

Pesquisa Interdisciplinar na Performance Musical e na Docência

Sonia Albano de Lima

soniaalbano@uol.com.br

Resumo Um olhar interdisciplinar sobre a performance e a docência musical, pressupõe uma ação investigatória que extrapola a dimensão sintática da linguagem musical. Esse olhar propõe atitudes que incorporam à prática musical e à prática de ensino, sentidos e valores que melhor evidenciam a dimensão comunicativa da música, criam novos referenciais para os processos criativos, a interpretação e a docência musical, revelam uma área de conhecimento que contribui para o desenvolvimento mais harmonioso da personalidade humana, e, atribuem um sentido hermenêutico ao fazer musical.

Palavras-chave interdisciplinaridade, pesquisa, docência, performance.

Interdisciplinary research in the musical performance and in teaching

Abstract - An interdisciplinary look at the musical teaching and performance presupposes an investigative action which surpasses the syntactic dimension of the musical language. This look proposes attitudes that incorporate meanings and values that best make evident the communicative dimension of the music to the musical practice and to the teaching practice. These proposed attitudes also create new references for the creative processes, for the interpretation and for the musical teaching, revealing an area of knowledge which contributes for the more harmonious development of the human personality, and which attributes a hermeneutic sense to the musical practice.

Key words: interdisciplinary, research, teaching, performance.

Percebi também o quanto se empobrecem as práticas intuitivas quando abandonadas à sua própria sorte. Muitas se anulam ao permanecer no senso comum, e muitas vezes são ignoradas no que têm de mais belo, até mesmo pelos professores que as praticam. (Fazenda. 1994:32)

O questionamento ao qual me reporto é o de refletir se a performance e a docência musical podem ser valer de uma análise interdisciplinar, uma vez que o instrumentista musical tem na execução a concretização de seu trabalho e o professor de performance ministra aulas individuais de instrumento ou canto sob uma perspectiva eminentemente prática, onde conceitos teórico-musicais são transmitidos de maneira informal. Este professor cotidianamente exerce sua atividade didática para um número restrito de alunos que também se preocupam de forma unívoca com a execução instrumental. Essas duas práticas, a da docência e a performática, que têm no fazer musical o seu ponto crucial, reportam-se a um trabalho de pesquisa sonora silencioso, que aparentemente parece estar despojado de um sentido interdisciplinar e analítico.

A música enquanto arte não representativa revela no seu fazer, comportamentos cognitivos altamente subjetivos que, muitas vezes, não são traduzidos para a linguagem verbal. É uma arte multidisciplinar por excelência, uma vez que se conecta com outras linguagens e outros saberes, no intuito de expressar a sua dimensão sintática, semântica e pragmática. Para a sua compreensão e execução ela se apropria de elementos diversos assimilados de outras áreas de conhecimento, tais como, a acústica, a matemática, a história, a física, a mecânica, a literatura, a tecnologia e outras tantas linguagens.

Quando ensinada, ela se serve de conhecimentos oriundos da psicologia, da

pedagogia, e de outras ciências, com o intuito de desenvolver aptidões físicas, mentais e psicológicas que interagem não só no momento da execução e do aprendizado musical, como também, na formação harmoniosa da personalidade humana. Pesquisas variadas comprovam que a prática musical leva a criança a obter o melhor desenvolvimento de sua criatividade, maior coordenação motora, a ampliação da capacidade percepto-sensorial, maior facilidade para a apreensão de estruturas abstratas, maior adaptabilidade sócio-cultural e afetiva, um diálogo mais coerente entre o prazer de fazer e o rigor na execução, maior facilidade para decodificar e codificar os fenômenos presentes nas múltiplas linguagens.

Conforme definiu Leda Maffioletti(1994):

Tal visão (interdisciplinar na educação musical) não significa procurar na prática algum aspecto do referencial teórico da psicologia ou de outra área. Também não estou pensando em acompanhar um processo de aprendizagem que de antemão suponho uma trajetória. Estou me referindo ao momento em si "a criança aprendendo música", um ser que busca compreender e interagir com os sons. E, antes que o pensamento lógico nos tire a chance de transformar esse pensamento, quero imaginar que a criança não é criança, mas música que a música não é música, mas criança [...] Por tudo isso vejo "a criança aprendendo música" como um momento interdisciplinar, que tem na sua complexidade o cruzamento de muitos saberes. Na singularidade de cada um deles sinto a totalidade do conhecimento humano operando e permitindo que as aprendizagens aconteçam. (p. 48-9)

De acordo com o Documento CERI/HE/SP/7009 (Centro para Pesquisa e Inovação no ensino) a interdisciplinaridade é definida como interação entre duas ou mais disciplinas, interação que se processa da simples comunicação das idéias até a integração mútua dos conceitos chaves da epistemologia, da terminologia, do procedimento, dos dados e da organização da pesquisa e do ensino, relacionando-os (apud Fazenda, 2002). Essa definição, no entanto, parece insuficiente aos olhos de Ivani Fazenda e G. Faurez. Para eles a prática interdisciplinar só se presentifica quando agregada a duas ordens distintas e complementares: a ordenação científica e a ordenação social, onde cada disciplina precisa ser analisada no lugar que ocupa, nos saberes que contempla, nos conceitos enunciados e no movimento que esses saberes engendram, subordinados a exigências político-sociais e econômicas (Faurez, 2001).

Essa complexidade cognitiva que habita e interage com a realidade traduz-se no sentido maior da interdisciplinaridade, que se manifesta enquanto categoria de ação. Ela não é uma simples junção e intercomunicação de conhecimentos, mas, uma prática vivenciada dotada de sentido, intencionalidade e funcionalidade. Para tanto ela exige um olhar direcionado para os mais distintos lugares e uma atitude de pesquisa onde a observação, o registro, a análise e a síntese são contempladas como formas de reconstrução teórica dos diversos saberes (Fazenda, 2001:1-6). Só dessa maneira, o conhecimento adquire um sentido funcional que continuamente se renova no mundo.

Assim considerada, a interdisciplinaridade processa-se enquanto reflexão humana interconectada à realidade sócio-cultural, fazendo com que o conhecimento se transmude continuamente mediante a adoção de um pensamento dialético que integre a prática à teoria, o homem ao mundo, a pesquisa à ação, contrariando o paradigma cartesiano imposto pela comunidade científica nos últimos anos.

Na interdisciplinaridade o conhecimento vai se construindo com a tomada de consciência gradual das capacidades, possibilidades e probabilidades de execução. Ele configura-se como um projeto individual de trabalho e de vida, que não pode se dissociar de um projeto maior - o do *grupo* ao qual o indivíduo pertence e, muito menos, aquele que presume a análise das vinculações e determinações histórico-sociais onde está inserido o sujeito e o objeto pesquisado: “uma intrincada rede de relações estabelecidas por um sujeito socialmente situado, que não pode ser compreendida fora de sua função axiológica e prática” (Fazenda, 1994:48).

Conforme menciona Sônia de Almeida do Nascimento(2002):

O reconhecimento de que todos nós somos produtores de conhecimento e que o mesmo é fruto das diferentes interações que o sujeito traça nas suas relações com o ambiente, com os objetos e com os outros sujeitos sinaliza a importância da superação das barreiras entre os indivíduos, entre as culturas. A construção do conhecimento, nessa ótica, necessita da ampliação dos espaços onde trafega o saber e exige formas diferenciadas de simbolização, de associações e de representações. Pois a geração de novos modos de conhecer e a ampliação da imaginação e da intuição somente ocorre na interação com o diferente, com o instigante [...] Além do mais, como o conhecimento está no sujeito, pois depende do que ocorre dentro dele, podemos dizer que cada indivíduo organiza a sua própria experiência e constrói seus conhecimentos, sendo um produtor de conhecimento (p. 12).

As afirmativas acima induzem o pesquisador a refletir em que proporção a expressividade humana em conexão com o mundo concorre para a formação do conhecimento. A história demonstra que inúmeros fenômenos foram explicados, não através de procedimentos cognitivos puramente racionais, mas, por meio de procedimentos mentais analógicos e associativos.

A linguagem verbal e a música, durante séculos, interrelacionaram-se mesclando procedimentos e processos analógicos de interpretação. A música durante seu percurso histórico foi incorporando um bom número de significados extra-musicais retirados dos textos poéticos que acompanhavam e das circunstâncias em que eles eram executados. A musicologia até hoje comporta estudos que permitem verificar as influências do sistema lingüístico na estrutura e na linguagem musical. Se de um lado a harmonia musical refletia as leis harmônicas presentes no universo, a música vocal trouxe um profundo comprometimento

dessa arte com a literatura e a poesia. Desde o século XVII, o melodrama contribuiu mais do que qualquer outro gênero para criar um conjunto de convenções que atribuiu com habitualidade, um significado extra-musical, emotivo e sentimental para determinados procedimentos musicais, fossem eles harmônicos, melódicos e rítmicos, empregados de forma reiterada sempre nas mesmas circunstâncias, circunstâncias essas que eram ditadas pelas convenções melodramáticas em vigor. A música foi criando o seu léxico, e os músicos, na trajetória histórica, foram renovando e recriando novas associações e convenções advindas da retórica. Mesmo liberta do texto literário, a música instrumental também não deixou de conferir ao discurso musical alguns significados e inflexões adotados pelo discurso verbal (Buelow, 1980 e Fubini, 1994).

Durante muito tempo a música vocal compartilhou das funções comunicativas da linguagem verbal, daí o motivo dos compositores se influenciarem pelas doutrinas retóricas que determinavam a adaptação dos textos literários à música. Essas idéias musicais relacionadas à retórica tiveram origem na extensa bibliografia dos antigos escritores gregos e romanos, perpassaram toda a antiguidade, chegando até a música instrumental romântica. A intenção era controlar e direcionar através da música as reações emocionais dos ouvintes, capacitando-os para obterem estados de espírito alterados. Mesmo considerando que a música no Renascimento esteve associada à matemática, os teóricos alemães, a partir do século XVIII, elevaram a composição musical a uma ciência baseada na relação das palavras com a música. No período barroco a retórica e a oratória forneceram muito dos conceitos sensatos e indispensáveis que são fontes de pesquisa da maior parte da teoria e prática da composição. No século XVII procedimentos análogos entre a retórica e a música, permearam o pensamento musical, seja na definição dos estilos, das formas, dos métodos de composição e de expressão, ou até mesmo motivando as questões pertinentes à sua execução (Lima, 2002).

Dessa maneira, podemos intuir que um objeto pesquisado não se esgota nele mesmo, vivencia-se a possibilidade de se deixar conduzir por outras dimensões que não apenas as concretas, ou racionais, como por exemplo, entre outras, a simbólica: “esse procedimento analisa os processos, a afetividade, o efeito da força e a força dos efeitos, as dimensões sociais e institucionais, as estratégias organizacionais, a articulação de saberes, toda e qualquer proposição que tenha a diversidade como princípio” (Fazenda, 2001).

Tal atitude não exclui de forma alguma, a necessidade de o pesquisador furtar-se a um domínio substancial no campo teórico em que atua, uma vez que sem ele, a construção de conhecimento se processará de forma incoerente, permeando a superficialidade. O domínio cognitivo de uma disciplinaridade teórica permitirá a ordenação que, por sua vez, propiciará a aplicabilidade desse conhecimento

específico. No entanto, esse domínio teórico não exclui a necessidade de se referendar uma análise do objeto e do sujeito interpretante à luz da sua historicidade e da sua tradição. A leitura histórico-cultural dos fenômenos interrelacionados ao objeto analisado e ao sujeito interpretante, subsidiará a renovação e revitalização dos saberes.

As leituras até aqui sugeridas, quando aplicadas à docência e à performance musical propiciam ao profissional da área uma atuação mais ampla e renovada. De forma contumaz, as atividades artísticas comportam atitudes mentais que privilegiam bem mais a intuição e a subjetividade humana. A linguagem da arte é basicamente a linguagem do inconsciente e nesse sentido não tem no pensamento analítico um grande aliado. A arte não se expressa mediante um raciocínio analítico, lógico e contínuo. Na verdade, a linguagem artística é preponderantemente icônica e por isso, o músico e pesquisador musical têm dificuldades para explicar de forma lógica a obtenção de seus resultados (Lima, 2001). Quantas vezes observamos nos intérpretes e professores de instrumento a adoção de práticas assimiladas da tradição oral, descaracterizadas de qualquer explicação racional, embasadas no puro subjetivismo. No entanto, quando pesquisadas apresentam padrões cognitivos bastante difundidos na história da humanidade.

Mario Pedrosa (1986) revela a diferença da essência simbólica do pensamento humano no símbolo verbal e na obra de arte:

Este (o símbolo verbal discursivo) atinge a verdadeira neutralidade entre o sujeito e a coisa por ele denotada, e isto é impossível na forma simbólica da Arte. Nesta não há um objeto prévio, anterior, que se traduza em signo simbólico; o objeto para o artista é um valor emocional antes da realização da obra, mas que se insere nesta e só nesta toma corpo. Assim, um sentimento se formaliza que não é particularizado no artista que não pertence intrinsecamente a sua alma ou a seu temperamento. Na realidade, não exprime mesmo nenhum estado de alma ou perturbação sentimental contingente que impila o criador a dar-lhe forma. O artista, ao realizar a obra, não faz nenhuma comunicação ao público do que se passa dentro dele, pois o contrário seria equiparar a forma artística a um sinal de tráfego que numa estrada avisa da proximidade de uma curva.

O que a obra de arte exprime é algo de universal e permanente, não expresso até então e que o espectador recebe e recolhe não como uma mensagem telegráfica ou postal que o filho manda ao pai, o marido à mulher, o amigo ao amigo, um grupo a outro grupo, o governo aos cidadãos etc. O que ela traz é uma formalização de vivência desconhecida, uma organização simbólica nova, perceptiva ou imaginária. Como não é nunca uma proposição, seja qual for a sua classificação por escola, tendência ou estilo, o que ela nos dá, para ser autêntica, é sempre do domínio das formas intuitivas do pensar e do sentir (p.14-15).

A semiologia e a semiótica evidenciaram que as formas de codificação e de comunicação humana não se restringem apenas à linguagem verbal, oral ou escrita, elas abrangem todos os tipos de sinais e signos que operam no seio da vida social,

tornando possíveis a comunicação e a cultura (Santaella, 2001). Referendada como modelo de linguagem científica, a linguagem verbal está longe de apurar todas as formas de que se reveste a atividade humana significativa. Existe uma gama de acontecimentos que não se expressa pelo mecanismo da linguagem verbal e necessita para sua interpretação de um esquema simbólico que contenha um funcionamento diferenciado. As artes são modelos de expressão simbólica, dotadas de uma lógica diferenciada da lógica presente na linguagem discursiva. Isso, no entanto, não impede por parte do pesquisador, a análise criteriosa da inserção da música no mundo, a sua forma de atuar na sociedade e o estudo atento das inúmeras dimensões presentes na sua construção. Só dessa forma, essa área do conhecimento adquire maior representatividade e interlocução na sociedade.

No tocante à semânticidade na música, a musicologia histórica pressupõe duas correntes dominantes, a dos formalistas puros que considera que a música não expressa nada a não ser ela mesma, e, aquela que considera que a música tem a virtude de expressar estados de ânimo e emoções, não se reduzindo à mera representação dos fenômenos sonoros existentes no mundo. Mesmo considerando as inúmeras divergências entre uma corrente e outra e as variantes entre autores da mesma corrente, resta a certeza de que a música é uma expressão artística que se esboça por meio de leis harmônicas e técnicas pré-estabelecidas. Conforme preconiza Charles Morris (Apud Fubini, 1994), ela pode ser pensada como linguagem, uma vez que apresenta, da mesma forma que as demais linguagens do universo, três dimensões de análise: a semântica, a pragmática e a sintática.

Un signo es expresivo, es decir, significativo, tan sólo si se halla provisto de la triple dimensión: sintáctica, semántica y pragmática. Habrá de insistirse todavía sobre la dimensión sintáctica del lenguaje musical, por ser premisa indispensable: sin ella, la música no puede considerarse un lenguaje, no siendo la sintaxis, en definitiva, más que una organización del material sonoro conforme a un principio cualquiera. [...] La organización sintáctica del material sonoro es, por tanto, la condición que ha de darse primariamente para que la música pueda llegar a ser un discurso coherente y no un amontonamiento de sonidos (p.62).

No que se refere à dimensão semântica da linguagem musical, assim se expressa E. Fubini (1994):

La música no puede y no sabe expresar conceptos ni sentimientos individuales, pero, en compensación, sólo ella puede expresar, o mejor dicho, directamente encarnar, justamente en virtud de su carácter abstracto, las regiones más profundas de nuestro ser, la dinámica de nuestros sentimientos, nuestro inconsciente, la armonía universal, las verdades trascendentes, etc. Este reconocimiento del carácter nouménico de la música se ha erigido, además, en una de las concepciones más clásicas y difundidas de cuantas han existido relativas a la música desde Pitágoras hasta Platón, desde Leibniz hasta Schönberg -, y se debe, evidentemente, al hecho de que la música se presenta ante nuestros ojos, al menos aparentemente, como algo que estuviera alejado por completo de la realidad fenoménica y de los lenguajes comunes y que, en consecuencia, propicia

esta tendencia que hay a situarla en un plano aparte, separada de la realidad humana inmediata (p.61).

A semantividade na música presume-se indeterminada. Esta indeterminação não induz à falta de significação, senão à plurissignificância. A semantividade na música é contextual, verificável posteriormente - é um complexo contexto sintático onde os grupos de sons adquirem um significado. No entanto, ela é desprovida de um vocabulário, ou seja, termos dotados de uma referência fixa. Na verdade, fora do contexto sonoro correspondente, os sons não possuem nenhum significado, pois o símbolo musical não pode como o símbolo discursivo, traduzir-se em outros termos.

Contudo, a música não pode se consubstanciar apenas na expressão imediata dos sentimentos e a representação de um estímulo emotivo. Ela é a linguagem dos sentimentos, sempre e quando se tem presente que aqui o termo linguagem indica unicamente, determinado tipo de mecanismo semântico, que não é o da linguagem discursiva. Sempre atribuímos para a arte um significado, sem poder delimitar com exatidão o conteúdo desse significado. Nesse sentido, a música é uma forma significante de arte com uma independência de qualquer significado fixo e literal, desligada do que pode representar.

Se a música não expressa sentimentos, mas os expõe e os exhibe, as estruturas musicais apresentam uma semelhança em sua forma lógica com a nossa vida emotiva, refletem certos modelos dinâmicos fundamentais de nossa experiência interior. Essa experiência emotiva é representada por um símbolo de forma global, indivisível. Essa hipótese onde a música reflete a morfologia dos nossos sentimentos está confirmada por uma ambivalência que a linguagem musical possui em relação à linguagem discursiva.

Fubini (1994) admite que um estado emocional triste e um alegre opõem-se no ponto de vista discursivo, mas no discurso musical que reflete a dinâmica, a estrutura formal, as tensões e resoluções dos sentimentos, os estágios emocionais contraditórios podem encontrar a mesma forma de expressão. Uma estrutura musical qualquer pode induzir os ouvintes para estados emocionais diferenciados, fato que privilegia ainda mais a plurissignificância no discurso musical.

No entanto, é na dimensão sintática que se projetam as dimensões semânticas e pragmáticas da linguagem musical. Sob essas condições, o fazer musical adquire maior sentido quando projeta uma sintaxe que transcende sua própria dimensão gramatical, revelando a semantividade do seu discurso, a tradição sonora, sua historicidade adaptada à contemporaneidade do sujeito interpretante e da obra interpretada. Nesse contexto, a música revigora-se enquanto ação, aumentando sua perspectiva de atuação. O fazer musical aqui,

integra-se a outras áreas do conhecimento e outras linguagens, interrelacionando procedimentos subjetivos com procedimentos objetivos, a prática com a teoria, procedimentos científicos com a arte. Nessa perspectiva de investigação, a performance e a docência na música transmutam-se em categorias de ação que revelam um saber específico que se manifesta no mundo.

Essa atitude investigatória revela a importância de uma aplicação hermenêutica que se enriquece no diálogo permanente do pesquisador com o fenômeno sonoro, com a obra musical, com o intérprete, o estudante e o docente. Um diálogo que está presente no mundo e se interrelaciona com ele nas mais variadas dimensões. Um diálogo que supera uma pesquisa eminentemente racional e proporciona ao instrumentista e professor, uma prática vivenciada, enriquecida por procedimentos científicos de investigação.

Na atualidade, o ensino em geral não pode ser encarado como um simples transmissor de conhecimentos. Atividades de ensino, pesquisa e extensão caminham juntas no processo pedagógico, objetivando a integração dos processos de transmissão de conhecimento e processos geradores de conhecimento. A teoria, a prática e a reflexão que se estabelece por meio da pesquisa devem interagir continuamente, percorrendo o ritmo sócio cultural do país.

O conhecimento hoje, se faz presente graças ao desenvolvimento de uma atitude sistemática de pesquisa adquirida mediante o desenvolvimento da competência técnico-científica. Na verdade, a produção de um conhecimento qualquer deve ser sempre reflexiva, crítica, competente e criativa, para que não beire a futilidade, a superficialidade. Ela exige uma metodologia adequada, um envolvimento histórico com a humanidade e só assumirá uma dimensão pedagógica, à medida que congregar o ensino e a aprendizagem como meios propulsores de aplicabilidade do conhecimento adquirido. Outra maneira não existe de gerar na atualidade novos conhecimentos.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA DO NASCIMENTO, Sônia. *Educação Profissional: novos paradigmas, novas práticas*. Manuscrito apresentado no XI Encontro anual da Associação Brasileira de Educação Musical. Natal. 2002. 15 p.

BUELOW, George J. Rhetoric and Music. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 15, London: Macmillan, 1980. p. 793-803.

FAUREZ, G. *Fondements Épistemologiques pour L'intedisciplinarité*. Tradução de Vera Brandão. Comunicação apresentada no Congresso da AMSE. Sherbrooke: sem publicação, 2001.

FAZENDA, Ivani C. A. *Diversidade Cultural no Currículo de Formação de Professores: uma dimensão interdisciplinar*. São Paulo: manuscrito, 2001.

_____. *Interdisciplinaridade: História, Teoria e Pesquisa*. Campinas: Papirus, 1994.

FUBINI, Enrico. *Música y Lenguaje em la Estética Contemporánea*. Madri: Alianza, 1994. 206 p.

_____. *La Estética Musical desde la Antigüedad Hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1999. 569 p.

LIMA, Sonia Albano. Produção de Conhecimento Científico na Pesquisa em Artes. In: *Em Pauta*. Porto Alegre: UFRGS. v. 11, n. 18-19, 2001, p. 49-64.

_____. A Dimensão Comunicativa da Linguagem Musical e a sua Interrelação Histórica e Filosófica com a Linguagem Verbal. In: *Literacia e Cidadania: convergências e interfaces*. 1 CD. ISBN. 972-8152-08-6. TRINDADE, Maria de Nazaret (Coord). Évora: Universidade de Évora, Portugal. 2002.

MAFFIOLETTI, Leda de A. Uma Visão Interdisciplinar para a Educação Musical. In: *Cadernos de Estudo: educação musical*, n. 4/5. São Paulo: Atravéz, 1994, p. 44-51.

PEDROSA, Mário. 1986. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva. 323 p.

SANTAELLA, Lúcia. A Matriz Sonora e suas Modalidades. In: *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 97-182.

Sonia Albano de Lima é diretora e coordenadora pedagógica dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Música da Faculdade de Música Carlos Gomes em São Paulo. Doutora em Comunicação e Semiótica, área de Artes - PUC-SP. Possui curso de especialização em práticas instrumentais e música de câmara (FMCG-SP), aperfeiçoamento em interpretação musical e música de câmara com o Prof. Walter Bianchi (FMCG-SP). Integra o Grupo de Estudos e Pesquisas da Interdisciplinaridade do Programa de Pós-Graduação e Currículo da PUC-SP (GEPUC/SP) e coordena o Grupo de Pesquisa sobre Interpretação Musical da UNESP. Autora de livros e artigos publicados em anais, revistas e mídia.
