre os instrumentos que tocam; é o silêncio como um dos aspectos da própria música.

Entretanto, pela audição estamos submetidos aos sons do mundo circundante durante as 24 horas do dia. Podemos até abafar um som, mas extingui-lo, jamais. Mesmo em uma sala acústica, completamente à prova de som, não teremos silêncio, pois será permitido ouvir os sons do próprio corpo, isto é, o som do movimento dos órgãos internos em trabalho. Considero que na apreciação se pressupõe uma interferência operativa, intelectual, a capacidade de emitir um juízo sobre o ouvir; assim, o *ouvir* na apreciação passa a ser uma modalidade do conhecimento, conforme estudos anteriores (GOBBI, 2000).

Mesmo distinguindo o *ouvir* do *apreciar*, entendendo a música como área de conhecimento, a função emocional da música é o que movimenta as relações existentes com ela própria. Não é possível separar emoção e razão na música, pois a primeira é intrínseca à segunda, e vice-versa, uma depende da outra; quando escolhemos um intervalo musical, já podemos reconhecer um filtro de sentimento. Comprovando a importância da função emocional da música, Sloboda afirma:

A razão pela qual a maioria de nós participa em atividades musicais sejam elas, ouvir, cantar, tocar, ou dirigir, é que a música tem capacidade de suscitar emoções profundas e significativas. Se os fatores emocionais são fundamentais para a existência da música, a questão principal para a investigação psicológica em música é o modo *como* a música é capaz de influenciar as pessoas” (1985, p. 1).

Assim, reforça-se, mais uma vez, positivamente a investigação por meio da apreciação musical. Seguindo neste encontro, a atenção dirigiu-se para o processo histórico do desenvolvimento musical desde o aspecto servil da música até sua independência formal e expressiva, reforçando a forma da textura musical, que também evoluiu historicamente. Esse assunto deve ser desenvolvido pausadamente e “a conta-gotas” para assimilação. Para isso, usa-se o recurso auditivo buscando diferenciar a música de diferentes épocas e, também,

observar obras de arte visuais de cada período histórico<sup>28</sup> e a possibilidade de encontrar pontos de relação entre as duas artes. Descrevo na tabela abaixo as obras de artes visuais (GOBBI, 2000) que costumo projetar durante audições de diferentes períodos da história da música, com a ressalva de que não existe outra relação que não a época de sua produção.

Período Histórico	Obra de Arte Visual		Data	Música	Compositor	Data
Início do Renascimento	Prédica aos pássaros	Giotto	c. 1300	Missa Papae Marcelli: Kyrie.	Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)	c. 1577
Impressionismo	Esboço de Bakst para o <i>Prelude</i>	Bakst	c. 1912	Prélude à l'Après-Midi d'un Faune	Claude Debussy (1862-1918)	1892-94
Medieval	A Imperatriz Teodora – Mosaico de S.Vital, em Ravena	Mosaico	c. 553	Missa do Advento: Ad te levavi	Canto Gregoriano	s/d.
Expressionismo	A volta dos trabalhadores	Edward Munch	1916	Pierrot Lunaire, opus 21 nº1	Arnold Schönberg (1874-1951)	1912
Impressionismo	O absinto	Degas	1876	Sinfonia nº5 em Dó Sustenido Menor”, 1º mov.	Gustav Mahler, (1860-1911)	1902

Quadro 2 - Relações entre obras visuais e musicais referentes a seus períodos de produção e composição

Na sessão anterior, a terceira, a audição e a recepção começaram a se transformar da audição para apreciação, uma vez que é realizada uma cobrança para a discriminação do que se ouve, ou seja, reconhecer vozes e/ou instrumentos, ritmos, sons e seus parâmetros, indicar a textura musical, além do que a música produz internamente quanto a emoções e sentimentos. Como que seguindo o *leit motiv*, isto é, um fio condutor, um assunto vai se encaixando no outro e todos vão sendo ressignificados em patamares evoluídos.

Propositamente, na quarta sessão a escolha recaiu na música medieval e no advento da polifonia, como que seguindo o desenvolvimento natural da história da música. Segue a relação das músicas para apreciação:

<sup>28</sup> Especifico este trabalho com as relações entre obras de artes visuais e música, em diferentes períodos da história, em minha dissertação de mestrado, *A educação estética através da apreciação musical: uma experiência*, (GOBBI, 2000), comprovando que este recurso nas aulas é positivo, atingindo os objetivos.

1. VENTADORN, Bernart de. (1125-1195) Can vei la lauzeta mover. Conjunto de Câmara de Porto Alegre, MTD, 2003.
2. Motetos da Escola de Paris (c.1250) Frère Nouvelle - One parole – A Paris.(anônimo) Conjunto de Câmara de Porto Alegre, 2003.
3. ALFONSO X, o sábio. (1221-1284) Cantiga nº 8 – A virgem Santa Maria. Conjunto de Câmara de Porto Alegre, MTD, 2001.
4. Canto Gregoriano. Ad te levavi. Itália: Rugginenti Editore, 1993.
5. PIACENZA, Domenico. (início 1300) La figlio Guiliemino. BMG Music, 1997.

No quinto encontro, o desenvolvimento histórico da música continuou, assim como as noções sobre o que é música. O grupo questionou sobre as diferenças entre o músico dileitante ou prático e o músico com formação acadêmica, e iniciou uma troca de ideias sobre a reflexão do fazer musical dentro das visões estéticas do mundo ocidental (SANTAELLA, 1994), abordando os temas básicos das filosofias de Platão e Aristóteles sobre a arte e a visão semiótica de Peirce. Comentando sobre a construção do conhecimento e a sua importância para a fruição estética (KARBUSICK, 1986), tenta-se estabelecer uma comparação entre a teoria de Peirce e a de Piaget, as etapas do desenvolvimento mental e a função simbólica. É importante ressaltar que são noções básicas a respeito dos pensadores citados, as quais contribuem para clarificar o lugar da percepção (PIAGET, 1969) na construção do conhecimento.

No curso específico de Licenciatura em Música, os alunos estudam as contribuições da teoria de Piaget para a construção do conhecimento musical e os métodos progressistas do ensino da música, como Paynter (1985), Schafer (1998), por exemplo. A teoria espiral do desenvolvimento musical, de Swanwick (1985), faz parte da formação curricular. Essas abordagens vão sendo construídas desde o início do curso e perpassam as práticas pedagógicas. Quanto a Peirce, a abordagem acontece na disciplina de Estética Musical, com análise e discussão de textos, aulas expositivas, exemplos musicais.

Como se observa, a descrição desta pedagogia da apreciação já consiste numa análise, pois mostra uma teorização da prática pedagógica, que reaparece em contextos diferentes de aplicação. Assim, o curso é um dos objetivos da tese, mas não seu objetivo principal. A teorização da prática apresenta-se a todo momento, como “um fantasma” por trás das ações. Na análise, emerge como seu fator principal. São indícios

um signo ou representação que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similariedade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mais sim por estar com uma conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo (PEIRCE, 1999, p. 74).

Por isso, a fumaça ao longe indica automaticamente a presença do fogo, quer ele seja real ou não, assim como o sopro dos metais anunciam que algo vai acontecer, uma entrada, um cortejo, uma notícia...

As músicas desta sessão foram as seguintes:

1. PARECIS, Canto dos. Nozaniná. Canarinhos da Amazônia. Clássicos Brasil 500. Março, 2000
2. LISZT, Franz. (1811-1886) Liebestraum nº 3 (sonho de amor). by Eugeny Kissin.
3. LENNON/McCARTNEY, The Beatles - Strawberry Fields Forever – Classis dream orchestra. BMG, 2001.
4. PRESLEY, Elvis. Devil in disguise. USA: BMG, 2002.
5. ENYA. Paint the sky with stars. Warner Music UK Ltd, 1997.

O sexto encontro transcorreu com revisões dos assuntos tratados, com exemplos ilustrativos e auditivos para ampliar a compreensão dos participantes. Foi utilizado como exemplo música brasileira, de Villa-Lobos a Tom Jobim, do samba carnavalesco ao pagode. Todos participaram listando suas preferências, emitindo parecer sobre o repertório usado nas sessões e também como exemplos nas aulas, momento em que foi oportuno considerar o estranhamento diante de muitas músicas desconhecidas, que, apesar de serem composições de outras épocas, são consideradas pelo grupo como o *novo*. Nesse momento foi possível expor muitas questões que envolvem a música e a educação. As discussões e conversas do grupo foram tão intensas que consumiram o tempo total do encontro, terminando sem a realização da sessão de apreciação.

No sétimo encontro, vários conteúdos voltaram à discussão em busca de esclarecimentos. Os assuntos se entrelaçavam com experiências pessoais com a música e os efeitos que produz no sujeito, sendo responsável, muitas vezes, por modificação no humor e na afetividade de quem ouve. A sessão de apreciação transcorreu normalmente, e os participantes seguiram escrevendo livremente sobre *o que ouviam*. As músicas foram as seguintes:

1. MOZART, Wolfgang Amadeus. (1756-1791) Concerto para flauta. Orquestra Amigos de Mozart. Regente: Nicolaay Rendentov.
2. WISNIK, José Miguel. O som e o sentido nº 22 e 23. SP: Sonopress Rimo Indústria e Comércio Fonográfico Ltda, 1999.
3. SHERMAN, Kim D. (1954 - ) Graveside. New York, BMG Music, 1993.
4. RAVEL, Maurice. (1875-1937) Bolero. Orquestra Filarmônica de Los Angeles/ Zubin Mehta. Polygram, 1989.
5. PRADO, Almeida. (1943- ) – Poesilúdio nº7. Adriana Lopes. Dissertação de Mestrado A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: análise musical. Recital de piano solo. Apoio FAPESP, Unicamp, 2002.

No oitavo encontro aconteceram os agradecimentos, o pedido para uma nova edição do curso e, entre amenidades e assuntos sobre música e arte, a proprietária da galeria ofereceu um coquetel de encerramento.

#### 4.4 As aulas na graduação

Nas aulas do curso de graduação em Música, na disciplina de Estética Musical, uma parte dos conteúdos se identifica com o processo de ensino desenvolvido no curso “Ouvir música com significado”, uma vez que o curso se origina da disciplina<sup>29</sup>. A disciplina ocorre no sétimo nível da graduação. Nessas aulas as discussões versam sobre a estética e suas modificações nos diferentes períodos da história da música; estuda-se a música como fato social, a massificação sonora, e aponta-se a música como obra *em si*; analisa-se a obra de arte do ponto de vista do compositor, do intérprete e do ouvinte; analisa-se, também a posição do ouvinte na perspectiva dos planos da audição de Copland (1974), das etapas do desenvolvimento do conhecimento da teoria de Piaget (1977) e, finalmente, da moderna teoria semiótica de Peirce (1999). O conhecimento teórico da música se insere nas discussões, pressupondo o conhecimento desenvolvido pelo aluno em outras disciplinas cursadas, do ponto de vista de sua evolução e das formas de compor, desenvolvendo uma reflexão sobre o fazer musical. As sessões de apreciação musical acontecem durante os 45 minutos finais da

---

<sup>29</sup> A ementa da disciplina é a seguinte: Concepções estéticas nos diferentes períodos históricos. O significado da obra de arte musical. Fatores determinantes do estilo. Experiências estéticas do século xx.

aula. Da mesma forma que no curso da galeria e nas outras turmas da graduação, as músicas não são nomeadas e a sessão de apreciação ocorre de acordo com os critérios adotados no curso descrito no tópico anterior.

Nas turmas dos cursos de música transparece uma certa surpresa com a atividade. Em geral, existe a demanda da seguinte pergunta: “É para fazer análise”? E preservando a característica do *corpus*, reforça-se que o depoimento deve seguir o que a audição sugerir, seja análise musical, forma e estrutura, sejam outras categorias que ocorrerem ao apreciador.

As sessões de apreciação são constituídas com as mesmas músicas selecionadas para o outro grupo; a análise e relações são realizadas entre situações similares.

Quando ocorre uma sessão de apreciação em outra disciplina da graduação em Música, na qual ainda não foram desenvolvidos assuntos relacionados à estética e à análise, como Fundamentos da Educação Musical, por exemplo, a sugestão da atividade é direta e, em geral, precedida de uma fala mais ou menos assim:

*- todos sabemos que não se pode aprender música sem ouvir música. Sabemos, também, que música é ciência e é arte, carrega em si a razão e a emoção. Assim, vou colocar algumas músicas para vocês ouvirem e, nesta folha que estou entregando, vocês irão numerar as músicas e escrever sobre cada uma delas enquanto ouvem. Seria importante ouvir e se perguntar “O que estou ouvindo”? e nos relatos, responder esta questão.*

*Depois das audições, nós poderemos comentar cada uma das músicas.*

*Como sou pesquisadora, pergunto se poderei usar o que escrevem,. Sim? Então, cada um retira o algarismo final do dia, mês e ano de seu nascimento, formando seu código pessoal que deve ser colocado no lugar indicado na folha. Se eu usar seus depoimentos, seus nomes não serão citados, somente o código, preservando suas identidades.*

A sessão de apreciação ocorre da mesma maneira, porém o olhar da análise se posiciona de acordo com o nível de conhecimentos do grupo.

Nas turmas dos cursos de Pedagogia e de Artes, o tópico apreciação musical é desenvolvido com a mesma abordagem do curso, porém os procedimentos didáticos são mais sistematizados, porque os alunos pertencem a um curso que visa a uma formação formal; logo, precisam construir o conhecimento musical e pensar a aplicação deste conhecimento em suas aulas na educação infantil e ensino fundamental. Audições e teoria vão se intercalando para que os alunos construam o seu conhecimento sobre os parâmetros do som, os timbres, os ritmos, as texturas, o funcionamento da orquestra, as famílias de instrumentos e suas

categorias, as vozes e sua classificação, reconhecimento de estilos e, principalmente, desenvolvimento da percepção auditiva. Geralmente, o trabalho com a forma musical permeia as atividades, mas não é avaliado. Essa pode ser uma falha no projeto porque considero a necessidade de um maior número de encontros para completar esse assunto.

#### **4.5 A escolha das músicas**

Busquei na pesquisa um grupo não escolarizado para comparar o processo. Dessa forma, o repertório foi pensado para o curso da galeria e, conseqüentemente, usado nos diferentes grupos, a fim de comparar os relatos de cada grupo em separado.

A escolha das músicas partiu de uma cuidadosa seleção de exemplos musicais para os assuntos durante as aulas, pressupondo algumas que tivessem proximidade com o grupo, e outras que provocassem certa estranheza. Por exemplo: Astor Piazzolla, Tom Jobim, Palavra Cantada, the Beatles, Bach, Mahler, Villa-Lobos, Schoenberg, Beethoven, Stravinsky, música oriental, indú, africana do sul, do folclore nordestino e do sul do país, Iron Maiden, Elvis, U2, Fala Mansa, e outros.

As músicas das sessões de apreciação foram escolhidas considerando os seguintes tópicos: a) repertório possivelmente desconhecido; b) proximidade com o assunto abordado; c) diferentes épocas de composição; d) estruturas musicais diversas. Considerei também que poderia surgir um aluno que apresentasse completo conhecimento das questões teóricas envolvidas no curso, porém isso não alteraria a proposta, as ações e a análise. O repertório escolhido não seguiu critérios do gosto.

Escolhido o repertório, foi usado nos diferentes grupos para efeitos da análise.

#### **4.6 As músicas e seus compositores**

Descrevo aqui, sucintamente, aspectos teóricos do repertório selecionado e alguns registros sobre seus compositores.

“Love me tender”, de e com Elvis Presley (1935-1977), é uma composição romântica, de amor. Mostra Elvis numa interpretação solo acompanhado de violão, que surpreende quem julgava que sua performance se exauria no palco, em grupo, dançando e rebolando ao som do *rock'n roll*. Composição de 1956, comprovou a interpretação excelente para gravação em estúdio, o que ainda não havia realizado. Apresenta uma estrutura em forma ABA, na qual Elvis executa a parte A e, na parte B, um vocal masculino, em *boca chiusa*, harmoniza com o cantor. Usa a repetição. Elvis é um dos principais responsáveis pela revolução na música popular na década de 1950.

“Carmina Burana nº 24 e 25”, de Carl Orff. (1895-1982), é uma cantata cênica, ou seja, nos moldes dos gregos antigos, alia o palco, o cenário, a postura cênica, os instrumentos e a voz para a composição. Não podemos dizer “para interpretar a composição”, porque os elementos estão imbricados e interdependentes. Sua estreia foi em 1937, transformada em grande sucesso e imediatamente conhecida no mundo todo. Inspirada em manuscritos medievais, Orff muda o foco original para o século XX, transformando o tema principal na fortuna: *Fortunae imperatoris mundi*. A obra usa canções seculares para solistas e coro, acompanhados por instrumentos e imagens mágicas. É dividida em cinco partes, a saber: *verão, primavera, in taberna, coração de amor, fortuna*. Usa instrumentos de percussão, sopro e, raramente, as cordas. A voz é explorada como tema central. São vinte e quatro composições e, na final (vinte e cinco), retorna à primeira.

“Sonatina” – I moderato II allegro, de Edino Krieger (1928- ), compositor brasileiro que estudou composição com Koellreutter - compositor e professor alemão adepto do dodecafonismo e responsável pela disseminação dessa forma de composição no Brasil, além de harmonia, contraponto e fuga, o que resultou na sua rápida integração à vanguarda dos compositores brasileiros. Suas composições ganham destaque pela perfeição do acabamento e inspiração privilegiada. A “Sonatina” composição de 1956, expõe ao piano esses destaques, sobressaindo-se um lirismo pontual; explora as nuances e o movimento em gradativos crescendos. A primeira parte, mais calma, porém não menos arrebatadora, pontua um tema que será encontrado novamente ao final; a segunda, mais rápida, não perde a linearidade.

“O som e o sentido nº 1 e 2”, de José Miguel Wisnik (1948- ), parte da produção de sua pesquisa de doutorado, integra o CD que acompanha seu livro *O som e o*

*sentido uma outra história das músicas* – cujo tema aborda características linguísticas e musicais de povos que não entraram na história oficial da música. Neste início do CD, ouvimos instrumentos e vozes, assim como ruídos. A música original desses povos sofre com um forte ruído de motor, produzido em sintetizadores que se sobrepõem, ensurdecendo e abafando sua primitividade.

*In paradisium* do “Réquiem”, de Gabriel Fauré (1845-1924), um dos maiores compositores da canção francesa do final do século XIX. O “Réquiem” foi criado em Paris, em 1888. A instrumentação é modesta, com cordas graves, harpa, órgão e violino solo. O *In paradisium* conclui o “Réquiem” sobre uma nota serena e confiante com a linha etérea do violino, que se eleva literalmente aos céus, figurando entre as melhores composições de canção de todos os tempos.

“Pampa de luz”, de Pery Souza e Luiz de Miranda, música popular dos compositores gaúchos.

“Na corda da Viola”, de Heitor Villa Lobos (1887 – 1959), que é composição integrante do *Guia Prático*, cujo conteúdo são melodias folclóricas harmonizadas pelo compositor. O piano imita o toque das cordas da viola.

“One homo”, (c. 1200), música medieval, retrata uma procissão. Inicia com o toque de sinetas que se aproximam ao longe, após, entra uma Viela de Roda Renascentista, que se constituirá do acompanhamento das vozes, iniciadas após o som da Viela; finaliza com as sinetas e castanholas se afastando com o som morrendo ao longe.

“O Sacrum Convivium”, de Olivier Messiaen (1908 – 1992). Talvez, o principal compositor devocional do século XX, como Johann Sebastian Bach, acreditava que o propósito de toda a música era glorificar ao senhor. Esta obra foi composta em 1937. Estudioso do formalismo e de suas técnicas inovadoras, minimalista, era fascinado pelo uso sincrético da repetição. O único “instrumento” usado são especialíssimas vozes humanas.

“A máquina de escrever”, de Leroy Anderson (1908 – 1975), pertence a um disco chamado *Clássicos Divertidos*, executada por Frederick Fennel/Eastman Rochester Pops Orchestra. A música imita uma máquina de escrever em andamento frenético e já foi amplamente usada em desenhos da Disney, com os personagens Tom e Jerry.

“Can vei la lauzeta mover”\*(Quando vejo a cotovia mover), de autoria do *Troubadour*, Bernard de Ventadorn (1125-1195), mostra a influência melódica do

canto gregoriano. Ventadorn, de origem simples, serviu a Eleanor de Aquitânia, a quem dedicou as suas melhores e mais expressivas canções, na corte de seu marido, Henrique II da Inglaterra, e também de Raimon de Toulouse, antes de entrar no monastério, onde permaneceu até o fim de sua vida. Poucos trovadores deixaram tantas melodias; ao todo são dezoito, muitas delas conhecidas em toda a Europa Medieval. Algumas receberam textos em alemão por *Minnesinger*, como Friedrich Von Husen e Dietmar Von Aist (cf. libreto do CD, p 18).

“One parole” – “A Paris” – “Frèse nouvele”, anônimo, motetos da escola de Paris, em latim e francês. Moteto deriva do francês *mot*, “palavra”, uma das formas mais importantes da música polifônica renascentista. Originou-se no século XIII da prática de Pèrotin e seus contemporâneos em Notre Dame de Paris. Consiste em acrescentar palavras à voz ou vozes superiores de uma Clausula\*, com um tenor em cantochão. (\*forma musical do período medieval).

“A virgem Santa Maria”, Cantiga nº 8, de Alfonso X, o sábio. Do Portugal medieval, a cantiga é interpretada pelo Conjunto de Câmara de Porto Alegre preservando o dialeto do período. O canto é acompanhado homofonicamente com instrumentos medievais, que preservam o seu som característico. Organetto ou portativ, cordas bíblicas, cordas profanas, sopros de embocadura livre e de palheta dupla interna<sup>30</sup>

“Ad te levavi”, canto gregoriano, forma musical que marca todo o período da Idade Média. Melodia linear, monofônica, vozes masculinas.

“La figlia Guiliemino”, do início dos 1300, de autoria de Domenico de Piacenza. Música instrumental italiana do século XIV e XV, que fez avanços significativos no período pela união de três tradições. Três tradições se misturaram e se fundiram na primeira metade do século XV: a música francesa centrada em Paris, a música italiana dos *Trecento* e a música inglesa, da qual Dunstable era o maior expoente. Na Itália, o vigor da música popular influenciou as formas de canções seculares populares como a *canzona*, o delicado soneto e a alegre *frottola*.

---

<sup>30</sup> **Organetto ou portativ:** instrumento de teclado com duas oitavas e meia de extensão, com tubos de madeira e fole manual. **Cordas bíblicas:** pequena harpa gótica, com cordas de tripa de duas oitavas e meia. Saltérios de Dedo em forma trapezoidal com cordas pinçadas. Saltério triangular de arco. Cordas Profanas: Dulcimer grande trapezoidal. Rabecas medieval: instrumentos de três cordas de tripa. Viela de Roda Renascentista, com quatro cordas de tripa, reconstruída segundo modelo germânico do Museu de Nürnberg. Alaúde Renascentista de oito ordens com sete cordas duplas. **Percussão:** Tambor, Pandeiro, Tamborete, Tabla, Darbak, Címbalos, Sistros, Sinos, Tambourin de quatro cordas percutidas com baqueta de madeira. **Sopro de Embocadura livre e de Palheta Dupla Interna:** Gemshorn, instrumento de chifres, Flauta Transversal Renascentista Tenor, família das Flautas Renascentistas. Cornamusa Soprano, Krummhorn Contralto, Kortholt Tenor.

“Nozaniná” é um canto dos índios parecis da Amazônia, recolhido por Roquete Pinto. O índio fez música com os elementos de que dispunha, como troncos, peles, instrumentos com os quais celebravam seus feitos e seus afazeres diários. Sua música traduz o calor da terra, o ardor da raça e a voz do coração dos filhos da selva. Assovios, pássaros, tambores e vozes marcam esta canção.

“Liebestraum” nº 3 (sonho de amor) de Franz Liszt (1811-1886). Eugeny Kissin interpreta magistralmente ao piano, a conhecida composição do período Romântico, onde as formas musicais ganharam maior liberdade e a expressão se sobrepôs à perfeição formal do período anterior.

“Strawberry Fields Forever”, de Lennon e McCartney, orquestrada pela Classis Dream Orchestra. Dispensável qualquer comentário sobre os “quatro garotos de Londres”, apesar da versão orquestral.

“Devil in disguise”, de e com Elvis Presley, *rock an roll* cantado e acompanhado de guitarras e baterias.

“Paint the sky with stars”, Enya, música celta com amplo uso de sintetizadores.

“Concerto para flauta” nº 2 – 2º movimento, de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), orquestra do início do período clássico e flauta, dentre as inúmeras composições para teclas, violino, flauta, fagote, entre outros, esta é uma composição de 1779, época em que retorna à Salzburg, após passar em Munique, Mannheim e, por último, em Paris.

“O som e o sentido nº 22 e 23”, de José Miguel Wisnik, processos de colagem e repetição em sintetizadores.

“Graveside”. de Kim D. Scherman, (1954 - ), é o lamento de uma mãe pela perda de sua criança, morta por uma granada enquanto dormia. O som (acompanhamento) em recorrentes batidas representa a caminhada coletiva do funeral em procissão. Composição para vozes.

“Bolero”, de Maurice Ravel (1875-1937), é composição que exercita as qualidades do som instrumental, suas variações e o processo de repetição. Transita do tonal ao abuso de cromatismos. Sua mãe, de origem basca, é homenageada por essa obra, e Ravel não imaginaria o quanto ficaria conhecido em todo o mundo pelo sucesso da composição.

“Poesilúdio nº7”, composição para piano, de Almeida Prado (1943- ). A obra 16 Poesilúdios são composições elaboradas com base em pinturas específicas, realizadas por artistas plásticos que trabalhavam no Instituto de Artes da

Universidade de Campinas no período em que o compositor Almeida Prado foi o seu diretor (1983-87). As anotações no início de cada partitura indicam que os Poesilúdios de 2-5 são peças das quais cada uma foi dedicada ao artista plástico de cuja pintura partiu a composição. Os Poesilúdios 6-16 possuem o subtítulo Noites e o nº7, “Noites de São Paulo”, escrito em Campinas a 12/08/1985, é dedicado ao escultor Marco do Valle e parte da escultura em ferro “Eixo paralelo ao da rotação da terra” (1985). O piano sofre um ataque rigoroso e vigoroso ao mesmo tempo.<sup>31</sup>

Assim como o mapa não é a paisagem (FRANÇA, 2007), os elementos da música em separado nem sempre são a música. A teoria musical aparece no momento em que existe a *intenção* da produção musical. A definição do repertório partiu da experiência de anos de trabalho com a apreciação musical, a estética, a teoria da música, a pedagogia da música, os fundamentos da educação musical, nos mais diferentes níveis da educação formal, de aulas de teoria musical em conservatórios e no ensino de piano.

De toda essa experiência pude constatar que a teoria só tem significado para o aluno quando ligada à prática que o mobiliza, que o incita a estudar.

Considera-se que o sentido da escolha dessas músicas passou pela análise de dificuldades gradativas, composições de diferentes períodos históricos, em geral bem antagônicos nos exemplos, e facilidade de identificação do trabalho pedagógico musical. Outrossim, não é uma seleção permanente. No universo da música consegue-se eleger outros repertórios que se enquadrariam no mesmo processo.

#### **4.7 Critérios à análise das apreciações**

Os critérios para a análise das apreciações basearam-se na articulação teórica exposta.

Conforme Piaget (1969), a percepção é o conhecimento dos objetos resultante de um contato direto sobre eles; ao contrário, a representação consiste em completar seu conhecimento perceptivo, referindo-se a outros objetos. Se a representação em um sentido prolonga a percepção, também introduz um elemento novo: um sistema de significações que comporta uma diferenciação entre o significante e o significado.

---

<sup>31</sup> Anotações coletadas durante a defesa de dissertação de mestrado da intérprete Adriana Lopes em 1º de dezembro de 2002, na Unicamp, Auditório do Instituto de Artes. Orientação Profa Dra. Maria Lúcia Pascoal.

O problema da passagem da percepção à representação é, portanto, duplo e apoia-se, simultaneamente, no significante e no significado, isto é, na imagem e no conceito. Ora, se a percepção não comporta uma diferenciação entre o significante e o significado, é porque é estática e o esquematismo perceptivo não vem acompanhado de símbolo, assim como a afirmação e a negação.

A percepção contenta-se com algumas amostras de informação fornecidas por concentrações e “encontros” em parte aleatórios do objeto, e o resultado é uma composição de natureza probalista que atinge somente uma fração dos elementos ou das relações a coordenar (PIAGET, 1977). As atividades mentais ligadas às configurações são a percepção, a imitação e a imagem, e aquelas ligadas às transformações compreendem da ação à operação. Assim, se a imagem é simbólica, a percepção não o é, pois não guarda semelhança entre o simbolizante e o simbolizado. Por isso, a representação do dado percebido ou perceptível não constitui, por si só, um conhecimento; só se torna conhecimento quando se apoia sobre a compreensão operatória das transformações. Em outras palavras, a imagem é simbólica porque é o que subsiste na ausência do objeto, é o que extraímos, compreendemos do objeto; já a percepção não é simbólica porque relaciona-se ao conhecimento que adquirimos na presença do objeto, pelo contato direto e atual com ele.

Toda construção de um conhecimento seria, inicialmente, um momento de indiferenciação em que os dados observados estão amalgamados. O sujeito precisa, então, construir diferenciações entre os elementos e as relações entre eles para poder compreendê-los. Esta compreensão se dá num primeiro momento pela ação direta do sujeito sobre os objetos para depois ser reconstruída em pensamento, portanto, para Piaget, no início está a ação. Assim, a apreciação musical, nesse curso, é a forma de tornar concreta a aproximação do sujeito com os léxicos da música. Por isso, na base da percepção de um dado específico as *atividades perceptivas* permitirão a evolução deste dado em níveis superiores do conhecimento, suporte para as operações lógicas necessárias a toda construção cognitiva.

A tentativa de análise do *corpus* tomando por base referencial teórico será indicada por variantes que poderão se movimentar em três categorias: sensível (que envolve os sentidos), expressivo ou puramente musical, respeitando as hipotéticas categorias da audição usadas por Copland (1974), as fases do desenvolvimento mental de Piaget e as categorias semióticas da teoria de Peirce. A interferência de um plano sobre o outro será observada e, no possível, comparada.

A primeira etapa consiste na descrição de todos os enunciados coletados por grupo, tendo em vista a visualização geral do conjunto de apreciações que integram o *corpus*.

A seguir, por grupo, apresento uma interpretação dos mesmos, considerando o modo de manifestação de sentidos apreciativos nos enunciados verbais dos participantes dos cursos. Essa interpretação será apresentada por meio de um título, que corresponde ao efeito de sentido correspondente à análise realizada pela analista e atende, de alguma maneira, aos elementos referenciados teoricamente, no entanto sem preocupação de classificação fechada, sempre tendo em vista as questões norteadoras da pesquisa.

## 5 ANÁLISE

Os relatos escritos, correspondentes a cada uma das músicas ouvidas, são apresentados na íntegra, com o propósito de evidenciar as características do *corpus* estabelecido e demonstrar as análises efetivadas com base nas manifestações verbais dos participantes a respeito das músicas ouvidas.

Para a análise, busco organizar alguns quadros para melhor apresentar a nossa interpretação sobre as manifestações dos participantes, conforme os seguintes procedimentos: destacando algumas palavras ou expressões, indico os sentidos que nos suscitam, buscando apontar o modo de manifestação da relação dos sujeitos com as músicas ouvidas no seu processo de inserção no campo da música.

### 5.1 *Exposição: o grupo da Galeria*

Destaco nesta análise a primeira sessão de apreciação musical efetivada no curso da galeria. Segue a transcrição de todos os depoimentos das músicas desta primeira sessão produzidos por sujeitos com as características específicas buscadas<sup>32</sup> e por outros componentes do grupo, mas que têm outras características. Escolhi a primeira sessão por questões de abertura do curso e, por, possivelmente, ser o primeiro exercício praticado pelas alunas neste modelo de trabalho de apreciação musical. Reafirmo que o nome das obras não é citado no momento da audição musical.

As músicas ouvidas, conforme o plano já mencionado, foram:

1. PRESLEY, Elvis. (1935-1977) Love me tender. USA: BMG Music, 2002.
2. ORFF, Carl. (1895-1982). Carmina Burana nº 24 e 25. MoviePlay Brasil, 1994.
3. KRIEGER, Edino. (1928- ). Sonatina. Giancarlo Crivellaro. Músicos: Universidade de Passo Fundo.
4. WISNIK, José Miguel. (1948- ). O som e o sentido nº 1 e 2. Sonopress LTDA. São Paulo, 1999.

---

<sup>32</sup> Os sujeitos do curso “Ouvir música com significado”, realizado na galeria de arte, que atendem às especificidades de não terem vínculo de trabalho, mas que disponibilizassem de tempo para as relações familiares, para dedicação à cultura, para o aprofundamento de seus conhecimentos, para realizações de viagens e similares, serão identificados com o sinal \* ao lado do código, uma vez que essas características não são gerais naquele grupo.

5. FAURÉ, Gabriel. (1845-1924). “In paradisiu” do Réquiem. Erato Disques S.A. , Paris, France, 1996.

Os depoimentos apresentados, correspondentes à audição das músicas indicadas, parecem apontar ao sentido de que a música remete a contextos lembrados pelos sujeitos, a impressões pessoais e a algum reconhecimento de características musicais próprias da música ouvida.

Eis o que os participantes enunciam:

Código 582\*

1. *Minha juventude, minha casa na chácara, minha irmã, dois anos mais velha, e horas e horas ouvindo música do Elvis Presley, eu adorava cantar todas suas músicas.*
2. *Natal Luz de Gramado, aquela magia no ar, as luzes, as emoções um sentimento muito forte que contagia de alegria, esperança, mas também tristeza.*
3. *Suavidade, concentração, um mergulho nos pensamentos, você correndo suavemente, e o vento batendo no seu rosto.*
4. *Selva, noite, negros dançando ao redor de uma fogueira. De repente muda completamente, helicóptero, mistura de culturas musicais.*
5. *Esperança, arrepios, fé, estou em uma igreja orando, me enchendo de luz e paz.*

Código 837\*

1. *Eu imagino o cantor caminhando em uma estrada e em conflito dos seus amores, reflexões dos seus sentimentos.*
2. *Através da música, a exaltação de alguma coisa, revelações de algo. Uma coisa que precisa ser mudada ou afirmada.*
3. *Eu imagino o vôo de um pássaro. Os encontros e desencontros. A emoção das alturas.*
4. *Essa música transmite mistério, algo que vai acontecer. Através do som se unem etnias. Veículo de ligação de raças, povos, cultura.*
5. *Emoção que envolve o espírito, ao ouvir essa música. Sentimento.*

Código 479\*

1. *Elvis*
2. *essa música lembra coisas boas ..... esse som sonoro é legal.*
3. *Essa em piano é muito boa o som é lindo é uma música que não cansa mexe comigo.*
4. *Essa melodia não faz muito o meu gênero, mas no fim achei legal as vozes.*
5. *Esse ritmo é lindo eu gosto é relaxante é maravilhosa. Impardizio chama.*

Código 201\*

1. *Adolescência – gostoso – sentimentos bons – dança – (Presley?)*
2. *Teatro – igreja – Infância – Pai - eletrola antiga casa materna – discos vinil escutados na infância e adolescência aos quais detestava, pois eram tocados altos aos domingos cedo, único dia possível para dormir um pouco mais tarde. Hoje, adulta, adoro ouvi-los, sou movida a este tipo de música. ( Erudita?)*
3. *Concertos, recitais, ópera, teatro.*
4. *Danças típicas, avião, capoeira, África, folclore, batuque.*
5. *Paz, infinito, Deus, serenidade, calma, aconchego, solidariedade, céu, eternidade.*

Código 414\*

1. *Suavidade, repouso, romantismo*
2. *grandiosidade, esplendor, antagonica, absurdamente oprimente*
3. *técnica.*
4. *tribalismo, contrastes culturais*
5. *elevação espiritual, devaneios*

## Código 207\*

1. *Sensação de carinho, amor, declaração para o ser amado, tentativa de conquista como se no universo só existisse eu e você e neste instante o mundo parasse.*
2. *Exaltação, algo a ser lembrado – sons que tocam o coração e a alma – como se quisessem que você xxx para algo.*
3. *Música que nos faz lembrar da infância, adolescência, nos reporta aos primeiros concertos onde não se tinha muito conhecimento de música, mas que fazia bem ao ouvido, mas lembra o teatro.*
4. *Músicas tocadas pelos escravos nas senzalas. Hoje os jovens utilizam-se destes ritmos +para extravasar suas emoções, seus sentimentos reprimidos. Dança da capoeira. O horror da África.*
5. *Música para meditação, leitura, reflexão, a harmonia dos sons nos faz voltar ao passado, procurando buscar o que foi perdido e até esquecido, crer em Deus encontrar-se com ele.*

## Código 156

1. *Coisas boas são para serem vividas!  
Lindo! É tudo quero sonhar...  
Amar, amar, amar... O melhor é amar você!...*
2. *Subir, descer. Tentarei e conseguirei...  
Subir, descer.  
Consegui! Júbilo, venci!  
Mas, mas, devagar...  
Aproximações...  
Vou, vou...*
3. *Janelas se abrem, longe, longe...  
Chove, corro vou ao encontro...  
Bom, muito bom, corro, mais, mais...*
4. *Silêncio, floresta, estão chegando, estou chegando!  
Me ouçam!  
Muita gente, festa!  
Brochou... Sucumbiu! Parou...  
Culturas diferentes, jeitos diferentes, som...*
5. *Parar, ouvir, sentir!  
Permitir = Abrir.*

## Código 627

1. *meu primeiro amor, sonhador, filme romântico*
2. *uma batalha, conta história de um grande vencedor, sensação de êxito.*
3. *Habilidade, bem estar, agilidade, tranqüilidade*
4. *Confusa, mistério, difícil de explicar as várias mensagens, irritante*
5. *Paz, sonho realizado ou para se realizar, vontade de só ouvir e parar de pensar no mundo lá fora*

## Código 591

1. *Love me tender – como o próprio nome da música suscita, uma certa suavidade que embala os sentidos e permite-nos acolher o próprio sentimento do “sonho” amoroso. O que ainda está por vir.*
2. *Uma viagem que varre a alma, desde os instintos mais primitivos e promove uma passagem, através de esforços de uma “multidão”, (?) que soma para chegar até o individual. Algo meio épico, mas relativo a conquista de si mesmo, de algo mais elevado, talvez uma glória de “ser”.*
3. *Brincar com atenção, construindo algo leve, nem por isso menos lógico, usando a informação, o conhecimento para a superação. Sorver o momento com graça.*
4. *Um ritmo previsível inicialmente, uma ruptura, que leva a relaxar e descobrir possibilidades de sensações diversas, através das nuances dos sons das vozes que mudam e se intensificam, voltando a uma pressão como no início, mais forte ainda.*
5. *A sublimação do comum, do conhecido, transformado, possibilitando o contato com o sagrado e procurado de cada um. A melhor forma encontrada, a sensação de se reconhecer verdadeiramente, de sentir-se em casa, no paraíso.*

## Código 729

1. *Música Love me tender – transmite um ar de paixão, romantismo. Suavidade na voz e no acompanhamento do violão.*
2. *Coral acompanhado por alguns instrumentos de percussão e outros. Transmite uma sensação de suspense. Trabalha muito com a intensidade – há partes fortes e fracas que são intercaladas nas vozes.*
3. *O pianista parece estar brincando nas teclas do piano, o que resulta em algo muito bonito transmitindo ao mesmo tempo um ar de suspense, tranqüilidade e leveza.*
4. *Mistura de uma canção que parece ser de uma tribo indígena ou algo parecido com outras adaptações com uma série dodecafônica. Cantos da África interpretados por vozes de timbres diferentes. Canção da Itália. Canção de 1 e 2 e 3 vozes. É algo próprio da África, Pigmeu do Gabão. Canção que se torna meio irritante conforme vai entrando as vozes.*
5. *Transmite uma sensação de suavidade, algo parece que angelical, uma combinação muito bonita de vozes com violino e outros instrumentos. Transmite uma sensação de calma e leveza.*

## Código 917

1. *Amar no sentido mais amplo, com delicadeza.*
2. *Vibração, eloquência, profundidade, vontade. Vibração com sensação de vitória, de chegar lá. Em seguida uma sensação de calma, de alcançar o paraíso. Novamente a batalha, a eloquência, a luta, após a calma. Finalmente o apogeu.*
3. *Paixão, amor, movimento, relações interpessoais, dinamismo.*
4. *Clamor, desolação, o som do dia-a-dia, da vida. O som é sentido > é sentir. Povos e suas diferenças de culturas e emoções.*
5. *Provoca ou evoca uma sensação de leveza, pureza d'alma. Algo de paradisíaco, abençoar.*

## Código 079

1. *Calma. Tranquilidade de uma praia no Hawaii, ondas batendo calmamente na areia, num fim de tarde.*
2. *natal – no início da música; causa uma certa expectativa opressiva, mas me dá sensação de liberdade, como se estivesse voando. AMO CARMINA BURANA!*
3. *Difícil descrever, são diferentes sentimentos ao longo da música, alterna partes alegres, um pouco depressivas, calmas, me deixa um pouco tensa.*
4. *Sons da natureza, tribos africanas, savana, animais selvagens, rituais, causam tranqüilidade ao mesmo tempo em que despertam os ouvidos para os diferentes sons. A parte remixada é chata, a repetição de partes parece que embaralham o cérebro. A parte com sons de diferentes etnias é bem interessante, mas um pouco barulhento. Quando aumenta o número de vozes o som fica mais harmonioso.*
5. *Relaxante, sensação de leveza do corpo, tranqüilidade, como se fosse um lugar paradisíaco (no sentido religioso) parece que de repente surgirão anjinhos...*

Na primeira leitura os depoimentos parecem muito semelhantes. O que mais chama a atenção são as relações entre os relatos de uma mesma música, porque despertou lembranças.

Em relação à primeira música, “Love me tender”, são explicitados fatos, lugares, ambientes e sentimentos recolhidos na memória; a música faz lembrar o filme, de modo que a lembrança das imagens do filme servem para falar da música; contextos relacionados a audições anteriores da música emergem de modo difuso e cheio de romantismo. A nomeação do cantor pode estar relacionada ao filme, mas também a experiências pessoais de quem enuncia a apreciação. Por exemplo, o fato de remeter à adolescência, à juventude, à irmã dois anos mais velha, às horas e horas ouvindo e cantando músicas de Elvis Presley. Contudo, a

indicação de sentimentos românticos pode ser devido às características da própria música, pois entre os participantes da sessão de audição não era idêntico o grau de familiaridade com o cantor, o filme e outras associações a audições anteriores. A audição ocorrida no momento do curso suscita que o participante apenas identifique o cantor pelo nome, ou que indique o nome da música, porque está sendo solicitado a dar uma resposta, como mostram “Elvis”; “Elvis?”, “Love me tender”, e a buscar resumir o que a própria música “fala” sentimentos de amor terno, ou dos sentimentos que a música suscita para si mesmo.

Em relação à segunda música, aparecem na enunciação da apreciação sentidos que podem ser tomados como referências ao contexto onde a música foi ouvida anteriormente: “Natal Luz de Gramado”. Desse modo, a música aparece indissociada da experiência ligada ao contexto lembrado. Remete também ao que o enunciador supõe que a música “queira dizer” ou significar: “a exaltação de alguma coisa” e o modo como isso se expressa na própria música: “grandiosidade”, “absurdamente oprimente”. Apresentam-se também referências a lembranças pessoais do ambiente – “teatro, igreja, infância, pai” – relacionadas a experiências anteriores com essa música e despertadas no momento em que a ouve no curso.

No universo do sujeito, ao ouvir a segunda música, a expressão é simples, pois, à primeira vista, representa *essa música lembra coisas boas ... esse som sonoro é legal*, porém a música evocou lembranças e emprego de palavras que denotam lembranças pessoais. O sujeito denota uma aproximação com o campo da música, mas na perspectiva de uma avaliação pessoal; *boas* e *legais* são palavras apreciativas, adjetivos. Pode-se considerar a existência de certa familiaridade com o campo da música, desde a indicação do nome do cantor à manifestação de outros elementos lexicais que apontam para o campo da música: *em piano, vozes, melodia, gênero musical*.

A estesia representada pela experiência de audição da quinta música está bem evidenciada no enunciado a seguir, no qual o enunciador diz que a música o leva a se deslocar para outro ambiente, ao mesmo tempo em que reconhece o gênero música sacra: *Esperança, arrepios, fé, estou em uma igreja orando, me enchendo de luz e paz*.

Outro exemplo mostra que o sujeito reconhece o instrumento *piano*; a adjetivação remete também a sentimentos pessoais – *muito boa, lindo, que não cansa* – que o afetam: *mexe comigo*. Por outro lado, quando diz *música para meditação, leitura, reflexão, a harmonia dos sons...*, está colocando a música em compartimentos: essa é para isso, aquela é para aquilo, e assim por diante.

### 5.1.1 Evocação de lembranças relacionadas ao sonho amoroso e ao cantor –

#### ”Love me tender”

Lembrar-se do filme que contém a música aponta para o processo semiótico, no qual um signo é representado por outro signo.

Dentre os relatos, destaco aqui o Código 079, o qual, em relação à primeira música, descreve elementos do filme em que o cantor aparece interpretando-a: *Tranquilidade de uma praia no Havaí...* Ora, se nesse caso a tranquilidade está numa praia, poderia ser em alguma das nossas, mais plausíveis de serem frequentadas, mas não, com essa música a calma e a tranquilidade estão numa (naquela, a do filme) praia do Havaí. Peirce diz que

uma Abdução é um método de formar uma predição geral sem nenhuma certeza positiva de que ela se verificará, seja num caso especial ou normalmente, sendo sua justificativa a de que é a única esperança possível de regular racionalmente nossa conduta futura, e que a Indução a partir de experiências passadas nos encoraja fortemente a esperar que ela seja bem sucedida no futuro (1999, p. 60).

No caso, a experiência passada regula sua forma de ouvir, encorajando a renovação da mesma vivência.

Elvis Presley foi um dos grandes responsáveis pelo surgimento da música *pop* no século XX. Sua nova forma de cantar e de se apresentar no palco significou o despertar da rebeldia adolescente que marcaria uma nova forma de comportamento, consolidada na sociedade a partir dos anos 1960.

Voz e violão é a instrumentação usada em “Love me tender”, na forma estrutural A B A. Na parte A, Elvis entoa a melodia acompanhada de violão solo; na parte B, ouve-se o acréscimo de um vocal em *boca chiusa*, acompanhando o cantor. Uma canção dolente e amorosa escrita em setembro de 1956, que representou o alcance de uma ambição: ele poderia ser ainda melhor ingressando na gravação em estúdio. Cantar essa balada sozinho foi mais uma marca de sua carreira, pela qual ele descobriu que poderia ser ainda melhor do que aquele Elvis que rebojava e cantava no palco, acompanhado de seu violão, levando a plateia ao delírio.

No quadro abaixo seleciono todos relatos sobre esta música da primeira sessão:

	PRESLEY, Elvis. (1935-1977) Love me tender.
Código	Ouvir música com significado D'Arte Galeria
582*	<i>Minha juventude, minha casa na chácara, minha irmã, dois anos mais velha, e horas e horas ouvindo música do Elvis Presley, eu adorava cantar todas suas músicas.</i>
837*	<i>Eu imagino o cantor caminhando em uma estrada e em conflito dos seus amores, reflexões dos seus sentimentos.</i>
479*	<i>Elvis</i>
201*	<i>Adolescência – gostoso – sentimentos bons – dança – (Presley?)</i>
414*	<i>Suavidade, repouso, romantismo.</i>
207*	<i>Sensação de carinho, amor, declaração para o ser amado, tentativa de conquista como se no universo só existisse eu e você e neste instante o mundo parasse.</i>
156	<i>Coisas boas são para serem vividas! Lindo! É tudo quero sonhar...Amar, amar, amar... O melhor é amar você!...</i>
627	<i>Meu primeiro amor, sonhador, filme romântico</i>
591	<i>Love me tender – como o próprio nome da música suscita, uma certa suavidade que embala os sentidos e permite-nos acolher o próprio sentimento do “sonho” amoroso, o que ainda está por vir.</i>
729	<i>Música Love me tender – transmite um ar de paixão, romantismo. Suavidade na voz e no acompanhamento do violão.</i>
917	<i>Amar no sentido mais amplo, com delicadeza.</i>
079	<i>Calma. Tranquilidade de uma praia no Hawaí, ondas batendo calmamente na areia, num fim de tarde.</i>

Quadro 3 - Depoimentos do Grupo 1 da música “Love me tender”.

Os relatos apontam para uma generalização do sentimento de amor. O primeiro, para as lembranças amorosas em família na juventude; o segundo, uma reflexão íntima do cantor e compositor sobre o amor; o terceiro somente remete ao cantor; o quarto enfatiza mais as movimentações adolescentes que o sentimento amoroso; o quinto remete às qualidades do amor e o sexto explicita sobre o amar e ser amado. O Código 837 faz algo além de lembrar: promove uma reflexão sobre o que seriam as ideias do compositor para cantar daquela forma quando diz *eu imagino o cantor caminhando em uma estrada em conflito com seus amores...* Entretanto, nenhum chegou à música.

Neste caso, de acordo com Copland (1974), os sujeitos ouviram música num plano sensível. Remeteram-se a lembranças da adolescência, lembranças de experiências próprias vividas, induzidas pela projeção da música. Neste caso, pode-se imaginar o poder de um som penetrando numa sala de leitura:

O que surpreende, entretanto, é que muitas pessoas se consideravam ouvintes de qualidade abusam desse plano da audição. Vão a um concerto para esquecer-se de si mesmas; usam a música como consolação e subterfúgio. Entram em um mundo ideal onde não se tem de pensar nas realidades de todo dia. Naturalmente, elas também não estão pensando na música. A música permite que elas a abandonem, e elas viajam para um lugar de sonho, sonhando a propósito de uma música que ainda não chegaram a ouvir (COPLAND, 1974, p. 22-23).

Se tomarmos a teoria de Peirce, percebemos que todos transitaram pela sensação; houve, portanto, uma interpretação da música. Ora, “uma vez que não há interpretação sem signos, pois toda interpretação é signo, [...] Qualquer coisa que substitui uma outra coisa para algum intérprete é uma representação ou signo” (SANTAELLA, 2001, p.31). O nível de primeiridade de Peirce manifesta-se na *qualidade* do sentimento presente em todos os depoimentos.

Quanto à teoria do desenvolvimento mental de Piaget, talvez não se possa afirmar que existiu interação entre música e sujeitos. De acordo com sua teoria, todos tiveram uma posição egocêntrica de sua relação com a música, centrados nos sentimentos suscitados pela audição; movimentaram sentimentos de suas vidas afetivas.

Existem diferenças entre os depoimentos deste grupo, comparando os do grupo projetado (\*), aqueles que mantinham a característica de não ter vínculo com o trabalho e etc., como já citado, com os demais participantes do mesmo grupo da galeria que não se incluíam naquelas características específicas. Conforme o quadro abaixo, pode-se constatar:

PRESLEY, Elvis. (1935-1977) Love me tender			
Código	Ouvir música com significado D'Arte Galeria	Código	Ouvir música com significado D'Arte Galeria
729	<i>Música Love me tender – transmite um ar de paixão, romantismo. Suavidade na voz e no acompanhamento do violão.</i>	414*	<i>Suavidade, repouso, romantismo.</i>
079	<i>Calma. Tranqüilidade de uma praia no Hawaí, ondas batendo calmamente na areia, num fim de tarde.</i>	837*	<i>Eu imagino o cantor caminhando em uma estrada e em conflito dos seus amores, reflexões dos seus sentimentos.</i>
591	<i>Love me tender – como o próprio nome da música suscita, uma certa suavidade que embala os sentidos e permite-nos acolher o próprio sentimento do “sonho” amoros, o que ainda está por vir.</i>	207*	<i>Sensação de carinho, amor, declaração para o ser amado, tentativa de conquista como se no universo só existisse eu e você e neste instante o mundo parasse.</i>

Quadro 4 - Relações entre três depoimentos de um mesmo grupo, Grupo 1.

No primeiro exemplo, o Código 414\* aponta dois adjetivos para o sentido de relações semelhantes nos dois depoimentos: *suavidade e romantismo*. O depoimento de Código 729

indica que conhece a música e refere a voz e o violão, demonstrando reconhecer o som do instrumento que acompanha o cantor. O Código 414\* somente lista adjetivos, portanto indica qualidades.

No segundo exemplo, os relatos referem-se a lugares distantes, a andamentos diferentes: Código 079: tranquilidade de uma praia no Havaí, ondas batendo calmamente na areia, num fim de tarde; Código 837\* eu imagino a cantor caminhando em uma estrada. A calma e a tranquilidade são infiltrados no ouvinte pelo andamento da música, retratado pelas ondas batendo calmamente na areia. A metalinguagem usada busca expressar o que acontece na música, independentemente do conhecimento das questões técnicas. Por sua vez, o Código 837\*, como já analisado, usa sua imaginação para ir além da própria música: eu imagino... e em conflito...reflexões dos seus sentimentos.

O Código 207\* revela o amor como o sentimento capaz de poder parar o tempo, e o Código 591 não faz muito diferente, porém revela o poder dos sentidos como o responsável pela acolhida do sonho amoroso. O tom da voz, o andamento da música, as progressões harmônicas usadas em acordes simples e ‘limpos’, leia-se sem dissonâncias abusivas, e a própria característica da composição imprimem à música todas essas qualidades de sentimentos.

Penso que as teorias que dão suporte a esta tese concebem que os depoimentos estão nos seus primeiros níveis, porém as qualidades são apontadas e induzidas pela remissão a outros signos de expressão. Por exemplo, para disciplinar o processo analítico estabelecendo comentário, repetirei os depoimentos concernentes à segunda música, “Carmina Burana”, focando somente nos seus aspectos. Início por alguns dados sobre a obra e, a seguir, destaco um fundamento de semântica musical, buscando estabelecer relação com o caminho da análise.

### **5.1.2 Evocação de um caráter “Carmina Burana”**

Carl Orff compõe sua famosa obra “Carmina Burana”, tendo sua estreia em 1937. É uma cantata cênica baseada num manuscrito medieval:

A Carmina Burana original significa “Poesias de Beuren”, referindo-se ao mosteiro Benediktbeuren da Alta Baviera. O manuscrito que é guardado como “Codex Latinus Monacensis” na Biblioteca Estadual Bávara de München, provavelmente não foi escrito em Benediktbeuren, mas no sul do Tirol por volta de 1230, como se pode concluir baseando-se nas poucas estrofes escritas em médio alto alemão; a estas estrofes foram acrescentados alguns dramas litúrgicos e poesias onde encontramos misturas de latim, alemão, francês antigo e grego. O latim destas poesias orienta-se nos modelos antigos e não tem nada a ver com o latim vulgar de épocas posteriores. Estas poesias musicadas tornaram-se conhecidas mundialmente quando em 1937 Carl Orff as usou para a sua obra moderna” (Conjunto de Câmara de Porto Alegre, Programa, 1991).

Karbusiky (1986), nos seus estudos sobre a semântica musical, reafirma que sentir não é o mesmo que pensar, remetendo às percepções de fatos a ações em movimento. As palavras, nos depoimentos, transitam entre sentimentos de força, de alegria, de mudanças, de passagem do ousado para o delicado, sobrepondo novamente o ousado, ou o forte.

Assim, embora o objeto completo de um símbolo, quer dizer, seu significado, seja da natureza de uma lei, deve ele denotar um individual e deve significar um caráter. Um símbolo genuíno é um símbolo que tem um significado geral.[...] o Símbolo Abstrato, cujo Objeto único é um caráter. (Peirce, 1999, p.71 ).

Essas infiltrações de emoções estão contidas nas notas, nas harmonias e combinações musicais, como se pode refletir pelos depoimentos abaixo. No quadro apresento os relatos referentes a “Carmina Burana”:

	ORFF, Carl. Carmina Burana nº 1 e 2
Código	Ouvir música com significado D'Arte Galeria
582*	<i>Natal Luz de Gramado, aquela magia no ar, as luzes, as emoções um sentimento muito forte que contagia de alegria, esperança, mas também tristeza.</i>
837*	<i>Através da música, a exaltação de alguma coisa, revelações de algo. Uma coisa que precisa ser mudada ou afirmada.</i>
479*	<i>essa música lembra coisas boas ... esse som sonoro é legal.</i>
201*	<i>Teatro – igreja – <u>Infância</u> – <u>Pai</u> - <u>eletrola antiga</u> casa materna – discos vinil escutados na infância e adolescência aos quais detestava, pois eram tocados <u>altos</u> ao domingo cedo, único dia possível para dormir até um pouco mais tarde. Hoje, adulta, adoro ouvi-los, sou movida a este tipo de música (Erudita?).</i>
414*	<i>grandiosidade, esplendor, antagônica, absurdamente oprimente.</i>
207*	<i>Exaltação, algo a ser lembrado – som que tocam o coração e a alma – como se quisessem que você xxxx para algo.</i>
156	<i>Subir, descer. Tentarei e conseguirei... Subir, descer. Consegui! Júbilo, venci! Mas, mas, devagar... Aproximações... Vou, vou...</i>
627	<i>Uma batalha, conta história de um grande vencedor, sensação de êxito.</i>
591	<i>Uma viagem que varre a alma, desde os instintos mais primitivos e promove uma passagem, através de esforços de uma “multidão”, (?) que soma para chegar até o individual. Algo meio épico, mas relativo à conquista de si mesmo, de algo mais elevado, talvez uma glória de “ser”.</i>
729	<i>Coral acompanhado por alguns instrumentos de percussão e outros. Transmite uma sensação de suspense. Trabalha muito com a intensidade – há partes fortes e fracas que são intercaladas nas vozes.</i>
917	<i>Vibração, eloqüência, profundidade, vontade. Vibração com sensação de vitória, de chegar lá. Em seguida uma sensação de calma, de alcançar o paraíso. Novamente a batalha, a eloqüência, a luta, após a calma. Finalmente o apogeu.</i>
079	<i>Natal – no início da música; causa uma certa expectativa opressiva, mas me dá sensação de liberdade, como se estivesse voando. AMO CARMINA BURANA!</i>

Quadro 5 - Depoimentos do Grupo 1 sobre a música “Carmina Burana”

Os códigos 582\* e 079 apontam para acontecimentos recentes, como o Natal Luz e o próprio Natal, comemorado anualmente. O Código 201\* remete a contextos do passado, da infância; é um depoimento mais pessoal, com relato de lembranças subjetivas.

A busca de generalização por meio de palavras abstratas aparece nos depoimentos do Código 837\*, quando diz *Através da música, a exaltação de alguma coisa, revelações de algo. Uma coisa que precisa ser mudada ou afirmada*, referindo-se, de certo modo, aos “anúncios da percussão e das vozes”, às modificações de dinâmica contidos na obra; assim como do 414\*, que refere a *grandiosidade, esplendor, antagônica, absurdamente oprimente* ao generalizar as características qualitativas da peça musical. *Alguma coisa, revelações de algo, absurdamente antagônica* remetem a outro signo que não só aquele sugerido. Não determina o que precisa de mudança, porque são infiltrações, sugestões, coisas que precisam

ser experimentadas para se tornarem palpáveis, compreendidas. Contudo, o primeiro apelo está indicando, pela enunciação, a necessidade da mudança, do não saber para o saber.

O Código 479\*, ao dizer *essa música lembra coisas boas ... esse som sonoro é legal*, está revelando que as *coisas boas* são lembranças dela e que a música as está ativando porque só poderia ativar boas lembranças, por ser um *som sonoro* legal. Anunciar a exaltação com sons que tocam a alma e o coração está no enunciado do Código 207\*, que aponta o sentimento e busca generalizar; e o 627 também ressalta o brilho e a exaltação presentes na dinâmica musical, que *conta a história de um grande vencedor*.

O Código 156 produz uma manifestação aproximada com o conhecimento musical, mas misturado com seus sentimentos, quando diz *vou... vou...* Parece não ter palavras para o sentido que a música apontou, porém seu enunciável apresenta as condições diretas com seu entendimento. Como não consegue adentrar na área da música em graus de filiação, o *vou... vou...* substitui o andar da própria música. O mesmo caso se repete no Código 591, que, por falta de conhecimento sobre a música, vai apontando *algo, talvez...* Seria como se os signos musicais tivessem sido substituídos por outros que permitissem uma espécie de compreensão.

O Código 729 manifesta assistematicamente um conhecimento musical misturado ao seu próprio conhecimento, remetendo às questões próprias da música. Cita coral, instrumentos de percussão, intensidade, forte, fraco e encontra a sensação de suspense.

Foram citadas doze palavras ligadas a força: força, grandiosidade, eloquência vencedor, conquista, apogeu, êxito, vontade, luta, batalha, afirmação e antagônica. Nove palavras estão ligadas a alegria: alegria, sensação de, júbilo, exaltação, esplendor, boa, vibração, paraíso, esperança. Duas palavras referem-se a opressão. Ainda temos: mudança, passagem, suspense, revelação, magia e épico.

Pois bem, aonde vamos com isso?

As palavras usadas para relatar o que estão ouvindo são uma espécie “de sinônimos” do que a música relata em sons; são termos que apontam para um signo que determina o caráter da música. Os significados da música são sempre em sons; por isso, seriam metáforas das infiltrações sonoras. Karbusiky (1986), sempre baseado em Peirce, diz que, “desde a Antiguidade, continuamente cada ‘som’ da linguagem é um ‘signo’. Sobre a obviedade desta visão de signo – juntamente com a visão pitagórica de símbolo das relações tonais – apóia-se a concepção automatizada e desconcertante da música ‘como sistema de signos’” (p.13).

Os signos verbais não recobrem os signos musicais. Importa verificar, no momento em que os participantes das sessões de apreciação falam sobre o que ouviram, se eles se valem de outros signos para produzir sentidos. Analisar as palavras que empregam aponta para sentidos

sobre os efeitos da música que ouvem em si mesmos; as palavras é que apontam os sentidos musicais, são mediadoras da significação que a música ouvida despertou, mas sem nunca dar conta, efetivamente, dessa significação. De certa forma, é preciso aceitar todas as significações como “certas”, na medida em que um signo musical levou a outro signo de outra natureza, desencadeando algum processo semiótico.

O sujeito expressa verbalmente a sua reação diante da música ouvida e mostra abertamente como ouve a música. Uma pista para saber se essa reação mostra familiaridade do sujeito com o campo da música seria pelo emprego do léxico do campo musical em sua expressão verbal. Esse léxico não apontaria apenas para elementos de teoria musical numa perspectiva abstrata universal do que seria uma “língua” musical, mas para sentidos da música em devidos contextos culturais, ou seja, a música como língua em uso.

Do ponto de vista da própria música, Karbusicky afirma:

A base do âmbito musical é uma seleção do mar de sons naturais e de sons produzidos pelo homem, mas de forma alguma é um celeiro de signos. É o efeito ordenador desta seleção, que deixa transparecer esta base como um sistema de signos adequados à linguagem; os sofismas de seu esclarecimento ‘linguístico’ provam como se constroem assim barreiras de acesso à música (para mais informações sobre o ‘système de base en arte’ e sua polivalência sígnica veja o Ensaio de uma Antropologia do Âmbito Musical, de R. Court, 1976) (1986, p. 5-6).

Se a posição é dentro da música, vê-se que não existe necessidade de um sentido sígnico para ela, uma vez que “a diferença essencial, porém, consiste em que na linguagem o som é apenas um signo, isto é, um meio para o objetivo de exprimir qualquer coisa de completamente estranho a este meio, ao passo que na música o som tem uma importância em si, ou seja, é um objetivo em si mesmo” (HANSLICK, 1992, p. 86-87). Porém, analisar o que o ouvinte expressa sobre a música ouvida é um processo diferente; é analisar como os sujeitos ouvem quando não detêm o conhecimento musical, ou quando o detêm, de que maneira acontece o jogo do conhecimento e da apreensão desinteressada.

## 5.2 Desenvolvimento: a Galeria e o Curso de Música

### 5.2.1 Evocação de lembranças e o acontecimento musical – Análise de dois grupos

A seguir seleciono relatos de dois grupos sobre a música que tem sido analisada até aqui, estabelecendo um gráfico comparativo entre sujeitos do Grupo 1 e alunos do Grupo 2:

	PRESLEY, Elvis. (1935-1977) Love me tender.		
Código	Ouvir música com significado D'Arte Galeria	Código	Disciplina de Estética Musical, - Nível VII Curso de Graduação em Música – Licenciatura e Bacharelados
582*	<i>Minha juventude, minha casa na chácara, minha irmã, dois anos mais velha, e horas e horas ouvindo música do Elvis Presley, eu adorava cantar todas suas músicas.</i>	737	<i>ÑC. Transmite paz, tranquilidade. Um cantar doce, mas com o peso da voz masculina. Um violão leve, sutil, como se completando os espaços vazios do canto, muito parece com uma harpa. Música romântica.</i>
837*	<i>Eu imagino o cantor caminhando em uma estrada e em conflito dos seus amores, reflexões dos seus sentimentos.</i>	746	<i>C. Love me tender. A música transmite serenidade, paz. Associa a imagens de pessoas caminhando num parque, um belo dia, andando de bicicleta, está ensolarado, realmente um belo dia.</i>
479*	<i>Elvis.</i>	315	<i>ÑC. Tranquilidade, calma, pessoa sonhando com um amor, pensando em alguém que gosta, e que no momento não está, imagens de casais de namorados em locais românticos.</i>
201*	<i>Adolescência – gostoso – sentimentos bons – dança – (Presley?)</i>	254	<i>C. Love me tender – Elvis. Doce, suave. Enganador? Sinceridade? Sonhos de adolescente, paixão.</i>
414*	<i>Suavidade, repouso, romantismo.</i>	056	<i>C. Música que fala de amor verdadeiro e várias maneiras de amar a outra pessoa, mas sempre termina dizendo que ama para sempre.</i>
207*	<i>Sensação de carinho, amor, declaração para o ser amado, tentativa de conquista como se no universo só existisse eu e você e neste instante o mundo parasse.</i>	614	<i>C. Love me tender &gt; Elvis Aron Presley. Em questão de letra esta canção representa para mim a busca do “amor apaixonado”, forte, quente como a paixão mais calma, sereno e tranquilo, como a onda do mar. Mesmo quando eu não sabia o significado dela, me passava a mesma coisa.</i>
156	<i>Coisas boas são para serem vividas! Lindo! É tudo quero sonhar...Amar, amar, amar... O melhor é amar você!...</i>	025	<i>ÑC. Aula de Música no CAPS<sup>33</sup> onde um dos pacientes cantou uma canção semelhante a essa com expressão, sentimento, doação naquele momento.</i>
627	<i>Meu primeiro amor, sonhador, filme romântico.</i>	108	<i>C. Título Love me tender, Elvis Presley, o melhor músico de rock and roll até hoje. Nasceu no Mississippi na era do blues e jazz. Reduzindo as informações, morreu de overdose.</i>
591	<i>Love me tender – como o próprio nome da música suscita, uma certa suavidade que embala os sentidos e permite-nos acolher o próprio sentimento do “sonho” amoroso. O que ainda está por vir.</i>	308	<i>ÑC. Violão, voz, cantada em inglês, temática amorosa, voz masculina.</i>
729	<i>Música Love me tender – transmite um ar de paixão, romantismo. Suavidade na voz e no acompanhamento do violão.</i>	523	<i>ÑC. Instrumento= violão, uníssono, masculino. Música calma, romântica, cantada no idioma inglês.</i>
917	<i>Amar no sentido mais amplo, com delicadeza.</i>		
079	<i>Calma. Tranquilidade de uma praia no Hawaii, ondas batendo calmamente na areia, num fim de tarde.</i>		

Quadro 6 - Comparação entre o grupo 1 e o grupo 2 na música “Love me tender”

<sup>33</sup> Centro de Assistência a Pacientes com Distúrbios Psicossocial, onde o aluno realiza estágio.

O Grupo 1 foi analisado no item anterior, porém vale acrescentar que os códigos 582\*, 479\* e 201\* citaram o nome do cantor; o Código 837\* citou o cantor envolto na sua imaginação; os códigos 591 e 729 citaram o nome da música, e o 729 aludiu a voz e violão. O Código 627 apontou o filme e o 079, a praia do Havaí. Os outros códigos falam de qualidades de sentimento, o qual não deixa de aparecer nos citados. Sabe-se que isso não é conhecimento musical como o que se pretende ensinar, porém demonstra uma aproximação, um adentramento, ao mundo da música popular. É curioso considerar o quanto o fator tempo não conseguiu apagar o sucesso do compositor, uma vez que a galeria também é frequentada por sujeitos mais jovens.

No grupo dos alunos, os códigos 737, 308, 523 manifestaram o reconhecimento do violão e das características da voz, informando que não a conheciam, através das letras ÑC, no início dos relatos. Parece que neste exemplo o jogo da percepção pressupõe um início de atividades perceptivas que permite reconhecer algo conhecido. O conceito de abdução de Peirce pode estar apontando para experiências anteriores que estariam a se repetir. Porém, reconhecer instrumentos e vozes não seria suficiente para avançar da primeiridade para uma etapa posterior.

Os códigos 254, 614, 108 conhecem a música, seu compositor e intérprete e o demonstram no relato, com exceção do 108, que relata seus conhecimentos da seguinte maneira: *C. Título Love me tender, Elvis Presley, o melhor músico de rock and roll até hoje. Nasceu no Mississipi na era do blues e jazz. Reduzindo as informações, morreu de overdose.* Logo, é uma coletânea de informações históricas sobre o compositor e intérprete que assume o papel principal neste enunciado, que diz da época, das características e do desenvolvimento musical e social. Os demais participantes relatam sentimentos amorosos.

O Código 746 conhece a música, cita o nome, mas não refere outro dado; somente relata a criação de imagens mentais suscitadas pela música, pertencentes ao mesmo grupo de qualidade de sentimentos.

O Código 308, que não conhece a música, diz o seguinte: *Violão, voz, cantada em inglês, temática amorosa, voz masculina*, ou seja, por meio da leitura posso imaginar o que acontece mesmo sem ouvir. Assim também o Código 523, que igualmente não conhece, mas descreve o que acontece instrumental e vocalmente, deixando escapar o coro, reconhecendo o idioma: *Instrumento= violão, uníssono, masculino. Música calma, romântica, cantada no idioma inglês.*

Esse grupo apresenta maior desenvoltura no apontamento de termos musicais, preservando sua característica, do conhecimento específico. Entretanto, é significativo o

número de alunos que refere somente questões da emoção, deixando de citar observações sobre a questão musical. Por outro lado, a aparição do vocabulário da área diz da filiação dos sujeitos. O conhecimento específico fala mais alto que outra categoria, mas não é óbvio dizer que no específico o outro já está contido, quando aparece: *Transmite paz, tranquilidade. Um cantar doce, mas com o peso da voz masculina. Um violão leve, sutil, como se completando os espaços vazios do canto, muito parece com uma harpa. Música romântica.*

### 5.2.2 Evocação da técnica “Sonatina” I Moderato, II Allegro

Apresenta-se a análise de outro exemplo dos depoimentos: uma música desconhecida de todos, erudita, contemporânea, para instrumento solo.

A “Sonatina” de Edino Krieger, compositor brasileiro, é composição de 1956. Ele estudou harmonia, contraponto e fuga com Koellreutter<sup>34</sup> e, em 1945, sua composição para oboé, clarinete e fagote foi responsável pela sua integração à vanguarda dos compositores brasileiros. Sua produção como compositor se destaca pela perfeição de acabamento e pela qualidade da inspiração. Os primeiros ensaios de tendência dodecafônica foram logo temperados por uma forte veia lírica, que transparece, por exemplo, na “Sonatina” para piano<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Hans Joaquim Koellreutter, músico, compositor e professor alemão que veio para o Brasil em 1937, sendo responsável pela criação do grupo Música Viva e pela disseminação da técnica dodecafônica entre os compositores brasileiros.

<sup>35</sup> Ver *Dicionário Grove de música*, edição concisa, 1994.

	KRIEGER, Edino. (1928- ). Sonatina.		
Código	Ouvir música com significado D'Arte Galeria	Código	Disciplina de Estética Musical (Nível VII) Graduação em Música Licenciatura e Bacharelados
591	<i>Brincar com atenção, construindo algo leve, nem por isso menos lógico, usando a informação, o conhecimento para a superação. Sorver o momento com graça.</i>	737	<i>C. Não percebo uma ideia melódica permanente, mas fragmentada como se o momento de estabilidade fosse quebrado por momentos de uma rebeldia ou euforia, como um momento triste se tornasse mais triste, a ponto de loucura, mas que em determinado momento volta ao controle.</i>
582*	<i>Suavidade, concentração, um mergulho nos pensamentos, você correndo suavemente, e o vento batendo no seu rosto.</i>	254	<i>ÑC. Melancolia. Apatia. Fatos. Adversidade. Movimento. Apatia. Passagem. Inquietação. Cansaço.</i>
479*	<i>Essa em piano é muito boa o som é lindo é uma música que não cansa mexe comigo.</i>	108	<i>ÑC. Música do século XIX, do período do romantismo, misturada com a estrutura da música do século XX. Parece-me ser uma sonatina, com desenvolvimento e voltando ao tema sem fugir da forma.</i>
627	<i>Habilidade, bem estar, agilidade, tranqüilidade</i>	746	<i>C. (já ouvi o tema) Saudade, vazio. Mas há momentos de agitação, de desconforto, não aceitando essa situação. Quando o tema retorna há uma alegria, mas que é parcial que não se completa. Quando eu ouço o tema, pareço me deslocar a outro lugar, em paz.</i>
156	<i>Janelas se abrem, longe, longe... Chove, corro vou ao encontro... Bom, muito bom, corro, mais, mais...</i>	315	<i>ÑC. Confusão, euforia que se resolve em um momento de reflexão. Imagem de uma pessoa procurando um objeto que não encontra e se exalta, após encontrar transmite um momento de calma e reflexão pela euforia.</i>
729	<i>O pianista parece estar brincando nas teclas do piano, o que resulta em algo muito bonito transmitindo ao mesmo tempo um ar de suspense, tranqüilidade e leveza.</i>	056	<i>C. Sonatina para piano, traz num primeiro momento (exposição) a impressão de uma paisagem de tranqüilidade que vai sendo quebrada, voltando à tranqüilidade e seguindo esse contraste. É muito expressiva e tem nuances de dinâmica muito bem trabalhados e o temor é presente em toda a obra, terminando repentinamente deixando o ouvinte querendo mais.</i>
917	<i>Paixão, amor, movimento, relações interpessoais, dinamismo.</i>	614	<i>ÑC. Os sentimentos não me são claros, a liberdade melódica e harmônica me passa a sensação de descobertas passo a passo, de surpresa quando os temas são novamente apresentados</i>
837*	<i>Eu imagino o vôo de um pássaro. Os encontros e desencontros. A emoção das alturas.</i>	025	<i>ÑC. Ouvindo me lembrou o filme sobre a biografia de Liszt. Algo expressivo.</i>
079	<i>Difícil descrever, são diferentes sentimentos ao longo da música, alterna partes alegres, um pouco depressivas, calmas, me deixa um pouco tensa.</i>	308	<i>ÑC. Piano, grandes momentos de tensão e dinâmica forte, depois um tema mais tranqüilo, de repouso, voltando num tema mais tenso e assim sucessivamente.</i>
201*	<i>Concertos, recitais, ópera, teatro.</i>	523	<i>Sonata para piano. Romantismo.</i>
414*	<i>Técnica.</i>		
207*	<i>Música que nos faz lembrar da infância, adolescência, nos reporta aos primeiros concertos onde não se tinha muito conhecimento de música, mas que fazia bem ao ouvido, mas lembra o teatro.</i>		

Quadro 7 - Comparação entre o os grupos 1 e 2 na música “Sonatina”

A falta do nome da obra, na qual às vezes está implícito o assunto sobre o qual “ela fala”, não se mostra como um fator de impedimento aos relatos; pelo contrário, prova exatamente que o assunto se caracteriza por interessar a quem constrói a obra, seu compositor. No momento em que ela passa para o domínio público, será percebida e apreciada pelo seu conteúdo e por sua forma. Os depoimentos do Grupo 1, principalmente, mostram isso: apesar da individualidade de cada um, eles transitam por vias comuns: encontros, desencontros, diferentes sentimentos; às vezes a infância, às vezes a adolescência, *mas, afinal, onde é mesmo que te encontras?*; tensão e repouso, brincar com atenção, superação e apatia, etc., evidenciando um contraste. A *técnica* e a *habilidade* citadas, assim como a corrida, são palavras que retratam algo contido na música.

Nos relatos dos códigos 591, 627, 729, 201\* e 414\* palavras como atenção, construindo, lógico, informação, conhecimento, superação, habilidade, agilidade, tranquilidade, suspense, leveza, concertos, recitais, ópera, teatro apontam para a questão da técnica. Esse grupo de palavras enuncia do que o sujeito precisa para demonstrá-la, seja qual for a área de atuação escolhida, mas, primordialmente, na área da performance e composição.

Os outros códigos, por exemplo o 582\*, vale-se de expressão de sentimentos que também dizem de uma habilidade técnica, no meu entender. A *suavidade, concentração e mergulho no pensamento* envolvem uma manifestação aproximada ao que se passa na música, pois, ao dizer *você correndo...*, alude à dinâmica da composição. A esse comentário se assemelha o Código 156, que se refere à sua imaginação, ao que está ligado à técnica e a dinâmica rapidíssima da execução: *corro, mais, mais...* Como o recurso do conhecimento musical não está para ele, usa as palavras para expressar os efeitos de sentidos que a música significa naquele momento. O mesmo acontece com outros depoimentos, como o de 917, que liga os sentimentos fortes ao movimento, às relações e ao dinamismo. O Código 079 embaralha-se nos sentimentos diversos e opostos gerados pela audição; o 479\* se expressa por *essa música que não cansa* e o 837\* diz que sua imaginação reporta-o à perfeição do voo de um pássaro, misturando seus sentimentos e emoções.

O Código 207\* reporta-se a lembranças de infância e adolescência.

Os enunciados, como toda proposição formulada que não afirma nem nega, mas que vem produzida por um sujeito, no caso acima, não vêm carregados de incertezas e de dúvidas de sentimentos. Então poderíamos dizer novamente que a música não diz por palavras o seu significado, mas aponta pelos sons a generalização de seus atos.

O depoimento do Código 737, do Grupo 2, remete à questão da ideia musical quando diz: *C. Não percebo uma ideia melódica permanente, mas fragmentada, como se o momento*

*de estabilidade fosse quebrado por momentos de uma rebeldia ou euforia; como um momento triste se tornasse mais triste, a ponto de loucura, mas que em determinado momento volta ao controle.* O depoimento pertence ao grupo de alunos do curso de Música, como demonstra o gráfico. Ele está dizendo que a ideia melódica - o tema – não é linear e permanente, ou seja, aparece e desaparece, e os termos *estabilidade, rebeldia, euforia, triste, loucura, controle* existem, indiretamente, na música em razão do tratamento formal dado pelo compositor. Porém, no caso específico, o depoimento poderia usar termos técnicos, da vida formal da música, o que não acontece, e a escolha foi retratar sentimentos infiltrados na composição. Esses sentimentos são do sujeito, mas a linguagem usada demonstra o que acontece no mundo real da música.

A ideia musical consiste em uma das questões mais delicadas da composição. Schoenberg afirma:

Quando uma idéia melódica consiste, completa ou substancialmente, em notas sublinhando um simples acorde, ou uma simples sucessão de acordes, não há dificuldade em determinar e expressar as suas implicações harmônicas: com um esqueleto harmônico tão claro, mesmo as idéias melódicas mais elaboradas podem ser relacionadas às suas harmonias inerentes (1993 p. 29).

Perseguir essa ideia e mantê-la durante a obra com *lógica e coerência* é, sem dúvida, o que o compositor precisa alcançar no seu trabalho diário. Porém, não significa que sempre elas serão claras, de simples identificação. Quando o depoimento diz que *não percebo uma ideia melódica permanente, mas fragmentada como se o momento de estabilidade fosse quebrado por momentos de uma rebeldia ou euforia*, aponta que a ideia não é linear e, ainda, que não aparece ou se apresenta sempre “com a mesma veste”.

O próximo comentário também vem de um aluno do Grupo 2, que não conhece a música: Código 108 ÑC. *Música do século XIX, do período do romantismo, misturada com a estrutura da música do século XX. Parece-me ser uma sonatina, com desenvolvimento e voltando ao tema sem fugir da forma.* Sua análise é formal, pois conhece a estrutura que a música apresenta. Não se detém em explicações minuciosas, porém conhece a forma sonata, as estruturas da música do século XX, que reconhece na música ouvida. Só não acerta ao dizer *música do século XIX*, ainda que possua resquícios do período citado.

Neste exemplo é possível distinguir as manifestações dos dois grupos.

O Grupo 1 manifesta seus depoimentos na relação do que “sente” com aquilo que a música suscita. Algumas vezes alcançam a expressão da música quando dizem: *Suavidade,*

*concentração, um mergulho nos pensamentos.* Isso seria igual ao impacto inicial da música, que suavemente ataca a primeira nota para chamar a atenção do que vem após, quando a frase musical mergulha num enunciado que aprofunda sua dificuldade técnica; após, *você correndo suavemente, e o vento batendo no seu rosto* diz de uma projeção do pensamento do andamento da música.

A música é uma linguagem de sons, cuja expressão é dada por sons, e o *sentir* não é o mesmo que o *pensar*:

[...]música, segundo sua natureza, não é um sistema-lógico-comunicativo. Sentir e pensar não é o mesmo, e os significados indeterminados dos sons são preferencialmente anexados à área dos sentimentos. Mesmo o pensar tem também suficientes 'inefáveis', isto é, esferas não verbais: são imagens de situações intraduzíveis em palavras, configurações musicais, que talvez estejam inicialmente misturadas apenas com símbolos ainda 'obscuros' do código da fala (KARBUSICKY, 1986, p. 3).

Analisando por meio da moderna teoria semiótica, a comunicação se estabelece por um jogo entre palavras, sentimentos e realidade. Realizo a leitura da relação entre palavras, sentimentos e realidade. No entanto, carrego o conhecimento musical e analiso até o ponto em que palavras acompanham e classificam sons; o ouvinte, não. Ele expressa o modo como é atingido pelos sons.

Retorno à questão da livre manifestação, quesito que requer muita reflexão: Até que ponto é produtivo deixar a livre manifestação em trabalhos como este? Não seria mais adequado pontuar as questões que deveriam ser observadas durante a audição? Em realidade, solicitava-se que o ouvinte se comportasse exatamente como quando ouve música, livre, descompromissado. E a música, por sua vez, talvez demonstrasse quando precisa, e se precisa, de mais atenção para ser entendida.

Constatam-se, no entanto, nos dois grupos considerações sobre a atividade técnica, seja na nomenclatura, que diz diretamente do conhecimento musical, seja no grupo de qualidades que as palavras apontam, mesmo que os símbolos que originam essas palavras fiquem envoltos no código da fala: *um signo que remete a outro signo, e a outro, e ...*

### 5.3 Reexposição: a galeria e os cursos de Música, Pedagogia e Artes

#### Análise de quatro grupos

##### 5.3.1 Evocação da cultura “O som e o sentido” nº 1 e 2

Esta música faz parte de um CD que acompanha os resultados da tese de doutorado desenvolvida por José Miguel Wisnik (1999), compositor e professor de Linguística na USP. Seu livro, *O som e o sentido uma outra história das músicas*, aborda as características linguísticas e musicais de povos que não entraram na história oficial, sem que por isso sejam detentores de uma cultura menor que outras abordadas na história oficial. Trabalha a Modernidade como ideia de progresso, sendo a polifonia e a harmonia algumas de suas manifestações. Dialeto italiano e de outras regiões, ritos folclóricos, manifestações sonoras, características linguísticas permeiam todo seu tema.

O autor descreve as manifestações musicais genuínas e originais desses povos, analisando-as do ponto de vista das técnicas de composição e do conhecimento musical construído nas culturas desenvolvidas. O quadro a seguir busca a sistematização dos relatos sobre a audição de Wisnik nos quatro contextos de audição indicados:

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido nº 1 e 2			
Curso D'Arte Galeria Ouvir música com significado	Curso de Música – Nível VII Disciplina de Estética Musical	Curso de Pedagogia – Nível VII Campus Soledade – Disciplina Metodologia da Música	Curso de Artes – Nível II Disciplina de Estética Musical
Cód.582* <i>Selva, noite, negros dançando ao redor de uma fogueira. De repente muda completamente, helicóptero, mistura de culturas musicais.</i>	Cód.737 <i>ÑC. Ritual a algum deus. O ritual é atrapalhado por um avião que chega na aldeia. Deste avião surgiu uma nova canção totalmente eletrônica e nova, e depois do susto começa de novo o ritual indígena.</i>	Cód.973 <i>Ouçõ vozes, vozes... Penso serem vozes indígenas. Batem latas e chocalhos. Acredito ser um ritual a ser cumprido... Um som muito forte parecido com motor de avião... o barulho vai aumentando... Imagino que deve ter pousado... mas onde? E os índios? Será que ficaram embaixo do avião?</i>	Cód.582 <i>Plano sensível – suspense, magia, ritual. Plano expressivo – expressão romântica. Plano musical – instrumental de diversos timbres, vozes masculinas, femininas, técnica vocal, conexão entre história, ritual e o verdadeiro sentido do som.</i>
Cód.837* <i>Essa música transmite mistério, algo que vai acontecer. Através do som se unem etnias. Veículo de ligação de raças, povos, cultura.</i>	Cód.746 <i>C. (o som e o sentido. Experimentos) Algo está acontecendo. O primitivo e o moderno tudo é novo. Tudo acontece ao mesmo tempo, no mesmo lugar. Incerteza, descontrolo.</i>	Cód.076 <i>Homens cantando, gritos, instrumentos de percussão, tons de vozes altos e baixos, repetição com tons graves e agudos.</i>	Cód.898 <i>Sons tribais. Ritual, Religião, Duplo sentido – som se propaga. Cultura/povos. Cada povo, cada tribo expressando suas crenças, dores, histórias através dos sons.</i>

Cód.479* <i>Essa melodia não faz muito o meu gênero, mas no fim achei legal as vozes.</i>	Cód.315 <i>ÑC. Ritual de povos indígenas, africanos para caça, para um momento de apreensão, misturado com confusão.</i>	Cód.018 <i>Gritos – sons – vozes, instrumentos, barulho de uma moto, canto de alguma cultura.</i>	Cód.019 <i>Sons misturados. Chocalhos. Vozes num canto e horas falando nomes. Som que vai do agudo ao grave. Hélice que termina em uma frase. “o som e o sentido” – feminina. Vai para a masculina bem grave. Comentários – várias etnias e regiões.</i>
Cód.201* <i>Danças típicas, avião, capoeira, África, folclore, batuque.</i>	Cód.254 <i>C. Monstro. Quotidiano. Assombro. Decadência. Nova forma pela morte. Matéria.</i>	Cód.432 <i>Vozes que entoavam uma canção, com ruídos fortes e fracos diferenciados, com diversos instrumentos, senti tristeza parecia ser um ritual de uma tribo indígena.</i>	Cód.729 <i>Transmite a impressão que estamos em uma mata – África ou Amazônia – índios e depois te leva a viajar por várias civilizações e termina em rituais.</i>
Cód.414* <i>Tribalismo, contrastes culturais.</i>	Cód.056 <i>ÑC. Música eletrônica em contraponto a elementos tribais e primitivos. Fala do som e o sentido e vai ficando mais experimental no decorrer da obra.</i>	Cód.767 <i>Música Africana, em que aparecem vários sons, com vozes, batidas, barulho do ambiente, (moto) sons repetidos, ruídos.</i>	Cód.391 <i>Sons primitivos evocando algo, chamado, ritual, gritos, sacrifícios, com muito mistério em volta... Som meio incomum misturas de línguas, muitas misturas de ritmos.</i>
Cód.207* <i>Músicas tocadas pelos escravos nas senzalas. Hoje os jovens utilizam-se desses ritmos para extravasar suas emoções, seus sentimentos reprimidos. Dança da capoeira. O horror da África.</i>	Cód.614 <i>ÑC. Mistura de ritos indígenas, com melodias conhecidas e sons não musicais que fundem dando um sentido novo, se explicando no final na questão primária na frase final. “O som é sentido”.</i>	Cód.398 <i>Música indígena, com vários instrumentos, vozes, ruídos, sons variados, repetições.</i>	Cód.886 <i>Expressa índio em uma aldeia fazendo seus rituais religiosos, depois inicia um barulho de uma moto e começa uma voz cantando o som e o sentido, depois vários países falando ou cantando alguma coisa e assim a música continua com vários sons e várias intensidades de vozes. Vários ritmos.</i>
Cód.156 <i>Silêncios, floresta, estão chegando, estou chegando! Me ouçam! Muita gente, festa! Brochou... Sucumbiu! Parou... Culturas diferentes, jeitos diferentes, som...</i>	Cód.025 <i>C. Música indígena.</i>	Cód.110 <i>Música africana ou indiana, cantada em forma de gritos e gemidos. Sons de chocalhos, batidas de lata, avião passando, motor... cinco sonhos, sentir os sonhos, sentir os sonhos, o sonho sentido, dueto de vozes, do, do, do... p/ mim confusão musical.</i>	Cód.323 <i>Uma mixagem de instrumentos e vozes com inúmeras distorções que criam vários efeitos sonoros.</i>
Cód.627 <i>Confusa, mistério, difícil de explicar as várias mensagens, irritante.</i>	Cód.108 <i>ÑC. Música percussiva, como um ritual indígena e um ronco de motor de avião aterrizando, como se fosse uma música concreta, com várias vozes humanas.</i>	Cód.310 <i>Música confusa, agitação, sem nitidez, diferentes sons, ruídos, instrumentos musicais variados, vozes diferentes, pouca identificação.</i>	Cód.302 <i>Barulho de chocalhos, parecendo uma tribo, um ritual com vozes. Barulho de um motor com altura grave e intensidade forte. Voz de uma mulher e após homem falando “o som e o sentido”, após falam ao mesmo tempo. Uma voz, duas vozes, três vozes, cinco vozes, oito vozes.</i>
Cód.591 <i>Um ritmo previsível inicialmente, uma ruptura,</i>	Cód.308 ÑC. <i>Flautas, percussão, vozes, algum instrumento de</i>	Cód.429 <i>Música em que reproduz sons de instrumentos e voz,</i>	Cód.135 <i>Bastante instrumentos, chocalhos na tribo, avião,</i>

<i>que leva a relaxar e descobrir possibilidades de sensações diversas, através das nuances dos sons das vozes que mudam e se intensificam, voltando a uma pressão como no início, mais forte ainda.</i>	<i>corda, o qual não identifiquei. Algo eletrônico parecido com som de avião, o qual no final, no diminuir das rotações se ouve uma voz dizendo “o som e o sentido”.</i>	<i>tribal, onde nos parecem sons de bichos lamentos humanos, avião, e a repetição de palavras.</i>	<i>moto, som e o sentido (vozes femininas, masculinas). Sons africanos, povo italiano, gritos, muitos gritos ao mesmo tempo.</i>
<i>Cód.729 Mistura de uma canção que parece ser de uma tribo indígena ou algo parecido com outras adaptações com uma série dodecafônica. Cantos da África interpretados por vozes de timbres diferentes. Canção da Itália. Canção de 1 e 2 e 3 vozes. É algo próprio da África, Pigmeu do Gabão. Canção que se torna meio irritante conforme vai entrando as vozes.</i>	<i>Cód.523 ÑC. Música explorada por vários instrumentos, latas, chocalhos, batidas, cantando e ao mesmo tempo falando, com ruídos estranhos, com vozes falando várias palavras.</i>	<i>Cód.097 Som alto, falas individual e coletiva. Instrumentos musicais – chocalhos – som agudo – Repetição: 5 som enfim: cinco som &gt; sentir som/ sentir som/ sentir sonho/ sentindo sonho/ sentindo sonho/ som sentido.</i>	<i>Cód.214 Rituais, danças, batuques, alvoroço, pânico, intensidade forte, barulho de hélice de avião, expressão do som e o sentido em coro alternando timbres em muitas vozes (8) expressão de batuques em partes de timbres de acompanhamentos de obras diferentes de técnicos de sons, de voz, de rituais dos povos.</i>
<i>Cód.917 Clamor, desolação, o som do dia-a-dia, da vida. O som é sentido &gt; é sentir. Povos e suas diferenças de culturas e emoções.</i>		<i>Cód.765 Música com gritos; vozes; instrumentos; dança africana; compassos; repetições; sons fortes e fracos; sons altos e baixos; mostra a cultura de um povo. Homofônica.</i>	<i>Cód.256 Sons de chocalho, tambor, vozes com intensidade forte e fraca, altura grave e altura aguda com expressão de uma tribo; ritmo acelerado e às vezes lento.</i>
<i>Cód.079 Sons da natureza, tribos africanas, savana, animais selvagens, rituais, causam tranqüilidade ao mesmo tempo em que despertam os ouvidos para os diferentes sons. A parte remixada é chata, a repetição de partes parece que embaralham o cérebro. A parte com sons de diferentes etnias é bem interessante, mas um pouco barulhento. Quando aumenta o número de vozes o som fica mais harmonioso.</i>		<i>Cód.747 Essa atividade inicialmente me deixou com uma sensação de suspense, como se eu estivesse num círculo de concentração para a guerra. Ouvi várias vozes, chocalhos, instrumentos, tambores, gritos e, no final, foi como se eu voltasse à realidade: o som de uma moto, a criança falando, a voz masculina, duas vozes com sons distintos, mas em sintonia.</i>	<i>Cód.220 Pessoas cantando, vários sons de instrumentos, um som meio agudo no fundo, um som muito agudo tomando conta da música, que se torna (parece) num barulho de moto, em seguida uma pessoa falando: “o som e o sentido”, se junta a isso outra pessoa dando ritmo a isso.</i>
		<i>Cód.928 Sons variados: ruídos, vozes, instrumentos, motores, repetições, de palavras, barulho, incompreensão, agitação, insegurança, angústia, medo.</i>	
		<i>Cód.652 Sons expressando um ritual de uma determinada cultura. Ex: povos indígenas “Instrumentos” = violino, chocalho, latas, ruídos de alguma espécie de objeto voador. O SOM E O SENTIDO – sons vozes em vários tons, ritmos.</i>	

Quadro 8 - Comparação entre os quatro grupos na música “O som e o sentido” nº 1 e 2

De maneira geral, todos os sujeitos do Grupo 1, coluna da esquerda, curso “Ouvir Música com Significado”, apontaram a questão da cultura. A música faz experimentos em sintetizadores, sobrepondo temas originais de outras culturas, principalmente culturas marginais da história oficial da música, como a polifonia dos pigmeus do Gabão, entre outras; demonstra o abafamento da cultura autóctone pela cultura dominante através do som de um avião aterrizando e abafando o tema original. A estranheza da música para o grupo que não a conhece sugere o *mistério* citado, a *mistura de culturas*, retratada na sobreposição de sons instrumentais e vocais, de melodias independentes, de uma série dodecafônica<sup>36</sup>. O Código 837\* faz o seguinte: *Essa música transmite mistério, algo que vai acontecer. Através do som se unem etnias. Veículo de ligação de raças, povos, cultura.* A linguagem musical técnica não está presente. A tensão misteriosa presente na composição remete a um acontecimento, cujo resultado é apontado na *ligação de raças, povos e cultura* por meio da música, considerada aqui como um veículo, o ponto de união de diferentes etnias. Talvez a música não seja um ponto de ligação da diversidade, porém é real considerá-la uma identidade de cada cultura e, por isso, uma forma de conhecer diferentes povos.

O Código 591 relata de forma interessante suas sensações durante a apreciação, demonstrando o que sente de acordo com a dinâmica da música: *Um ritmo previsível inicialmente, uma ruptura, que leva a relaxar e descobrir possibilidades de sensações diversas, através das nuances dos sons das vozes que mudam e se intensificam, voltando a uma pressão como no início, mais forte ainda.* A ruptura aparece na separação entre o original e o dominante; tensão e repouso como no jogo musical.

Entretanto, apesar da alusão dos depoimentos de todo o grupo, o Código 729 parece ir além da apreensão conotativa, da apreensão das relações entre sensação e música. Relata sobre questões que se apresentam na obra: *Mistura de uma canção que parece ser de uma tribo indígena ou algo parecido com outras adaptações com uma série dodecafônica. Cantos da África interpretados por vozes de timbres diferentes. Canção da Itália. Canção de 1 e 2 e 3 vozes. É algo próprio da África, Pigmeu do Gabão. Canção que se torna meio irritante conforme vai entrando as vozes.* Cita a série dodecafônica e reconhece que as vozes se agrupam em melodias que não soam em uníssono, mostrando que sua relação com a música está além de sensações, percepções e sentimentos. Seria como se a primeiridade de Peirce e a etapa do desenvolvimento sensorio motor de Piaget, todos primeiros níveis do conhecimento

---

<sup>36</sup> Nova forma de compor, baseada na série de doze sons. O dodecafonismo surgiu no início do século xx, na Alemanha, definindo-se no movimento expressionista, após o surgimento do atonalismo.

nos diferentes autores, já tivessem se estabelecido, dando suporte à etapa seguinte: a secundidade e o pós-operatório.

O relato do Código 079 remete, baseada na minha experiência e observação, a um dos importantes aspectos da apreciação musical: o desenvolvimento da percepção auditiva: *Sons da natureza, tribos africanas, savana, animais selvagens, rituais, causam tranqüilidade ao mesmo tempo em que despertam os ouvidos para os diferentes sons. A parte remixada é chata, a repetição de partes parece que embaralham o cérebro. A parte com sons de diferentes etnias é bem interessante, mas um pouco barulhento. Quando aumenta o número de vozes, o som fica mais harmonioso.*

Considero que a percepção auditiva desenvolvida por meio da apreciação musical contribui para o aprimoramento da atenção, da concentração, do senso crítico. “Praticá-la é, pois, trabalhar a educação dos sentimentos e do raciocínio, já que *sentidos musicais* auxiliam o desenvolvimento lógico do educando” (SEKEFF, 2003, p.21). Por outro lado,

a percepção e a cognição musical refletem como a música é estruturada. Isto é, as representações psicológicas espelham os padrões encontrados na música, alguns dos quais receberam tratamentos extensos de teoria musical, análise, composição, história e etnomusicologia [...] Estudos sobre o desenvolvimento musical e os efeitos da educação musical, assim como estudos comparativos interculturais estão abrindo o caminho para o estudo dessas questões (KRUMHANSL, 2006, p.93-94).

Apontando-se que um estudo dessa natureza, poderá apresentar investigação em duas vias de análise: do ponto de vista da recepção, que se apresenta, e de dentro da própria música. Assim, encontra-se estabelecida uma concordância forte entre os depoimentos dos códigos 582\*, 201\*, 414\*, 207\*, 917 no que tange à questão do contexto de onde vem a música e da etnia. Os códigos 837\*, 156 e 627 descrevem sua imaginação por meio da incerteza e da dúvida sobre o que estão ouvindo. Ao Código 591 faltam os termos técnicos da música para dizer de sua manifestação. As palavras descrevem e indicam. No depoimento do Código 079, não transparece conhecimento técnico, porém a diferenciação entre o uso de sintetizadores e das vozes ao natural requer um exercício consciente da audição musical.

Em outras palavras, este grupo reconheceu as diferenças culturais por meio dos elementos contrastantes da música. Existe uma forma peculiar de apontar essas diferenças, sem o discurso técnico do conhecedor musical, pela questão cultural. Alguns chegaram mais perto do discurso musical, sem deixar uma relação sensível e de primeiridade com a mesma, com exceção do depoimento do Código 729. Não se observa, entretanto, o centramento

piagetiano nas observações registradas, demonstrando que a interação entre sujeito e música ocorreu de maneira mais efetiva. Não listam instrumentos; somente vozes, helicóptero, batoque, e muitos levam os signos musicais para a dança, remetendo a outros signos.

Os depoimentos do Grupo 2, alunos do curso de Música, na disciplina de Estética, formam um novo grupo. Os primeiros quatro relatos não falam na música, porém aludem a ritual africano, decadência, apreensão, confusão, sendo interessante a alusão ao primitivo e ao moderno em simbiose, formando o novo. O Código 254 percebe a música pela matéria, entendendo uma nova forma, que se aproxima pela morte do já existente. Os outros seis relatos envolvem a música no processo que todos imaginam de maneira similar, mesmo a maioria que não a conhece. O Código 614 faz quase um depoimento completo na ótica do conhecimento específico e do acontecimento musical: *ÑC. Mistura de ritos indígenas, com melodias conhecidas e sons não musicais que fundem dando um sentido novo, se explicando no final na questão primária na frase final. “O som é sentido”*. Identifica os elementos eletrônicos presentes, assim como o processo experimental aparente.

Parece-me que esse grupo poderia explorar mais intensamente as questões musicais, no entanto seus relatos são precisos, não encarados como análise musical. Deslocando-se para outra sessão, constata-se o que um dos códigos explicou durante a audição do Bolero de Ravel: *Bolero do compositor Ravel, obra orquestral, tem figuras rítmicas características que vão se manter por toda a obra. Inicia com um instrumento de sopro fazendo a melodia, aos poucos vão sendo acrescentados outros instrumentos e a dinâmica vai aumentando. Essas figuras rítmicas que se mantêm são feitas pela percussão e outros instrumentos da orquestra, aumentando o número de instrumentistas e a dinâmica*. Uma fala, portanto, que só remete ao acontecimento musical.

Voltando a “Som e sentido”, os códigos 737, 315 e 108 usam a palavra ritual; 737, 056 e 308 reconhecem e citam o elemento eletrônico; 746 e 056 usam o termo experimental entre os usados nos depoimentos e 308 e 523 descrevem o que ouvem em minúcias conforme o acontecimento musical.

Um terceiro grupo do *corpus* se constitui nos depoimentos das alunas do curso de Pedagogia – Séries Iniciais. As palavras mais usadas nos seus relatos são: vozes, instrumentos, sons, chocalhos, gritos, repetição, ruídos, barulho, avião, motor, forte e fraco, cultura, percussão, tons, moto, ritual entre outras. O grupo de palavras que indicam qualidade é tristeza, lamentos humanos, incompreensão, agitação, insegurança, angustia, medo. Um

depoimento usa a palavra *compassos*; outro, a palavra *ritmo*, e o Código 765 identifica a música como *homofônica*<sup>37</sup>.

Os depoimentos são detalhados sobre o que aparece na música. A imaginação, em geral, é muito fértil, mas ligada ao fato musical, encarrega-se de propiciar ao leitor ideias em demasia. Por exemplo: [...] *motor de avião... o barulho vai aumentando... Imagino que deve ter pousado... mas onde? E os índios? Será que ficaram embaixo do avião?* O som do avião vai se sobrepondo à música existente e, em uma escala descendente, abafa o som original. Essa ação da música leva o ouvinte a perguntar se os índios ficaram embaixo do avião.

O Código 110 procura repetir o canto da música enquanto descreve. Como não consegue realizar a descrição a contento, qualifica-a como confusão musical: *Música africana ou indiana, cantada em forma de gritos e gemidos. Sons de chocalhos, batidas de lata, avião passando, motor... cinco sonhos, sentir os sonhos, sentir os sonhos, o sonho sentido, dueto de vozes, do, do, do... p/ mim confusão musical.*

O depoimento do Código 747 revela que ele ficou em suspense com a atividade e seu relato é minuciosamente peculiar ao retratar o que ouve durante a audição: [...] *Ouvi várias vozes, chocalhos, instrumentos, tambores, gritos e, no final, foi como se eu voltasse à realidade: o som de uma moto, a criança falando, a voz masculina, duas vozes com sons distintos, mas em sintonia.*

Treze depoimentos aludem às vozes; onze falam dos instrumentos e cinco descrevem batidas de latas e chocalhos. Ruídos de avião, moto ou motor aparecem em seis códigos e os detalhes qualitativos emanam dos eventos musicais que ocorrem na obra.

Formado por alunos do curso de Artes, o Grupo 4 não apresenta grandes diferenças em relação ao grupo anterior. Os detalhes dos depoimentos são peculiares e minuciosos e procuram realizar uma leitura fiel do que acontece na música. Não existe uma preocupação com o formal, porém os sons ouvidos são discriminados em concordância real; vários instrumentos são reconhecidos e palavras como *mixagem* e *efeitos sonoros* dão conta de dizer do entendimento sobre o uso de recursos eletrônicos em algumas partes daquela produção.

O Código 582 separa toda a música nos três planos da audição, produzindo o seguinte: Plano sensível – suspense, magia, ritual. Plano expressivo – expressão romântica. Plano musical – instrumental de diversos timbres, vozes masculinas, femininas, técnica vocal, conexão entre história, ritual e o verdadeiro sentido do som. Questões da expressão aparecem no primeiro e no segundo plano, concentrando informações sobre a questão musical no

---

<sup>37</sup> Identifica a textura da música como homofônica, isto é, melodia com acompanhamento.

último. Assim, acusa-se uma escrita por partes da atuação conjunta das categorias teóricas. Ela se preocupa em reproduzir no relato os planos da audição de Copland, como descrito em aula.

Resumindo, as conclusões no exemplo com esta música nos diferentes grupos revelam que o Grupo 1 apresentou pequenas incursões sobre o conhecimento técnico da música, porém aponta algumas diferenciações entre o uso de sintetizadores e das vozes ao natural; reconheceu as diferenças culturais através dos elementos contrastantes da música; alguns chegaram mais perto do discurso musical sem deixar de ter uma relação sensível e de primeiridade com a mesma, com exceção do depoimento do Código 729. Não se observa, entretanto, o centramento piagetiano nas observações registradas, demonstrando que a interação entre sujeito e música ocorreu de maneira mais efetiva.

A maioria do Grupo 2 envolve a questão puramente musical em seus relatos e, quando não a cita deliberadamente, usa termos que dizem diretamente da sua atuação; identifica os elementos eletrônicos, o processo experimental, a gama instrumental e a atuação das vozes; entende a atuação do compositor quando este sobrepõe uma nova forma ao primitivo, criando o novo. É exemplo o Código 254: C. Monstro. Quotidiano. Assombro. Decadência. Nova forma pela morte. Matéria, isto é, o diferente, monstruoso, que habita o cotidiano do povo e a todos toma de assombro, tenta substituir aquilo que está em decadência; pelo extermínio do existente (música tradicional), uma nova matéria (experimentos sonoros) está surgindo... Considerando que o ouvinte exerce sua livre expressão, o grupo transita pelas três categorias dos teóricos em questão. Ora pendendo mais intensamente para um lado, ora para outro, permite que atividades perceptivas enriqueçam a cognição com seus aspectos figurativos e operativos.

A característica marcante do Grupo 3 é a riqueza dos detalhes em seus relatos. Os depoimentos, marcadamente, vão contando o que a música está fazendo. Ainda com poucos recursos da linguagem técnica, apontam elementos que aparecem na música mesmo que aliados a elementos conotativos induzidos pelo fato musical. Fruto de uma imaginação, em geral, muito fértil, encarrega-se de propiciar ao leitor inúmeras ideias contidas nas combinações sonoras. Todos identificam seu caráter cultural.

O Grupo 4 apresenta resultados semelhantes ao grupo anterior; detalhistas e minuciosos, procuram fazer uma leitura fiel da música e questão. A ação é imediata, ouviu, relatou, providenciando para que conteúdos vistos em aula se evidenciem nos relatos. A falta de recursos do aspecto formal da música não impede a identificação de vários eventos sonoros que acontecem. A composição é específica: assim como quer mostrar e relatar a supremacia

da cultura dominante sobre uma secular e tradicional, faz na música, e com música, aparecer esse processo. O ouvinte, embora não conheça a intensão do compositor, percebe-a conotativamente em suas especificidades qualitativas.

### 5.3.2 Evocação de qualidade de sentimentos *In paradisium*, do “Réquiem”

Gabriel Fauré (1845-1924), compositor e professor francês, estudou órgão e regência coral na École Niedermeyer (1854-65), sendo influenciado por Saint Saëns e seu círculo, enquanto trabalhava como músico eclesiástico em 1866, até se tornar o inspetor nacional dos conservatórios de províncias em 1882, e, em 1886, primeiro organista da Madeleine, além de professor de composição do Conservatório. Neste, entre seus alunos se incluíram Ravel, Koechlin, Roger-Ducasse, Enescu e Nádía Boulanger. De 1905 a 1920 foi diretor decidido e influente do Conservatório, tornando-se célebre pelas obras-primas vocais e camerísticas que produziu até morrer.

De acordo com Grove (1999, p.314), o desenvolvimento estilístico do compositor pode ser traçado desde as partituras de canções, animadas ou melancólicas, de sua juventude, até as obras instrumentais tardias, ousadas e vigorosas, incluindo-se entre seus traços uma combinação delicada de tonalidade e modalidade expandidas, rápidas modulações para tonalidades remotas e uma melodia em contínuo desabrochar. Amplamente considerado como o maior mestre da canção francesa, enriqueceu todos os gêneros que abordou.

A edição do CD *Agnus Dei* de 1996 traz uma coletânea de doze obras musicais elevadas às mais belas obras corais de todos os tempos, onde figuram duas de Fauré: “Cantique de Jean Racine” (composta no fim de seus dias de estudante em 1865) e o “Réquiem”, entre as de Barber, Palestrina, Mozart, Elgar, Bach, Rachmaninov, Górecki, Mendelssohn, Tavener e Allegri.

O “Réquiem” foi criado em Paris, em 1888. Nele a instrumentação é modesta, com cordas graves, harpa, órgão e violino solo. O *In paradisium* conclui o “Réquiem” sobre uma nota serena e confiante, com a linha etérea do violino, que se eleva literalmente aos céus, figurando entre as melhores composições de canção de todos os tempos. A seguir transcrevem-se os depoimentos de três grupos, com a exceção do curso de Pedagogia, sobre a música em questão e a especulação de uma qualidade de sentimento.

FAURÉ, Gabriel. In paradisiu do “Réquiem”.		
Curso D’Arte Galeria Ouvir música com significado	Curso de Música – Nível VII Disciplina de Estética Musical	Curso de Artes – Nível II Disciplina de Estética Musical
Cód. 582* <i>Esperança, arrepios, fé, estou em uma igreja orando, me enchendo de luz e paz.</i>	Cód. 737 <i>ÑC. É um ambiente de paz, tranquilidade, onde o horizonte é o que nossos olhos têm na frente.</i>	Cód. 582 <i>Plano sensível – paz, emoção. Plano expressivo – expressão de leveza, tranqüilidade. Plano musical – extrema demonstração de técnica, timbre vocal feminino soprano, e masculino tenor. Ritmo lento, instrumental piano e violino.</i>
Cód. 837* <i>Emoção que envolve o espírito, ao ouvir essa música. Sentimento.</i>	746 <i>ÑC. Sensação de vislumbre frente à obra. Contemplar ao máximo. Me sinto levado, pequeno.</i>	898 <i>Religiosidade. Fé. Transmite serenidade. Calma. Ao mesmo tempo para nos tentar mostrar uma história de dor. Um som leve.</i>
479* <i>Esse ritmo é lindo eu gosto é relaxante é maravilhosa. Imparadizio chama.</i>	315 <i>ÑC. Momento de refletir, imagens de locais calmos como um lago com névoa, ou uma enorme e alta catedral vazia com alguma pessoa sentada em um banco, no anoitecer com alguns raios de sol entrando pelas janelas e portas.</i>	019 <i>Canto lírico. Coral. Ambiente – Igreja. Vozes masculinas e femininas. Piano, violino.</i>
201* <i>Paz, infinito, Deus, serenidade, calma, aconchego, solidariedade, céu, eternidade.</i>	254 <i>ÑC. Anunciação. Pureza. Equilíbrio. Água.</i>	729 <i>Algo religioso, paz, calma, transmite uma leveza da alma, leva-nos ao surgimento da vida.</i>
414* <i>Elevação espiritual, devaneios.</i>	056 <i>ÑC. Sem semelhanças com música sacra, acredito que até seja, devido a construção melódica. Bem tranqüila e de movimentos calmos e suaves.</i>	391 <i>Vozes femininas muito harmoniosas, parece um canto natalino, divino, sobrenatural, belo... infinito... a sensação é de tranqüilidade pura...</i>
207* <i>Música para meditação, leitura, reflexão, a harmonia dos sons nos faz voltar ao passado, procurando buscar o que foi perdido e até esquecido, crer em Deus encontrar-se com ele.</i>	614 <i>ÑC. A unidade do coral com o singelo violino em alguns trechos me passam profundos sentimentos de paz e de uma elevação espiritual.</i>	886 <i>Expressa calma, um coral de vozes cantando, eu acho que é uma música clássica, pode-se sentir também um pouco de tristeza.</i>
156 <i>Parar, ouvir, sentir! Permitir = Abrir.</i>	025 <i>ÑC. Celebração de Natal, momento de reflexão, paixão a Cristo, entrar no mundo imaginário das coisas.</i>	323 <i>Coro de vozes interpretando uma canção sacra com acompanhamento instrumental.</i>
627 <i>Paz, sonho realizado ou para se realizar, vontade de só ouvir e parar de pensar no mundo lá fora</i>	108 <i>ÑC. Música com uma harmonia, tonalidade maior, linda! Seguida de uma voz feminina, e um coral ou vocal com voz masculina, tenho impressão de acordes na relativa da tônica.</i>	302 <i>Coral de vozes agudas femininas e após algumas vozes masculinas com altura média. Trata-se de uma música suave e relaxante.</i>
591 <i>A sublimação do comum, do conhecido, transformado, possibilitando o contato com o sagrado e procurado de cada um. A melhor forma encontrada, a sensação</i>	308 <i>ÑC. Parece ser uma música religiosa, com vozes, talvez um órgão, de início vozes femininas, após vozes masculinas, violino.</i>	135 <i>Coral cantando. Timbres agudos. Vozes masculinas e femininas. Música suave, doce...</i>

<i>de se reconhecer verdadeiramente, de sentir-se em casa, no paraíso.</i>		
729 <i>Transmite uma sensação de suavidade, algo parece que angelical, uma combinação muito bonita de vozes com violino e outros instrumentos. Transmite uma sensação de calma e leveza.</i>	523 <i>ÑC. Coro começa com feminino e, depois, entra voz masculina. Vários instrumentos. Música calma.</i>	214 <i>Rituais de Igreja Católica em timbres de partes agudas alternadamente suave, expressão de reflexão, despedida, separação.</i>
917 <i>Provoca ou evoca uma sensação de leveza, pureza d'alma. Algo de paradisíaco, abençoar.</i>		256 <i>Som calmo com altura aguda e de leve uma altura grave, intensidade fraca e meio forte. Expressão de coral de igreja.</i>
079 <i>Relaxante, sensação de leveza do corpo, tranquilidade, como se fosse um lugar paradisíaco (no sentido religioso) parece que de repente surgirão anjinhos...</i>		220 <i>Som suave de piano, com uma voz grave em canto lírico, se junta vozes graves, som de violino.</i>

Quadro 9 - Comparação entre os grupos 1, 2 e 4, na música *In paradisium*, do "Réquiem"

A palavra *paz* aparece sete vezes; *calma*, nove vezes. Quem não usou *paz* ou *calma*, referiu *tranquilidade*, que aparece cinco vezes. *Espírito*, *emoção*, *relaxante*. *Suavidade*, *serenidade*, *infinito*, *aconchego*, *céu*, *eternidade*, *pureza*, *anunciação*, *equilíbrio*, *devaneios*, *deus*, *meditação*, entre outras, compõem a maioria dos depoimentos.

Por outro lado, *vozes*, *coral*, *violino*, *piano*, *canto lírico*, *vozes masculinas*, *vozes femininas*, *aguda*, *grave*, *fraca e meio forte*, *altura*, *intensidade* figuram entre os depoimentos da maioria do Grupo 4. Esta categoria não aparece entre os enunciados do Grupo 1.

O Código 582\*, da galeria, diz: *Esperança*, *arrepios*, *fé*, *estou em uma igreja orando*, *me enchendo de luz e paz*, ou seja, de repente foi transportado de nossa aula para a igreja. A produção de sentidos de seu enunciado demonstra o poder de força espiritual que emana da música, que leva sua expressão a ligar o momento de *luz e paz*. O Código 837\* refere o sentimento e a emoção que envolvem o espírito ao ouvir a música. Por outro lado, o Código 479\* aproveita as explicações ao final da seção da apreciação para completar o nome que entendeu, mas seu enunciado diz, em especial, de seu prazer ao ouvir: *Esse ritmo é lindo eu gosto é relaxante é maravilhosa. Imparadizio chama*. O Código 201\* usa palavras que externam a mesma qualidade de sentimentos que estão presentes nos demais. Por exemplo: *Paz*, *infinito*, *Deus*, *serenidade*, *calma*, *aconchego*, *solidariedade*, *céu*, *eternidade*. Isso porque<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Senciente, isto é, substantivamente, o que sente ou é sensível (LANGER, 1980, p.28).

[...] a função da música não é a estimulação dos sentimentos, mas a expressão deles; e, além do mais, não a expressão sintomática de sentimentos que acoçam o compositor, mas uma expressão simbólica das formas de sensibilidade senciante da maneira como este as entende. Ela indica como ele imagina os sentimentos, mais do que seu próprio estado emocional, e expressa aquilo que ele *sabe sobre* a chamada “vida interior”; e isto pode ir além de seu caso pessoal, porque a música é, para ele, uma forma simbólica, através da qual pode aprender bem como exprimir idéias sobre a sensibilidade humana (LANGER, 1980, p. 30).

O depoimento do Código 591 diz muito do sentir: *A sublimação do comum, do conhecido, transformado, possibilitando o contato com o sagrado e procurado de cada um. A melhor forma encontrada, a sensação de se reconhecer verdadeiramente, de sentir-se em casa, no paraíso.* Penso que a intenção dessa fala surge de um tema que se efetiva como preponderante: o eu consigo, o encontro com o eu interior.

Se tomássemos os depoimentos do grupo da galeria como um texto, eis o que resultaria: *Esperança, arrepios, fé, estou em uma igreja orando, me enchendo de luz e paz. Emoção que envolve o espírito, ao ouvir essa música. Sentimento. Esse ritmo é lindo eu gosto é relaxante é maravilhosa. Imparadizio chama. Paz, infinito, Deus, serenidade, calma, aconchego, solidariedade, céu, eternidade. elevação espiritual, devaneios. Música para meditação, leitura, reflexão, a harmonia dos sons nos faz voltar ao passado, procurando buscar o que foi perdido e até esquecido, crer em Deus encontrar-se com ele. Música para meditação, leitura, reflexão, a harmonia dos sons nos faz voltar ao passado, procurando buscar o que foi perdido e até esquecido, crer em Deus encontrar-se com ele. Parar, ouvir, sentir! Permitir = Abrir. Paz, sonho realizado ou para se realizar, vontade de só ouvir e parar de pensar no mundo lá fora. A sublimação do comum, do conhecido, transformado, possibilitando o contato com o sagrado e procurado de cada um. A melhor forma encontrada, a sensação de se reconhecer verdadeiramente, de sentir-se em casa, no paraíso. Transmite uma sensação de suavidade, algo parece que angelical, uma combinação muito bonita de vozes com violino e outros instrumentos. Transmite uma sensação de calma e leveza. Provoca ou evoca uma sensação de leveza, pureza d’alma. Algo de paradisíaco, abençoar. Relaxante, sensação de leveza do corpo, tranqüilidade, como se fosse um lugar paradisíaco (no sentido religioso) parece que de repente surgirão anjinhos...*

Com a exceção do Código 729, que traz uma informação musical, os outros se detém numa qualidade de sentimentos específica. Ora, a música expressa por sons, entretanto um domínio técnico tão apurado e evoluído permite que a mesma qualidade permeie a recepção de todo um grupo.

O Grupo 2, o do conhecimento específico, permite outra análise: de maneira geral, os depoimentos transitam pela mesma qualidade de sentimentos do grupo anterior, levando, algumas vezes, para enunciados ligados à linguagem musical que dizem além de uma classificação de vozes. Porém, suas subjetividades já são tocadas pelo elemento musical, o que permite outras remissões. Por exemplo, *anunciação, pureza, equilíbrio, água...* são palavras que remetem aos signos musicais, e a água está iconizada pelo exercício de acompanhamento contínuo realizado na harpa. O Código 746 usa a seguinte expressão: *vislumbre, me sinto pequeno. Contemplar*. Todo enunciado pode ser lido de duas maneiras; a primeira, que diz da questão da expressão, ou seja, vislumbrar um outro aspecto da existência, sentir-se diminuído em seu aspecto racional, mediante grandeza da reflexão introspectiva gerando contemplação; a segunda pode dizer da surpresa da composição, que na sua aparência de simplicidade oculta sofisticado trato com o elemento sonoro, desde a harmonia, a linha vocal e o jogo homofônico. É um vislumbre de possibilidades que torna o conhecimento próprio e as próprias incursões pela composição esforços ínfimos diante do apresentado, gerando um contemplar dos caminhos sonoros trilhados pelo compositor da obra em questão.

É possível, usando a mesma forma do grupo anterior, transformar todos os depoimentos em um texto único, o que resultará em algo assim: *ÑC. É um ambiente de paz, tranqüilidade, onde o horizonte é o que nossos olhos têm na frente. ÑC. Sensação de vislumbre frente à obra. Contemplar ao máximo. Me sinto levado, pequeno. ÑC. Momento de refletir, imagens de locais calmos como um lago com névoa, ou uma enorme e alta catedral vazia com alguma pessoa sentada em um banco, no anoitecer com alguns raios de sol entrando pelas janelas e portas. ÑC. Anunciação. Pureza. Equilíbrio. Água. ÑC. Sem semelhanças com música sacra, acredito que até seja, devido a construção melódica. Bem tranqüila e de movimentos calmos e suaves. ÑC. A unidade do coral com o singelo violino em alguns trechos me passam profundos sentimentos de paz e de uma elevação espiritual. ÑC. Celebração de Natal, momento de reflexão, paixão a Cristo, entrar no mundo imaginário das coisas. ÑC. Música com uma harmonia, tonalidade maior, linda! Seguida de uma voz feminina, e um coral ou vocal com voz masculina, tenho impressão de acordes na relativa da tônica. ÑC. Parece ser uma música religiosa, com vozes, talvez um órgão, de início vozes femininas, após vozes masculinas, violino. ÑC. Coro começa com feminino e, depois, entra voz masculina. Vários instrumentos. Música calma.*

O texto musical poderia aparecer mais explicitamente neste grupo. Surpreendeu-me, sobremaneira, o fato de os alunos não terem conhecimento do compositor e nunca terem

ouvido esta obra musical, em razão de sua importância no cenário quase atual da história da música.

O Grupo 4 permeia seus comentários sobre a música com aqueles que se referem a conteúdos desenvolvidos durante as aulas. O mesmo grupo de palavras aponta para uma qualidade de sentimentos, no entanto aqui existe o aparecimento de outra somente uma vez, acrescentando mais um significado, que vem completar os efeitos de sentidos encontrados nesses enunciados. A palavra é *separação* agregada ao depoimento do Código 214: *Rituais de Igreja Católica em timbres de partes agudas alternadamente suave, expressão de reflexão, despedida, separação*. Nunca foi dito que no “Réquiem” havia um soltar-se do corpo carnal na “ideia” musical de Fauré, entretanto o desenlace foi sentido.

Veja-se o texto completo dos depoimentos deste grupo: *Plano sensível – paz, emoção. Plano expressivo – expressão de leveza, tranqüilidade. Plano musical – extrema demonstração de técnica, timbre vocal feminino soprano, e masculino tenor. Ritmo lento, instrumental piano e violino. Religiosidade. Fé. Transmite serenidade. Calma. Ao mesmo tempo para nos tentar mostrar uma história de dor. Um som leve. Canto lírico. Coral. Ambiente – Igreja. Vozes masculinas e femininas. Piano, violino. Algo religioso, paz, calma, transmite uma leveza da alma, leva-nos ao surgimento da vida. Vozes femininas muito harmoniosas, parece um canto natalino, divino, sobrenatural, belo... infinito... a sensação é de tranqüilidade pura... Expressa calma, um coral de vozes cantando, eu acho que é uma música clássica, pode-se sentir também um pouco de tristeza. Coro de vozes interpretando uma canção sacra com acompanhamento instrumental. Coral de vozes agudas femininas e após algumas vozes masculinas com altura média. Trata-se de uma música suave e relaxante. Coral cantando. Timbres agudos. Vozes masculinas e femininas. Música suave, doce... Rituais de Igreja Católica em timbres de partes agudas alternadamente suave, expressão de reflexão, despedida, separação. Som calmo com altura aguda e de leve uma altura grave, intensidade fraca e meio forte. Expressão de coral de igreja. Som suave de piano, com uma voz grave em canto lírico, se juntam vozes graves, som de violino.*

Então, encontram-se manifestações aproximadas ao conhecimento musical, mas muitas vezes misturadas com sentimentos pessoais; quando não há o conhecimento, ou fica difícil expressá-lo, surgem os termos *algo, parece*. Contudo, no geral, houve uma demonstração com o reconhecimento de questões musicais e a expressão de uma qualidade de sentimentos específica e inerente à obra musical.

A evocação das qualidades de sentimentos que podem ser apontadas pela música, neste exemplo é qualificada na análise dos enunciados.

## **5.4 Ritornello: o retorno ao grupo da Galeria**

### **5.4.1 Evocação de um conhecimento construído “Prenda minha”**

Analisando as falas progressivamente, ou seja, os depoimentos de cada sessão, é possível encontrar indícios de um conhecimento específico que foi aos poucos sendo construído e que também se mostra timidamente nos enunciados resultantes da apreciação da “Prenda minha”.

“Brasileira Nº 6”, concerto para piano e orquestra, é uma composição de Radamés Gnattali, datada de 1954, no Rio de Janeiro, apresentada pela Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio do MEC, sob a regência de Alceu Bocchino e Radamés Gnattali, também solista<sup>39</sup>. A harmonia e os improvisos são constituídos por uma rica composição de sons, que escondem e mostram o tema conhecido da maioria dos gaúchos, interpretada na orquestra sempre em jogo com o piano.

Por que mais um exemplo?

Analisar a escrita inicial e a final poderá se constituir num ponto crucial desse desafio, considerando o desenvolvimento do reconhecimento dos elementos musicais, em relação à audição egocêntrica ou sensível, pontualmente visível nas primeiras audições. O conhecimento sensível não se retira do cenário, mas é acrescido de patamares diferenciados e complexos da construção do conhecimento, ou seja, estará sempre na porta de entrada de tudo o que se acrescenta nesse processo.

Na quadro abaixo encontram-se relatos sobre a última aula do grupo da galeria, com o número presente de participantes.

---

<sup>39</sup> Remasterização de fonograma cedido pela Radio MEC, do LP “Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio do MEC”/1969.

GNATALLI, Radamés. “Prenda Minha”	
Código	Curso D’Arte Galeria Ouvir música com significado
991*	<i>O nº cinco eu inverti com o nº 4. Essa que é música barroca com instrumentos agrupados é uma polifonia, brasileira.</i>
591	<i>Ritmo cadenciado, ao acréscimo de cada instrumento ganha força e vai entrando em outro patamar, mais tranqüilo, vai do ápice à particularidade que toca cada indivíduo. Volta ao movimento mais alegre e cadenciado, e novamente acalma, para em seguida remeter ao épico, com toda a orquestra mostrando a força. Finaliza com piano de solo e entrando de novo a orquestra toda com a movimentação.</i>
627	<i>A mistura de instrumentos torna a música alegre, ágil com momentos de suavidade provocando a sensação de descanso, ocorre um retorno a primeira parte como se fosse um desafio.</i>
917	<i>Sons do cotidiano de um povo que se move, que vive momentos de um dia a dia e com emoções, amor a sua terra, à sua origem. Vibra, sonha com o seu amor, com as coisas que o rodeiam e que fazem parte de sua querência amada. Com a mesma intensidade apego à sua mãe terra até o ponto de quase se confundir com ela.</i>
837*	<i>Vários instrumentos, onde o piano é suave. Alegria que transmite ao ouvir. É uma orquestra maravilhosa. A música mostra e parece que esconde à medida que evolui.</i>

Quadro 9 - Exemplos do Grupo 1 da última sessão com a música “Prenda minha”

Lembro que durante as aulas do curso, ao abordar sobre os períodos históricos da música, explicando sobre a música do período do barroco, com o exemplo de Vivaldi (1678-1741), falei, metaforicamente, que “ a música do Barroco é *como se* um motorzinho no qual se dá corda até o final e, depois solta... e ela vai”... Talvez isso tenha levado a uma associação num dos depoimentos, a “Prenda minha” de Gnatalli não é do barroco, mas tem muito de contraponto<sup>40</sup>.

Os depoimentos mostram, de maneira geral, uma percepção mais aguçada e o uso de algumas palavras que denotam maior compreensão do processo musical. Referem-se às entradas diferenciadas dos instrumentos, às texturas, ao piano. O Código 917 elaborou um pequeno texto, que não alude à música propriamente dita, porém tudo se relaciona com os acontecimentos musicais. *Vibra, sonha com o seu amor, com as coisas que o rodeiam e que fazem parte de sua querência amada...* Os instrumentos vibram fortemente, mudam sua dinâmica, tornando-se suaves, e entra o tema conhecido ao piano. *Com a mesma intensidade apego à mãe terra até o ponto de quase se confundir com ela*, remete ao duelo orquestral entre *tutti* e solo, que se confundem e se fundem no momento final.

<sup>40</sup> Técnica de composição do período em questão.

O que dissemos sobre associação por semelhança é verdadeiro para todas associações. Toda associação é feita através de signos. Tudo tem suas qualidades subjetivas ou emocionais. Que são atribuídas de um modo absoluto ou de um modo relativo, ou através de uma imputação convencional a tudo aquilo que for um signo dessa coisa. E, assim, raciocinamos

*O signo é isso ou aquilo:*

*...o signo é aquela coisa.*

Esta conclusão, no entanto, recebe uma modificação, devido às outras considerações, de forma a tornar-se: O signo é quase (é representativo de) aquela coisa (PEIRCE, 1999, p 282).

Considera-se que o Código 991\* usa termos da música que não existiam no seu vocabulário na primeira sessão de apreciação: *O nº cinco eu inverti com o nº 4. Essa que é música barroca com instrumentos agrupados é uma polifonia, brasileira.* Barroca e polifonia são palavras que dizem de seu conhecimento atual e de seu reconhecimento na música.

O Código 591 manifesta o seguinte: *Ritmo cadenciado, ao acréscimo de cada instrumento ganha força e vai entrando em outro patamar, mais tranquilo. Vai do ápice à particularidade que toca cada indivíduo. Volta ao movimento mais alegre e cadenciado, e novamente acalma, para, em seguida, remeter ao épico, com toda a movimentação.* Mesmo onde não aparece o termo técnico da música, transparece um entendimento do que acontece com os sons e no jogo orquestral, um signo que remete a outro signo, formando simbioses, novamente. A noção de movimento enraizada nas questões da música também é aludida.

Ao ler o depoimento do Código 627, que diz *a mistura de instrumentos torna a música alegre, ágil com momentos de suavidade provocando a sensação de descanso, ocorre um retorno a primeira parte como se fosse um desafio*, é possível, mesmo sem ouvir, saber que são muitos instrumentos e que a agilidade com que são tratados produz momentos de alternância com a suavidade. Sabe-se também, mesmo que não conste, que há uma segunda parte pelo retorno à primeira.

O Código 917 já foi comentado e o 837\* nos diz assim: *Vários instrumentos, onde o piano é suave. Alegria que transmite ao ouvir. É uma orquestra maravilhosa. A música mostra e parece que esconde à medida que evolui.* Aqui também aparece uma manifestação aproximada com o conhecimento musical. O sujeito percebe o que está acontecendo e o exprime por meio de suas palavras, dos seus conhecimentos, que já denotam outra postura diante da apreciação musical.

## 5.4.2 Evocação de aspectos afetivos e cognitivos da ação

### O início e o fim em outro grupo

Escolhi o Grupo 4, dos alunos de Artes, para estabelecer uma comparação entre os depoimentos de um código durante a primeira e a última sessão de apreciação.

Na primeira sessão de apreciação o Código 391 escreveu o seguinte:

	Curso de Artes – Nível II Disciplina de Estética Musical
Músicas	Código 391
PRESLEY, Elvis. Love me tender	<i>Música de som leve, com violão, falando de amor, passando um sentimento puro, uma harmonia, delicadeza, sensibilidade... (Elvis Presley – mpopular, jazz, origem dos negros.)</i>
ORFF, Carl. Carmina Burana nº 24 e 25	<i>Vozes fortes, masculinas e femininas, numa grande orquestra... Explosão, tragédia, morte, agonia, premonição... anúncio... O som fica dentro de 4 tempos.</i>
KRIEGER, Edino. Sonatina	<i>Som de piano, a música parece que tem momentos de mais intensidade, depois suaviza... a impressão que dá é de que se está contando uma história com momentos fortes, intensos e uns poucos mais suaves, há uma insistência...</i>
WISNIK, José Miguel. O som e o sentido nº 1 e 2	<i>Sons primitivos evocando algo, chamado, ritual, gritos, sacrifícios, com muito mistério em volta... Som meio incomum misturas de línguas, muitas misturas de ritmos.</i>
FAURÉ, Gabriel. In paradisiu do Réquiem.	<i>Vozes femininas muito harmoniosas, parece um canto natalino, divino, sobrenatural, belo... infinito... a sensação é de tranquilidade pura...</i>

Quadro 10 - Depoimentos primeira sessão do Código 391 do Grupo 4

Os enunciados usados pelo Código 391 para estas músicas localizam-se na região da qualidade, com a manifestação de alguma percepção desenvolvida que demonstra seu conhecimento da área da música quando remete a *violão, vozes masculinas e femininas, o som fica dentro de quatro tempos, piano, intensidade, som, som meio incomum, canto...* Essas palavras dizem de um conhecimento anterior ao curso, ou assimilado durante o desenvolvimento dos conteúdos da disciplina, cuja percepção abarca. No entanto, seus enunciados falam também das qualidades de sentimentos que remetem a signos verbais para indicá-los. Essa indicação é subjetiva, apontando para o interior e para as vivências do sujeito com a música em geral.

Vejamos o que este código nos fala em seus enunciados da última sessão:

	Curso de Artes – Nível II Disciplina de Estética Musical
Músicas	Código 391
Canto dos Parecis. Nozaniná	<i>Polifonia, vozes se contrapondo. Característica do século XXI. Ritmo contagiante.</i>
LISZT, F. Liebestraum nº 3. Por Eugeny Kissin.	<i>Homofônica. Som de piano, característica do romantismo, século XIX. Parece um amor não correspondido, decepção, conformismo.</i>
LENNON, McARTHNEY. The Strawberry Fiels Forever. Classic Dream Orchestra	<i>Polifonia, música bem organizada, forte, porém bem delicada, tranqüila. Parece ser mais atual.</i>
Choro Torto (música não pertence ao repertório das sessões)	<i>Homofônica, século XX. Parece ser uma melodia de samba, bem brasileiro, com a beleza colorida do Brasil. Delicada e sutil.</i>
Música Medieval. A l'entrada del tens clar. (idem)	<i>Maioria instrumental. Polifonia. Característica do século XVIII. Têm vestígios árabes, culturas orientais, mistura de estilos.</i>

Quadro 11 - Depoimentos da última sessão do mesmo código do quadro anterior

Considera-se que os enunciados apresentam um vocabulário desenvolvido, apontando termos que dizem de uma melhora na compreensão dos eventos musicais trabalhados. Quando fala sobre *polifonia*, *homofônica*, está dizendo que compreende a textura musical que se apresenta na música ouvida. Ao indicar *vozes se contrapondo*, sabe que o contraponto faz esse jogo na condução da composição. Cita características de períodos históricos e os séculos a que julga pertencer a mesma; reconhece estilos e formas de manifestações culturais através da música.

Não se entra no mérito de tudo ser correto, fato que se focaliza na correção em aula com esclarecimentos e audição pontual; porém, é importante o ouvido reconhecer que existem características que distinguem o que foi feito e quando foi feito, o que era inexistente no início do curso. No início do curso as expressões faladas circulavam entre *esta música é estranha*, ou *me causa incômodo*. Para exemplificar um erro, na última música o dado estranho é *século XVIII*, quando deveria ser século XIII; as outras informações condizem com o que a música apresenta.

Os enunciados mesclam as informações que consegue captar e externar sobre música numa linguagem desenvolvida, combinada aos efeitos de sentidos manifestados por sua apreensão pessoal. Observa-se que sua apreensão da música, por meio do que expressa, demonstra um equilíbrio, o que não quer dizer ausência, entre suas linhas paralelas, que formam a interlocução do seu sistema afetivo com o racional.

O afetivo e o racional entrelaçam-se em sistema de cooperação, um influenciando o outro para chegar ao *conhecer*, para chegar ao *saber*. Assim, um ser completo de acordo com

a sua totalidade talvez venha se formar, transformando novamente o paradigma de compreensão do mundo, como Silva (1991) enfatiza:

Conhecer é descrever através de dados numéricos. Só é ciência o que pode ser quantificado. O som, o cheiro, o sabor, a cor eram interpretados como conhecimentos subjetivos, não sujeitos a descrições matemáticas e, portanto, não científicos; com isso exclui-se do conhecimento científico a sensibilidade estética, a intuição. Diante da imensidão dos astros, passou-se a acreditar que todos os fenômenos são compreendidos se forem reduzidos a suas partes constitutivas. O procedimento de separar e juntar tornou-se uma atitude cultural (1991, p. 96).

A ideia de separar definitivamente corpo e mente, subjetivo e racional, parece não ter resultados muito positivos. Separar a intuição, a sensibilidade estética do conhecimento seria como “colocar apenas no papel o que não acontece na prática”, pois, em realidade, é impossível seccionar aquilo que está unido no funcionamento do ser humano.

No processo educativo o sujeito está posto inteiro, em todas as suas dimensões. Então, a estesia e a afetividade estão em ação contínua junto aos mecanismos cognitivos, e a música, como área de conhecimento presente na escola e nos mais diversos espaços educacionais, dará inestimável contribuição à educação, à formação do sujeito.

## **FINALE - CONCLUSÕES POSSÍVEIS**

No que consistem as significações da percepção na apreciação musical?

Como os sujeitos ouvem a música?

Como consta no início desta tese, o *leit motiv* desta investigação buscou investigar como se manifestam as percepções livres e a construção do conhecimento específico da área da música durante a apreciação musical, problematizando o modo como se processa a aquisição dos conhecimentos musicais e a fruição da música, supondo-se que o conhecimento irá influenciar na qualidade da apreciação de alguma forma, que varia para diferentes sujeitos. Essa investigação, em realidade, me acompanha desde o início de minha atuação como professora de educação musical no que concerne à apreciação musical

As reflexões sobre estética que iniciaram esta investigação resultaram do fato de os autores consultados se dividirem, sem grandes diferenças, em dois grupos: o primeiro que defende a ideia de que a fruição estética está ligada a uma apreensão sensível do sujeito, cuja responsabilidade está nos sentidos, nas sensações; o segundo apontando que a fruição estética não deriva somente do gosto ou das sensações, mas de um modo de conhecimento.

A discussão apresentada sobre as significações da percepção na apreciação musical, que perpassam pela educação estética, mostra que a compreensão do sujeito sobre a obra de arte e sua fruição estética depende de seu desenvolvimento cognitivo e que o funcionamento da percepção acontece por meio de atividades perceptivas enriquecidas pela cognição. A experiência estética depende da interação do sujeito com o objeto em questão, entre sujeito e o campo disciplinar, entendido como algo já dado, pré-construído mas aberto às significações que lhe possam ser atribuídas pelos sujeitos.

Colocando como um adendo ao estudo, vimos que essas questões estão alicerçadas, inclusive, por estudos neurocientíficos que demonstram os procedimentos do cérebro em diferentes atividades, comprovando que cérebro e corpo se encontram indissociavelmente interagindo com o ambiente como um conjunto, produzindo respostas tanto externas como internas, algumas das quais constituem imagens que são básicas para a mente. Se mente e corpo trabalham dessa maneira, não se podem separar emoções e sensações do conhecimento na fruição estética.

A percepção no sujeito, por sua vez, não se constitui como um grande campo, porém nem por isso é menos importante. A percepção é estática e não progride por si própria. Se é possível entender que há evolução da percepção, essa se dá pela ingerência de atividades

perceptivas ligadas à cognição, portanto, não mais uma percepção. Além disso, não existe autonomia nessa evolução das percepções, porque ela precisa da intervenção de mecanismos que vão além dela e, justamente, esses mecanismos externos vão contribuir para o aparecimento de novos efeitos perceptivos.

A percepção não significa; é desprovida da imagem e não é a origem do conhecimento, porque se apoia em campos restritos, diferentemente de um sistema de coordenadas, que supõe, ao contrário dela, a coordenação operatória de todos os campos entre si. Porém, ela é o canal de entrada por onde inicia toda nossa apreensão do mundo e sempre estará lá. Por isso, a importância da percepção no ensino e na relação global com a música foi, é e será primordial para a construção do conhecimento em música, quer do ponto de vista da criação, quer na audição. As compreensões e construções posteriores serão o resultado dos processos intelectuais, que não poderão dispensar o nível inicial perceptivo, porque os estágios primeiros permanecem ativos nas resoluções mais sofisticadas do pensamento.

Enfatizando, perceber é similar ao ouvir, entretanto classificar o que ouve se constitui de atividades perceptivas onde outros esquemas do sujeito estarão agindo cognitivamente, por isso, perceber e conhecer se influenciam na experiência musical.

A música, assim como outras artes, é um sistema de representação e sua relação com o sujeito no nível perceptivo e no nível lógico é a mesma nas atividades desenvolvidas pela criança no período sensório-motor, que se desenvolve entre zero e vinte e quatro meses. Entende-se, portanto, que, sendo a música uma linguagem perceptiva por excelência, entendê-la e exercitá-la equivale aos conceitos de compreender e falar e, como todo o conhecimento, o ouvinte somente deixará seu estágio sensório-motor por meio da educação musical, da construção do conhecimento em música.

O ouvinte leigo em música está sujeito à influência de signos sociais, gerados pela sociedade. A música de consumo se vale de aspectos que levarão o ouvinte a consumir deliberadamente; porém, por meio de um ouvir com significado, aos poucos ele se apartará desses signos sociais, o que permitirá o seu avanço no conhecimento da área e o enriquecimento de sua consciência no encontro de jogos semiológicos que permitem que um signo remeta a outro, numa cadeia infinita do pensamento

A função simbólica no sujeito manifesta-se a partir da capacidade mental de distinguir significado e significante e, também, da possibilidade de criação de significantes. O significado está dado pelo conceito e os significantes surgem a partir da imagem acústica. Dessa forma, não podem existir conceitos ou representações sem a respectiva denominação

correspondente. Por isso, as assimilações simbólicas conscientes ou inconscientes relacionam-se com o afetivo, influenciando diretamente o pensamento.

Para que se possa agregar conhecimento é preciso interagir com um objeto. Sujeito e objeto interagem, resultando daí uma construção do conhecimento. À medida que é desenvolvida a capacidade de significações mais aprofundadas no sujeito, essas irão conferir uma ideia e um sentido ao objeto, atribuindo-lhe significados que enriquecerão a relação entre a realidade do sujeito e outros conhecimentos, indicando “mundos possíveis”. Assim, o universo dos significados vai se constituindo: o objeto não contém o significado assim como o sujeito não o forma; é a interação entre os dois que constrói o significado.

Portanto, a investigação sobre a percepção do sujeito conclui que os mecanismos figurativos da mente são a percepção, a imitação e a imagem. A percepção e a motricidade efetiva seguirão exercitando-se como tal sem se agregar a significações. Então, se nossa relação com o mundo inicia através da experiência que temos com ela, seria responsável pela construção de conhecimentos; a percepção, por sua vez, é o primeiro encontro com a realidade.

Dentre os dados relevantes deste estudo consta que, na base da percepção de um dado específico, as *atividades perceptivas* permitirão a evolução desse dado em níveis superiores do conhecimento, suporte para as operações lógicas necessárias a toda construção cognitiva e a sua função é conectar o que estabelece constantes contatos entre ação e operação numa via, e objetos e eventos em outra. A percepção nunca passará a operatoriedade e as mensagens perceptivas são transmitidas de forma figurativa. Então, ela é um significante.

Todo pensamento é um sistema de significados: signos verbais e conceitos apresentam significados gerais, enquanto imagens e objetos, os significantes figurais. Uma das partes dos significantes figurais engloba a percepção. A função semiótica dá indícios de uma imagem mental que se direciona ao polo de acomodação e suas estruturas contribuem para a transformação do sujeito, facilitando o pensamento operatório. O valor auxiliar da imagem nas operações mentais demonstra-se muito útil, portanto, por servir de trampolim à dedução; em razão de seu simbolismo, permite o esboço daquilo que a construção operatória prolonga e resolve.

Um sistema de signos mantém sua ação no sujeito por meio da constante formação de sinais, signos, e símbolos responsáveis pela comunicação e compreensão do ambiente circundante. A função semiótica é formada por sinais naturais e convencionais, o que dá conta de comunicar os mais variados discursos. Os sinais naturais são simples de detectar, porém os

convencionais, mais complexos, pressupõem uma cultura preestabelecida no aspecto antropológico, da qual é resultado e expressão, produto e instrumento a um só tempo.

Categorizar os sinais convencionais da função semiótica é estudo sutil e refinado dos procedimentos mentais, sendo a *qualidade*, a *relação* e a *representação* as três primeiras categorias mais gerais, cada uma delas dividida em três subcategorias, estabelecendo um panorama geral de toda comunicação. Normalmente esses níveis não aparecem em estado puro, pois agem em conjunto, embora com a preponderância de uma ou de outra em diferentes momentos, numa movimentação constante.

Na primeira e na segunda categorias, a do ser da possibilidade qualitativa criativa e a do ser do fato atual, encontra-se a atuação da estética, que na segunda recebe como aliada a ética. Na terceira, a lógica se coloca como um indicador da presença das três categorias em atuação no sujeito. Veja-se o quão completas se colocam essas categorias que envolvem o ser em suas três dimensões, estética, ética e lógica, comprovando também a atuação conjunta dos modos de operar a inteligência, um afetivo, outro lógico.

Existe uma linha, uma orientação de passos que sustenta toda a investigação semiótica. Trata-se da semiótica concebida como lógica, que, se está no cerne de toda questão, é fundamental à percepção, à emoção humana, ao pensamento, à ação.

Na constituição do pensamento musical, assim como em qualquer pensamento, há sempre uma mistura de signos, porque, de acordo com Peirce, uma linguagem, um pensamento ou raciocínio não consegue se desenvolver apenas por meio de símbolos; logo, o signo seria a representação, cujo interpretante é a cognição do pensamento.

No processo de semiose, que envolve o sujeito como um todo, os signos, permeiam o conhecimento, na medida em que se pode pensar através de signos; um signo remete a outro signo e diversos signos interagem. No esquema abaixo, exponho como o referencial teórico interage no processo do pensamento e apreensão do real.



Figura 4 - Movimentações do pensamento

Considerando-se a semiótica de Peirce e a psicologia da inteligência de Piaget, constata-se que os diferentes modos de perceber estão submetidos aos processos de construção do conhecimento do sujeito porque a percepção, por ser estática, abre as portas para as relações do sujeito; na primeiridade, a exploração sensível do período sensório-motor movimentada nas atividades perceptivas relaciona-se em constante movimento com as qualidades, indefinição, acaso; na secundidade, produz relações ao seu mundo prático e, na terceiridade, alia ao seu cotidiano as abstrações do conhecimento já adquirido.

Entre os achados da investigação existe um que mostra significativamente que em qualquer ambiente pedagógico há a oportunidade de produzir sentidos, desde que haja a intenção do que se pretende alcançar. Grupos escolarizados de diferentes áreas, com diferentes objetivos, confirmam que é possível construir o conhecimento mesmo em contextos diversos. É pertinente lembrar que um contexto como o da galeria é mais livre, onde, mesmo que o grupo tenha se aproximado por meio do assunto oferecido, não existe uma cobrança para o aprendiz. Diferentemente, nos grupos da universidade se exige uma resposta.

Desde o início, o próprio referencial teórico vai definindo a linha da conclusão. O estudo dos autores conduz a que sejam levantadas mais questões além das que já existiam. A própria abertura do *corpus* permite novas vozes, permite estranhar as palavras, e desse estranhamento chega-se a novos sentidos, em busca de traduzir e dar forma ao que posso pensar, àquilo que se constituiu e cresceu ao longo do tempo dessa construção. No momento em que se permite ao *corpus* falar, encontram-se outras nuances de pensamentos e sentidos ausentes dos delineamentos.

Existe uma fala que diz da música sem falar na música... Os depoimentos mostram que uma metalinguagem é usada pelo ouvinte, na qual as palavras definem todos os eventos musicais sem o uso dos termos técnicos, dos termos da área. Assim, a palavra não deve ser vista como o sentido original que ela tem, mas com o sentido a que serve; muitas vezes é preciso interrogá-la para descobrir o que ela mostra e quais as manifestações discursivas que aponta.

O aluno leigo, aos poucos, vai se filiando à área específica, e aquele que é filiado à área da música vai demonstrar como é filiado à música. Não é engano dizer que o vocabulário da área vai, timidamente, aparecendo nos relatos. Na galeria, o Grupo 1 inicia muito ligado ao subjetivo, fala de si próprio, da sua relação com a música, da sua relação com filmes; em semiose mistura um signo com outro, realizando a união sincrética do signo musical e do signo fílmico, numa manifestação de um signo remetendo a outro.

As percepções se mostram nas manifestações pedagógicas enfocadas nos depoimentos como modos de conhecer, passando pelo sentir e pelo saber. Elas se manifestam sempre, mesmo sem o léxico da música, da área do conhecimento específico. No conhecimento específico, elas se afastam para demonstrar seu conhecimento musical, deixando o sentir de lado, embora sua emergência.

As questões culturais contidas na música são percebidas, a supremacia da técnica é apontada através de índices e símbolos que dizem dos acontecimentos musicais com outras palavras que não as da área. Os grupos são comparados e as questões pertinentes encontradas transitam na apropriação lenta e gradativa dos que não detém o conhecimento da área, mas não é um equívoco dizer que dentre os alunos de música, às vezes, os depoimentos falam da música sem os termos próprios da linguagem.

Na evocação de um conhecimento construído aparecem remissões, visto que um signo aponta a outro, com indicadores da manifestação musical. Na comparação entre a primeira e última sessão de um mesmo código, o progresso do conhecimento fica evidente. Todos os

depoimentos precisariam de análise como se em cada item agrupasse seus pares, como se em cada item o enunciado manifesta sutis diferenças em relação aos outros.

As análises realizadas mostraram sempre que a música aponta qualidade de sentimentos e que essas palavras são mencionadas pelo apreciador. Defendo que a música, em realidade, é música e existe por causa do compositor que trabalha suas combinações sonoras, mas constata-se que primeiramente ela é percebida pelas qualidades de sentimentos que aponta em determinada cultura. Quando o sujeito vai adentrando na área, os enunciados vão se mesclando entre conhecimento específico em alguns termos e impressões subjetivas. Então, sim, é possível ensinar a música por meio da apreciação musical. Por isso a importância de uma pedagogia da apreciação musical, como um dos componentes dessa educação, potencializando o desenvolvimento da percepção auditiva musical e democratizando o conhecimento da área. Assim, dispostos de ouvintes que poderão usufruir da música com mais qualidade, com maior discernimento, adentrando na área.

Esta realmente é uma *obra aberta*. A dificuldade de colocar o ponto final é real e existe, pois as possibilidades de análise ainda são múltiplas.

Analisar um código sessão a sessão poderá apontar novas questões, mas assim como esta possibilidade, muitas outras aí estão para alcançar novos achados de outras interfaces da pesquisa. Gostaria de buscar o ponto final, por meio de algo já dito, já construído no interior deste estudo, potencializando-os como mensagem final

Em outras palavras, o resultado da experiência estética depende da interação do sujeito com o objeto em questão. A música, como área do conhecimento, consiste num campo cujo conhecimento do objeto – a música – depende da atuação do professor, por meio do ensino, ao estabelecer a mediação entre o estudante e a música - entre o sujeito e o objeto – com o campo disciplinar. Entende-se, discursivamente, conforme Mutti (2010b), que um campo disciplinar ressoa como algo já dado, isto é, pré-construído, mas aberto às significações dos usuários; estes movimentam a memória desse campo com suas enunciações, produzindo sentidos que poderão ficar registrados na memória coletiva. O estudante vai dialogar com a música à medida que for capaz de usar a “língua” da música cada vez melhor, reconhecendo uma “gramática” da música com base na ampliação da capacidade de metarreflexão, produzindo sentidos a partir de suas experiências.

No caso da música, a interação entre o sujeito e a música será o divisor de águas para uma apreciação musical significativa. O sujeito que apreende envolverá o que conhece e como conhece, o que sente e como sente, do que dependerá, em boa parte, a qualidade de sua experiência musical. A complexidade que acompanha o ato da apreciação musical

significativa exige algo além da percepção auditiva, capaz de explorar a estrutura musical do texto e a hierarquia de seus níveis de significação.

Contribuindo para a formação humanizadora dos sujeitos, a música na escola poderá demonstrar visivelmente seu poder e modo de influência no desenvolvimento perceptivo, cognitivo e socializador dos alunos em sua totalidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. *Introdução à sociologia da música*. 1962.
- AGOSTINHO (sto). *Os pensadores*. São Paulo: Victor Civita, Abril Cultural e Industrial, 1972.
- AIELLO, R. Can listening to music be experimentally studied? In: AIELLO, R.; SLOBODA J. *Musical Perceptions*. New York: Oxford University Press, p.273-282, 1994.
- ÁLVARES, Sérgio Luis de Almeida. Vertentes do saber musical – precedentes e conseqüentes epistemológicos rumo a uma fundamentação filosófica abrangente para uma educação musical contemporânea. In: ILARI, B.S. *Em busca da mente musical*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.
- ALVES, Rubem. Sabedoria bovina. *Correio Popular*, Campinas, abril/1998.
- AQUINO, T. *Suma teológica*. 2 ed. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Livraria Sulina; Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul. 1980.
- ARISTÓTELES. *Os pensadores*. São Paulo: Victor Civita, Abril Cultural e Industrial, 1972.
- ARONOFF, Frances W. *La musica y el niño pequeño*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1974.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *A Escola de Frankfurt*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- BALZAN, Fabíola Ponzoni. *Habilidades comunicativas: pedagogia e comunicação*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo, 1999.
- BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso*. 2. ed. Barcelona: Paidós, 1992.
- BHARUCHA, J. J. Event hierarchies, tonal hierarquies, and assimilation: A replay to Deutsch and Dowling. *Journal of Experimental Psychology, General*, 113, p. 421-425, 1984.
- \_\_\_\_\_. Music cognition and perceptual facilitation: A connectionist framework. *Music Perception*, 5, p.1-30, 1987.
- BEYER, Esther. *A abordagem cognitiva em música: uma crítica ao ensino da música a partir da teoria de Piaget*. Dissertação (Mestrado em Educação) \_ UFRGS, Porto Alegre, 1988.
- BRÉAL, Michel. *Ensaio de semântica – Ciência das significações*. 2 ed. Campinas: Editora RG, 2008.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CASTELLANO; BHARUCHA; KRUMHANSL. Tonal hierarchies in the music of North India. *Journal of Experimental Psychology, General*, 113, p.394-412, 1984.
- COPLAND, Aaron. *Como ouvir (e entender) música*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes*. Emoção, razão e cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DELIÈGE, Irene; SLOBODA, John. *Musical beginnings origins and development of musical competence*. New York: Oxford University Press, 1996.

DELIÈGE, I. Grouping conditions in listening to music: an approach to Lerdahl & Jackendoff's grouping preference rules. *Music Perception*, 4, p.325-360, 1987.

DELVAL, Juan. Aprender investigando. In: BECKER, Fernando. MARQUES, Tânia B.I. (Org.). *Ser professor é ser pesquisador*. Porto Alegre: Mediação, 2007.

DUARTE JR. João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. Curitiba: Criar Edições, 2001.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EISNER, Elliot W. *El ojo ilustrado: indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona: Martínez Roca, 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

FISCH, Max H. Peirce's general theory of signs. *Sight, Sound and Sense*. Bloomington: Indiana University Press, p.31-70, 1978.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. Por dentro da matriz. *Revista da ABEM*, Porto Alegre: ABEM, n. 16, p. 83-94, mar. 2000.

FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

GADAMER, H.G. *Verdad y método*. 5. ed. Salamanca: Sígueme, 1993.

GADOTTI, M. *História das idéias pedagógicas*. São Paulo: Ática, 1995.

GENNARI, M. *La educación estética: arte y literatura*. Barcelona: Paidós, 1997.

GOBBI, Valeria. *A educação estética através da apreciação musical uma experiência*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Passo Fundo, P.Fundo, 2000.

\_\_\_\_\_. A percepção na música. In: DOTTORI, Maurício e ILARI, Beatriz (Eds.) *Anais do Primeiro Encontro Nacional de Cognição e Artes Musicais*. Curitiba: Deartes-EFPR, 2006 (26-36).

GRANJA, Carlos Eduardo de Souza Campos. *Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação*. São Paulo: Escrituras, 2006.

GUIMARÃES, Eduardo. *Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem*. Campinas, SP: Pontes, 1995.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: uma contribuição para a revisão estética musical*. 2. ed. Campinas: Editora Unicamp, 1992.

HARGREAVES, D. ZIMMERMAN, M. Teorias do desenvolvimento da aprendizagem musical. In: ILARI, B.S. *Em busca da mente musical*. Curitiba; Ed. UFPR, 2006.

HEGEL, G. W. F. Estética. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A pintura: da imitação à expressão*. São Paulo: 34, 2004. v.5, p. 110-117.

HEGEL, G. W F. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da ‘Análise Automática do Discurso’ de Michel Pêcheux. In: GADET, F. HAK, T. *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

ILARI, B. S. Desenvolvimento cognitivo-musical no primeiro ano de vida. In: ILARI, B.S (Org.). *Em busca da mente musical*. Curitiba; Ed. UFPR, 2006.

JAPIASSÚ, H., MARCONDES, D. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KARBUSICKY, Vladimir. *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Tradução não publicada de Esther Beyer. 1986.

LANGER, Suzanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LAZZARIN, L. F. *Uma compreensão da experiência com música através da crítica de duas ‘filosofias’ da educação musical*. Tese (Doutorado em Educação) – UFRGS, Porto Alegre, 2004.

\_\_\_\_\_. Multiculturalismo e multiculturalidade: recorrências discursivas na educação musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre: ABEM, n. 19, mar. 2008.

LEMAN, M. A model of retroactive tone-center perception. *Music Perception*, 12, p.430-471, 1995a.

MÁRSICO, Leda O. *A criança no mundo da música*. Porto Alegre: Rígel, 2003.

MARTINS, Raimundo. Representação e Imagem: em busca da aprendizagem. *Fundamentos da Educação Musical*, Porto Alegre, ABEM, v. 1, p. 71-90, 1993.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MUTTI, R.M.V. Dizer de si na escrita acadêmica: a formação do pesquisador. In: VI SEMINÁRIO NACIONAL DE LINGUAGEM E ENSINO. Linguagens: Metodologias de Ensino e Pesquisa. Universidade Católica de Pelotas - UCPel . *Anais*. Pelotas: EDUCAT, 2010a (no prelo)

\_\_\_\_\_. A produção de textos acadêmicos sobre as práticas pedagógicas na licenciatura. In: FISS, D. M. L. et al. (Org.). *Identidades docentes I: educação de jovens e adultos, linguagem e transversalidades*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2010b, p.126-41.

ORMEZZANO, G. Debate sobre abordagens e perspectivas da educação estética. *Em Aberto*, Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), julho/2007.

PALHEIROS, Graça Boal. Funções e modos de ouvir música de crianças e adolescentes, em diferentes contextos. In: ILARI, B.S. *Em busca da mente musical*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

PIAGET, Jean. *The mechanisms of perception*. Translated by G.N.Seagram. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.

PIAGET, Jean; INHELDER, Barbel. *A imagem mental na criança*. Porto: Editora Livraria Civilização, 1977.

PIAGET, Jean. *Psicologia da inteligência*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1958.

PIAGET, Jean. *O nascimento da inteligência na criança*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1987.

PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1990.

PIAGET, Jean; INHELDER, Barbel. *A representação do espaço na criança*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

PEIRCE Charles S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. Semiótica. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *Os pensadores*. São Paulo: Editor Victor Civita, Abril Cultural e Industrial, 1974.

PLATÃO. Poetas – poemas e deuses. (Íon, p.533-535). 1985.

\_\_\_\_\_. *Os pensadores*. São Paulo: Victor Civita, Abril Cultural e Industrial, 1972.

QUADROS, O. J. *Estética da vida, da arte, da natureza*. Porto Alegre: Acadêmica, 1986.

SANTAELLA, L. *Estética: de Platão a Pierce*. São Paulo: Experimento. 1994.

\_\_\_\_\_. *Matrizes da linguagem e pensamento sonora visual verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_. *O que é semiótica?* 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SAUSSURE, F. *Os pensadores*. São Paulo: Victor Civita, Abril Cultural e Industrial, 1974.

\_\_\_\_\_. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHILLER, F. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: EPU, 1991.

SCHÖENBERG, A. *El estilo y la idea*. Espanha, 1950.

SILVA, Dinorá Fraga da. Contribuição da semiótica para a compreensão do conceito de fracasso escolar em alfabetização. In: *Para uma política educacional da alfabetização*. Campinas, SP: Papyrus, p.95-103, 1991.

SLOBODA J.A. (Org.). *The musical mind: The Cognitive Psychology of Music*. New York: Oxford University Press. 1985.

SLOBODA J. Functions of music in everyday life: an exploratory study using the experience sampling method. *Musicae Scientia*, p. 9-29, 2001.

SOUZA, Jusamara (Org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

TARDIFF, Maurice; GAUTHIER C. Professor como “ator racional”, que racionalidade, que saber, que julgamento? In: PERRENOUD, P. et al. *Formando professores profissionais*. Porto Alegre: Artmed, p. 185-210, 2002.

TOMATIS, A. A.; VILAN, J. O ouvido à escuta da música. In: RUUD, E. *Música e saúde*. São Paulo: Summus, 1991.

## **ANEXOS**

## ANEXO 1



### UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

#### FACULDADE DE ARTES E COMUNICAÇÃO

Campus Universitário – Bairro São José – BR 285 – 99001-950  
Cx Postal 611 / 631 - Fone (54) 316 81 83 Fax (54) 316 81 88  
e-mails: dirfac@upf.tche.br - secfac@upf.tche.br

#### Plano de Ensino

*Ouvir música com significado*

Prof<sup>a</sup>. Valeria Gobbi

Local: D'Arte Galeria – Carazinho/RS.

02 créditos = 30 h/aula

#### **Ementa**

Concepções estéticas nos diferentes períodos históricos. O significado da obra de arte musical. Fatores determinantes do estilo. Experiências estéticas do século XX.

#### **Objetivos**

Identificar diferentes concepções estéticas na música através da apreciação musical.

Facilitar o desenvolvimento da percepção auditiva.

Desenvolver conhecimentos que permitam uma apreciação artística visual e auditiva, técnica e estética, num enfoque estilístico e histórico que se modifica em cada período do desenvolvimento do mundo.

Propiciar a livre manifestação dos sujeitos.

#### **Importância e atualidade do curso**

No desenvolvimento do curso, o aluno desenvolve noções básicas sobre o fazer musical. Nesta disciplina o enfoque envolve o pensar a música e sua recepção como uma rede de percepções físicas, envolvendo ação e reflexão em nível sensorial e reflexivo. Expande o pensamento favorecendo a abertura da reflexão musical na sua transversalidade com outras ciências.

#### **Articulação entre outras reflexões**

Os estudos e comparações entre as várias concepções estéticas no mundo ocidental são realizados de forma a estabelecer um desenvolvimento do pensamento na dimensão social e política, trazendo para as ações pedagógicas o conhecimento e/ou vivência musical do aluno. Portanto, articula os conhecimentos intimamente ligados à música, bem como aqueles que sustentam a característica do estilo através da articulação homem/mundo. Contribui para o desenvolvimento da reflexão sobre o fazer musical. Sua relação com outras reflexões acontece no nível do pensamento e das significações da produção artística e musical.

#### **Conteúdo programático**

1. Estética: modos de ver e ouvir; origem e conceito; o significado da obra de arte; valores estéticos; comparações de obras de arte nos diferentes períodos históricos; o processo criador em música; os quatro elementos da música; a textura musical.
2. Estética e estilo: as três fases das estéticas filosóficas do ocidente; características e aspectos formais determinantes do estilo nos diferentes períodos históricos.
3. Estética e história.
4. Experiências estéticas do século XX.
5. Oito sessões de apreciação musical, com cinco músicas em cada sessão, para adquirir o *corpus* da investigação.

**Desenvolvimento e recursos**

Aulas expositivas.

Sessões de apreciação musical.

Recursos áudio visuais: lâminas, filme. Aparelho multimídia ou retroprojeter, TV e vídeo.

Aparelho de som.

**Avaliação**

Análise dos depoimentos dos sujeitos registrados durante as sessões de apreciação musical.

**Bibliografia básica**

COPLAND, Aaron. Como ouvir (e entender música). Rio de Janeiro: Editora Art Nova S/A, 1974.

DUARTE JR, João Francisco. Fundamentos Estéticos da Educação. 2ªed. Campinas, SP: Papirus, 1988.

FUBINI, Enrico. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. 6.ed. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1994.

SANTAELLA, Lúcia. Estética de Platão a Peirce. São Paulo: Experimento, 1994.

**Bibliografia complementar**

BENNET, Roy. Uma breve história da Música. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1992.

DUARTE JR, João Francisco. O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível. Curitiba, PR: Criar Edições Ltda. 2001.

DUFRENNE, Mikel. Estética e Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

GOBBI, Valeria. A educação estética através da apreciação musical *uma experiência*. Passo Fundo: Dissertação (Mestrado) FAED, UPF, 2000.

HANSLICK, E. Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

MAGNANI, Sérgio. Expressão e comunicação na linguagem da música. 2 ed. ver. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

PIANA, Giovanni. A filosofia da música. Tradução: Antonio Angonese. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

RAYNOR, HENRY. História social da música da Idade Média até Beethoven. Rio: Zahar Editores, 1981.

SANTAELLA, Lúcia. Estética de Platão a Peirce. São Paulo: Experimento, 1994.

WISNIK, José Miguel. Som e o sentido – Uma outra história das músicas. 2ed. SP: Companhia das Letras, 1999.

Setembro/2005.



## ANEXO 3

### Grupo 1

**Curso “Ouvir música com significado” – D’Arte Galeria – 09/2005.**

**Sessão 1 –**

Data: 15/09/2005

#### Músicas:

PRESLEY, Elvis. Love me tender

ORFF, Carl. Carmina Burana nº 24 e 25.

KRIEGER, Edino. Sonatina

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido nº 1 e 2

FAURÉ, Gabriel. In paradisium (do Réquiem)

### Código 156

1. Coisas boas são para serem vividas!  
Lindo! É tudo quero sonhar...  
Amar, amar, amar... O melhor é amar você!...
2. Subir, descer. Tentarei e conseguirei...  
Subir, descer.  
Consegui! Júbilo, venci!  
Mas, mas, devagar...  
Aproximações...  
Vou, vou...
3. Janelas se abrem, longe, longe...  
Chove, corro vou ao encontro...  
Bom, muito bom, corro, mais, mais...
4. Silêncio, floresta, estão chegando, estou chegando!  
Me ouçam!  
Muita gente, festa!  
Brochou... Sucumbiu! Parou...
5. Parar, ouvir, sentir!  
Permitir = Abrir.

### Código 627

1. meu primeiro amor, sonhador, filme romântico
2. Uma batalha, conta história de um grande vencedor, sensação de êxito.
3. Habilidade, bem estar, agilidade, tranqüilidade
4. Confusa, mistério, difícil de explicar as várias mensagens, irritante
5. Paz, sonho realizado ou para se realizar, vontade de só ouvir e parar de pensar no mundo lá fora

### Código 591

1. Love me tender – como o próprio nome da música se cita, uma certa suavidade que embala os sentidos e permite-nos acolher o próprio sentimento do “sonho” amoroso. O que ainda está por vir.
2. Uma viagem que varre a alma, desde os instintos mais primitivos e promove uma passagem, através de esforços de uma “multidão”, (?) que soma para chegar até o individual. Algo meio épico, mas relativo a conquista de si mesmo, de algo mais elevado, talvez uma glória de “ser”.
3. Brincar com atenção, construindo algo leve, nem por isso menos lógico, usando a informação, o conhecimento para a superação. Sorver o momento com graça.
4. Um ritmo previsível inicialmente, uma ruptura, que leva a relaxar e descobrir possibilidades de sensações diversas, através das nuances dos sons das vozes que mudam e se intensificam, voltando à uma pressão como no início, mais forte ainda.

5. A sublimação do comum, do conhecido, transformado, possibilitando o contato com o sagrado e procurado de cada um. A melhor forma encontrada, a sensação de se reconhecer verdadeiramente, de sentir-se em casa, no paraíso.

### **Código 582 \***

1. Minha juventude, minha casa na chácara, minha irmã, dois anos mais velha, e horas e horas ouvindo música do Elvis Presley, eu adorava cantar todas suas músicas.
2. Natal Luz de Gramado, aquela magia no ar, as luzes, as emoções um sentimento muito forte que contagia de alegria, esperança, mas também tristeza.
3. Suavidade, concentração, um mergulho nos pensamentos, você correndo suavemente, e o vento batendo no seu rosto.
4. Selva, noite, negros dançando ao redor de uma fogueira. De repente muda completamente, helicóptero, mistura de culturas musicais.
5. Esperança, arrepios, fé, estou em uma igreja orando, me enchendo de luz e paz.

### **Código 729**

1. Música Love me tender – transmite um ar de paixão, romantismo. Suavidade na voz e no acompanhamento do violão
2. Coral acompanhado por alguns instrumentos de percussão e outros. Transmite uma sensação de suspense. Trabalha muito com a intensidade – há partes fortes e fracas que são intercaladas nas vozes.
3. O pianista parece estar brincando nas teclas do piano, o que resulta em algo muito bonito transmitindo ao mesmo tempo um ar de suspense, tranquilidade e leveza.
4. Mistura de uma canção que parece ser de uma tribo indígena ou algo parecido com outras adaptações com uma série dodecafônica. Cantos da África interpretados por vozes de timbres diferentes. Canção da Itália. Canção de 1 e 2 e 3 vozes. É algo próprio da África, Pigmeu do Gabão. Canção que se torna meio irritante conforme vai entrando as vozes
5. Transmite uma sensação de suavidade, algo parece que angelical, uma combinação muito bonita de vozes com violino e outros instrumentos. Transmite uma sensação de calma e leveza.

### **Código 917**

1. Amar no sentido mais amplo, com delicadeza.
2. Vibração, eloquência, profundidade, vontade. Vibração com sensação de vitória, de chegar lá. Em seguida uma sensação de calma, de alcançar o paraíso. Novamente a batalha, a eloquência, a luta, após a calma. Finalmente o apogeu
3. Paixão, amor, movimento, relações interpessoais, dinamismo.
4. Clamor, desolação, o som do dia-a-dia, da vida. O som é sentido > é sentir. Povos e suas diferenças de culturas e emoções.
5. Provoca ou evoca uma sensação de leveza, pureza d'alma. Algo de paradisíaco, abençoar.

### **Código 837\***

1. Eu imagino o cantor caminhando em uma estrada e em conflito dos seus amores, reflexões dos seus sentimentos.
2. Através da música, a exaltação de alguma coisa, revelações de algo. Uma coisa que precisa ser mudada ou afirmada.
3. Eu imagino o vô de um pássaro. Os encontros e desencontros. A emoção das alturas
4. Essa música transmite mistério, algo que vai acontecer. Através do som se unem etnias. Veículo de ligação de raças, povos, cultura.
5. Emoção que envolve o espírito, ao ouvir essa música. Sentimento.

### **Código 079**

1. Calma. Tranquilidade de uma praia no Hawaii, ondas batendo calmamente na areia, num fim de tarde.
2. natal – no início da música; causa uma certa expectativa opressiva, mas me dá sensação de liberdade, como se estivesse voando. AMO CARMINA BURANA!

3. Dificil descrever, são diferentes sentimentos ao longo da música, alterna partes alegres, um pouco depressivas, calmas, me deixa um pouco tensa.
4. Sons da natureza, tribos africanas, savana, animais selvagens, rituais, causam tranqüilidade ao mesmo tempo que despertam os ouvidos para os diferentes sons. A parte remixada é chata, a repetição de partes parece que embaralham o cérebro. A parte com sons de diferentes etnias é bem interessante, mas um pouco barulhento. Quando aumenta o número de vozes o som fica mais harmonioso.
5. Relaxante, sensação de leveza do corpo, tranqüilidade, como se fosse um lugar paradisíaco (no sentido religioso) parece que de repente surgirão anjinhos...

#### **Código 479\***

1. Elvis
2. essa música lembra coisas boas ..... esse som sonoro é legal.
3. Essa em piano é muito boa o som é lindo é uma música que não cansa mexe comigo.
4. Essa melodia não faz muito o meu gênero, mas no fim achei legal as vozes.
5. esse ritmo é lindo eu gosto é relaxante é maravilhosa. Impardizio chama.

#### **Código 201\***

1. Adolescência – gostoso – sentimentos bons – dança – (Presley?)
2. Teatro – igreja – Infância – Pai - eletrola antiga casa materna – discos vinil escutados na infância e adolescência aos quais detestava, pois eram tocados altos aos domingos cedo, único dia possível para dormir um pouco mais tarde. Hoje, adulta, adoro ouvi-los, sou movida a este tipo de música. (Erudita?)
3. Concertos, recitais, ópera, teatro.
4. Danças típicas, avião, capoeira, África, folclore, batuque.
5. Paz, infinito, Deus, serenidade, calma, aconchego, solidariedade, céu, eternidade.

#### **Código 414\***

1. Suavidade, repouso, romantismo
2. grandiosidade, esplendor, antagônica, absurdamente oprimente
3. técnica.
4. tribalismo, contrastes culturais
5. elevação espiritual, devaneios

#### **Código 207\***

1. Sensação de carinho, amor, declaração para o ser amado, tentativa de conquista como se no universo só existisse eu e você e neste instante o mundo parasse.
2. Exaltação, algo a ser lembrado – sons que tocam o coração e a alma – como se quisessem que você xxxx para algo.
3. Música que nos faz lembrar da infância, adolescência, nos reporta aos primeiros concertos onde não se tinha muito conhecimento de música mas que fazia bem ao ouvido, mas lembra o teatro.
4. Músicas tocadas pelos escravos nas senzalas. Hoje os jovens utilizam-se desses ritmos para extravasar suas emoções, seus sentimentos reprimidos. Dança da capoeira. O horror da África.
5. Música para meditação, leitura, reflexão, a harmonia dos sons nos faz voltar ao passado, procurando buscar o que foi perdido e até esquecido, crer em Deus encontrar-se com ele.

#### **sessão 2 –**

Data: 28/09/2005

#### **Músicas:**

SOUZA, Pery e MIRANDA, Luis de. Pampa de Luz

VILLA-LOBOS, Heitor. (1887 – 1959). Na corda da Viola

Música medieval – One Homo

MESSIAEN, Olivier. (1908 – 1992). O Sacrum Convivium

ANDERSON, Leroy.(1908 – 1975). A Máquina de Escrever

### **Código 156**

1. Júbilo, comemoração, suxxxexidade, prazer. Exaltação. Sobreposição; interação. Leve, pulante! Sobe. Desce... Vontade de ir...
2. Isso é bom demais... Bom, alegre, dinâmico. Toca, toca, vai, vai... Isto é bom.
3. Vou, devagar, tristes seguimos, não sei para onde... Triste
4. Sozinho, quieto, solidário, recontido, cântico de súplica. Agradeço... Louvor e Louvor.
5. Voar, que alegria... saltitante, subo, desço, feliz estou, subo, desço... Alegria sem par... 1, 2, 3. , 1, 2, 3 ...

### **Código 079**

1. Música de Igreja, não parece muito convencional. Parece o som de órgão. Transmite leveza, fluidez. Parece som de sinos, não dá para distinguir direito a letra dá idéia de movimento, me causa certo desconforto, acho que pelo fato de não ter uma seqüência muito perceptível. (clara)
2. Ritmo contagiante, legítima “música de bater o pé”, difícil não acompanhar o movimento (no início mais), depois fica meio monótona, depois segue com a mesma sensação inicial.
3. Vento, paisagem escocesa, uma coisa meio “Highlander”, aldeias no alto das montanhas, espadas sendo forjadas... antes de alguma batalha iminente... Certa tristeza, incerteza, desesperança...
4. Paz, tranqüilidade, uma sensação se sair do corpo, parece que a música penetra e meio que se funde com o corpo, como se ele estivesse emanando o som. Parece o fundo musical de um sonho.
5. Correria do mundo moderno, velocidade de informação.

### **Código 479\***

1. Essa música não faz muito o meu gênero. Agora, eu acho bem legal eu gosto ela é bem compassada.
2. É bem legal mexe comigo, o começo e fim.
3. Gosto de esse tipo de música. Do ritmo dela
4. É bom ouvir essa música dá uma suavidade na gente.
5. Eu acho esse ritmo se ouve bem os ritimos

### **Código 591**

1. No início um certo desconforto, que se abranda um pouco, mas persiste uma impressão de impaciência. Mais para o final reestabelece um equilíbrio. Impressão de ser possível a algo estabelecido. Suscetibilidade, tendência a aceitação das coisas como são. Repetição de algo que não evolui.
2. Movimento, atividade, uma atenção que cresce à medida de uma intensificação e chega até um certo relaxamento, retornando a uma certa intensificação.
3. Caminhada numa época distante, cena campestre, cabras, bois, dança em grupo. Algo que remonta a camponeses da época medieval. Simplicidade no ritual do dia a dia.
4. Algo mais suave, mais intimista, introspecção. Espaço para poder sair do mental e entrar com mais facilidade na sensação. Ato de contrição, onde não precisa se culpabilizar p/ ser absolvido. Só soltar e sentir é a redenção matinal. Resultado é a leveza, consciência de poder se tranqüilizar.
5. Aventura da ação mecânica, ritmo cadenciado por uma máquina de escrever (?). Execução de uma atividade c/ competência, eficiência, ritmo, resultado, satisfação.

### **Código 991\***

1. Estou ouvindo uma música sacra, em vários tons musicais (um coro musical). Esse coro musical não mexe com a minha sensibilidade, creio que é porque não entendo quase nada de música.
2. Piano toca na minha sensibilidade. Sou apaixonada por piano. Não tive a oportunidade de estudar piano, mas se tivesse seria o instrumento que eu estudaria.
3. A 3ª música apresentada é uma música árabe que foge da minha avaliação.
4. Música sacra.
5. Música bem movimentada do século 20.

**Código 627** ,

1. (barulho) sons que lembram mudança de objetos de lugar, viagem,
2. lembra sonhos, calma,ria,
3. trabalho, agitação, cotidiano,

**Sessão 3 -**

Data: 05/10/2005

**Músicas:**

VENTADORN, Bernart de.(1125-1195). Can vei la lauzeta mover

FRÈSE, Nouvelle. (c.1250) – Motetos da Escola de Paris – One parole – A Paris

ALFONSO X, o sábio (1221-1284) Cantiga nº 8 – A virgem Santa Maria

Canto Gregoriano – Ad te levavi

PIACENZA, Domenico de. (início 1300) – La figlio Guiliemino

**Código 837 \***

1. Toque lindo de instrumentos e suave voz oriental. Lembra o deserto árabe. Lindos acordes em harmonia com a voz da cantora. Gosto muito.
2. Não me agradei dessa música. Parece uma súplica das vozes. Muito pesada.
3. Música alegre, instrumentos parecem dançar em conjunto com a letra da música. Conjunto harmônico dos instrumentos. Sopros, acordes. Muito lindo. Parece dançar num campo verde.
4. Maravilhoso conjunto de vozes. Som que lembra a religiosidade. Vozes celestiais, devoção a um ser superior. Louvor a alguma coisa. Harmonia, pureza. Paz.
5. Dedos maravilhosos em acordes, trazendo alegria.

**Código 201\***

1. Aulas de língua estrangeira. Não tem grande significado, dizendo bem, não gosto desta música. Não faz meu estilo de música. “Sessão de tortura”.
2. Não me diz nada.
3. O instrumental é pitoresco. Chega a ser belo, mas um pouco repetitivo.
4. Lembra igreja, padres capuchinhos, harmonia, paz, tranqüilidade.
5. Lembra-me orquestras.

**Código 991\***

1. Esta música me sugere estar no Afeganistão. Não me sensibiliza.
2. Estou correndo pela rua, para não ouvi-la.
3. Me sinto rezando dentro de uma igreja. Pedindo a Deus as graças que necessito.
4. Continuo rezando dentro da igreja. As vozes dos cantores elevam meus pensamentos a Deus.
5. Essa música me faz sentir saudades do meu filho e da minha filha que tocava violão.

**Código 479\***

1. Não me achei nessa música. Acho chata.
2. Essa para mim é mais ou menos.
3. Gostei do ritmo da música também, ela é bonita do começo ao fim.
4. Essa música gregoriana linda para mim essa voz mexe comigo ela é toda legal.
5. Essa música é mais alegre ela é só tocada eu gosto.

**Código 627**

1. pedido de ajuda – lamento – gosto de ouvir os instrumentos – muito longa torna-se cansativa.
2. muito igual
3. parada – sem expressividade – não prendeu minha atenção
4. oração – agradecimento – tranqüilizadora –
5. vontade de dançar – caminhar –

**Código 156**

1. Gaita chorana, que chama... Implora e exalta a leveza que flui... (cítara) Vai, vai, oriente além...
2. Distoantes, baixo e alto, vozes dissociadas... Alegrou e preencheu...
3. Enrola, viola – Me agrada o som, a voz se faz desnecessária. Enrola, rola... clamam juntos... (oboé?)
4. Agradeço – te elevo... Uníssonos, vozes suaves me fazem voar. – Agradecimento e súplica.
5. Suave, salto. Acho que é harpa, são “acordes”? lindo, solto, puro... brincadeira.

**Sessão 4 –**

Data: 26/10/2005

**Músicas:**

PARECIS, Canto dos. Nozaniná – coro infantil da Amazônia

LISZT, Franz. (1811-1886) **Liebstraum nº 3** (sonho de amor) by Eugeny Kissin

LENNON, John. Strawberry Fields Forever – Classis dream orchestra

PRESLEY, Elvis. Devil in disguise

ENYA – Paint the sky with stars. 1997.

**Código 156**

1. Alegre, festiva, comemoração. Clamam e são reforçados. Parece canto de trabalho. Bem marcado o ritmo! Gostoso...
2. Bom, deixar emoção aflorar. Independente de tudo, deixa rolar. Faz bem, possibilidades, ação: paixão.
3. Bom de dançar, alegre... Coisas boas vêm, trazem algo mais. Muito alegre realmente faz bem. Forte e vibrante.
4. Fácil, feliz, embalo bom. Romântico, faz bem... Ligeira, dançante, apaixonante, movimento.
5. A paz se instaura. Calma e repouso, posso voar... voar... Harmonia de vozes (voz), perfeição, satisfação. Encanto traduz meu sentimento.

**Código 627**

1. movimento, vontade de dançar, balançar, alegria, férias.
2. descanso, tranquilidade, habilidade, mas não consigo me identificar.
3. saudosismo, recordação de situações boas, mas alegres o conjunto de sons - instrumentos – é alegre.
4. convida o balanço a participar, assistir aos filmes dos “anos dourados”
5. triste, me deixa melancólica.

**Código 591**

1. Remete a algo de uma tribo africana, um ritmo de fundo marcante com outros que se harmonizam e entram as vozes. É harmônico embora entre algo distoante ou apenas diferente.
2. Os graves remetem a mais profundidade, interiorização, a melodia alivia essa impressão de um certo peso, seriedade, dando a impressão de um movimento um tanto confuso, mais exteriorizado. Vai se acalmando e encontrando serenidade, mais quietude, pela harmonia da melodia.
3. Um instante de surpresa, você não sabe o que vem, no início há polifonia, depois um momento de homofonia e volta poli. A melodia imprime movimento, o acompanhamento dá, permite acrescentar, ampliar, abrir a música.
4. Uma voz bem mais marcante que se destaca apesar da polifonia. É contundente, instigante.
5. “Timbre”, (?) não sei se é isso, que não apresenta muita variação, mantém uma certa vibração harmônica, permite um relaxamento, centramento e favorece à imaginação em última instância.

**Código 991**

1. Música gostosa com textura homofônica – ritmo acelerado.
2. Música tocada por piano, melodia que soa bem aos ouvidos.
3. Música tocada por vários instrumentos – textura polifônica.
4. Rock cantado pelo Elvis Presley.
5. Canto com textura monofônica, suave e linda.

**Código 837\***

1. Música que lembra rito realizado, parece que no meio de uma mata. Música com textura homofônica.
2. Suave música ao iniciar, depois aumenta a força dos toques. Volta a lentos toques no piano.
3. É uma polifonia, com muitos instrumentos. Música muito linda, sopros, acordes, tudo em muita harmonia.
4. Os instrumentos dançam num rápido ritmo, ao som da linda voz de Elvis Presley. Momentos lentos, aumentando a rapidez – romantismo.
5. Maravilhosa voz que canta, com acompanhamento suave. Perfeita, afinada. Parece ser uma monofonia.

**Código 201\***

1. Marchas diferentes, indígenas, talvez.
2. Suavidade, calma, paz, tranqüilidade, harmonia.
3. Juventude, alegria, dança, mocidade, velhos tempos...
4. Adolescência (lembrou Elvis Presley), danças de salão, reuniões que antigamente haviam, alegria, ritmo.
5. Solenidades, formaturas, formalidades, momentos mais introvertidos.

**Sessão 5 –**

Data:08/11/2005

**Músicas:**

MOZART, Wolfgang Amadeus.(1756-1791) – Concerto para flauta

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido nº 22 e 23

SHERMAN, Kim D. (1954 - ) Graveside

RAVEL, Maurice.(1875-1937) Bolero

PRADO, Almeida.(1943-) Poesilúdio nº7

**Código 201\***

1. Suavidade, harmonia, leveza, beleza.
2. Movimento, beleza.
3. Igreja, coral, missa, padres.
4. Das mais lindas composições existentes. Harmonia, paz, aconchego, austeridade (em certos trechos), determinação (em outros trechos), enlevo, luz, divindade.
5. Determinação

**Código 837\***

1. Música muito alegre, com instrumento de sopro, corda. Suave. Melodia simples. Timbres de instrumentos medievais. Sons contrastados.
2. Som ao piano, com acompanhamento de vozes masculinas. Desentrosamento.
3. Conjunto de vozes, mais para sons contrastados do que combinados.
4. Música doce, com instrumentos medievais lembra uma alegre marcha. Instrumentos independentes. Não sei se pode ser chamado de Balada Circular.
5. Fortes toques no piano, não têm acompanhamento.

**Código 917**

1. Pássaros, revoadas, flores, mudanças, evoluções, terra, estações diferentes.
2. Tensão, reatividade – liberação de emoções fortes no sentido de coisas espirituais pesadas.
3. Suplica, sofrimento.
4. O lado bom da vida, o ser no seu estado essencial, na sua marcha de paz e amor rumo ao paraíso terrestre finalmente o paraíso triunfante.
5. Paixão, corpos em movimentos frenéticos.

**Código 991\***

1. Música com flauta com predominância da flauta – na era medieval, na época de Platão. Música da era Medieval polifônica a qual transmite pouca sensibilidade, com predominância do piano e da flauta.
2. diálogo em movimentos. Diálogo de agradecimentos, movimento, suave, vontade de dançar, tristeza
3. Música cantada em dois tons na era do cristianismo a qual não me transmite beleza (ou música gregoriana).
4. Música que toca na alma da gente com muita beleza e significado, soa leve e é tocada por vários instrumentos, do século 20.
5. Balada da era de 1470.

**Código 591**

1. Uma flauta que sugere, movimento, alegria, leveza e liberdade, em seguida entra uma “trompa” (pode ser pura viajação, querer identificar os instrumentos), mas vai o chute. A flauta dá o comando e se sobrepõem os outros instrumentos fazendo o acompanhamento que marca, define o mesmo ritmo, acentua.
2. Piano que aos poucos vai sendo acompanhado por outros instrumentos e vozes favorecem a uma certa falta de concentração, dispersão, evoluindo para uma coisa um pouco tensa e confusa, fechando com a retomada do piano (mais) que traz de volta, um pouco ao estado menos tenso.
3. Vozes percussão, algo desconhecido. Aos poucos vai se apresentando, se abrindo. Remete a um “sentimento”, digo uma impressão de ser o acompanhamento de um ritual.
4. Um movimento gradual, de dentro para fora, como se nascesse uma pequena sensação, uma consciência de si, de uma força que pulsa e vai crescendo, em amplitude. Uma dança interna que acorda os sentidos e permite, através do movimento, a comunhão com o Universo exterior. Esse encontro cresce, em potência e vai se tornando cada vez mais intenso, quase a ponto de explodir. O que não acontece porque existe harmonia, mesmo no que contrasta. Soma, potencializa, mas permite o encontro do eixo, coloca tudo no lugar.
5. Acordes graves que marcam uns ritmos meio descompassados, que em determinados momentos ganha regularidade, mas continua provocando um desassossego.

**Grupo 2****Turma da disciplina de Estética 2009/1****Curso de Música – Licenciatura e Bacharelados**

Nível VII

Data: 27/05/2009

**Músicas:**

PRESLEY, Elvis. Love me tender.

ORFF, Carl. Carmina Burana nº 24 e 25.

KRIEGER, Edino. Sonatina.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido nº 1 e 2.

FAURÉ, Gabriel. In paradisium. (do Réquiem)

**Código 737**

1. ÑC. Transmite paz, tranquilidade. Um cantar doce, mas com o peso da voz masculina. Um violão leve, sutil, como se completando os espaços vazios do canto, muito parece com uma harpa. Música romântica.
2. C. Súplica. Cena de extremo do sentimento humano de espanto, aterrorizante. Música de forte impacto, causado pela percussão e o canto em intensidade forte.
3. C. Não percebo uma idéia melódica permanente, mas fragmentados como se o momento de estabilidade fosse quebrado por momentos de uma rebeldia ou euforia, como um momento triste se tornasse mais triste, a ponto de loucura, mas que em determinado momento volta ao controle.
4. ÑC. Ritual a algum deus. O ritual é atrapalhado por um avião que chega na aldeia. Deste avião surgiu uma nova canção totalmente eletrônica e nova, e depois do susto começa de novo o ritual indígena.
5. ÑC. É um ambiente de paz, tranquilidade, onde o horizonte é o que nossos olhos têm na frente.

**Código 746**

1. C. Love me tender. A música transmite serenidade, paz. Associa a imagens de pessoas caminhando num parque, um belo dia, andando de bicicleta, está ensolarado, realmente um belo dia.
2. C. (já ouvi, não lembro) A música transmite uma sensação de movimento, de tensão, de expectativa, de ansiedade. Imprevisibilidade, não se sabe o que vai acontecer. Mas, vem a imagem de multidão, de algo que de fato é demasiado humano.
3. C. (já ouvi o tema) Saudade, vazio. Mas há momentos de agitação, de desconforto, não aceitando essa situação. Quando o tema retorna há uma alegria, mas que é parcial que não se completa. Quando eu ouço o tema, pareço me deslocar a outro lugar, em paz.
4. C. (o som e o sentido. Experimentos) Algo está acontecendo. O primitivo e o moderno tudo é novo. Tudo acontece ao mesmo tempo, no mesmo lugar. Incerteza, descontrole, s
5. ÑC. Sensação de vislumbre frente à obra. Contemplar ao máximo. Me sinto levado, pequeno.

**Código 315**

1. ÑC. Tranquilidade, calma, pessoa sonhando com um amor, pensando em alguém que gosta, e que no momento não está, imagens de casais de namorados em locais românticos.
2. C. (já ouvi) Um momento de tensão, imagens de um cortejo de alguém considerado importante com uma certa distância do povo em geral.
3. ÑC. Confusão, euforia que se resolve em um momento de reflexão. Imagem de uma pessoa procurando um objeto que não encontra e se exalta, após encontrar transmite um momento de calma e reflexão pela euforia.
4. ÑC. Ritual de povos indígenas, africanos para caça, para um momento de apreensão, misturado com confusão.
5. ÑC. Momento de refletir, imagens de locais calmos como um lago com névoa, ou uma enorme e alta catedral vazia com alguma pessoa sentada em um banco, no anoitecer com alguns raios de sol entrando pelas janelas e portas.

**Código 254**

1. C. Love me tender – Elvis. Doce, suave. Enganador? Sinceridade? Sonhos de adolescente, paixão.
2. C. ÑC. Bizet. Batalha. Revelação.
3. ÑC. Melancolia. Apatia. Fatos. Adversidade. Movimento. Apatia. Passagem. Inquietação. Cansaço.
4. C. Monstro. Quotidiano. Assombro. Decadência. Nova forma pela morte. Matéria.
5. ÑC. Anunciação. Pureza. Equilíbrio. Água.

**Código 056**

1. C. Música que fala de amor verdadeiro e várias maneiras de amar a outra pessoa, mas sempre termina dizendo que ama para sempre.
2. C. Dá uma impressão de suspense, medo, destacando o canto e a percussão no primeiro momento, ficando mais dramática com a entrada dos violinos.
3. C. Sonatina para piano, traz num primeiro momento (exposição) a impressão de uma paisagem de tranqüilidade que vai sendo quebrada, voltando à tranqüilidade e seguindo esse contraste. É muito expressiva e tem nuances de dinâmica muito bem trabalhados e o temor é presente em toda a obra, terminando repentinamente deixando o ouvinte querendo mais.
4. ÑC. Música eletrônica em contraponto a elementos tribais e primitivos. Fala do som e o sentido e vai ficando mais experimental no decorrer da obra.
5. ÑC. Sem semelhanças com música sacra, acredito que até seja, devido a construção melódica. Bem tranqüila e de movimentos calmos e suaves.

**Código 614**

1. C. Love me tender > Elvis Aron Presley. Em questão de letra esta canção representa para mim a busca do “amor apaixonado”, forte, quente como a paixão mais calma, sereno e tranqüilo, como a onda do mar. Mesmo quando eu não sabia o significado dela, me passava a mesma coisa.
2. C. O oculto que revela, o macabro desmistificado.
3. ÑC. Os sentimentos não me são claros, a liberdade melódica e harmônica me passa a sensação de descobertas passo a passo, de surpresa quando os temas novamente apresentados.
4. ÑC. Mistura de ritos indígenas, com melodias conhecidas e sons não musicais que fundem dando um sentido novo, se explicando no final na questão primária na frase final. “O som é sentido”.
5. ÑC. A unidade do coral com o singelo violino em alguns trechos me passam profundos sentimentos de paz e de uma elevação espiritual.

**Código 025**

1. ÑC. Aula de Música no CAPS<sup>41</sup> onde um dos pacientes cantou uma canção semelhante a essa com expressão, sentimento, doação naquele momento.
2. ÑC. Concerto, junto a catedral Nossa Senhora Aparecida, de Passo Fundo, algo muito emocionante. Ver uma orquestra e coro apresentando um lindo trabalho desde a regência até o virtuosismo de cada músico.
3. ÑC. Ouvindo me lembrou o filme sobre a biografia de Liszt. Algo expressivo.
4. C. Música indígena.
5. ÑC. Celebração de Natal, momento de reflexão, paixão a Cristo, entrar no mundo imaginário das coisas.

**Código 108**

1. C. Título Love me tender, Elvis Presley, o melhor músico de rock and roll até hoje. Nasceu no Mississippi na era do blues e jazz. Reduzindo as informações, morreu de overdose.
2. ÑC. Começa com estilo incitatório a guerra, como se estivesse marcando um andamento em direção ao trágico. No final é como se estivesse motivando ou automotivando para o enfrentamento.
3. ÑC. Música do século XIX, do período do romantismo, misturada com a estrutura da música do século XX. Parece-me ser uma sonatina, com desenvolvimento e voltando ao tema sem fugir da forma.
4. ÑC. Música percussiva, como um ritual indígena e um ronco de motor de avião aterrissando, como se fosse uma música concreta, com várias vozes humanas.
5. ÑC. Música com uma harmonia, tonalidade maior, linda! Seguida de uma voz feminina, e um coral ou vocal com voz masculina, tenho impressão de acordes na relativa da tônica.

---

<sup>41</sup> Centro de Assistência a Pacientes Sócio, onde o aluno realiza estágio.

**Código 308**

1. ÑC. Violão, voz, cantada em inglês, temática amorosa, voz masculina.
2. C. orquestra. Inicia com tensão, tímpanos e prato, a dois, vozes, cordas, diminui a dinâmica, logo após aumenta a dinâmica de toda a orquestra e das vozes também.
3. ÑC. Piano, grandes momentos de tensão e dinâmica forte, depois um tema mais tranquilo, de repouso, voltando num tema mais tenso e assim sucessivamente.
4. ÑC. Flautas, percussão, vozes, algum instrumento de corda, o qual não identifiquei. Algo eletrônico parecido com som de avião, o qual no final, no diminuir das rotações se ouve uma voz dizendo “o som e o sentido”.
5. ÑC. Parece ser uma música religiosa, com vozes, talvez um órgão, de início vozes femininas, após vozes masculinas, violino.

**Código 523**

1. ÑC. Instrumento= violão, uníssono, masculino. Música calma, romântica, cantada no idioma inglês.
2. (já ouvi, mas não lembro) Várias instrumentações, coro cantando.
3. Sonata para piano. Romantismo.
4. ÑC. Música explorada por vários instrumentos, latas, chocalhos, batidas, cantando e ao mesmo tempo falando, com ruídos estranhos, com vozes falando várias palavras.
5. ÑC. Coro começa com feminino e, depois, entra voz masculina. Vários instrumentos. Música calma.

Data: 24/06/2009

**Músicas:**

PIACENZA, Domenico de. (cerca de séc XIV) La figlia Guiliemino

PRADO, Almeida.(1943 - ) Poesilúdio nº7

RAVEL, Maurice. Bolero

MOZART -Kyrie Eleison do “Réquiem”

**Código: 458**

1. Música de câmara. Aparentemente é uma dança medieval ou renascentista.
2. Música pertencente ao período romântico, neoclassicismo ou período contemporâneo. Lembra talvez alguém feliz que encare obstáculos.
3. Bolero de Ravel desenvolve-se através do aparecimento de novos timbres e de um grande crescendo. Lembra uma tropa militar que vai se apresentando aos poucos. O poder da tropa vai se intensificando. O primeiro tema lembra a alegria do exército e o segundo tema demonstra as suas capacidades de guerra.
4. Lembra uma tragédia onde todos ficam agitados diante da situação inesperada.

**Código 395**

( chegou tarde. Respondeu item 3 e 4)

1. Bolero de Ravel: esta música possui, quase o tempo todo, as mesmas partes (células), mas é muito boa de se ouvir. Conforme a intensidade aumenta a beleza aumenta, ela passa a sensação de leveza, fluidez...
2. Essa Missa Réquiem de Mozart é de um clima bem soturno (sombrio) e esse clima misterioso é muito intenso, o que torna a música mágica, mais mágica ainda.

**Código 854**

1. Instrumento de cordas, uma canção provavelmente usada para dançar, lembra tempos medievais ou até mesmo renascentistas.
2. Piano, uma música que às vezes dá a impressão de ser tonal, no entanto pela tensão criada aos ouvidos dá uma impressão de atonal.
3. Inicia com uma flauta e uma caixa, uma frase (melodia) que vai se repetindo a medida que mais instrumentos vão entrando, o padrão rítmico é sempre igual. No começo ela nos (leva) traz uma sensação de paz, mas depois em certo momento causa um desconforto, apesar de repetitiva a cada nova execução da frase surge novos timbres que transforma em quase que em algo novo.
4. Um coral de vozes acompanhado por cordas. Em primeiro momento logo se uma sensação de música sacra, mas logo adiante perde essa característica. Vozes masculinas e femininas se cruzam em escalas rápidas. Pode até ser quem sabe tirado de uma ópera pois no final aparece bem o som de percussão, que tira um pouco o caráter religioso.

**Código 646**

1. Ritmo simples. A melodia é bem doce, bem desenhada. No contexto expressivo ela é serena, com momentos de tensão no meio.
2. Piano. Harmonia. Dissonante. Ritmo complexo. Expressivamente não possui grandes intenções.
3. Bolero Ravel. A música remete a um ambiente oriental. É uma idéia contínua, como se fosse uma viagem.
4. Vocal, várias linhas melódicas, bastante expressivas, realmente.

**Código 315**

1. Crianças brincando em um campo, correndo com um belo dia, ou crianças dançando um ballet. Camponesas.
2. Um pianista tocando com ânimo, nos seus trejeitos, eufórico.
3. Um cortejo alegre chegando, vindo de longe em passos lentos (migrantes). Acabam por chegar no local e se estabelecem por aí.
4. Coral acompanhado de uma orquestra que transmite um momento solene, a imagem que me ocorreu inicialmente é de algum ato solene da época da Monarquia, um culto anuncio de Rei, porém não sendo profana e sendo religiosa, não se assemelhou aos pedidos de perdão, que a letra propõe.

**Código 254**

1. Alegria, conversa, alegria.
2. Alerta, movimento. Dois, confrontos.
3. Bolero de Ravel. M. Ravel. Crescente, dança, aproximação, superioridade, celebração.
4. Batalha.

**Código 756**

1. Música com elementos renascentistas, instrumentação antiga, como alaúdes, espineta e outras cordas, também um instrumento que pode ser de fole... Lembra uma dança.
2. Peça para piano, provavelmente séc.XX, forma ternária, abusando de dissonâncias e elementos rítmicos.
3. Bolero de Ravel. A instrumentação é fantástica, o tema vai se repetindo e, conforme a dinâmica aumenta, vão se acrescentando mais naipes de instrumentos e aumentando a densidade e massa sonora. Muito interessante é o fato de como muda o caráter da peça conforme o instrumento que está executando a melodia. Vai de alegre a introspectivo no mesmo trecho somente com essa variação.
4. Lembra uma ária de uma ópera, porém não consigo identificar precisamente, mas deve ser algo dramático pela densidade da massa sonora entre instrumentação e coro.

**Código 245**

1. A música inicia com uma melodia suave, numa dinâmica fraca subindo aos poucos, depois voltando a dinâmica mais fraca remete-nos a música oriental. Instrumentação de cordas.
2. Música com caráter dramático, com uma dose de tensão mas que em poucos momentos parece resolver essa tensão, depois volta repetindo. A tensão predomina nessa música.
3. A música inicia com uma caixa de fundo, remetendo-nos a uma imagem de uma guerra, mas com a melodia muito agradável ao ouvido e andamento lento. Instrumentos que parecem estar presentes e chamam a atenção são a flauta e o cello. Dinâmica aumenta no decorrer da música, e ela vai ganhando uma dramaticidade.
4. Coral com orquestra de cordas, melodia rápidas e também com caráter triste e dramático. Subidas e descidas de escala rápidas.

**Código 927**

1. Conjunto de instrumentos de cordas, provavelmente renascentistas. Estrutura binária, forma de compasso ternário.
2. Peça para piano, com harmonia bastante expandida, parece ser uma composição do séc. XX.
3. Bolero de Ravel, segundo o compositor é uma composição que foi feita como exercício de orquestração, destaca-se a utilização de variadas dinâmicas e combinações de timbres em tema recorrente. Utiliza-se uma formação orquestral completa.
4. Música vocal com acompanhamento orquestral, uma ária ou lied, período romântico.

**Código 739**

1. Dança medieval (coreografada) em um castelo.
2. Fugitivo correndo e encontrando obstáculos.
3. Cena inicial do filme “Retratos da Vida” onde aparece uma bailarina dançando.
4. Despedida.

**Código 108**

1. Instrumentos de cordas, entre eles, viola, violino e alaúde. Música com acordes consonantes e poucos acordes dissonantes. Renascença.
2. Música com teclado em acordes dissonantes e consonantes, da era do século XX.
3. Inicialmente música bem melódica, que remete a natureza, bem estar, saudade, tristeza, melancolia, partida. Instrumentos de percussão e sopro. No final parece mais alegre tipo chega, retorno... e alegria.
4. Música coral, idioma imperceptível, profana da era classicista, cantada para público seletivo.

**Código 308**

1. Cordas, música calma, ritmo ternário.
2. Piano, soou um pouco tenso.
3. Bolero do compositor Ravel, obra orquestral, tem figura rítmicas características que vão se manter por toda a obra. Inicia com um instrumento de sopro fazendo a melodia, aos poucos vão sendo acrescentados outros instrumentos e a dinâmica vai aumentando. Essas figuras rítmicas que se mantêm são feitas pela percussão e outros instrumentos da orquestra, aumentando o número de instrumentistas e a dinâmica.
4. Vozes, orquestra, cordas fazem a melodia junto com as vozes.

**Código 523**

1. não respondeu
2. Som de teclado, solista, sem voz, tocando com virtuosismo.
3. Música clama, várias instrumentações. A impressão é de uma chagada, um desfile de uma autoridade, de posse. Começa calmo e vai crescendo, com mais intensidade. (Bolero)
4. Grande coro, misto, cantando com instrumentação. Uma apresentação com uma orquestra, para um grande público, em um ambiente para orquestra mesmo.

**Grupo 3****Disciplina Metodologia da Música****Curso de Pedagogia – Campus Soledade – 29/01/2007.**

Data: 29/01/2007

**Músicas**

O som e o sentido nº 1 e 2.

Odeon.

Rimsky-Korsakov. “O vôo do besouro”.

(reprodução literal)

**Código 973**

1. Ouço vozes, vozes... Penso serem vozes indígenas. Batem latas e chocalhos. Acredito ser um ritual a ser cumprido... Um som muito forte parecido com motor de avião... o barulho vai aumentando... Imagino que deve ter pousado... mas onde? E os índios? Será que ficaram embaixo do avião?
2. Ouço uma música de nosso passado. Um piano tocando maravilhosamente que me faz levitar. Imagino-me vestida com vestido até os joelhos, de bolinhas, um lindo penteadado... Haaa...Que maravilha...
3. Esta música me representa pressa, rapidez, velocidade... Não para, não para, não para, não para... Corre para um lado... Corre para outro... Não para, não para, não para, não para...

**Código 076**

1. Homens cantando, gritos, instrumentos de percussão, tons de vozes altos e baixos, repetição com tons graves e agudos.
2. Uma valsa, tons altos e baixos, apenas melódico sem voz, tocado por piano e violino. Reportei-me a décadas passadas dentro de um luxuoso teatro ao ouvir esta canção.
3. Música do desenho animado TOM & JERRY, tons altos e baixos de piano. Apenas tocada.

Tânia Mohr Barzotto:

Apreciação através de gráficos. Interessantíssima!

**Código 018**

1. gritos – sons – vozes, instrumentos, barulho de uma moto, canto de alguma cultura.
2. música com ritmo, instrumentos musicais
3. orquestra com instrumentos de som com alto e baixo  
(exemplo de percepção sensível, sem esforço da cognição)

**Código 432**

1. vozes que entonavam uma canção com ruídos fortes e fracos diferenciados, com diversos instrumentos, senti tristeza parecia ser um ritual de uma tribo indígena.
2. som com harmonia, espécie de música ambiental só com instrumentos musicais tocado, sem vozes – senti satisfação, alegria, momento gostoso, momento de prazer ao ouvir.
3. Música espécie de tango, os instrumentos tocados com velocidade, rápida, instrumentos tocados juntos.

**Código 767**

1. Música Africana, em que aparecem vários sons, com vozes, batidas, barulho do ambiente, (moto) sons repetidos, ruídos.
2. Música orquestrada, sons de vários instrumentos, sem vozes. Estimulava a danas, ao bailar, rodear, embalados pela música. O som me emocionava, me remetia ao passado.
3. Esta música apresenta-se como agitação, tristeza, inquietação, superação, angústia, correria, stress, etc.

**Código 398**

1. Música indígena, com vários instrumentos, vozes, ruídos, sons variados, repetições.
2. Alegria, dança, um instrumento só usado, sem voz.
3. Dança, balé, euforia, agitação.

**Código 110**

1. Música africana ou indiana, cantada em forma de gritos e gemidos. Sons de chocalhos, batidas de lata, avião passando, motor... cinco sonhos, sentir os sonhos, sentir os sonhos, o sonho sentido, dueto de vozes, do, do, do... p/ mim confusão musical.
2. Música de novela, cabaré, ritmo bem marcado por piano, violino, flauta. Lembrou-me a década de 40 ou cinquenta, algum tempo antigo que só conheci através da televisão.
3. Música usada p/ algum tipo de dança como tango ou balé. Pareceu-me ouvir o som de um acordeão (gaita).

**Código 310**

1. Música confusa, agitação, sem nitidez, diferentes sons, ruídos, instrumentos musicais variados, vozes diferentes, pouca identificação.
2. Uma música mais alegre, com vários instrumentos de corda, violino, seguindo uma sintonia, com ausência de som vocal, música apenas instrumental com textura.
3. A música foi instrumental sem som vocal, com instrumentos de corda, violino, teclado, havendo sintonia entre os instrumentos.

**Código 429**

1. Música em que reproduz sons de instrumentos e voz, tribal, onde nos parecem sons de bichos lamentos humanos, avião, e a repetição de palavras.
2. Lembrança de uma novela que passou na Globo. Música incidental. É um chorinho que traz emoção = alegria e melancolia.
3. Música de ritmo acelerado com vários instrumentos – piano violão ...

**Código 097**

1. Som alto, falas individual e coletiva. Instrumentos musicais – chocalhos – som agudo – Repetição: 5 som enfim: cinco som > sentir som/ sentir som/ sentir sonho/ sentindo sonho/ sentindo sonho/ som sentido.
2. Violino – seguindo um compasso – tocado - -  
mesmo ritmo – alto-baixo forte-fraco – vários ritmos – melodias – movimentos livremente.
3. Notas longas – suave – fortes e curtas.

**Código 765**

1. Música com gritos; vozes; instrumentos; dança africana; compassos; repetições; sons fortes e fracos; sons altos e baixos; mostra a cultura de um povo. Homofônica.
2. Música que transmite alegria; tocada por piano; sem voz; com ritmo; compasso; movimento. Monofônica.
3. Trilha sonora; instrumentos com sons altos e baixos; compasso; ritmos.

**Código 747**

1. Essa atividade inicialmente me deixou com uma sensação de suspense, como se eu estivesse num círculo de concentração para a guerra. Ouvi várias vozes, chocalhos, instrumentos, tambores, gritos e, no final, foi como se eu voltasse à realidade: o som de uma moto, a criança falando, a voz masculina, duas vozes com sons distintos, mas em sintonia.
2. O som é de instrumentos convencionais em total harmonia (violão, piano, flauta) trazendo uma sensação gostosa de alegria, liberdade, paz, como se fosse possível elevar-me dançando, flutuar ao som da melodia, acariciando as flores, escondendo-se na copa das árvores, brincando com os passarinhos, sorrindo para a vida.
3. O som com altos e baixos, trouxe-me a idéia de um redemoinho de sons, onde vi-me entrando nele, horas elevando-se como se formasse um funil e deixando-me espichada, horas baixando como se encolhesse, e com isso senti-me amontoando e com uma sensação de estar inflando. É como se fosse e voltasse nessa sensação, porém a sensação, por mais diferente que fez-me sentir, não era uma sensação ruim.

**Código 928**

1. Sons variados: ruídos, vozes, instrumentos, motores, repetições de palavras, barulho, incompreensão, agitação, insegurança, angústia, medo.
2. Sons de instrumentos, alegria, diversão, euforia, dança, novela, boa apreciação dos ouvidos.
3. Sons de instrumentos, dança, balé, casal, orquestra, movimentação rápida, agitação, atenção.

**Código 652**

1. Sons expressando um ritual de uma determinada cultura. Ex: povos indígenas. “Instrumentos” = violino, chocalho, latas, ruídos de alguma espécie de objeto voador. O SOM E O SENTIDO – sons vozes em vários tons, ritmos
2. Teclado – (lembra os bailes, festas de época). Ritmo mais marcado. > Violino –
3. Orquestra regida por maestro com diversos instrumentos.

**Grupo 4**

Coleta de dados:

**Turma da disciplina de Estética Musical 2005/2**

**Curso de Artes – Licenciatura**

Nível II

Data: 27/09/2005

**Músicas:**

Elvis Presley – Love me tender

Carl Orff – Carmina Burana nº 24 e 25.

Edino Krieger – Sonatina

José Miguel Wisnik – o som e o sentido nº 1 e 2

Gabriel Fauré - In paradisium do Réquiem.

**Código 582**

1. Plano sensível – amor  
Plano expressivo – expressão triste  
Plano P. Musical – ritmo lento, timbre – instrumental e vocal masculino.
2. Plano sensível – paz, hierarquia, suspense. Plano expressivo – expressão forte. Plano musical – muito instrumental, técnica vocal, mistura de vozes masculinas e femininas, ritmo rápido, às vezes oscilando a altura do som, características medievais.
3. Plano sensível – delicadeza, alegria. Plano expressivo – expressão sublime. Plano musical – instrumental, piano, ritmo rápido, mistura de sons graves, agudos.
4. Plano sensível – suspense, magia, ritual. Plano expressivo – expressão romântica. Plano musical – instrumental de diversos timbres, vozes masculinas, femininas, técnica vocal, conexão entre história, ritual e o verdadeiro sentido do som.
5. Plano sensível – paz, emoção. Plano expressivo – expressão de leveza, tranqüilidade. Plano musical – extrema demonstração de técnica, timbre vocal feminino soprano, e masculino tenor. Ritmo lento, instrumental piano e violino.

**Código 898**

1. Love my. Romântica, calma, transmite amor.
2. Ópera. Música religiosa antiga. Celebração. Pesada. Conta história. Altos e baixos.
3. Piano. Leveza, ritmo bom, tranqüilidade, marcante.
4. Sons tribais. Ritual, Religião, Duplo sentido – som se propaga. Cultura/povos. Cada povo, cada tribo expressando suas crenças, dores, histórias através dos sons.
5. Religiosidade. Fé. Transmite serenidade. Calma. Ao mesmo tempo para nos tentar mostrar uma história de dor. Um som leve.

**Código 019**

1. Love (coração desenhado ao lado da palavra amor). Timbre da voz grave, dando um tom bem romântico à música toda.
2. Medieval. Catedral – vozes tipo coral. Instrumentos e vozes bem agudas. Muito expressivas, momentos graves. Parece contar uma história com início, meio e fim bem definidos pelo volume e intensidade da música.
3. Piano. Sons graves, agudos e médios alternados unicamente com o instrumento piano de cauda.
4. Sons misturados. Chocalhos. Vozes num canto e horas falando nomes. Som que vai do agudo ao grave. Hélice que termina em uma frase. “o som e o sentido” – feminina. Vai para a masculina bem grave. Comentários – várias etnias e regiões.
5. Canto lírico. Coral. Ambiente – Igreja. Vozes masculinas e femininas. Piano, violino.

**Código 729**

1. Elvis Presley – Love me tender – retrata o amor, expressa que ele ama algo, é relaxante e suave, transmite paz, nostalgia.

2. Dá a impressão de um amanhecer, o olhar no alto de uma montanha, muito sol e realização no segundo tempo nos leva a opressão, mescla tristeza e volta a libertação e glória.
3. Dá a impressão de frieza e loucura com picos de lucidez.
4. Transmite a impressão que estamos em uma mata – África ou Amazônia – índios e depois te leva a viajar por várias civilizações e termina em rituais.
5. Algo religioso, paz, calma, transmite uma leveza da alma, leva-nos ao surgimento da vida.

### **Código 391**

O que eu estou ouvindo? Como?

1. Música de som leve, com violão, falando de amor, passando um sentimento puro, uma harmonia, delicadeza, sensibilidade...  
(Elvis Presley – mpopular, jazz, origem dos negros.)
2. Vozes fortes, masculinas e femininas, numa grande orquestra... Explosão, tragédia, morte, agonia, premonição... anúncio... O som fica dentro de 4 tempos.
3. Som de piano, a música parece que tem momentos de mais intensidade, depois suaviza... a impressão que dá é de que se está contando uma história com momentos fortes, intensos e uns poucos mais suaves, há uma insistência...
4. Sons primitivos evocando algo, chamado, ritual, gritos, sacrifícios, com muito mistério em volta... Som meio incomum misturas de línguas, muitas misturas de ritmos.
5. Vozes femininas muito harmoniosas, parece um canto natalino, divino, sobrenatural, belo... infinito... a sensação é de tranquilidade pura...

### **Código 886**

Como você ouve?

1. A música expressa amor e sentimento entre duas pessoas. Expressa também muita calma.
2. Várias vozes cantando e que isso forma um coral. A música expressa muita emoção e ao mesmo tempo alguma vitória.
3. A terceira música expressa um pouco de tristeza, um pouco de alegria. É uma música só de instrumentos sem ninguém cantando.
4. Expressa índios em uma aldeia fazendo seus rituais religiosos, depois inicia um barulho de uma moto e começa uma voz cantando o som e o sentido, depois vários países falando ou cantando alguma coisa e assim a música continua com vários sons e várias intensidades de vozes. Vários ritmos.
5. Expressa calma, um coral de vozes cantando, eu acho que é uma música clássica, pode-se sentir também um pouco de tristeza.

### **Código 323**

1. Melodia romântica, tocada por instrumentos de cordas e coro de fundo.
2. Um coral de vozes, com instrumentos de corda e percussão, ritmo que parece representar uma conquista seguida de um drama.
3. Música totalmente instrumentalizada em piano, melodia lenta que simboliza uma despedida e um reencontro.
4. Uma mixagem de instrumentos e vozes com inúmeras distorções que criam vários efeitos sonoros.
5. Coro de vozes interpretando uma canção sacra com acompanhamento instrumental.

**Código 302**

1. Música romântica, expressando solidão. Estava em um tom grave.
2. Tratava-se de uma ópera, com várias vozes e instrumentos. Iniciou alegre e após tornou-se triste, um desespero, dando uma angustia, como se algo ruim fosse acontecer. Sua intensidade era fraca e de repente se tornava forte.
3. Música suave, expressando vôo. Somente instrumental, com intensidade média. Tocar de um piano.
4. Barulho de chocalhos, parecendo uma tribo, um ritual com vozes. Barulho de um motor com altura grave e intensidade forte. Voz de uma mulher e após homem falando “o som e o sentido”, após falam ao mesmo tempo. Uma voz, duas vozes, três vozes, cinco vozes, oito vozes.
5. Coral de vozes agudas femininas e após algumas vozes masculinas com altura média. Trata-se de uma música suave e relaxante.

**Código 135**

1. Muito amor, romance, saudade...
2. Muitos sons, timbres, vozes. Sons agudos e graves. Vários instrumentos.
3. Som de piano com intensidade média, às vezes fraco e também forte. Suavidade, leveza...
4. Bastante instrumentos, chocalhos na tribo, avião, moto, som e o sentido (vozes femininas, masculinas. Sons africanos, povo italiano, gritos, muitos gritos ao mesmo tempo.
5. Coral cantando. Timbres agudos. Vozes masculinas e femininas. Música suave, doce...

**Código 214**

1. Expressão de declaração de amor em timbres diferentes através da obra.
2. Expressão de cantos de rituais de igreja com sons alternados, e intensidades suaves e ritmos fortes e agudos.
3. Danças de balé com intensidade fraca alternadamente forte, expressiva na música.
4. Rituais, danças, batuques, alvoroço, pânico, intensidade forte, barulho de hélice de avião, expressão do som e o sentido em coro alternando timbres em muitas vozes (8) expressão de batuques em partes de timbres de acompanhamentos de obras diferentes de técnicos de sons, de voz, de rituais dos povos.
5. Rituais de igreja católica em timbres de partes agudas alternadamente suave, expressão de reflexão, despedida, separação.

**Código 256**

1. Expressão de declaração, como se um homem estivesse querendo expressar seus sentimentos através da música.
2. Expressão de reza (religião), coral, sons agudos com intensidade forte e fraca.
3. Sons agudos e graves de piano com intensidades fortes, fracas e médias. Em ritmos acelerados, médios e às vezes, lentos. Expressão de ansiedade.
4. Sons de chocalho, tambor, vozes com intensidade forte e fraca, altura grave e altura aguda com expressão de uma tribo; ritmo acelerado e às vezes lento.
5. Som calmo com altura aguda e de leve uma altura grave, intensidade fraca e meio forte. Expressão de coral de igreja.

**Código 220**

1. Expressão de declaração de amor em timbres.
2. Canto de um coral, com vozes e sons de instrumentos, com modificações das vozes durante a apresentação da música. E o som em grave e agudo.

3. Som de piano, mais que um, tocando sons diferentes.
4. Pessoas cantando, vários sons de instrumentos, um som meio agudo no fundo, um som muito agudo tomando conta da música, que se torna (parece) num barulho de moto, em seguida uma pessoa falando: “o som e o sentido”, se junta a isso outra pessoa dando ritmo a isso.
5. Som suave de piano, com uma voz grave em canto lírico, se junta vozes graves, som de violino.

Data: 04/10/2005

### **Músicas:**

Pampa de Luz

VILLA-LOBOS, Heitor. Na corda da Viola.

MÚSICA MEDIEVAL. One Homo.

MESSIAEN, Olivier. O Sacrum Convivium.

ANDERSEN, Leroy. A máquina de escrever.

### **Código 302**

1. É um coral cantando com vozes masculinas e femininas, sendo assim polifônica, também possuía mais de uma melodia.
2. Música instrumental (piano) é homofônica no início, pois possuía uma melodia com um acompanhamento, mas depois passou a ter outra melodia.
3. Som de metais ou vidros sem melodia, após começa a tocar um instrumento e começa a ser cantada por vozes femininas, adquirindo assim uma melodia. É uma música que expressa tristeza.
4. A música lembra algo relacionado a igreja do passado. Não mudou a melodia e era cantada em várias vozes masculinas e femininas.
5. Música instrumental com som semelhante a uma máquina de escrever. É polifônica, pois possuía duas melodias, era alegre.

### **Código 391**

1. É uma polifonia de vozes. Vozes masculinas e femininas, coral. Música que passa uma esperança de dias melhores, de força de vontade, positiva, alegre, esplendor.
2. É uma homofonia > piano. Passa uma idéia de agitação, pressa, velocidade, mas divertido.
3. Sons de sinos ou metais, sons que parecem uma gaita escocesa, acompanhada por vozes numa única melodia, homofônica. Lembra um momento de decisão, de encruzilhada no qual exigem sacrifício doloroso, mas necessário.
4. Muito depressiva, lembra morte, fim, mistério, tragédia, dor. O som é contínuo, somente vozes femininas e masculinas, parece ser homofonia em coral.
5. Mistura de instrumentos de orquestra com uma máquina registradora. O som é bem divertido, sobe e desce.

### **Código 366**

1. É uma música polifônica, com mistura de vozes masculina e feminina, vocal, coral.
2. É uma música homofônica somente instrumental, acordes.
3. É uma música monofônica com som instrumental. Inicialmente parecem sinos e depois entram vozes e som que parece músicas de escoceses; entram também na música um som que lembra um tambor, e tem um acompanhamento que lembra uma flauta.

4. Inicialmente são vozes masculinas e femininas formando um coral, que passam tristeza, solidão, talvez perda. Acho que é uma música monofônica.
5. Polifônica, música que tem som de máquina de escrever, com batidas, um som instrumental.

### **Código 886**

1. A música expressa calma, seria também um coral de vozes e é uma polifônica.
2. A segunda música é um pouco mais agitada, só com instrumentos e é uma homofônica.
3. A música é monofônica, uma só voz cantando, e é acompanhada de um instrumento da idade medieval.
4. A música é calma, polifônica um coral de vozes, não ouvi instrumentos na música, a voz começa baixa e depois vai aumentando.
5. A música é bem agitada, e é homofônica, o ritmo é sempre o mesmo, sem vozes, só com instrumento.

### **Código 812**

1. Vozes masculinas e femininas, textura polifônica, sem instrumentos musicais.
2. Piano, tem acompanhamento, homofônica, parece com retirantes, caminhão de bóia fria.
3. Parece flauta escocesa, bastante instrumental. Homofônica.
4. Música religiosa, vozes masculinas e femininas. Começa num tom baixo e aumenta. Monofônica. Monótona.
5. Sons de máquina de escrever, instrumental. Homofônica, violino.

### **Código 582**

1. Polifônica, técnica vocal, timbre masculino e feminino, sem instrumental.
2. Homofônica, somente instrumental, somente teclado.
3. Técnica vocal, instrumental, vocal monofônico com várias introduções de instrumentos.
4. Vocal masculino e feminino, música sacra, monofônica, sem instrumento, bastante técnica vocal, ritmo lento.
5. Polifônica, instrumental, ritmo de fuga, rápido.

### **Código 104**

1. Música polifônica. Dá a impressão de partida, despedida. Alguém que vai em busca do seu futuro. Polifonia nas vozes.
2. Música homofônica. Sensação de que está acabando alguma coisa e começando outra. Alegre. Sequência.
3. Sons de metal, chocalhos, vários instrumentos, música triste, polifônica. Ritual antigo que faziam quando as pessoas morriam. Alguma coisa está acabando. Instrumentos medievais.
4. Música de Igreja. Polifônica, tristeza, monotonia, mesmice. Polifonia na voz. Despedida, tranquilidade, parece que nada de mais está acontecendo. Tons baixos e tons altos. Nos tons altos dá sensação de perda, desespero e nos tons baixos parece que tudo volta ao normal.
5. Música animada. Parece desenho animado. Tem o som de uma caixa registradora. Música monofônica. Sensação de uma pessoa apressada.

**Código 266**

1. Dá a sensação de ser um musical, algo do gênero. Um musical alegre que nos leva de volta a infância.
2. Sensação de um evento animado.
3. Impressão de ser algum ritual de despedida ou sacrifício.
4. Música sacra, religiosa.
5. Parece com uma máquina de escrever, muito animada.

Data: 04/10/2005

**Músicas:**

PEQUENOS CANTORES DA AMAZONIA – Nozaniná – Canto dos Parecis

LISZT, F. Liebestraum nº 3. Por Eugeny Kissin.

BEATLES, The. Strawberry Fiels Forever. Classic Dream Orchestra

CHORO TORTO

ENYA. Paint the sky wilh stars

Música Medieval. A l'entrada del tens clar

**Código 886**

1. A música é polifônica porque se escuta mais de uma voz. Parece índio de uma tribo cantando, a música é agitada. Parece ser tocada por chocalhos.
2. A música é lenta tocada por um piano, acho que ela é monofônica, uma só melodia. Não tem ninguém cantando. A música também aparenta ser triste, alguém sofrendo.
3. A música é mais agitada que a segunda. Ela é homofônica, tocada por vários instrumentos, acho que é uma música clássica, antiga. Ouço instrumentos como sax, piano, ... e outros.
4. A quarta música também é agitada, parece brasileira em ritmo de samba e não é cantada, só tocada, escuto instrumento como a flauta.
5. A penúltima música é agitada. É cantada, parece ser dos anos 60 ou 80, quem canta acho que é o John Lennon, não tenho certeza, um instrumento que escuto é guitarra e a bateria.
6. A última música é agitada como as outras, é tocada por vários instrumentos parece ser italiana ou polonesa, cantada por vários vozes, é polifônica.

**Código 019**

1. Polifonia, uma música folclórica – Período Moderno.
2. Homofônica da época do romantismo. Som de piano.
3. Polifônica – Pós-Moderna – muitos instrumentos como bateria, baixo, piano, violino.
4. Homofônica – Pós-Moderna – Bossa nova.
5. Contemporânea – Polifônica – estilo blues e jazz lembrando Elvis Presley.
6. Polifônica – estilo de música medieval. Folclórica.

**Código 256**

1. Voz aguda e voz grave, música polifônica, contraposição de vozes; século XXI.
2. Alturas do piano agudas e graves com intensidade forte e fraca, textura homofônica, acompanham acordes, é uma música tranquila, uma só melodia, século XIX.
3. Textura polifônica, música contemporânea, sons agudos e graves, instrumentos soam simultaneamente formando relações de harmônicas.
4. Textura homofônica, altura grave e aguda com intensidade forte e fraca.

5. Textura polifônica. Voz grave de intensidade forte, início do século XX, e uma só voz, música animada.
6. Intensidade fraca depois forte, textura polifônica, vários instrumentos, contraposição de vozes.

### **Código 391**

1. Polifonia, vozes se contrapondo. Característica do século XXI. Ritmo contagiante.
2. Homofônica. Som de piano, característica do romantismo, século XIX. Parece um amor não correspondido, decepção, conformismo.
3. Polifonia, música bem organizada, forte, porém bem delicada, tranqüila. Parece ser mais atual.
4. Homofônica, século XX. Parece ser uma melodia de samba, bem brasileiro, com a beleza colorida do Brasil. Delicada e sutil.
5. Polifônica – Elvis Presley. Século XX – balançante e delirante.
6. Maioria instrumental. Polifonia. Característica do século XVIII. Tem vestígios árabes, culturas orientais, mistura de estilos.

### **Código 302**

1. Trata-se de uma música cantada por vozes masculinas juntas e femininas também juntas. A textura musical é monofônica.
2. É uma música suave, triste, instrumental. Tocada por piano. Após ela vai aumentando o tom e novamente volta ao início, suavemente. É homofônica.
3. É uma música instrumental, com uma ou duas melodias tocadas em vários tons.
4. A música era tocada por um instrumento parecido com uma flauta e chocalhos. Era monofônica, com apenas uma melodia.
5. A música lembra os anos 60, é alegre e dançante.
6. Ao tocar de tambores ou baquetas e após entra a flauta ou apito, chocalhos e vozes femininas e masculinas cantando. Lembra uma tribo. É polifônica com várias melodias.

### **Código 135**

1. Festa, coral de crianças cantando alegremente.
2. Piano, romantismo, sons mais graves e às vezes suaves, alguém ausente, saudade, ansiedade.
3. Musica que lembra casamento, aleluia, igreja...
4. O início lembra a natureza “Sítio do Pica Pau Amarelo”. Fantasias, expressa alegria.
5. Ritmo das músicas dos anos 60 ou 70, esta é mais agitada do que as outras acima.
6. Batidas de tambores, som se música italiana, logo após músicas que lembram a China, flauta, chocalhos, várias pessoas cantando.

### **Código 582**

1. Vozes femininas e masculinas, música que representa o folclore indígena, homofônica, uso de instrumentos, idéia de ritual.
2. Música clássica, do período do Romantismo, onde ficam evidentes as sensações, polifônica, somente instrumental, sem vocal. Idéia de um romance narrado.
3. Textura homofônica, sem vocal, somente instrumental, idéia de uma valsa, período romântico.
4. Textura homofônica, sem vocal, instrumental, flauta e chocalho, idéia de samba.

5. Técnica vocal, vocal masculino e instrumental, anos 60, ritmo alegre, textura homofônica, bateria.
6. Textura homofônica, técnica vocal, vocal feminino, flauta escocesa, vocal masculino, chocalho, tambor, idéia de música medieval.

### **Código 898**

1. Período Modernista. Ritmo contínuo. Música ritual, expressa crença, religião. Conta alguma história.
2. Período Romântico. Música clássica. Expressa leveza, tranqüilidade.
3. Período moderno. Ritmo forte. Música bem instrumental, com sons fortes e altos, demonstrando força e poder.
4. Período barroco. Ritmo folclórico. Leve, mas animado, com poucos instrumentos, expressa a grandeza.
5. Período anos 70. Música dance, quase um jazz animado, alegre, ritmo forte e cantado, letras e som com leveza e ritmo.
6. Período histórico. Forte e com ritmos fortes, com vozes exclamando algo como se pedissem ou explicassem algo, como uma marcha. Insinuante, possessiva, bastante falada e com bom acompanhamento.

### **Código 323**

1. Polifonia de vozes, com batuque de tambores, chocalhos, período contemporâneo.
2. Solo de piano, período romântico.
3. Instrumentos de corda, tambores (bateria) e teclado. Período contemporâneo.
4. Flautas, instrumentos de cordas, com pandeiro. Período contemporâneo, ritmo parecido com Bossa nova.
5. Instrumentos de corda, bateria, saxofone, piano, uma voz principal mais coro, Elvis Presley.
6. Tambores mais instrumentos de corda, flauta, pandeiro, coro de vozes, período medieval.

### **Código 269**

1. Tom bem marcado, fortes dinâmicas.
2. Melodia relaxante de piano e harpas, notas bem distribuídas na melodia. Termina com notas muito baixas.
3. Som anos 70. Nos passa a sensação de paz, alegria, esperança no futuro, sonho.
4. Nos leva aos anos 80, nas gafieiras, nos lembra os malandros que tinham estilo.
5. Elvis Presley, anos 60, música pop americana era o novo, a moda, a febre.
6. Música medieval no início e passa a ser tribal, indígena e vai para um tom escocês.

### **Código 214**

1. Séc. XXI. Textura polifônica > combinação de duas vozes que soam juntas, simultaneamente, contraponto.
2. Homofônica. Acompanhamento de um som sobre posto de ritmo. De um som agudo de orquestra acompanhada de acordes. Século Romantismo IXX.
3. Polifônica. É a estrutura musical em duas ou mais vozes independentes que soam simultaneamente formando relações harmônicas entre os mesmos – contraponto, século atual.
4. Homofônica. Acompanhamento de um som sobreposto de ritmo, de um som agudo e orquestra. Século XXI.

5. Polifônica. Sons ouvidos simultaneamente, quando soam juntos harmonicamente – contraponto. Séc XX por Elvis.
6. Instrumental polifônica simultaneamente formando relações harmônicas entre as mesmas, lembranças italianas.

### **Código 812**

1. Sons da natureza, duas vozes – masculina e feminina, mas não ao mesmo tempo. Parecido com som de tambor ou berimbau. Textura homofônica, tem um acompanhamento.
2. Sons de piano. Às vezes mais alto e outros mais baixo. Acompanhamento e música por cima no começo e depois polifônica, duas melodias. Música clássica, leve, instrumental.
3. Bateria, teclado, instrumental. Textura homofônica, tem acompanhamento. Violão alegre, violinos em algumas partes. Música mais moderna.
4. Flauta, textura polifônica, parecida com sons de mpb ou alguma melodia que indica uma pessoa caminhando.
5. Música anos 60, momentos daquela época, pop. Bateria, violão, voz. Textura homofônica, tem acompanhamento de sons instrumentais e vozes.
6. Bater latas, materiais diversos, instrumental, flauta tipo daquelas que usa quem vende picolés. Voz feminina, tipo música árabe. Um som parecido com um tipo .de pandeiro feito com tampinhas de garrafa. Algum canto de culturas.

### **Código 366**

1. Polifonia. É uma música alegre parece música de roda (folclórica). Acredito que seja no período moderno.
2. Homofônica, uma música romântica, provoca o encontro, período romântico, som de piano.
3. Polifônica, é uma música do período Pós – moderno, onde aparecem vários instrumentos, bateria, piano, baixo, violino, parece as músicas de igreja, mas dos dias atuais (hoje).
4. Homofônica, Pós-moderno parece as músicas de samba, bossa-nova.
5. Polifônica, uma música contemporânea. Estilo Blues lembrando Elvis Presley.
6. Polifônica. Estilo de música medieval.

### **Código 104**

1. Música polifônica. Contraposição de vozes. Como se fosse um ritual. Romantismo.
2. Textura homofônica. Acompanha acordes. É uma musica que passa paz, felicidade. Tem uma só melodia. Século XIX.
3. Textura polifônica. Música contemporânea. Instrumentos soam simultaneamente formando relações harmônicas. Começa a surgir no renascimento. Século XXI. Parecida com uma trilha de filme de aventura.
4. Textura homofônica. Parecida com uma caixa de música. Tons altos e baixos.
5. Textura polifônica. Início do século XX, música alegre cantada por Elvis. Vários instrumentos e uma só voz.
6. Textura polifônica. Vários instrumentos, contraposição de vozes. Parecida com música italiana. Música alegre, passa a impressão de festa.