



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

EDGARD FELIPE ALVES DOS SANTOS

**TEORIA DA COMPOSIÇÃO MUSICAL VIRTUOSA:
UMA TEORIA FUNDAMENTADA NOS DADOS**

Brasília

2018

EDGARD FELIPE ALVES DOS SANTOS

**TEORIA DA COMPOSIÇÃO MUSICAL VIRTUOSA:
UMA TEORIA FUNDAMENTADA NOS DADOS**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Criação e Performance

ORIENTADOR: Dr. Flávio Santos Pereira

Brasília

2018

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FED23t FELIPE, EDGARD
TEORIA DA COMPOSIÇÃO MUSICAL VIRTUOSA: UMA TEORIA
FUNDAMENTADA NOS DADOS / EDGARD FELIPE; orientador FLÁVIO
PEREIRA. -- Brasília, 2018.
264 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) --
Universidade de Brasília, 2018.

1. Composição Musical. 2. Teoria Fundamentada nos Dados.
3. Criatividade. 4. Virtude. I. PEREIRA, FLÁVIO, orient.
II. Título.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é propor uma teoria (a qual denomino Teoria da Composição Musical Virtuosa) sobre música, criatividade e valoração aplicada à perspectiva disciplinar da Composição Musical para ser utilizada em situações de ensino-aprendizagem e situações práticas a partir de dados obtidos de minha história de vida e de situações de ensino-aprendizagem na disciplina de Composição Musical a nível de graduação na Universidade de Brasília. A obtenção e a análise dos dados foram enviesadas pela minha visão de mundo (construtivista social e advocacia participativa) e pelas perspectivas ou comunidades teórico-interpretativas às quais me alio (pós-modernismo e teoria crítica) e foram engendradas pelos métodos da autoetnografia e da teoria fundamentada nos dados (grounded theory). A teoria foi aplicada, refinada, saturada e validada nas situações de ensino-aprendizagem, apresentando um resultado positivo em relação ao estímulo da criatividade musical dos participantes.

Palavras-chaves: Composição Musical. Teoria Fundamentada nos Dados. Criatividade. Virtude.

ABSTRACT

The purpose of this research is to propose a theory (which I call Theory of Virtuous Musical Composition) about music, creativity and value applied to the disciplinary perspective of Musical Composition to be used in teaching-learning situations and practical situations based on data obtained from my life history and teaching-learning situations in Music Composition at undergraduate level at the University of Brasília. Data acquisition and analysis were biased by my worldview (social constructivist and participatory advocacy) and by the perspectives or theoretical-interpretative communities to which I allied (postmodernism and critical theory) and were engendered by the methods of autoethnography and grounded theory. The theory was applied, refined, saturated and validated in teaching-learning situations, presenting a positive result in relation to the stimulus of the participants' musical creativity.

Keywords: Musical Composition. Grounded Theory. Creativity. Virtue.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 - UMA AUTOETNOGRAFIA CODIFICADA.....	14
1.1 BREVE AUTOBIOGRAFIA MUSICAL.....	14
1.2 ANÁLISE E CODIFICAÇÃO INICIAL.....	36
1.3 CODIFICAÇÃO FOCADA	53
2 - REVISÃO DE LITERATURA	69
2.1 A PERSPECTIVA PÓS-MODERNA EM MÚSICA	70
2.1.1 METANARRATIVAS	74
2.1.2 PREOCUPAÇÕES	77
2.1.3 NOSTALGIA E HISTORIOGRAFIA	83
2.1.4 ECLETISMO, ESTILO E POSTURA	87
2.1.5 SUBSTITUIÇÕES, PRECEITOS.....	88
2.1.6 CONCLUSÃO.....	90
2.2 UMA REFLEXÃO TRANSDISCIPLINAR SOBRE MÚSICA.....	90
2.2.1 PODERES DA MÚSICA, SOCIOLOGIA	100
2.2.2 PREFERÊNCIAS MUSICAIS, PSICOLOGIA	110
2.2.3 DISCURSOS E IDEOLOGIAS MUSICAIS.....	115
2.2.4 ETNOMUSICOLOGIA, ANTROPOLOGIA.....	121
2.2.5 A PROPOSTA DE DAVID ELLIOTT, PEDAGOGIA MUSICAL	125
2.2.6 CONCLUSÃO.....	144
2.3 CRIATIVIDADE.....	144
2.3.1 PERSPECTIVAS SOBRE CRIATIVIDADE.....	145
2.3.2 A PERSPECTIVA DE SISTEMAS DE CSIKSZENTMIHALYI	152
2.3.3 O MODELO COMPONENTIAL DE AMABILE	154
2.3.4 CONCLUSÃO.....	158
2.4 VIRTUDE.....	158
2.4.1 A PROPOSTA DE MACINTYRE.....	164
2.4.2 A CRISE MORAL MODERNA.....	170
2.4.3 PRÁTICAS E BENS.....	179
2.4.4 TRADIÇÃO E NARRATIVA	183
2.4.5 POLÍTICA	190
2.4.6 POLIS	195
2.4.7 TELOS.....	199
2.4.8 ANIMAIS RACIONAIS DEPENDENTES	203
2.4.9 CONCLUSÃO.....	208
3 A TEORIA DA COMPOSIÇÃO MUSICAL VIRTUOSA.....	209
3.1 AMOSTRAGEM E SATURAÇÃO TEÓRICA	210
3.1.1 APROFUNDANDO NAS CATEGORIAS SINTÉTICAS.....	210
3.1.2 A COMPOSIÇÃO MUSICAL VIRTUOSA	216
3.1.3 REFLETINDO A LITERATURA NA TEORIA.....	225
3.2 APLICAÇÃO E VALIDAÇÃO.....	235
3.2.1 ESTIMULANDO A CRIATIVIDADE MUSICAL EM SITUAÇÕES DE ENSINO-APRENDIZAGEM COLETIVAS NO CONTEXTO DA DISCIPLINA (DA PRÁTICA) DA COMPOSIÇÃO MUSICAL.....	235
3.2.2 AUTOAVALIAÇÃO DOS PARTICIPANTES	246
3.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA TEORIA... ..	250
REFERÊNCIAS	253

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é propor uma teoria (a qual denomino Teoria da Composição Musical Virtuosa) sobre música, criatividade e valoração aplicada à perspectiva disciplinar da Composição Musical para ser utilizada em situações de ensino-aprendizagem e situações práticas a partir de dados obtidos de minha história de vida e de situações de ensino-aprendizagem na disciplina de Composição Musical a nível de graduação na Universidade de Brasília. A obtenção e a análise dos dados foram enviadas pela minha visão de mundo (construtivista social e advocacia participativa) e pelas perspectivas ou comunidades teórico-interpretativas às quais me alio (pós-modernismo e teoria crítica) e foram engendradas pelos métodos da autoetnografia e da teoria fundamentada nos dados (*grounded theory*).

Ademais, a pesquisa foi consubstanciada por uma revisão de literatura (1) que favorecesse as formas de entendimento pós-moderno em música; (2) que fornecesse uma reflexão sobre o fenômeno musical abordando facetas que possibilitem abordar questões de poder, dominação, empoderamento e marginalização no âmbito da valoração musical; (3) que apontasse perspectivas para entender criatividade que coadunem com as abordagens transdisciplinares enfatizadas para se entender o fenômeno musical; (4) que perscrutasse as variáveis de uma situação de ensino-aprendizagem em música numa perspectiva multicultural alinhada ao pós-modernismo e à teoria crítica e (5) que apresentasse um aparato filosófico possível para dirimir questões de valor musical de uma forma socioculturalmente e humanamente consciente e contextualizada.

A Teoria pretende se apresentar como um ambiente para solucionar questões criativas e de valoração musical (avaliativas, críticas, autoavaliativas e autocríticas) para o compositor – praticante, professor ou aluno – tendo como ponto de partida (1) uma visão transdisciplinar de música que favoreça o entendimento do fenômeno musical à luz do pós-modernismo e da teoria crítica, (2) uma visão humanista, social e multicultural do que é e como funciona a criatividade musical e (3) uma filosofia que representa uma forma possível de dirimir a questão de valor de uma maneira crítica, desmarginalizante, empoderadora, emancipadora, relativista e multicultural.

Problema de Pesquisa

Pensadores de diversas subáreas da música se perguntam desde eras longínquas o que fazia eles gostarem de certas músicas ou outras pessoas gostarem de certas músicas.

Por tempos eles acharam que as respostas estavam nas músicas “em si”, isolada de seu contexto: em uma composição. Ou seja, eles, associados a seu contexto, tentavam refletir e criar teorias do porquê uma música ser “boa” ou “bela” – qualidade inerente ao objeto. Nesta conjuntura se consolidaram áreas disciplinares acadêmicas como a Análise Musical, a Teoria Musical, a Performance Musical e a Composição Musical. Mas “boa” pra quem? “Bela” pra quem? Esta ideia de que o significado e o valor da música poderiam ser encontrados isolando o objeto musical de seu contexto permeou o pensamento musical acadêmico do séc. XX.

Com o tempo se foi percebendo, muito pelos avanços em psicologia, sociologia, antropologia, que as preferências pessoais, comportamentos, ideias, pensamentos de um indivíduo são processados e construídos por informações obtidas de seu meio: símbolos, objetos, outros indivíduos, relacionamentos com indivíduos e grupos. Então, a natureza transdisciplinar do fenômeno musical foi se tornando cada vez mais inegável e a tese de que os significados e valores musicais estariam encerrados em um objeto musical autônomo – isolado de seu meio – foi dando lugar a outras propostas de entendimento musical. Estas propostas se deram em subáreas emergentes, de natureza interdisciplinar: a etnomusicologia, sociologia da música, a psicologia da música, a pedagogia da música, a musicoterapia, etc. Neste contexto de entendimento transdisciplinar da música há a emergência de discursos já presentes em outras áreas, mas agora refletidos, teorizados e pensados a partir ou por meio do fenômeno musical. Então perspectivas e conceitos como sexualidade, gênero, classe, dominação, hegemonia, marginalização, epistemicídio, endoculturação, etnocentrismo, democracia, liberalismo, globalização, cultura, alteridade, preferências, identidade, diferença, liberdade – todos eles foram ganhando importância para se entender o fenômeno da música. As áreas das ciências humanas estavam tentando entender e propor soluções para os problemas humanos: fome, violência, desigualdade social, educação, política. Essas reivindicações foram aos poucos sendo semeadas em solo musical acadêmico.

No entanto, as disciplinas mais tradicionais, consolidadas no ambiente onde a ideia de autonomia musical estava em ampla ascensão acadêmica, se mostraram mais resistentes ao entendimento transdisciplinar mais recente de música. Já no fim no começo do séc. XXI, as perspectivas transdisciplinares começam a penetrar nas áreas mais tradicionais da música, e este é o momento que vivenciamos ainda hoje.

O problema é que, partindo deste entendimento abrangente do fenômeno musical, restam muitas perguntas a serem respondidas ou até mesmo descobertas, no que diz

respeito sobre as bases filosóficas, ontológicas, epistemológicas, das disciplinas mais tradicionais, sendo a Composição Musical uma delas. Uma pergunta sem resposta – ou pelo menos sem proposições práticas pungentes, existindo algumas erupções de perspectivas de áreas como a Análise e Performance – é ‘Como abordar a disciplina da Composição Musical num ambiente onde o entendimento de valor musical é o resultado da interação entre indivíduos diferentes e músicas diferentes em um ambiente multicultural e de tensões sociopolíticas diversas?’

Autores como Lawrence Kramer (1995), Vanda Freire (2010), João Nascimento (2011), David Beard e Kenneth Gloag (2005), Andrew Dell’Antonio (2004), Mitchell Morris (2004), Paul Attinello (2004), Nicholas Cook (1992, 1998) e Rose Subotnik (1996), são autores que adotaram uma perspectiva pós-moderna em música, manifestada na percepção de que “há uma incredulidade ou crise da noção moderna de autonomia da obra musical” (Nascimento, 2011) As formas modernas de entendimento musical que embasam a forma como nos expressamos em relação aos fenômenos musicais na academia é, como esses autores sugerem, limitada em relação ao escopo de experiências que estes fenômenos suscitam.

Essa limitação de escopo gera uma distorção entre como a música é experienciada individualmente e coletivamente e como é possível se referir a tal experiência no âmbito acadêmico – especialmente na perspectiva disciplinar da Composição Musical – sugerindo a necessidade de uma teorização que abranja uma maior parte das facetas dessa experiência. Tal limitação também é refletida na relação entre como a música (Composição Musical como produto, bem) exerce seu impacto e como é possível se referir a parâmetros balizadores da criação musical (Composição Musical como prática).

Isto faz com que o conhecimento produzido academicamente na subárea da Composição Musical permaneça, de maneira cíclica, ainda preso às *formas modernistas de entendimento musical* (Kramer, 1995), perpetuando um lastro do que é identificado como crise da noção moderna de autonomia da obra musical, sem se referir a tal problemática e, por isso, sem fornecer soluções práticas para aplicações aos problemas que emergem na situação de ensino/aprendizado, problemas esses já apontados em outras áreas, como a etnomusicologia, a sociologia da música e a educação musical.

Objetivo

O objetivo desta pesquisa é propor uma teoria sobre música, criatividade e valoração aplicada à perspectiva disciplinar da Composição Musical para ser utilizada em

situações de ensino-aprendizagem e situações práticas. Assim, deve-se analisar o impacto da aplicação dessa teoria a partir da coleta de dados dos participantes nas situações de ensino-aprendizagem, refinar a Teoria a partir da análise dos dados coletados nos ambientes de sua aplicação, validar as análises nas próprias situações de ensino-aprendizagem e situações de autoavaliações e *feedbacks*, e consolidar a Teoria, procedendo-se a sua ordenação, diagramação e integração. A obtenção e análise dos dados para o refinamento da teoria se dará pelo método da autoetnografia e da teoria fundamentada nos dados (*grounded theory*).

Perguntas

As seguintes perguntas serão balizadoras de todas as etapas da pesquisa: (1) Como abordar a disciplina da Composição Musical em uma situação de ensino-aprendizagem onde os indivíduos são diferentes e tem diferentes histórias de vidas e contextos, com similaridades e discrepâncias? (2) Qual a influência das especificidades e diferenças inerentes aos indivíduos de um grupo de praticantes da Composição Musical na criatividade musical deles mesmos? (3) Como a perspectiva pós-moderna ajuda a flexibilizar a noção de fenômeno musical, criatividade musical e valor musical? (4) Como abordar criatividade e estimulá-la na situação de ensino/aprendizagem da disciplina da Composição Musical de maneira harmonizada com a perspectiva pós-moderna? (5) Como avaliar e valorar uma Composição Musical levando em conta formas pós-modernas de entendimento musical? (6) Quais são as estratégias para o professor em uma situação de ensino-aprendizagem de Composição Musical estimular o crescimento da criatividade musical nos alunos em uma perspectiva pós-moderna? (7) Como um compositor pode estimular sua criatividade musical a partir de uma perspectiva pós-moderna? (8) Qual é impacto da aplicação da Teoria da Composição Musical Virtuosa nos participantes das situações de ensino-aprendizagem onde a teoria é aplicada? (9) Como a Teoria da Composição Musical Virtuosa pode ser aprimorada e refinada?

Hipóteses e Relevância da Pesquisa

Sugiro que a falta de empreitadas de renovação epistemológica voltadas ao embasamento do ensino, da aprendizagem e da prática da Composição Musical faz com que a relevância e o impacto de sua perspectiva disciplinar permaneçam defasados em relação aos poderes diversos que a música exerce sobre a humanidade. Empreitadas de

proposições teóricas para a disciplina da Composição Musical que levem em conta um entendimento mais abrangente do fenômeno musical – proporcionando uma crescente permeabilização da disciplina a outras perspectivas disciplinares – pode melhorar a forma de comunicação de nossa experiência em música bem como melhorar a forma com a qual utilizamos tais experiências a favor da nossa criatividade musical. Isso pode levar a um maior entendimento intercultural, a um maior senso de alteridade, relativização e apreço pela experiência musical diversa e diferente dos outros indivíduos, ao empoderamento dos indivíduos que participam da disciplina da Composição Musical e à desmarginalização dos contextos e produções culturais dos quais o indivíduo participante da disciplina fez parte.

Sem tais empreitadas, a área da música corre o risco de não dialogar com as práticas globais, musicais e não musicais, de maneira efetiva. Isso corrobora para uma perda de perspectiva do poder e das funções da música, tanto pelos próprios acadêmicos quanto pra sociedade em geral. Mais especificamente, a área da Composição Musical – voltada ao pensar e ao criar de novas propostas musicais na prática – permanecerá isolada dos produtos e atividades musicais contemporâneos, que se apresentam de diversas formas, com diversos conteúdos, influenciando milhões de vidas de variadas maneiras.

Metodologia

A presente pesquisa é qualitativa e se utilizaram dos métodos da autoetnografia e da teoria fundamentada nos dados (*grounded theory*). No entanto, como Creswell (2007) afirma, o delineamento da pesquisa qualitativa “começa não com os métodos – que, na verdade, são a parte mais fácil da pesquisa –, mas sim com as suposições centrais da pesquisa qualitativa, uma visão de mundo consistente com ela e, em muitos casos, uma lente teórica que molda o estudo.” Por isso, procederei à apresentação das visões de mundo e das perspectivas teórico-interpretativas adotadas para esta pesquisa.

Visões de Mundo/ Paradigmas

As visões de mundo são “um aglomerado básico de crenças que guiam ações” (CRESWELL, 2007). Elas também são chamadas de “paradigmas (Lincoln & Guba, 2000; Mertens, 1998); assumpções filosóficas, epistemologias e ontologias (CROTTY, 1998) etc. Na pesquisa qualitativa, os pesquisadores podem usar “múltiplos paradigmas” (CRESWELL, 2007).

Para a presente pesquisa se faz essencial uma maior dedicação ao deslindamento dessas visões de mundo adotadas, tanto pelas implicações de seu objeto (que envolvem muitas crenças que resultam em ações) quanto pela ação de desenvolver uma teoria (ação esta impulsionada por crenças). Explicito a adoção de uma visão de mundo social construtivista (CROTTY, 1998; LINCOLN; GUBA, 2000; NEUMAN, 2000; SCHWANDT, 2001) e advocacia participativa (KEMMIS; WILKINSON, 1998; FAY, 1987; HERON; REASON, 1997; DENZIN; LINCOLN, 2005; ANGROSINO, 1994).

Construtivismo Social

O construtivismo social é uma visão de mundo onde os indivíduos “procuram entender o mundo em que vivem e trabalham” (CRESWELL, 2007). Esta noção entende que os indivíduos desenvolvem significados subjetivos variados e múltiplos a partir da experiência de contato com objetos e coisas, o que leva o pesquisador a perceber “a complexidade de visões ao invés de limitar os significados a algumas poucas categorias ou ideias (CRESWELL, 2007). Partindo desta visão de mundo, o objetivo da pesquisa é “se embasar o máximo possível na visão da situação dos participantes” (CRESWELL, 2007). Pesquisadores que adotam essa visão de mundo “aditem que sua própria história de vida molda sua interpretação, e eles ‘se posicionam’ na pesquisa de maneira a reconhecer como suas interpretações fluem das suas próprias experiências pessoais, culturais e históricas” (CRESWELL, 2007).

Advocacia Participativa

A visão de mundo advocacia participativa é focada em “trazer mudanças nas práticas” (KEMMIS; WILKINSOM, 1998). Esta visão de mundo é geralmente adotada por pesquisadores “porque a visão pós-positivista impõe leis e teorias estruturais que não servem os grupos ou indivíduos marginalizados e os construtivistas não vão longe o suficiente em advogar uma ação para ajudar os indivíduos” (CRESWELL, 2007). Ou seja, um aspecto básico desta visão de mundo é que “a pesquisa deve conter uma agenda de ações para reforma que pode mudar as vidas dos participantes, as instituições em que vivem e trabalham ou até mesmo a vida dos pesquisadores. Os problemas de opressão, dominação, supressão, alienação e hegemonia encontrados nesses grupos marginalizados são de suma importância para o estudo” (CRESWELL, 2007). As ações de pesquisa nesta visão de mundo “ajudam os indivíduos a se libertarem das restrições encontradas na mídia, na linguagem, nos procedimentos de trabalho e nas relações de poder em ambientes

educacionais [...] contendo uma agenda de ações para reforma, um plano específico para abordar as injustiças dos grupos marginalizados” (CRESWELL, 2007).

Perspectivas Teórico-Interpretativas

Os posicionamentos interpretativos “proveem uma lente ou perspectiva penetrante em todos os aspectos de um projeto de pesquisa qualitativa” (CRESWELL, 2007). Os participantes da pesquisa representam grupos marginalizados ou sub-representados em alguma dimensão: cultural, sexual, de gênero, geográfica, estética, musical, religiosa e outros, incluindo suas intersecções. As perspectivas interpretativas adotadas são refletidas nos procedimentos de pesquisa, como coleta de dados, análise de dados e padrões de avaliação. Creswell (2007) aponta também que usar uma lente interpretativa pode “levar ao apelo à ação e à transformação - os objetivos da justiça social - em que o projeto qualitativo termina com etapas distintas de reforma e um incitamento à ação.

Pós-Modernismo

Os pós-modernistas têm sua perspectiva voltada mais a “mudar as maneiras de pensamento” do que “incitar uma ação baseada nessas mudanças” (THOMAS, 1993 *apud* CRESWELL, 2007) sendo o pós-modernismo considerado ‘uma família de teorias e perspectivas que têm algo em comum’ ao invés de uma teoria (SLIFE; WILLIAMS, 1995 *apud* CRESWELL, 2007). Essas perspectivas são “bem articuladas por indivíduos como Foucault, Derrida, Lyotard, Giroux e Freire (BLOLAND, 1995 *apud* CRESWELL, 2007). A premissa básica é que “as reivindicações de conhecimento devem ser estabelecidas dentro das condições do mundo hoje e nas múltiplas perspectivas de afiliações de classe, raça, gênero e outros grupos. Essas são condições negativas, e elas se mostram na presença de hierarquias, poder e controle por indivíduos nessas hierarquias, e nos múltiplos significados da linguagem” (CRESWELL, 2007). Essas condições incluem “a importância de discursos diferentes, a importância de pessoas e grupos marginalizados (o ‘outro’) e a presença de ‘meta-narrativas’ ou universais que são verdadeiras, independentemente das condições sociais” (CRESWELL, 2007).

Um dos mais importantes anseios do pesquisador pós-moderno é examinar e “trazer para a superfície hierarquias, dominações, oposições, inconsistências e contradições veladas” (BLOLAND, 1995; CLARKE, 2005; STRINGER, 1993 *apud* CRESWELL, 2007). Entre métodos de pesquisa que recorrem ao pós-modernismo estão a biografia interpretativa, a pesquisa narrativa e a teoria fundamentada nos dados

(DENZIN, 1989a; CLANDININ; CONNELLY, 2000; CLARKE, 2005 *apud* CRESWELL, 2007). Thomas (1993) aponta que uma etnografia influenciada pelo pós-modernismo pode “confrontar a centralidade das realidades criadas midiaticamente e a influência das tecnologias da informação” (THOMAS, 1993, p.25 *apud* CRESWELL, 2007).

Teoria Crítica

A Teoria Crítica preceitua que “os pesquisadores precisam reconhecer seu próprio poder, envolver-se em diálogos e usar a teoria para interpretar ou iluminar a ação social” (MADISON, 2005 *apud* CRESWELL, 2007). Um pesquisador crítico pode explorar temas como “o estudo científico das instituições sociais e suas transformações através da interpretação dos significados da vida social; os problemas históricos de dominação, alienação e lutas sociais; e uma crítica da sociedade e a visão de novas possibilidades” (FAY, 1987; MORROW; BROWN, 1994 *apud* CRESWELL, 2007).

Exemplos importantes que coadunam com o intuito da presente pesquisa nos é trazido por Creswell (2007) quando ele aponta que

Na pesquisa de ação crítica na formação de professores, por exemplo, Kincheloe (1991) recomenda que o "professor crítico" expõe as suposições das orientações de pesquisa existentes, críticas à base de conhecimento e, através dessas críticas, revela efeitos ideológicos sobre professores, escolas e visão de cultura da educação. [...] O desenho de pesquisa dentro de uma abordagem de teoria crítica, segundo o sociólogo Agger (1991), divide-se em duas grandes categorias: metodológica, na medida em que afeta as formas que as pessoas escrevem e leem, e substantivas, nas teorias e tópicos do investigador (por exemplo, teorizando sobre o papel do estado e da cultura no capitalismo avançado). (CRESWELL, 2007)

Uma perspectiva que é abarcada em minha proposta é como os poderes semióticos e de agência social apontados por DeNora (2000) – tão deixados de lados por formas modernistas de entendimento musical, apontadas por Kramer (1995) – podem ser apropriados por um capitalismo que promove a manipulação instrumental de pessoas (CLAYTON, 2005 *apud* MACINTYRE, 1999). Esse fenômeno se associa ao agravante da falta de abordagens pós-modernas para se abordar a situação de ensino-aprendizagem da Composição Musical (FREIRE, 2010) como um local de empoderamento das subjetividades marginalizadas pelo controle das subjetividades exercidos de maneira hegemônica pelo poder econômico por trás das mídias e tecnologias.

Métodos

Teoria Fundamentada nos Dados (Grounded Theory)

O intuito de um estudo de teoria fundamentada nos dados (*grounded theory*) é “ir além da descrição e gerar ou descobrir uma teoria, um esquema analítico abstrato de um processo” (CRESWELL, 2007). Das diferentes variantes deste método, para o presente trabalho resolvi adotá-lo como apresentado por Charmaz (2006). O uso da teoria fundamentada nos dados é apropriado quando se quer “evitar que idéias pré-concebidas assumam o controle do processo de construção de novas teorias.” (CRESWELL, 2007) A proposta é começar a pesquisa não pela escolha de uma teoria analítica básica, principal, inicial, mas sim com um problema amplo, pensando em perspectivas disciplinares de maneira abrangente. A teoria fundamentada nos dados consiste em iniciar a pesquisa pela coleta de dados (podendo ser aliada a uma revisão de literatura de perspectivas disciplinares) para então, a partir das análises dos dados, delinear uma teoria – com categorias e relacionamentos intercategóricos – que vai sendo refinada retroalimenticiamente a partir da coleta de novos dados e novas análises, e validada a partir dos participantes que forneceram os dados nas situações contextuais de coleta.

O método da teoria fundamentada nos dados possui alguns procedimentos. Na presente pesquisa, os dados serão extraídos de uma autoetnografia própria. A partir da análise desta autobiografia será feita uma codificação inicial.

Segundo Charmaz (2006),

Quando os teóricos fundamentados conduzem a codificação inicial, continuamos abertos a explorar quaisquer que sejam as possibilidades teóricas que possamos discernir nos dados. Este passo inicial de codificação nos leva a decisões posteriores sobre a definição de nossas principais categorias conceituais. Através da comparação de dados com dados, aprendemos o que os participantes da nossa pesquisa veem como problemático e começamos a tratar o problema analiticamente. (p.47)

Ainda segundo a autora, “A codificação inicial deve ficar próxima aos dados. Tente ver ações em cada segmento de dados em vez de aplicar categorias pré-existentes aos dados.” (CHARMAZ, 2006, p.47) Charmaz (2006) também chama a atenção para o fato de que

Os códigos iniciais são provisórios, comparativos e fundamentados nos dados. Eles são provisórios porque você deseja permanecer aberto a outras possibilidades analíticas e criar códigos que melhor se ajustem aos dados que você possui. Você acompanha progressivamente códigos que indicam que eles se encaixam nos dados. Em seguida, você coleta dados para explorar e preencher esses códigos. (p.48)

Após proceder a uma codificação inicial, procederei à codificação focada que é “a segunda fase importante na codificação. Esses códigos são mais direcionados, seletivos e conceituais” (CHARMAZ, 2006, p.57) Segundo a autora,

A codificação focada significa usar a maioria dos códigos significativos e /ou frequentes de dados anteriores para filtrar grandes quantidades de dados. Um objetivo é determinar a adequação desses códigos. A codificação focada requer decisões sobre quais códigos iniciais fazem mais sentido analítico para categorizar seus dados de forma incisiva e completa. (CHARMAZ, 2006, p.58)

Ao longo do trabalho de codificação, é feito concomitantemente o procedimento de amostragem teórica:

Amostragem teórica significa buscar dados pertinentes para desenvolver sua teoria emergente. O principal objetivo da amostragem teórica é elaborar e refinar as categorias que constituem a teoria. Você realiza amostragem teórica por amostragem para desenvolver as propriedades de sua (s) categoria (s) até que não surjam novas propriedades. (CHARMAZ, 2006, p.96)

Essa amostragem é criada a partir de memorandos, que contém insight teóricos sobre os dados e os códigos que vão emergindo. Meus memorandos se deram em diversos meios, tanto físicos como notas em papéis, gráficos e fluxogramas, quanto em meios digitais, com textos e figuras.

Apesar desse processo concomitante de coleta de dados, análise e teorização, depois de proceder a uma revisão de literatura, inicio o capítulo 3 apresentando a proposta teórica organizada da melhor maneira possível a partir dos códigos gerados no capítulo 1, aliados com insights produzidos pelo contato com a literatura e pelas experiências participativas nas situações de ensino-aprendizagem que conduzi.

Procedo à caracterização da teoria, saturando-a e apresentando-a em diagramas, explicitando as propriedades e relacionamentos entre as categorias sintéticas que melhor se apresentaram a fim de iluminar o objeto de pesquisa. Sobre a saturação teórica Charmaz aduz que devemos parar de coletar dados “quando suas categorias estiverem 'saturadas'.” (p.113), ou seja, a saturação ocorrerá quando não se ver mais novas categorias ou relacionamento entre categorias emergentes.

Por fim, procedo a um momento de validação da proposta teórica, demonstrando a aplicação da teoria na prática e apresentando feedbacks dos participantes que foram expostos à aplicação da teoria.

Autoetnografia

A autoetnografia é uma abordagem de pesquisa que busca “descrever e sistematicamente analisar (grafia) a experiência pessoal (auto), a fim de compreender a experiência cultural (etno)” (ELLIS, 2004; HOLMAN; JONES, 2005 *apud* ELLIS, 2011). Os autoetnógrafos valorizam a verdade narrativa – preconizada pela perspectiva pós-moderna – baseada no que uma história de uma experiência de vida faz, “como ela é usada, entendida, e respondida por nós e por outros como escritores, participantes, audiências e humanos” (BOCHNER, 1994; DENZIN, 1989 *apud* ELLIS, 2011). Costa (2016) afirma que “a inclusão do self do antropólogo [nas suas investigações] é um ato epistemológico tão válido como incluir o self do Outro, [e ela] é absolutamente necessária para compreendermos realidades que se encontram escondidas, como é o caso das experiências pessoais de vulnerabilidade”. O autoetnógrafo “escreve retrospectiva e seletivamente sobre epifanias que se originam ou são possíveis por fazer parte de uma cultura e/ou possuírem uma identidade cultural particular. No entanto, além de contar sobre experiências, os autoetnógrafos geralmente são obrigados pelas convenções de publicação de ciências sociais a analisar essas experiências.” (ELLIS, 2011) Existem alguns tipos de autoetnografia. Dentre eles, o que mais se faz útil para o presente trabalho é o dos Relatos em Camada (*layered accounts*) – que foca na experiência do autor juntamente com dados, análises abstratas e revisão da literatura relevante (ELLIS, 2011).

Plano de Pesquisa

Contexto

História de vida do pesquisador (músico, compositor e professor)

Situações de ensino/aprendizagem em aulas de Composição Musical a nível de graduação

Participantes

Professor (pesquisador) e Alunos

Procedimentos de coleta de dados

Todos os participantes deverão estar cientes que uma pesquisa está sendo conduzida e dados estão sendo coletados. Eles serão encorajados a sempre se manifestarem dando ênfase em suas opiniões, crenças e visão de mundo. As coletas de dados se darão de forma constante nas situações de ensino-aprendizagem. Em relação à escrita autoetnográfica, não há impedimentos quanto a coleta de dados, inicialmente.

Procedimentos de registro de dados

Gravação, anotação em memorandos, observação, escrita autobiográfica.

Procedimentos de análise de dados

De maneira concomitante à coleta de dados, a análise de dados se dará por meio de procedimentos sistemáticos de comparação e abstração. A teoria fundamentada nos dados, como sua teoria fundamentada usa uma via cíclica que passa da coleta de dados para a teoria emergente e vice-versa até que haja uma saturação teórica. A codificação é “o elo fundamental entre a coleta de dados e o desenvolvimento de uma teoria emergente para explicar os dados” (CHARMAZ, 1995, p.37). De acordo com a delimitação da teoria fundamentada em dados de Charmaz (1995, 2000, 2006), o recomendável é que o processo de análise se dê pela codificação inicial, depois pela focada e por último se proceda à amostragem, saturação e validação teóricas.

A codificação inicial o pesquisadores estudando seus dados e conceitualizam suas ideias por códigos que podem ser criados por uma análise palavra por palavra, linha por linha ou incidente por incidente. A condificação focada permite os pesquisadaores separar, classificar, sintetizar, integrar e organizar grandes quantidades de dados, baseados nos codigos mais frequentes/relevantes, tendo como foco a conceitualização do material empírico. Já na amostragem teórica, o pesquisador podera relacionar as cateogrias geradas de maneira hierarquizada em relação a uma categoria que se apresenta como principal.

Nestes procedimentos analíticos dois critérios devem ser observados: o contexto – como forma de verificar se a teoria se harmoniza com as experiências dos participantes – e a relevancia – para verificar se a teoria é relevante como uma ferramenta analítica que interpreta a relação entre processos e conceitos. A confecção de memorandos escritos, em palavras, gráficos, matrizes ou fluxogramas, é essencial e é constante durante todo o processo de pesquisa, como forma de construir, saturar e refinar a proposição teórica. No fim, os processos de codificação se saturarção e apontarão para uma teoria final ou tentativa, ambas passíveis de validação.

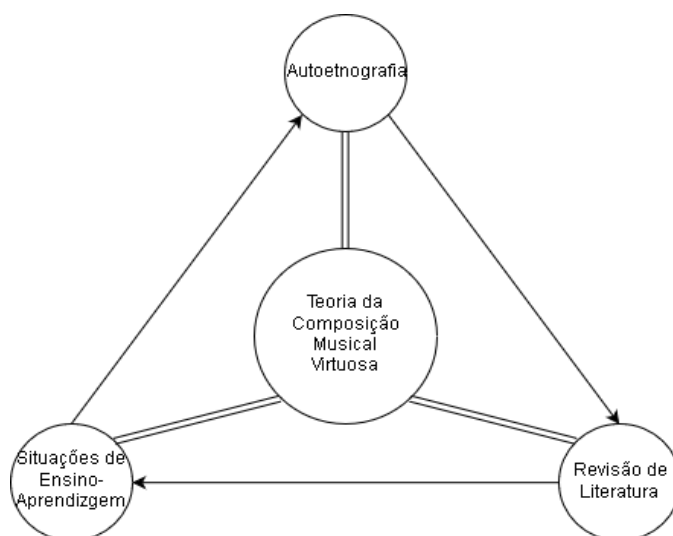
Ademais, o método da teoria fundamentada nos dados não é de todo linear: não só é natural como recomendável que se proceda a uma movimentação cíclica entre coleta de dados, codificações e amostragens, pois cada uma dessa etapas vai influenciando nas seguintes e anteriores. Então, saliento que apesar de a apresentação do presente trabalho

se dar de maneira linear, os procedimentos de pesquisa se deram de forma concomitante e retroalimentícia.

Estratégias de validação das análises

À medida que forem surgindo, as várias versões da teoria emergente serão submetidas a validação, por meio de um processo de autoavaliação/feedback dos participantes das situações de ensino-aprendizagem. Segundo Charmaz (1995) estes procedimentos de feedback para fins de validação e fundamentação serão buscados ao longo do processo analítico tanto dos participantes como de outros pesquisadores para assegurar que a análise conduzida por este pesquisador esteja fundamentada nos dados. Ademais, a pesquisa será validada pela triangulação da autoetnografia com a revisão de literatura e com as análises das situações de ensino-aprendizagem.

Figura 1 – Triangulação dos Dados para Validação



Observação: Todas as traduções são feitas pelo pesquisador e apresentadas no original nas notas de rodapé.

1 - UMA AUTOETNOGRAFIA CODIFICADA

Seguindo um padrão de relatos em camada (*layered accounts*), este capítulo terá inicialmente uma breve autobiografia musical sobre mim e em seguida uma análise sobre minha experiência como músico, compositor, professor, indivíduo, tendo como base a autobiografia musical. Paralelamente à esta análise procederei à uma codificação inicial do conteúdo da análise. Por fim, procederei à uma codificação focada para gerar categorias iniciais e depois categorias sintéticas, para mais tarde no trabalho (quando eu proceder à amostragem e saturação teórica) delinear comportamentos entre essas categorias iniciais e as categorias sintéticas e entre as categorias sintéticas.

1.1 BREVE AUTOBIOGRAFIA MUSICAL

1989 – 1998

Western Art Music

Desde o nascimento estive imerso, muito por influência de meu avô materno, no âmbito do que Nicholas Cook define como *Western Art Music*, referida no Brasil como *música clássica*. Meus familiares costumavam me presentear com instrumentos musicais (pianinho, teclado, bateria) desde o primeiro ano de vida. Aos 3 ou 4 anos ganhei também um aparelho de som que me permitia gravar em fita sons captados de um microfone ou entrada de linha. Desde esse primeiro contato com instrumentos musicais e gravação, uma perspectiva criativa de música se desenvolvia. Lembro que uma das coisas que eu mais gostava era gravar as pessoas e ouvir a voz delas aceleradas.

Uma de minhas atividades mais cotidianas até os 4 anos de idade, pelo que me lembro, era montar Lego ouvindo *Western Art Music*, ou “assistindo” o grande clássico de Walt Disney: *Fantasia*, de 1940. Este filme congrega diversas representações visuais de peças musicais. As peças apresentadas no filme são: *Tocata e Fuga em Ré Menor* de J.S. Bach; *A Sagração da Primavera* de Stravinsky; *Suite Quebra-Nozes* de Tchaikovsky; *O Aprendiz de Feiticeiro* de Paul Dukas, *Sinfonia No. 6* de Beethoven, *A Dança das Horas* de Amilcare Ponchielli; *Noite no Monte Calvo* de Modest Mussorgsky e *Ave Maria* de Franz Schubert.

Eu gostava muito dessa situação. As atividades das quais me lembro nessa época eram ir pra escola (onde desenhava muito) e ir para a natação. No entanto, o que mais me lembro é das inúmeras vezes onde fiquei na sala montando Lego e assistindo Fantasia. Essa imersão sinestésica durou até mais ou menos meus 5 anos de idade, quando comecei a jogar videogame – no caso, um Super Nintendo.

Videogame

Eu simplesmente amava jogar videogame, e as trilhas sonoras sempre exerceram um grande impacto em mim. Minhas trilhas favoritas eram a do Super Mario Bros. 1, 2 e 3, Donkey Kong Country 2, Super Street Fighter 2 e F-Zero. Foi nessa época mais ou menos (com uns 6 ou 7 anos de idade) que comprei uma revista que falava sobre videogames. Nessa revista havia uma matéria que explorava os vários atores responsáveis por produzir um jogo, e um deles era a pessoa responsável pela trilha sonora e pelos sons. Foi aí a primeira vez na vida que eu pensei com mais consciência o que eu queria fazer: trilha sonora de videogame.

Acho que esse impulso veio do grande impacto que a música de videogame exercia em mim – impacto esse que pode ter sido amplificado pela experiência também sinestésica, interativa e criativa de jogar videogame. Eu acho que já me entusiasmava com o fato de poder eu, também, criar uma música e veiculá-la de forma a exercer impacto em outras pessoas também.

Minha família sempre quis que eu ingressasse na Escola de Música de Brasília, escola na qual todos os meus tios por parte de mãe estudaram. Apesar de nenhum dos meus familiares ser músico profissional, todo o lado da minha mãe tem ou já teve contato com um instrumento musical. De alguma forma, birrava em não querer entrar na tal escola de música, apesar de gostar bastante de música.

Também, até então eu tinha um contato, embora menos intenso, com sambas e choros (meu avô gostava muito), MPB (uma tia minha ouvia muito), música italiana dos anos 70 e música sertaneja (minha mãe gostava), entre outros estilos.

1999 – 2001

Banda Marcial do Colégio Marista de Brasília

Foi em 1999, aos 9 anos de idade, quando ingressei no Colégio Marista de Brasília na 4ª série, que fui ter um contato mais consistente com um instrumento musical, com fazer música em grupo e com a notação musical. Logo no início do ano, minha mãe notou que o colégio contava com uma Banda Marcial. Ela queria que eu entrasse na banda e aprendesse o instrumento mais leve “que fizesse melodia”, no caso o trompete.

No dia do teste para entrar na banda o regente pediu para que eu soprasse o trompete, e saiu um Dó grave. Ele pediu para tocar uma nota mais aguda, e, por sorte ou não, toquei o Sol acima deste Dó. Então ele falou: “tá dentro” e ingressei na banda.

Eu adorava tocar trompete. Me lembro de poder levar o instrumento da escola para casa algumas vezes e eu me deleitava soprando ele. Queria descobrir novos sons, tocar melodias que estavam na minha cabeça, fossem elas originais ou não.

Na semana seguinte começaram os ensaios. Fui alocado nos ‘trompetes 2’. No segundo ensaio estávamos passando uma certa música e o maestro pediu para que cada um tocasse individualmente certo trecho. Ao tocar o trecho ele falou pra mim: “passe para os ‘trompetes 1’”. Fiquei bem empolgado com isso, assim como meus familiares.

No segundo semestre desse ano de 1999 houve um teste entre os ‘trompetes 1’ para ver quem seria o solista de um *pout-pourri* de baiões. Acabou que eu fui o selecionado, me tornando solista da banda mirim (que era para alunos até a 7ª série, em torno dos 12 anos).

Escola de Música de Brasília, Chile

Me recordo que no começo dos anos 2000 eu tive vontade de grafar o registro de uma melodia. Antes teria feito isso no meu gravador, mas, talvez por ter entrado em contato com a partitura em 1999, quis registrar em papel. Minha tentativa de registro foi para cada nota da melodia escrever um “TAM”. Sim, T-A-M. No quinto “tam” eu vi que isso não ia dar certo, pois não ia me ajudar a lembrar da altura ou duração exatos da melodia que estava em minha cabeça. Foi aí que pedi para minha mãe me inscrever no teste para ingresso na Escola de Música de Brasília (EMB).

Eu tinha aproximadamente 15 dias para estudar, e tive aulas como minha avó e com uma de minhas tias (que tocava Violoncelo) de teoria (duração de notas, claves, armaduras, formulas de compasso) e solfejo. Surpreendentemente passei em primeiro lugar no teste. Novamente, assim como minha promoção precoce na banda do colégio a ‘trompete 1’ e posteriormente solista, este foi um fato que serviu para eu e minha família

nos sentirmos estimulados no sentido de que parecia realmente que eu teria muita facilidade pra coisa.

Ao longo deste primeiro ano de EMB, fiz algumas provas de renivelamento para as matérias teóricas, pois os professores achavam que eu estava ‘adiantado’, e comecei a ter aulas de trompete com um trompetista profissional de fato, Marcelo Arantes.

Ao mesmo tempo, o regente da banda juvenil do colégio Marista (que abarcava alunos da 8ª série ao 3º ano do ensino médio, alunos entre 13 e 17 anos) me observou como solista e me convidou para ser solista também da banda marcial, desta vez tocando um arranjo do *Concerto de Aranjuez*. Aceitei, obviamente, de pronto. Era algo inesperado e, para mim, que via com olhos brilhando o ensaio da ‘banda dos mais velhos’ (banda essa que ganhou vários concursos nacionais e me emocionava muito tocando arranjos de Samba do Avião, Tico-Tico no Fubá, España Cani, The Thunderer, Brasília (marcha), Badinage for Brasses, etc.), era uma das melhores coisas que podia acontecer.

Passei a ensaiar com a banda dos mais velhos e em torno de Maio de 2000 apresentamos num famoso shopping de Brasília, o Pátio Brasil. Era na praça central, e as pessoas podiam assistir de vários andares. Estava lotado. Executamos duas ou três peças e então veio o Concerto de Aranjuez. Felizmente ocorreu tudo bem. Eu ganhava destaque, além de ser solista por ser o menor e mais jovem da banda. As pessoas me congratulavam por isso.

Em torno de setembro desse ano a banda marcial viajou para o Chile, onde se apresentou em várias cidades. Minha mãe permitiu que eu fizesse esta viagem, onde também fui solista do Concerto nas apresentações.

Rock, Skate, Concerto de Haydn

Junto com essa exuberância de acontecimentos passei a gostar de Rock, muito por influência dos meus amigos da escola. Tinha um amigo meu que curtiava muito Jethro Tull, AC/DC e tocava violão clássico. Me lembro de levar meu teclado pra escola para ficar tirando músicas na hora do recreio. Foi no final de 2000 que resolvi, de maneira simbólica, vender um de meus videogames para comprar um baixo-elétrico. Eu vinha ouvindo três bandas principais ao longo desse ano: Beatles, Queen e A-Há. Em todas elas já eram as linhas de baixo-elétrico que me chamavam a atenção. Também já achava que guitarra era muito comum: “vou tocar baixo, não vejo ninguém tocando e acho muito divertido”, devo ter pensado.

Em 2001 fiz amizade com alguns garotos aqui da quadra que andavam de Skate. Não deu outra: pedi um skate de aniversário e comecei a praticar. Junto com essa prática veio todo um aglomerado estético-estilístico também. Calças largas, tênis de skate, etc. Também comecei a jogar um jogo de videogame de skate bem famoso: Tony Hawk's Pro Skater. As trilhas sonoras eram constituídas por canções de bandas Punk Rock e Hardcore como Dead Kennedys, Goldfinger, Primus, Suicidal Tendencies, Bad Religion. A partir daí fui de um Rock clássico, básico, para um desdobramento dele, o Punk Rock e o Hardcore.

Em 2001 também ampliei consideravelmente meu repertório no trompete. Meu professor me passou vários exercícios técnicos durante o ano de 2000 e 2001 e eu era muito disciplinado no estudo do instrumento. Talvez esses anos tenham sido os anos no qual toquei mais trompete na minha vida, estudava 3, 4 horas por dia sorrindo. Também toquei na Banda Sinfônica e na Orquestra Sinfônica da EMB.

Um pouco antes do meio do ano meu professor perguntou se gostaria de tocar no concerto especial do dia das crianças, apresentando o Concerto para Trompete de Haydn à frente da orquestra. Aceitei o desafio e assim foi. Me apresentei em outubro e fui novamente motivo de orgulho para meus familiares e novamente foi uma *milestone* de autoeficácia em minha vida. Durante esses anos adquiri um diskman, que permitia que ouvisse meus cd's em qualquer lugar. Eu gostava muito disso, e ouvia música frequentemente.

2002 – 2005

Heavy Metal, Shakti

Num belo dia de meados de 2002 um grande amigo meu que andava de Skate comigo me apresentou Iron Maiden, que foi meu primeiro contato social com o Metal. Eu gostei das guitarras mais pronunciadas, e do bumbo rápido colado com o baixo. Parecia divertido fazer aquele som. Mas, na verdade, eu me apaixonei pelo gênero quando mais tarde ele me mostrou uma banda chamada Sonata Arctica.

Era o som do Metal Melódico ou Power Metal. Músicas mais rápidas e técnicas misturadas com elementos de *Western Art Music* (um pouco mais com a música do barroco e do romantismo), com direito a sons de cravo, solos difíceis e exuberantes de guitarra e teclado, marchas harmônicas, dominantes secundárias e contrapontos mais

rebuscados. Fui totalmente tomado pelo espírito do Power Metal. Foi neste ponto que eu pensei “É isso! Preciso criar músicas desse tipo e tocá-las!” Foi aí que pesquisei uma maneira de operacionalizar isso.

Eu já era familiarizado com programas de notação como o Encore e o Finale, e já os tinha utilizado para compor algumas coisas. Mas, não lembro como, tomei conhecimento do Guitar Pro, que foi o programa que utilizei para registrar minhas composições por muito tempo. Demorei pouco tempo para dominar o programa e passei a compor músicas.

Mostrei uma composição minha para esse meu amigo que havia me apresentado o Power Metal e ele não acreditou que havia sido composta por mim. Fiquei feliz com o feedback e falei para então formarmos uma banda para tocar as composições. Depois de quase um ano procurando membros, cheguei à minha primeira banda de fato, a qual chamei de Shakti. A esta altura já tinha ouvido vários álbuns de bandas como Angra, Shaman, Rhapsody, Stratovarius e já vestia camisetas pretas com estampas desses álbuns.

Para o Shakti compus inúmeras canções. Existia uma grande comunidade online no site mysongbook.com de músicos que utilizavam o Guitar Pro e submetiam suas transcrições de músicas de diversas bandas. Acabei baixando várias dessas transcrições de bandas que eu gostava e observando não somente a linha do baixo, mas as outras linhas também: como soavam, como se concatenavam umas com as outras, quais eram mais difíceis, etc. Também verificava que havia transcrições bem fiéis às gravações e outras menos, mais ‘mal feitas’. Quando me deparava com essas últimas transcrições ficava com vontade transcrever eu mesmo, mas essa vontade em nada se comparava com a vontade de criar minhas próprias músicas.

Nesse projeto eu compunha todas as linhas no Guitar Pro e enviava os arquivos aos outros membros, que estudavam as músicas em casa para depois executarmos juntos no ensaio. Os membros do Shakti aprovavam e gostavam muito de minhas composições. Tínhamos encontros onde ouvíamos as composições juntos para selecionar as que ensaiaríamos e apresentaríamos dentre as várias que iam surgindo sem parar.

Dream Theater, Symphony X

Quando o Shakti já estava formado e tocando algumas músicas, fui apresentado pelo guitarrista à banda Dream Theater. Era uma banda de Metal Progressivo. Ela não gozava de um ar jovial e fantasioso que as bandas de Power Metal tinham. Ela era mais

mundana simbolicamente e apresentava um desafio em relação às construções rítmicas. A ligação que percebi em relação à *Western Art Music* neste subgênero estava mais relacionada a música do séc. XX, como Stravinsky. Era a primeira vez que via em transcrições de Guitar Pro mudanças constantes de fórmulas de compasso: 7/8, 3/4, 5/8, 11/16 etc.

Um pouco mais tarde conheci outra banda de Metal Progressivo que exerceu grande influência em mim: Symphony X. Eles faziam uma ligação entre algumas características melódico-harmônicas e temas mitológicos do Power Metal e os compassos quebrados, maior peso e material melódico ‘sombrio’ do Metal Progressivo.

As escolhas de alturas nesse estilo eram um pouco mais sombrias, de alguma maneira cerebrais, apelavam mais para segundas menores e trítonos. O som era mais pesado, menos “refrescante”, mais dissociado de temas sobrenaturais, épicos e mais ligados a temas como identidade, vícios, pressões sociais e psicológicas, existencialismo. Ambos Dream Theater e Symphony X foram as únicas bandas que ‘fiz cover’, no sentido de tocar em uma banda dedicada a isso, apesar que por períodos breves.

O Metal Progressivo foi um ponto de partida para eu aprender a perceber e manipular os compassos ímpares, prestar mais atenção nas mensagens rítmicas que poderiam ser percebidas e me desafiar tecnicamente no baixo-elétrico. A aproximação a esse estilo também influenciou minhas ambições, intenções e estilos composicionais.

Argus

Ao fim de 2003 fui convidado para integrar uma gig para tocar em um recital na escola de música BSB Musical. Era para tocar uma música da banda de Power Metal Helloween, ‘Eagle Fly Free’. No ensaio para o recital conheci um baterista e um guitarrista que tinham uma banda chamada Argus. No começo do ensaio eu e o baterista tocamos um trecho de uma canção clássica do Dream Theater, ‘Erotomania’. Nos divertimos e trocamos várias ideias. No fim, eles estavam sem baixista e me chamaram para integrar a banda.

Um dos guitarristas compunha a maioria das músicas da Argus, e eu gostava muito das composições. Passei a compor para a banda também e em 2004 gravamos nosso primeiro cd. Fazíamos ensaios religiosamente todo sábado na casa do baterista. Era um nível de comprometimento que eu ainda não havia experienciado em meus outros projetos. Fizemos vários shows por Brasília, tocando um estilo mais pesado, que

misturava elementos do Metal Progressivo e do Power Metal. Estava compondo cada vez mais nessa época.

Overdeath, Unborn

Já em 2005 eu comecei a me interessar por bandas ainda mais pesadas e agressivas, de Death Metal, Metal Core, Thrash Metal, Tech-Death. Elas envolviam vocal gutural, escolhas melódico-harmônicas ainda mais pitorescas e dissonantes que tendiam ao atonalismo, a bateria era mais rápida em seus elementos. As temáticas eram muito variadas, mas esses estilos são reconhecidos por abordarem temas como violência, política e atos extremos de maneira controversa. Nessa época conheci trabalhos muito bons, incluindo bandas que mesclavam esses gêneros ao Metal Progressivo e ao Power Metal.

Influenciado por essa nova vertente, resolvi encabeçar dois outros projetos: o Overdeath e o Unborn. O Overdeath tinha uma proposta que misturava Thrash, Death e Power, enquanto o Unborn era mais Tech-Death e Power, ambos com uma pitada de Metal Progressivo. Nessa época eu já tinha aperfeiçoado muito a minha escrita e também já tinha alguma experiência em gravação, ensaios e também em cantar. Essa influência do Death Metal acabou me afastando um pouco da Argus, da qual saí ao fim de 2005.

Esses dois projetos não foram muito pra frente, muito por uma escassez de bateristas com a técnica necessária para esses estilos que tivessem disponibilidade de ensaio. Eu estava, também, mal acostumado pela rotina e organização da Argus, que ensaiava religiosamente todo sábado.

2006 – 2008

Malc

Entre 2002 e 2004 resolvi ficar de fora da banda marcial do colégio do Marista, estava mais interessado nas atividades musicais relacionadas às bandas de Metal e ao estudo na Escola de Música. Mas, em 2005 resolvi voltar pra banda e foi ótimo. Fizemos várias viagens juntos e pude estabelecer novos vínculos. Tais vínculos culminaram na vontade de criar uma banda com essas pessoas (muitas das quais eu achava talentosas e algumas delas eu conhecia e era amigo desde 1999, quando entrei no Marista) onde

pudesse compor e executar, pois já estava fora da Argus (que era a banda que ‘funcionava’) e as bandas de Death estavam estagnadas em termos de ensaios e shows. Daí formamos o Malc, em 2006. Foi aí também que comecei a tocar guitarra, pois um dos colegas que convidei para o projeto já tocava baixo e ninguém tocava guitarra.

Nesse ano de 2005 também entrei em contato com outro programa de notação musical, o Sibelius. Isso porque tinha me proposto ao regente da banda do Marista a escrever um arranjo de *Adiós Nonino*, de Astor Piazzolla. Este arranjo acabou entrando no repertório da banda, e foi uma grande satisfação ver o grupo onde eu havia praticamente começado meus estudos formais em música e minha prática instrumental mais intensa e constante executando este arranjo.

Nesta época estava na moda o Ska aqui em Brasília, e a banda mais representativa era o Móveis Coloniais de Acaju. Todos os meus colegas da banda do Marista que vieram a integrar o Malc gostavam dessa banda. Então o que balizou a escolha de que estilo seguir nas composições foi esse gosto dos membros, misturados com o que eu gostava de metal e de rock progressivo.

Ao fim de 2006 o Malc já tinha umas 6 ou 7 músicas autorais ensaiadas, que tocávamos. Resolvemos gravar um CD e começamos a divulgá-lo. Fizemos também vários shows por Brasília e até em outros estados. A banda seguiu forte, novas composições surgiram, amadurecemos muito como instrumentistas e eu como compositor. Em meados de 2008 participamos de um dos maiores eventos de música alternativa de Brasília, o ‘Móveis Convida’ – promovido pela banda Móveis Coloniais de Acaju. Era realmente um momento de grande autoeficácia para todos nós.

UnB, Composição Musical

Em 2007 ingressei na Universidade de Brasília no curso de Ciências Sociais. Quem havia me apresentado esta opção tinha sido o guitarrista da Argus e me interessei. Na verdade, eu queria mesmo era estudar música, mas meus familiares insistiram que eu tentasse outra coisa, pois, apesar de todos serem músicos amadores eles achavam que não seria um bom investimento me profissionalizar na música, pelo menos em termos econômicos.

As matérias que eu realmente gostava do curso de Ciências Sociais eram Sociologia e Antropologia. Desanimei rapidamente com o curso e me decidi a mudar para

a música, o que ocorreu no primeiro semestre de 2008. Então, ingressei no Bacharelado em Composição Musical.

No semestre 1 as disciplinas mais relevantes para mim foram Introdução à Música 1 (onde estudávamos solfejo, ritmo, percepção e um pouco de criação/improvisação) e Composição Musical 1 (ministrada por um professor convidado australiano, que, em síntese, direcionou a turma a trabalhar com gravações com microfones binaurais e criar colagens com essas gravações).

O interessante das aulas de Composição Musical 1 era que não havia espaço para mostrarmos nossas composições antigas. Ou eram aulas expositivas sobre técnicas composicionais ou sobre o trabalho do professor, ou eram aulas direcionadas à gravação e manipulação do projeto final da matéria (da composição final). Não me sentia tão contemplado por esta aula, mas foi um primeiro contato pitoresco, distinto, com esta matéria. Acabei compondo uma peça mista chamada ‘Gotas’, para cadeira, moedas e sintetizador. (Gravei a cadeira no estúdio, onde arrastava e batia a cadeira, e gravei também o tirilintar de moedas. Usei estas gravações para constituir uma colagem, mesclando-as com improvisações ao sintetizador)

As aulas de Introdução à Música eram as que eu mais gostava, nessa altura. Eram sempre duas aulas de 3 horas de duração na semana, pela manhã. Em todas as aulas havia a sala principal onde a aula ocorria e uma sala menor, onde os alunos iam (diariamente) fazer provas de solfejo e ritmo. As provas eram todas filmadas para o professor avalia-las em casa.

Era uma aula que os alunos temiam, achavam difícil. Lembro de alguns alunos chorarem em alguns momentos, durante a aula. Eu achava relativamente fácil, pois já solfejara à bastante tempo e tinha uma boa percepção. Muitos dos conteúdos que eram apresentados eu já tinha tido contato na EMB.

Eu gostava particularmente das atividades onde tínhamos que criar algo, fosse uma melodia ou fosse um momento de improvisar solfejando (que eram relativamente frequentes). A pedagogia suscitada pelo professor desta matéria à época era efetiva para *tentar* colocar os alunos ‘nos trilhos’. Sempre solfejávamos arpejos sobre os vários graus dos modos gregos, como aquecimento, por exemplo. Essa atividade coletiva era bem didática. O professor empreendia também um estilo de solfejo ‘a lá Kodaly’, onde cada nota cromática tinha uma sílaba específica. O professor também foi bem inventivo em ensinar-nos a internalizar estruturas rítmicas mais complexas (por exemplo, encaixar 6 batidas de uma mão com 7 de outra, em uma mesma duração).

Estas atividades perduraram até o semestre 2, em Introdução à Música 2, que era dada pelo mesmo professor. Apesar de todas as qualidades dessa matéria, via o *stress* da maioria de meus companheiros de turma para atender o nível exigido de performance no solfejo e na percepção.

Frank Zappa

Foi no ano de 2008 que um grande amigo meu me apresentou Frank Zappa. Poderia dizer sem pestanejar que foi um dos artistas que mais me fez refletir e criticar música, o Estado, a sociedade, as instituições. Me fez rir com música como nunca nenhum compositor ou banda havia feito.

Segundo a Wikipédia, em seu verbete sobre o artista,

seu trabalho é caracterizado por *não-conformidade, improvisação livre, experimentos sonoros, virtuosismo musical e sátira da cultura americana*. Em sua carreira de mais de 30 anos, Zappa compôs obras de rock, pop, jazz, jazz fusion, obras orquestrais e de música concreta, e produziu quase todos de seus mais de 60 albums que lançou com sua banta *The Mothers of Invention* e como artista solo.

Como compositor e intérprete autodidata, as diversas influências musicais de Zappa levaram-no a criar músicas que às vezes eram difíceis de categorizar. Enquanto na adolescência, ele adquiriu um gosto por compositores clássicos do século XX, como Edgard Varèse, Igor Stravinsky e Anton Webern, juntamente com o *rhythm and blues* dos anos 1950 e a música doo-wop. Ele começou a escrever música clássica no ensino médio, enquanto ao mesmo tempo tocava bateria em bandas de *rhythm and blues*, depois mudando para a guitarra elétrica. Seu álbum de estreia de 1966 com o Mothers of Invention, *Freak Out!*, combinou músicas em formato convencional de *rock and roll* com improvisos coletivos e colagens de som geradas em estúdio. Ele continuou essa abordagem eclética e experimental, independentemente de o formato fundamental ser rock, jazz ou clássico.

A produção de Zappa é unificada por uma continuidade conceitual que ele denominou "Projeto / Objeto", com numerosas frases musicais, idéias e personagens reaparecendo em seus álbuns. Suas letras refletiam suas visões iconoclastas de processos sociais e políticos estabelecidos, estruturas e movimentos, muitas vezes de forma humorística. Ele foi um crítico estridente da educação regular e da religião organizada, e um defensor franco e apaixonado pela liberdade de expressão, autoeducação, participação política e a abolição da censura. Ao contrário de muitos outros músicos de rock de sua geração, ele desaprovou pessoalmente as drogas e raramente as usou, mas apoiou sua descriminalização e regulamentação.

Zappa se apresentou como um artista cheio de paradoxos, extremamente criativo, prolífico, controverso, eclético, engajado em questões ‘extramusicais’. Ao mesmo tempo que criava melodias complexas e ritmos difíceis, era amante da utilização de distintos estilos, sem juízo estético aparente relativo a sua complexidade ou dificuldade de execução.

Foi o primeiro artista que conheci que se posicionava perante vários temas da sociedade de maneira direta, divertida, sarcástica, irônica, cínica, libertadora. Claro que pude verificar influência dele em vários outros artistas, também.

Segundo o próprio Zappa, duas de suas grandes influências foram Edgard Varèse e Igor Stravinsky. Segundo ele mesmo também, a maioria de suas temáticas de letra eram inspiradas pelo que passava na TV. Sendo um *zappista*, falar de Frank Zappa e seu trabalho requereria um livro inteiro. Mas o mais importante é que desde que o conheci minha visão do que música poderia exercer nos indivíduos e na sociedade mudou, bem como meu conceito de ecleticidade atingiu outro patamar. Ele estava sempre lidando com compassos ‘quebrados’, intercalava canções de rock e baladas com colagens e músicas eletroacústicas, escrevia para grupos de câmara e orquestras, dirigia filmes e clipes, e escrevia melodias que comunicavam muito pra mim.

2009 – 2010

Quarto da Bia

Idealizado em 2008 mas consolidado em 2009, o Quarto da Bia foi a primeira banda da qual participei onde não compunha todas as músicas. Foi também a porta de entrada para a improvisação livre, tendo exercido grande influência nos empreendimentos em desse tipo em Brasília, pelo menos no que diz respeito a minha geração. Convivíamos intensamente, criando juntos, improvisando, ouvindo muita música, filosofando. Nossas principais influências eram Os Mutantes, Frank Zappa, Bossa Nova, MPB e música Psicodélica.

Nessa época fizemos algumas gravações caseiras e tocamos muito em eventos da UnB. Nossa convivência era muito estimulante, uma convergência de energias, ideias, construções e embates. Tocamos também em alguns festivais maiores, como o Mana Chica e o Pé de Música.

Os ensaios aconteciam na casa do Chico (tecladista do Quarto da Bia, filho da ‘Bia’). A casa do Chico era um lugar de literatura, arte, conhecimento e socialização como nunca havia conhecido. Vários artistas de Brasília que conheço passaram por lá. Sempre tinha alguma pessoa nova para trocarmos novas ideias. Era a segunda casa dos membros do Quarto da Bia e agregados.

Filosofia

Também foi nessa época que comecei a me interessar por filosofia, sociologia e antropologia com maior naturalidade. Já era influenciado por meu avô, o qual considero um dos maiores intelectuais que já conheci pessoalmente. O contato com a música de Frank Zappa, o ingresso no curso de Composição Musical e a formação do Quarto da Bia proporcionaram o terreno fértil para que tal interesse aflorasse.

Frank Zappa era uma figura paradoxal, estimulante e criativa, que me suscitava grande vontade de entender melhor as dimensões de atuação que arte e música poderiam exercer no comportamento individual e social.

O curso de Composição Musical me remeteu aos grandes nomes da *Western Art Music*, principalmente Beethoven, Bach, Mahler, Stravinsky, Shostakovich, Hindemith, Bartók, Schoenberg. A bibliografia sobre (e desses) compositores adentravam as estruturas musicais de maneira mais rebuscada e cientificizada, por vezes flertando com outras áreas como filosofia, psicologia, física e sociologia. O curso também foi o lugar onde me foram apresentadas as várias disciplinas da área (Harmonia, Contraponto, Análise Musical, Orquestração, Acústica) e seus principais autores. Nesta época já estava com a técnica de escrita bem mais apurada, escrevendo peças de câmara e orquestrais com uma boa frequência e apresentando-as nas aulas de Composição Musical, agora com o professor Sérgio Nogueira, que havia retornado do doutorado. O professor Sérgio se tornou um grande amigo e foi meu orientador nesta disciplina até o fim de meu curso (Composição 2 a 8).

O Quarto da Bia era onde convergiam para a forma prática criativa coletiva todas essas vivências filosóficas e teóricas. Estávamos sempre discutindo as temáticas que emergiam das problemáticas de compor e criar e de outros campos que já nos interessavam.

Wittgenstein, Adorno, Nietzsche, Kant, Descartes, Locke: esse eram alguns autores que, de maneira mais ou menos aprofundada, iam me interessando. Na área da

música li Schenker, Salzer, Stein, Schoenberg, Boulez, Costère, Stravinsky, Persichetti, Ulehla, Bussoni, Dahlhaus, Koellreutter, e vários outros autores de artigos, dissertações e teses que me interessavam. Tudo o que lia na teoria aplicava (ou passava a saber que não gostaria de aplicar) na prática. Foi a época, até então, onde mais li na minha vida.

Por último, foi também nesta época que aconteceu uma grande ruptura em minha percepção da verdade. Até então eu poderia dizer que meu senso de alteridade não havia aflorado. Acreditava ainda na verdade imanente às coisas, objetos e fenômenos. Mas, num belo dia, cruzei vários dados que me levaram a um momento de epifania. Foi o ponto culminante onde dogmas já bem arraigados em minha pessoa, misturados a crenças mais recentemente validadas por mim, foram descreditados por um *insight* de que “tudo é relativo”. Passei a ver as coisas de maneira muito diferente de antes.

Lembro-me de uma discussão com um amigo, nessa época, onde ele me apresentava ‘verdades óbvias’, eu reafirmava que algo é verdade “para você” ou “para determinada perspectiva”. Talvez isso seja óbvio, mas a novidade desta postura vinha em contraste a uma postura anterior onde, para mim, a verdade era algo dado, oculto, esperando para que fosse descoberto por alguém e válido para todo a humanidade. Então, seja por uma visão religiosa, seja por uma visão científica, seja por uma visão filosófica, estava mudado e descrente em qualquer parametrização universalista de verdade, em suma, descrente em qualquer *metanarrativa*.

2011

Western Art Music II

Ao fim de 2010, por uma série de fatores, decidi me dedicar quase que exclusivamente à Composição Musical na tradição da *Western Art Music*. Estava me destacando na área da Composição e queria aproveitar esse embalo. Também estava motivado pelos insights filosóficos e criativos que vinha tendo. A partir de 2011 comecei a escrever peças para concursos de Composição Musical e engajar mais ativamente com interpretes a fim de ter minhas composições executadas. Nesta época eu já havia consolidado um gosto por ouvir e estudar Gustav Mahler. [...]

Iniciei 2011 participando de mais um (havia participado de vários) CIVEBRA (Curso Internacional de Verão de Brasília). Nesse ano tive aulas de regência com Kirk Trevor. Tive a oportunidade de reger Pedro e O Lobo, de Prokofiev. Kirk também foi

receptivo a ponto de aceitar ensaiar com a orquestra do curso uma peça minha, o *Adagio em Memória a Gustav Mahler*. Foi a primeira vez que pude presenciar uma orquestra completa executando uma peça minha, o que foi fantástico. Também no CIVEBRA apresentei a peça *Ária*, para trompete e piano, que congregava temas oriundos de trabalhos meus com o Malc e contava com uma cadência improvisada no final com trechos do primeiro movimento da 3ª sinfonia de Mahler.

Campos do Jordão

Em 2011 tive o prazer de ser um entre os 6 bolsistas selecionados para participar do curso de Composição Musical no prestigiado Festival Internacional de Inverno de Campos de Jordão. Quem iria lecionar este ano era Silvio Ferraz.

A peça responsável pela aquisição da bolsa foi *Romanza*, para 6 instrumentos. Nela utilizava um vocabulário harmônico do final do séc. XIX e começo do XX, nas fronteiras da tonalidade, principalmente no que dizia respeito a ‘notas melódicas’. Ela foi um pouco criticada pelo meu professor Sérgio antes de enviá-la ao concurso, pois a sonoridade era muito ‘tonal’. Eu queria essa sonoridade. Pude mascarar essa sonoridade tonal com uma escrita rítmica complexa que remetia a Brian Ferneyhough. Enfim, a peça acabou sendo selecionada.

O curso foi uma experiência incrível. Conheci o trabalho dos outros compositores e Silvio Ferraz era muito receptivo, aberto e irônico (adorava isso). Tive masterclasses com interpretes de peso da música de concerto contemporânea: Het Collectief (Bélgica), Arditti String Quartet (Inglaterra) e Paulo Alvares (Alemanha). Tive a chance de o Arditti executar um movimento de um quarteto de cordas meu e me dar feedback, o que foi muito legal.

Nos últimos dias do curso, depois de alguns ensaios, o grupo composto para executar as composições dos alunos do curso de Composição Musical – composto por músicos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e da Orquestra Sinfônica Brasileira – apresentou nossas composições em uma bela catedral da cidade. Também foi um momento muito importante para mim.

Bienal de Música Contemporânea

Neste ano também tive o prazer de vencer o Prêmio Funarte de Composição Clássica, com a peça *Gris*, para 10 instrumentos. Esta vitória teve grande repercussão, me abrindo portas para entrevistas, outras execuções e encomendas.

A peça tinha influência das técnicas seriais utilizadas por Schoenberg e Boulez, em uma roupagem rítmica mais simples, com foco em construção de texturas e escolhas de alturas mais aproximadas de Debussy e Ravel. Ela foi executada na Sala Funarte Sidney Miller, durante a XIX Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Tive a honra de ter *Gris* apresentada no mesmo concerto onde peças de Jorge Antunes e Rodrigo Lima foram executadas. Também pude conhecer o trocar ideias com outros compositores: Gilberto Mendes, Edino Krieger e Ricardo Tacuchian.

Gris obteve uma ótima recepção da plateia: as sonoridades eram mais convidativas, para meu gosto, do que a maioria das peças apresentadas no dia do concerto. Ela foi interpretada por músicos da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro

Por fim, 2011 também foi o ano do centenário de morte de Gustav Mahler. Contatei o regente da Orquestra do Teatro Nacional Cláudio Santoro para perguntar se seria possível executar meu *Adagio em Memória a Gustav Mahler*. Levei-lhe a partitura com uma execução MIDI e ele constatou ser possível.

Então, juntamente com a Sinfonia No. 1 de Mahler, meu adágio foi executado em Novembro de 2011. Foi uma experiência incrível também. Foi a primeira vez que uma orquestra sinfônica profissional executara uma peça minha. A execução foi excelente bem como a recepção da plateia. Tal execução também me rendeu pontos de visibilidade, entrevistas e matérias em jornais e blogs online.

2012 – 2014

Orquestra da UnB e Coro Sinfônico

Com a repercussão das empreitadas do ano de 2011, recebi a encomenda do maestro David Junker para musicar alguns salmos para serem interpretados pelo Coro

Sinfônico Comunitário da UnB e pela Orquestra Sinfônica da UnB. Fiquei muito feliz com tal convite.

Trabalhei em 3 salmos para a execução no Concerto em Comemoração aos 50 anos da UnB. Neste concerto, além dos *Salmos* foi apresentada uma composição inédita do meu professor Sérgio Nogueira, a *Missa Brevis*.

Os *Salmos* tinham influência de uma certa perspectiva formal da música coral renascentista, uma concepção de condução de vozes mais romântica e momentos harmônicos modernos. A recepção dessa composição foi a melhor possível.

Fanfarra em Homenagem a Gilberto Siqueira

Uma peça que compus em 2012 e teve um valor especial pra mim foi encomendada pela Associação Brasileira de Trompetistas para o V Encontro Internacional de Trompetistas, realizado em Curitiba. A *Fanfarra em Homenagem a Gilberto Siqueira* foi escrita para 8 trompetes. Gilberto Siqueira foi trompetista solista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo por mais de 40 anos, tendo ingressado na orquestra em 1973. Essa encomenda me estimulou a retomar um pouco os estudos em trompete.

Quarto da Bia II

No ano de 2012 senti a necessidade de voltar à ‘música popular’. Retomei o trabalho com o Quarto da Bia, que passou a trabalhar na construção de seu álbum, a ser gravado em 2013. Fizemos, novamente, vários shows na UnB, em casas de shows do Distrito Federal e um grande show no Museu Nacional da República. Concedemos algumas entrevistas em rádio e TV também.

Concomitantemente à volta do Quarto da Bia, dei início a um projeto de *djent* (subgênero do Metal que havia conhecido recentemente cujas principais características eram afinação bem mais baixa que o normal e sobreposição de padrões rítmicos) chamado *Oakflesh*. Com este projeto tivemos alguns ensaios e algumas gravações, mas não fomos muito adiante.

Esta foi uma época em que desenvolvi e aprimorei fortemente minhas habilidades em marketing digital, produção audiovisual, gravação, mixagem, masterização, edição de áudio, imagens e vídeos.

Solo

Em 2013 comecei a produzir materiais audiovisuais *solo* e veiculá-los em minha página pessoal e no meu canal do YouTube. Dentre essas peças estão *O Caos É Uma Grande Dificuldade em Entender os Padrões do Infinito*, para duas flautas doce contralto e escaleta; *Roriz*, para Voz, Guitarra, Baixo e Bateria; *Oasis* para flauta transversal; *Lounge Music* para flugelhorn, guitarra, baixo, voz e bateria; *Bouleza* para escaleta, flauta transversal e flugelhorn; entre outras mais.

Formatura em Composição Musical

No ano de 2013 se deu meu recital de formatura em Composição Musical, sendo concomitante ao término dos meus estudos a nível de graduação. Preparei um recital que mostrasse as várias facetas do meu viver musical até então.

O recital começou com uma improvisação livre minha ao piano, que durou 10 minutos. Depois, apresentei uma peça composta para flauta solo no semestre 3 da graduação, interpretada por uma colega flautista. Em seguida, apresentei uma peça meio romântica, meio moderna, chamada *Passacaglia En L'amour*, para violino e piano, composta em 2012. Depois, apresentei uma peça para voz que seria apresentada por uma pessoa randômica da plateia, chamada 'Esse Espetáculo'. Esta peça era um texto crítico do que congregava opiniões minhas acerca do mundo da música acadêmica, da música de concerto e da música popular. Foi muito bem interpretada, inclusive, pela colega Ana Cesário, flautista que havia integrado a banda Malc por um tempo. Depois, uma peça para trompete solo chamada *Whatever*, que era uma improvisação livre/controlada, onde a interação da plateia com os telefones celulares regia a improvisação, sem que a plateia soubesse. Apresentei então a música mais famosa do Quarto da Bia em gravação, 'Você Quer Fritar', com uma breve análise prévia explicando como esta música congregava em um ambiente do rock progressivo técnicas oriundas de meus estudos da *Western Art Music*. Após este momento, convidei o Chico do Quarto da Bia (Francisco Mossri) a apresentar uma peça minha para piano solo, que compus no semestre 4 da UnB, chamada Valsinas. Por fim, apresentei um trio de metais que havia consolidado por volta dos semestres 5 ou 6.

O recital foi recebido por alguns como “o recital mais divertido que já vi”, por outros como um recital com “muita rebeldia”. Ambos os feedbacks me agradaram.

2015 – 2016

Âandé Ensemble

No ano de 2015, juntamente com meu amigo e compositor Bruno Cunha, fundei a Âandé Ensemble. O grupo tinha como proposta apresentar música contemporânea intuitiva e com notação não convencional. Fizemos várias apresentações com o grupo, a maioria no âmbito da UnB, com destaque a uma grande apresentação que fizemos com peças minhas, de Bruno Cunha e as peças intuitivas de Karlheinz Stockhausen, e a apresentação com o projeto PÉS - um projeto de extensão da UnB, que pesquisa a criação, provocação e execução do movimento expressivo para/por pessoas com deficiência, através de técnicas do teatro-dança, poesia, corpo e movimento.

Duas peças minhas que gosto muito foram estreadas pelo grupo: *Objetos Abjetos* e *Elegia ao Deus Dará*. Ambas sintetizavam meu gosto pela improvisação livre com arquiteturas pré-estabelecidas de alturas, caracteres, texturas, figuras rítmicas, etc. Neste período desenvolvi bastante técnicas para controlar a improvisação, bem como maneiras de acionar eventos sonoros em peças de câmara baseadas na percepção de eventos (deixas). Também rebusquei meus métodos de planejamento composicional, uma dimensão que já era abordada por mim desde os primeiros anos de UnB.

A Âandé Ensemble foi fortemente influenciada pela prática da improvisação livre. O grupo também funcionou como influenciador de vários artistas que presenciaram suas apresentações e tiveram suas mentes abertas a tal prática.

Mestrado

Com base nas minhas ecléticas experiências passadas e um interesse emergente na área da musicoterapia (área na qual eu acabara de terminar um curso de especialização), decidi ingressar no Programa de Pós-Graduação em Música da UnB, com um projeto inicial intitulado *A Percepção do Ouvinte como Ferramenta Composicional*. Minha experiência havia me levado a crer que o mais importante para que a música

ganhasse valor e exercesse seus poderes era, na verdade, sua ligação com a experiência de quem a estava ouvindo.

Minha pesquisa mudou bastante de roupagem desde então, mas a premissa básica por trás da motivação era a mesma: o valor da música é relativo – relativo à experiência e contexto do indivíduo que entra em contato com determinado fenômeno musical, determinada música.

Inicialmente queria apontar técnicas onde as experiências dos ouvintes em determinado contexto de execução musical influenciariam a composição da peça em execução. A medida que fui avançando em minha pesquisa, algumas tendências e campos disciplinares foram se mostrando importantes, o que me afastou um pouco dessa proposta inicial. Comecei a adentrar as perspectivas da Etnomusicologia, da ‘Nova Musicologia’ e do ‘Pós-Moderno em Música’. Meu trabalho passou a se voltar mais para uma filosofia pedagógica da Composição Musical.

Choro

No ano de 2016 também me aproximei do choro, estilo musical de grande prestígio e permeabilidade social em Brasília. Estava querendo expandir meu universo de prática musical e o choro aliava a brasilidade, o espaço pra improvisação e vários aspectos harmônicos da *Western Art Music*, como a noção de dominante e tônica e modulação.

Foi também uma oportunidade para expandir o leque de instrumentos que tocava. Até então eu tocava trompete, piano, baixo e guitarra. Então expandi para flauta transversal, trombone e bombardino (eufônio). Foi uma época em que estudei bastante técnica instrumental e improvisação idiomática.

2017 – 2018

Paradoxa Duo

Me lembro de na grande apresentação da Îandé receber um excitado feedback de quem viria a ser meu grande amigo e parceiro de som, Kino Lopes. Ele tinha falado que estava se interessando cada vez mais por improvisação livre e via na prática um âmbito de expressão ainda não abarcado pelo jazz mais tradicional, que era sua ‘praia’ no momento.

Em outubro de 2016 nos juntamos pela primeira vez para fazer uma apresentação totalmente improvisada no auditório do departamento de música da UnB, durante as ocupações estudantis. No final de 2016 as ocupações vinham sendo realizadas por estudantes secundaristas e universitários em diversos estados do Brasil contra propostas do governo que versavam sobre a educação e que se apresentavam como um grande retrocesso para os ocupantes.

Tal apresentação foi divulgada como *Paradoxo: Uma Viagem Musical*. Participaram desta apresentação Kino Lopes, Francisco Mossri e eu. Segundo Kino, esta apresentação definiu uma linha divisora de águas em sua vida musical. A partir de então, foi criado o Paradoxa Duo – Edgard Felipe e Kino Lopes. Neste projeto me dediquei a tocar piano e diversos sopros com seus sons processados eletronicamente.

O Paradoxa Duo passou a gravar diversos trabalhos, promover eventos e participar de algumas propostas interartes. Em 2017, lançamos o álbum *Paradoxa*; produzimos a vídeo-arte mesclada com o show ao vivo – *Paracasa*; fizemos a trilha sonora improvisada de duas exhibições do filme *Jurupari*; produzimos o evento *Parapeito* no academia-café; realizamos o evento interartes com grandes artistas plásticas de Brasília – *Antiparcas*; participamos da exposição-performance do artista mexicano Biophillick – *Forest Fire*; e estamos trabalhando em mais um álbum de estúdio, o *Paralela*.

Gris Records

Juntamente com a criação do Paradoxa Duo criei a Gris Records. A Gris Records é um selo independente com o intuito de agregar artistas de Brasília que trabalham com improvisação intuitiva/livre de maneira inovadora, lançando as produções desses artistas em diversas plataformas digitais, procedendo ao *branding* e divulgação dos projetos, produzindo eventos com esses artistas e estabelecendo contatos com outros selos e artistas que compartilham da ideologia por trás da Gris.

Muito da motivação para a criação da Gris veio da minha percepção de como as gravações e a veiculação das mesmas eram fatores que influenciavam fortemente a criatividade dos artistas com quem tive contato em âmbitos de improvisação livre. As habilidades desenvolvidas por mim no âmbito digital na época do retorno do Quarto da Bia agora eram requisitadas mais ainda. Me aprofundei ainda mais em *branding*, programação de sites e habilidades de gravação e mixagem. Atualmente a Gris Records

conta com os artistas Îandé Ensemble, Paradoxa Duo, REC, Lapsos e Lapsos Orquestra, Edgard Felipe e Pulpa.

REC

Conheci muitos músicos excelentes ao fim de 2016. Muitos deles se interessavam por jazz contemporâneo e estavam abertos à experiência da improvisação livre. Num interessante espetáculo onde a proposta era improvisar a trilha sonora de *Sonhos*, de Akira Kurosawa, conheci no palco Caio Fonseca (bateria) e Rafael Bacellar (piano). Senti muita afinidade musical com os dois e sugeri que fizéssemos um projeto musical de improvisação livre, comigo no baixo e no trompete. Então marcamos um estúdio para ver o que saía.

Gostamos muito do resultado e nosso segundo encontro em estúdio já seria para gravarmos um álbum: foi o surgimento do REC. Desde então participamos de diversos eventos e simplesmente chegamos e tocamos sem nada pré-definido. Ao longo das apresentações temas, motivos e processos vão emergindo como os favoritos do grupo. O resultado estilístico é uma mistura de sonoridades de jazz, hip-hop, metal e música ambiente. O REC já conta com 2 álbuns lançados e está em processo de finalização de um terceiro.

Pulpa

Já em meados de 2017, convidei alguns ex-integrantes do Quarto da Bia para integrar um projeto de música instrumental. Pedro Cardoso (baixo) e Thiago Gomes (bateria) se juntaram a mim, na guitarra, para formar o Pulpa. Eu e o Pedro compusemos diversas músicas onde o denominador comum entre, mais do que um estilo, era o fator 'nostalgia'. Mas, de qualquer forma, um estilo que congregava indie, post-rock, stoner e progressivo emergiu. O projeto ainda é novo e estamos atualmente no processo de gravação do primeiro álbum.

Aulas

Comecei a lecionar particularmente em torno de 2002. No entanto, foi apenas em 2016 que resolvi investir com peso nas aulas particulares. A partir de então, dei aula para

mais de 20 alunos diferentes, cada um deles com um perfil muito distinto. Minha proposta é adequar as aulas às demandas que observo, objetivamente ou subjetivamente, no aluno. Desde então lecionei aulas de flauta, piano, trompete, guitarra, violão e baixo, com diferentes focos: teoria, percepção, composição, improvisação.

Em 2018 passei, também, a ministrar as matérias de Composição 1 e 2 no curso de graduação em música na UnB, o que vem servido como mais um laboratório para a presente pesquisa. Muitas perspectivas teóricas reunidas neste trabalho tiveram suas escolhas consolidadas em consequência dessa experiência em sala.

1.2 ANÁLISE E CODIFICAÇÃO INICIAL

Neste momento procederei a uma análise reflexiva sobre aspectos de minha história de vida organizada em tópicos, procedendo a uma perspectiva que gere uma outra camada narrativa. A partir dessa camada narrativa serão gerados códigos por meio do processo de codificação inicial.

Tabela 1 – Codificação Inicial

ANÁLISE	CODIFICAÇÃO INICIAL
<p><i>Gênese</i></p> <p>Acredito que meus primeiros impulsos ativos em relação a música vieram atrelados ao deleite proveniente dos dias onde assistia Fantasia e montava Lego e do fascínio que o videogame exerceu sobre mim. Essas atividades eram extremamente prazerosas. Me lembro vagamente de fazer experimentos com meu gravador, também. Usava o microfone para gravar minha voz, gravar microfônias, mesclar minha voz com sons das estações de rádio.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Reconhecendo impulsos ativos em relação a música como atrelados ao deleite em assistir Fantasia e montar Lego e ao fascínio em jogar videogame 2. Sentindo prazer nas atividades de assistir Fantasia, montar Lego e jogar videogame 3. Experimentando com o gravador 4. Gravando a voz 5. Gravando microfônias 6. Mesclando voz e estações de rádio
<p>Minhas lembranças musicais mais primordiais são das peças contidas no</p>	

filme de Walt Disney, apresentadas de maneira sinestésica. Um fascínio que Fantasia exerceu em mim foi em relação aos instrumentos musicais, a tocar os instrumentos, a construir música. Na primeira peça do filme (Tocata e Fuga, de Bach), os vários naipes da orquestra eram filmados com jogos de luzes e sombras fantásticos. Eu já me sentia atraído pelos metais, principalmente pela trompa e pelo trombone: parecia muito divertido fazer som naqueles objetos. Acredito que essa gênese da minha experiência musical tenha me beneficiado em vários quesitos dos desdobramentos da minha história de vida.

Ainda sinestesticamente, mas agora com um nível extra de interatividade, o videogame entrou na minha vida de maneira fulminante. Foi aí que conscientemente eu pensei que poderia criar músicas de videogame, muito porque eu experienciava sensações muito gostosas ao jogar. Parecia que a música fazia eu imergir no jogo, me sentir dentro dele. Jogar videogame sem som não era tão divertido ou gratificante. Eu não sabia, mas essas músicas que permearam minha infância teriam grande influência em como interajo com o mundo.

Confiança, Segurança, Motivação

7. Lembrando das primeiras experiências musicais
8. Experienciando música de maneira sinestésica
9. Tendo fascínio pelos instrumentos musicais
10. Exaltando aspectos sinestésicos
11. Sendo atraído por instrumentos musicais
12. Associando atração pelos instrumentos musicais ao prazer/lazer (divertido)
13. Crendo em um benefício decorrente da harmonização do início da experiência musical com os desdobramentos de vida
14. Ressaltando sinestesia e interatividade como parâmetros relacionados ao valor atribuído à experiência com o videogame
15. Pensando que poderia criar músicas
16. Sentindo prazer em jogar videogame
17. Ressaltando qualidade da música ajudar a imergir no jogo
18. Assumindo redução de valor da experiência ao jogar videogame quando privada do som
19. Crendo na influência das experiências musicais da infância na forma de interação com o mundo

Quando entrei na banda mirim do Marista, um outro universo se abriu. Esse momento foi altamente prazeroso. Sem que eu tomasse conhecimento minhas experiências musicais passadas estavam se materializando em som, de maneira menos ou mais explícita. Neste período também gozei de grande estímulo, reconhecimento e motivação por parte de minha família, dos maestros das bandas, dos meus colegas de banda e outros amigos. Curioso também é que construí ferramentas também para lidar com pessoas que não gostavam do fato de que eu me destacava.

Eu era muito bom em tocar agudo no trompete, algo que no meio dos trompetistas é considerado difícil e que, em uma perspectiva um tanto ingênua, era motivo de veneração: “Olha essa nota que ele toca!”. Pra mim não era nada demais, mas de fato eu gostava de ser elogiado. No entanto, isso gerava também uma reação negativa, de pessoas muito mais velhas que eu, inclusive. Essa reação negativa veio não só desse meio dos trompetistas, mas também mais tarde de alguns grupos sociais do meio do Metal.

Acredito que o fato de eu ter sido estimulado, reconhecido, elogiado, fortaleceu muito minha autoestima, segurança, confiança. Então, no fim, eu consegui abstrair muitas das fofocas,

20. Reconhecendo ampliação de perspectivas a partir do contato com um outro meio
 21. Tendo prazer
 22. Crendo na influência das experiências musicais passadas na materialização da performance ao instrumento
 23. Explicitando gozo em receber estímulo, reconhecimento e motivação por parte de pessoas próximas
 24. Enfrentando opiniões/comportamentos externos negativos
 25. Percebendo habilidades ao instrumento como motivo de reconhecimento
 26. Caracterizando um motivo de veneração como ‘ingênuo’
 27. Explicitando gosto por receber elogios
 28. Reconhecendo opiniões/comportamentos externos negativos
 29. Apontando opiniões/comportamentos externos negativos em outros meios.
 30. Crença de que estímulos, reconhecimento, elogios fortaleceram a autoestima, segurança e autoconfiança
 31. Desempoderamento de atitudes externas negativas
-

comentários negativos e outras atitudes julgadoras que poderiam ter me desestimulado, me feito desistir, me deixado sem confiança.

Compor, Escrever, Notar, Se Endoculturar

Algo que acho curioso em minha história é o que me motivou a entrar na Escola de Música e prosseguir nesse estudo formal da música. Foi justamente no dia em que cheguei em casa e me vi sem condições de registrar no papel a ideia que havia tido que resolvi que queria fazer o teste pra EMB.

Aprendendo a ler partitura, escrever partitura e solfejar, podia sentar num banquinho e, com algum trabalho, transcrever ideias que estavam em minha cabeça. Lembro que me interessava em transcrever músicas que tocavam em jogos de videogame e em desenhos animados que gostava, por exemplo, *Pokémon*. Era interessante perceber os vários instrumentos que juntos formavam o todo musical.

Ao mesmo tempo, percebo que quanto mais entrava no universo da experiência musical enxergada por olhares da teoria formal (notação, classificação intervalar), mais meu modo de escuta se transformava, se integrando

32. Associando o impacto de atitudes externas negativas ao desestímulo, à tendência à desistência e à diminuição da confiança

33. Caracterizando como curioso o elemento motivador de prosseguir no estudo formal da música ter sido a notação

34. Necessidade do registro em papel como motivo para se prosseguir nos estudos formais em música

35. Enxergando as habilidades de leitura e escrita de partitura e solfejo como elementos de autonomia para registro de ideias musicais

36. Demonstrando interesse em transcrever músicas veiculadas em jogos de videogame e desenhos animados pelos quais havia gosto

37. Demonstrando interesse por perceber os instrumentos formando juntos o todo

38. Percebendo mudanças do modo de escuta associadas ao aprofundamento no modo de ver da teoria formal

(ou tomando espaço) dos modos de apreciação antes indizíveis, intransponíveis, intuitivos em quase sua totalidade. Era um processo de endoculturação musical, por meio de olhares teóricos específicos. Mais tarde comecei a sentir saudade dos antigos modos de escuta, mas isso é motivo para uma discussão em outro momento.

Eclétismo

Outro fator que acho interessante em minha história é o eclétismo desde cedo presente em minha formação musical. Comecei minhas experiências musicais imerso na *Western Art Music*, depois foi o videogame, depois o Rock, o Metal, o Ska, voltei ao ambiente da *Western Art Music*, conheci Frank Zappa, passei pela MPB e Bossa Nova, me entreguei à improvisação livre, me joguei nas rodas de choro. Essas diferentes experiências em diferentes estilos pareciam altamente cumulativas.

Sempre estava trazendo minhas preferências musicais de um estilo para outro – preferências essas que não diziam respeito diretamente a matérias e formas musicais específicas, mas talvez a algo mais holístico, como a minha maneira de encarar expectativas, como a forma com qual percebia a interação social sendo

39. Percebendo um processo de endoculturação musical por uma perspectiva teórica específica

40. Reconhecendo saudades dos antigos modos de escuta

41. Reconhecendo o eclétismo na formação musical como interessante

42. Reconhecendo diversos ambientes de experiência musical relacionados a estilos e gêneros diferentes

43. Percebendo as diferentes experiências como cumulativas

44. Associando a preferência musical não só a um estilo ou gênero ou formas musicais específicas, mas também a

validadora e motivadora musical, como as maneiras de se portar, se vestir, se posicionar politicamente que um estilo, banda, artista, movimentos, suscitavam, como a vontade de interagir comunitariamente com as pessoas que criavam ou apreciavam aquela música que me agradava.

Originalidade e Imitação

Em todo o meu empreendimento musical estiveram presentes minhas influências. Nunca liguei muito para ser original ou autêntico. Eu gostava de várias coisas, várias músicas, sentia a influência delas e, ao invés de me angustiar *a lá* Harold Bloom¹, eu me regozijava dessas influências. Eu gostava de vê-las refletidas em minhas composições.

Este meu regozijo da influência parecia se harmonizar com a aprovação das minhas composições pelo meu ciclo social. Acho que é pelo fato de eu compartilhar as influências com essas pessoas (ouvindo as mesmas bandas, compositores, vendo os mesmos filmes) e, sem pressão ou ansiedade por ser original, engendrar as influências de meu próprio jeito, amplificando o que eu gostava mais e minimizando ou excluindo o que não me agradava. Já compus algumas peças mais

fatores holísticos que estariam por trás e ao redor do estilo, forma ou gênero.

45. Reconhecendo as influências como presentes em todos os empreendimentos musical.

46. Demonstrando indiferença quanto a ser original

47. Demonstrando regozijo pela variedade de influências

48. Demonstrando gosto em perceber as influências nas composições

49. Reconhecendo harmonização do regozijo da influência com a aprovação das composições musicais

50. Reconhecendo a dimensão social das influências musicais e a consequente dimensão social imbuída na aprovação das composições pelo ciclo social

¹ Escritor de *A Ansiedade da Influência*

dissociadas de minhas influências, experimentando. Mas raramente elas me agradaram ou agradaram meu meio.

Hoje, isso se reflete na minha crença de que se atinge o *flow*² criativo quando não há a preocupação em ser original ou autêntico. Se atinge o *flow* quando simplesmente *se é*, e não quando *se quer ser*. Ser original ou autêntico é algo que vai ser ditado, julgado, muito mais pelo meio, de maneira dissociada de suas angústias ou regozijos pessoais.

Essa crença emerge na minha maneira de dar aula de composição. Um aluno me apresentou uma peça que gostei muito e era evidente que ele estava gostando também. No entanto ele ponderou se os outros iam gostar, se não iam achar ‘repetitiva’ ou ‘sem nada novo’ ou ‘tradicional demais’. Falei pra ele: “ora, se você gosta é capaz que outros vão gostar também... provavelmente os outros que compartilham de suas influências”.

Ora, eu emergi do meu meio. Do meu meio familiar, do meu meio social, do meu meio musical. Tudo o que crio tem essa rede de influências e referências imbuídas. O que se pode fazer é deixar essas influências fluírem naturalmente (eliminando um desconforto de se livrar delas) ou tentar sufocá-las em prol do

51. Reconhecendo a dissociação entre influências e composição como fator de diminuição de valor da composição

52. Crendo que o *flow* se atinge quando não há a preocupação em ser original ou autêntico

53. Associando o julgamento da originalidade de uma composição a um meio que não leva em conta suas angústias ou regozijos pessoais

54. Observando a influência da crença de que o julgamento da originalidade de uma composição vem do meio

55. Antecipando julgamento do meio de maneira negativa

56. Associando gosto pessoal ao meio como forma de priorizar o julgamento pessoal

57. Ressaltando a emersão própria do meio

58. Reconhecendo influências e referências em tudo o que cria

59. Reconhecendo duas opções de postura em relação às influências, a que as recebe e a que as sufoca em prol de atendimento a parâmetros de originalidade ou autenticidade

² Termo proposto por Csikszentmihalyi que significa um estado de concentração ou completa absorção pela atividade do momento ou pela situação.

atendimento dos parâmetros (ao meu ver turvos e nebulosos) de originalidade e autenticidade.

Reconhecimento, Dinheiro

Tive a sorte de ser aplaudido por minhas produções criativas musicais em teatros grandes com muitas pessoas. Tive a sorte de ser aprovado e reconhecido por figuras que considerava de autoridade, como professores e outros compositores. Foi bom ter recebido tais benesses ainda jovem, mas melhor ainda é agora perceber que os aplausos e o reconhecimento não são a resposta para as minhas questões mais essenciais e existenciais.

Muitas pessoas, não só músicos, buscam ativamente aplauso e reconhecimento (assim como, por vezes, originalidade e autenticidade). O tamanho do prazer, do regozijo, da paz e da harmonia (em algumas situações aferidas pelas melhores ferramentas analíticas que a tecnologia nos ofereceu, como a imagnetização pela ressonância magnética) presentes em sua prática meditativa não é decorrência de algo que outros atribuem a ele e sim de sua própria prática.

Algo que é pouco enfatizado nos ciclos artísticos (e musicais) é a dissonância entre uma demanda por expressividade e originalidade, e a

60. Percebendo reconhecimento de produções criativas em público
61. Reconhecendo a aprovação por autoridades
62. Reconhecendo o recebimento de reconhecimento e aprovação como algo bom
63. Percebendo que reconhecimento e aprovação não são resposta para questões as essenciais e existenciais
64. Apontando a busca ativa por reconhecimento como sendo empreendida por muitas pessoas
65. Reconhecendo prazer, regozijo, paz e harmonia da prática meditativa como emanante da prática em si, independentemente de reconhecimentos externos
66. Reconhecendo escassez de abordagens nos ciclos musicais da dissonância entre aspectos que são tidos como moralmente saudáveis

necessidade de ganhar dinheiro, a necessidade de fazer ligações políticas para empreender o desejado, a presença de influências no fazer artístico que poderia ser taxada de ‘moralmente suspeita’.

Parece que há uma aparência de nobreza no fazer da *alta arte* que clama por perpetuação, uma roupa rebuscada que cobre os corpos cheios de marcas, manchas, cicatrizes. Uma vontade de esconder o que é *humano* por aspectos que seriam *transcendentais, divinos*. Ninguém gosta de falar muito da constante negociação pessoal entre “fazer algo relevante, que eu acredite, que traga o bem pra sociedade, que me realize em termos existenciais” e “ganhar dinheiro, me promover, ter conforto”.

Zappa, Pasolini, Haneke

Esses artistas me atraíram por se utilizarem de um misto de comunicabilidade visceral e engajamento com dimensões sociopolíticas e culturais que, justificadamente ou não, me interessavam.

Frank Zappa de maneira anedótica veiculava mensagens altamente críticas quanto as instituições sociais, econômicas, midiáticas e políticas. Pasolini explorou questões da relação entre poder (econômico ou político) e

(expressividade e originalidade) e aspectos que denotam uma fragilidade moral (necessidade de ganhar dinheiro, fazer ligações políticas para o empreendimento)

67. Percebendo no âmbito da *alta arte* uma aparência de nobreza e divindade que recobre aspectos humanos diversos
68. Reconhecendo a omissão social em se debruçar sobre o status antagônico entre fazer o bem para os outros (algo relevante, que traga o bem pra sociedade) e o bem pra si (ganhar dinheiro, me promover, ter conforto)
69. Reconhecimento de interesse em questões culturais, sociopolíticas e de comunicabilidade
70. Ressaltando gosto por mensagens críticas
71. Ressaltando gosto pelas relações entre poder e comportamento, arte e moral

comportamento, arte e moral. Haneke adentrou comportamentos humanos de uma maneira naturalista e chocante, caracterizando os personagens colocando-os em interação com diversos símbolos socioculturais, impostos ou não.

Algo que perpassa os três artistas é a vontade de se comunicar com seu meio em uma tentativa de empoderar a sociedade: tanto dissecando falácias da modernidade, quanto provendo ferramentas críticas, quanto estimulando o espectador com uma subjetividade carregada de símbolos. Esta vontade me influenciou muito e certamente se conecta a como um sentia a música lá atrás, quando ela estimulava meu subjetivo enquanto eu interagia com jogos com metas objetivas ao videogame.

Parâmetros de Valoração, Modernismo, Pós-Modernismo

A modernidade traz consigo um ímpeto de divulgação da crença de que existem parâmetros universais de valoração. Pude verificar o contrário na minha experiência pessoal. Me restringindo ao âmbito musical, é evidente que uma música pode ser boa para uma pessoa e ruim para outra. Além disso, uma música pode ser boa para uma pessoa em

72. Ressaltando gosto pelo comportamento humano e caracterização do indivíduo em interação com símbolos culturais
 73. Ressaltando demanda por comunicabilidade
 74. Ressaltando demanda por empoderamento da sociedade
 75. Demonstrando maneiras de empoderamento da sociedade em (a) dissecar as falácias da modernidade, (b) prover ferramentas críticas, (c) estimular a subjetividade usando símbolos
 76. Conectando a transdisciplinaridade empreendida pelos artistas mencionados – consequência da demanda por comunicabilidade e empoderamento da sociedade – com a sinestesia das experiências musicais da infância
 77. Associando *modernidade* à crença na existência de parâmetros universais de valoração
 78. Desacreditando na existência de parâmetros universais de valoração
 79. Enfatizando caráter relativista da parametrização de valor
-

determinado momento e ser ruim para esta mesma pessoa em outro.

Como (e por que) julgar se uma música é boa ou ruim? Esse é um questionamento perene, que me impulsionou muito em direção a leituras e reflexões diversas. Minha experiência eclética, com vários gêneros e estilos que suscitavam socialmente diferentes parâmetros de valoração, foi solo para a ascensão de uma crença relativista, contextual e holística em contraposição a uma que se balizasse por valores universalistas, totalizantes e formalistas – valores associados ao iluminismo, ao cientificismo, ao racionalismo e ao modernismo.

Fui me aproximando, por meio da experiência, reflexão e da pesquisa a nível de pós-graduação, de ideias que se relacionam com a perspectiva pós-moderna.

A recepção da minha experiência

Quando voltei à *Western Art Music* – ingressando no bacharelado em Composição Musical na UnB – eu já havia passado por uma experiência eclética e entrado em contato com vários padrões de valoração musical diferentes, em diversos ambientes estilísticos e sociais.

80. Demonstrando outra instância onde a relativização da parametrização de valor se dá

81. Demonstrando interesse em saber como e por que julgar se uma música é boa ou ruim

82. Associando crença relativista, contextual e holística à experiência eclética em contato com diferentes parâmetros de valoração

83. Opondo a crença pessoal a valores associados a valores universalistas totalizantes e formalistas

84. Indicando a emergência de afinidade a ideias do pós-modernismo

85. Enfatizando a presença de uma experiência prévia eclética em relação a diferentes padrões de valoração musical quando da entrada na graduação em Composição Musical

-
- Na minha passagem pela graduação, vi muitos de meus colegas músicos terem dificuldade em harmonizar suas plurais vivências com os parâmetros de valoração e validação que ambiente estético e conceitual da academia demandavam (ao menos em sua manifestação bibliográfica, curricular e pedagógica). Muitas vezes era necessário, para eles, ressignificar (ou sufocar) suas vivências anteriores à entrada na graduação para que pudessem aceitar de maneira menos sofrida os novos parâmetros de valoração musical então apresentados. Eu tive a sorte de já ter tido experiência no ambiente epistêmico ao qual a academia musical parecia se referenciar em 99% das vezes, então não precisei passar por um grande processo de adaptação aos novos padrões.
- Em tenra infância eu ouvi muita *Western Art Music*. Para mim era fácil fazer trabalhos e composições que atendessem as demandas e agradassem os ouvidos dos professores e me levassem a ser reconhecido como alguém que tinha, pelo menos estética e tecnicamente, um conhecimento da linguagem da *Western Art Music* acima da média.
- Tal sorte foi somada a outros três aspectos importantes: minha experiência de reconhecimento como compositor (intimamente ligada a construção da
86. Percebendo dificuldade de colegas discentes em harmonizar suas histórias de vida aos padrões de validação que o ambiente acadêmico propunha
87. Reconhecimento da necessidade por parte de colegas em ressignificar suas vivências anteriores para atender mais facilmente aos novos parâmetros de valoração
88. Alegando sorte de ter tido contato previamente com o universo do qual os padrões de valoração propostos nas manifestações acadêmicas emergem, não sofrendo para atendê-los
89. Reconhecendo ter ouvido *Western Art Music* desde a infância
90. Reconhecendo facilidade em atender parâmetros de valoração acadêmica, atrelados à *Western Art Music*.
-

minha autoestima), minha experiência de ser liderado e liderar em grupos musicais (que é um ambiente onde o exercício de poder fica em evidencia, podendo ser melhor visualizado, analisado, criticado) e minha eclética experiência em diferentes ambientes estilísticos (tanto musicalmente quanto socialmente).

A soma desses fatores me levou a um ponto de vista onde podia observar e sentir as tensões de um lugar seguro. Eu podia emitir opinião sem medo do ridículo. Acho que foi desde a graduação, então, que foi emergindo essas perguntas de “o que faz uma peça ser boa” ou “o que faz alguém gostar de uma peça” ou “o que faz o compositor gostar ou não de suas composições”.

Composição Musical, Academia, e Recepção da Diversidade

Fui, durante a infância, endoculturado musicalmente a nível auditivo em casa por música de concerto germânica. (Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner). Acredito que sintetizei subjetivamente alguns dos princípios composicionais durante esta exposição musical.

Quando cheguei ao bacharelado em Composição Musical na UnB já tinha uma boa experiência em compor música,

91. Enfatizando o reconhecimento ligado à construção de autoestima, a experiência em ambientes de liderança ligada à conscientização sobre a manifestação de poder e a experiência em diferentes ambientes musicais e sociais.

92. Explicitando a facilidade em atender parâmetros de valoração acadêmica, autoestima, consciência sobre ‘poder’ e experiências ecléticas à construção da autoconfiança.

93. Apontando momento de interesse em pesquisar como é agregado valor à música, às composições musicais

94. Apontando contato com a *Western Art Music* na infância

95. Credo na síntese subjetiva de princípios composicionais quando da exposição à *Western Art Music*.

96. Apontando experiência em composição clássica e popular

já tinha experiência na ‘música clássica’ e na ‘popular’. Voltando a ter um contato (desta vez mais racionalizado, cerebral) com a *Western Art Music*, pra mim era fácil ouvir ou ler uma partitura e entender padrões, relacioná-los a como eu me sentia e à ideia que eu tinha de como as pessoas à minha volta (alunos, ouvintes, professores) se sentiam.

A vivência dos meus colegas de curso em *Western Art Music* era quase nenhuma se comparada a outras vivências em outros estilos musicais em cujos parâmetros eram diversos, distintos e muitas vezes incomensuráveis entre si.

Juntando a natureza da epistemologia dominante na academia musical e minha facilidade perceptual e técnica, pude ter meus empreendimentos criativos valorizados pelos meus professores, e verificar os porquês de meus colegas – muitos deles os quais julgava terem mais criatividade do que eu – não terem seus empreendimentos tão valorizados, o que os direcionava a problemas de autoestima, autoeficácia e autoaceitação.

Deveria haver uma forma de recepcionar essa diversidade de tradições, parâmetros e indivíduos musicais que passam por um ambiente que deve empoderar os indivíduos e apontar maneiras de construir forjas de

quando entrando no bacharelado em Composição Musical na UnB

97. Apontando cerebralidade e racionalidade neste novo momento de contato com a *Western Art Music*.
 98. Apontando facilidade em entender padrões e relacioná-los a sentimentos pessoais ou expectativa de sentimentos de outros indivíduos
 99. Reconhecendo a vivência de outros colegas de curso muito mais alicerçadas em outros ambientes musicais, alguns antagônicos a princípios estéticos da *Western Art Music*
 100. Associando valorização de empreendimentos criativos à facilidade técnica e à recepção da experiência e vivência musical, por conta do contato com a *Western Art Music*
 101. Associando a harmonização das experiências pessoais ao ambiente valorativo da academia à facilidade analítica do contexto: das relações entre as criações dos colegas e o ambiente valorativo acadêmico
 102. Reconhecendo não amplificação ou diminuição de potencialidades dos colegas
-

ferramentas para criar e modificar (e curar) a si e a seu meio.

Compor, Gravar e Veicular

A partir da minha experiência com o Quarto da Bia, meus interesses criativos se uniram à maior necessidade de registro e veiculação. Aprofundei um pouco mais na técnica de gravação e mixagem e também em divulgação e branding digital.

O projeto ao qual me dediquei logo após o término das atividades do Quarto da Bia foi o *Îandé Ensemble*. Bruno Cunha, grande amigo compositor, havia iniciado uma matéria de Música de Câmara sob orientação do professor Sérgio Mendes para tocar as peças de música intuitiva do Stockhausen. Ele me convidou e então propus que transformássemos o grupo em um projeto autônomo com foco em notação não-convencional, estimulando compositores (inclusive do grupo) a registrar suas composições utilizando uma notação mais inventiva, que ativasse a criatividade do performer intérprete de outras maneiras. Este projeto influenciou bastante os alunos do departamento de música, tendo se apresentado diversas vezes no auditório.

Em seguida veio o *Paradoxa Duo*, que formei com meu querido amigo

103. Demonstrando demanda por uma forma de empoderar os indivíduos que passam pela academia musical, em toda a sua diversidade e potencialidade, de maneira a melhorar a vida individual e social.

104. Apontando momento de emersão de um maior interesse em registro e veiculação.

105. Apontando momento de aprofundamento em gravação, mixagem, divulgação e branding digital

106. Apresentando o *Îandé Ensemble*, que fomentava a improvisação, a notação não-convencional

107. Sublinhando as notações não-convencionais como forma de ativar a criatividade do performer de outras maneiras

108. Enfatizando a influência exercida pelo *Îandé Ensemble* nos alunos do departamento de música da UnB

compositor e guitarrista Kino Lopes. Kino havia assistido diversas apresentações do Îandé e tinha demonstrado grande interesse na proposta. Então em outubro de 2016, durante as ocupações universitárias, o convidei para fazer um concerto de música intuitiva no auditório. A experiência foi tão boa que resolvemos criar o Paradoxa, que hoje já conta com cinco trabalhos entre álbuns e projetos audiovisuais.

Junto com o Paradoxa nasceu a ideia de criar a Gris Records. A Gris Records é uma *label* digital que tem como intuito registrar e veicular trabalhos que envolvam improvisação livre, notação não-convencional e poliestilismo. Esta ideia nasceu por três razões principais.

Primeiramente porque eu percebi que a improvisação livre é de enorme valia para os músicos no sentido de eles se abrirem uns com os outros em um plano onde suas influências vão sendo obrigadas a emergir de uma forma ou de outra, promovendo um entendimento subjetivo entre os performers.

Em segundo lugar, percebi que a experiência da improvisação era amplificada quando havia um registro da improvisação empreendida para audição posterior por parte dos participantes da improvisação, acompanhados ou não de outras pessoas durante a audição, que

109. Apresentando a formação do Paradoxa Duo

110. Situando a veiculação e o registro de trabalhos que envolvam improvisação livre, notação não-convencional e poliestilismo como finalidade da Gris Records

111. Percebendo a improvisação livre como valiosa para os músicos por promover um entendimento subjetivo por meio de diferentes influências.

112. Associando a percepção do valor da improvisação à motivação para criar a Gris Records

113. Percebendo amplificação da experiência da improvisação por meio da audição pelos interprete da gravação da improvisação

assistiram ou não o momento da improvisação. O momento da audição acabava por ser extremamente rico para os intérpretes, que podiam ver a interação (musical e mental) entre os performers em outras perspectivas.

Em terceiro lugar, percebi que veicular os trabalhos de improvisação nas redes sociais, em plataformas de *streaming* e em eventos influenciava tanto o meio em que as produções vindouras emergiriam (apresentações, eventos, shows, gravações) quanto os performers, que engajavam em um processo retroalimentício de fluidez criativa e performática e motivação que se espalha para outras práticas e outros meios.

Em quarto lugar, quando vários grupos com propostas similares estão unidos há uma maior força da proposta e uma maior chance de disseminação das ideias e de contato com diferentes meios.

Então, a partir da criação da Gris Records emergiram projetos como Lapso, REC, Kaiba, Pulpa, além do Paradoxa Duo, que deu origem à *label*.

Ser Professor

Todos são professores. Os filhos, os pais. Os mestres, os aprendizes. Os alunos e os *professores*. Como *professor* aprendi muitas coisas, estou aprendendo e

114. Associando poder do momento da audição à possibilidade de percepção da interação da improvisação em outras perspectivas

115. Associando veiculação das produções ao aumento da fluidez criativa e performática e da motivação

116. Reconhecendo a união como fator corroborador para o poder da veiculação

117. Identificando todos os seres humanos engajando na instância de professor

-
- ainda vou aprender. Mas a principal delas até então é que posso modificar o mundo ensinando. O mundo me modifica e me leva a aprender. Eu aprendo quando modifico o mundo. Os indivíduos que se dispõem a interagir comigo nos ambientes de ensino-aprendizagem se apresentando como alunos são também *professores* que estão me ensinando também.
- O que acho necessário é dar voz a todos os indivíduos, contribuindo para que suas subjetividades e influências fluam com cada vez menos impedimento, empoderando-os e motivando-os: para que vivam melhor, ampliando sua percepção sobre si e sobre seu meio para empreender com maior efetividade as mudanças que julga ser mais relevantes para trazer melhorias para si e para o meio – no caso, com música.
118. Reconhecimento da importância da relação de que sendo professor se pode mudar o mundo
119. Reconhecendo a relação retroalimentícia entre indivíduo e meio
120. Reconhecendo a reflexividade de ensino-aprendizagem, entre aluno-professor, entre indivíduo-meio
121. Reconhecendo que dar voz aos indivíduos que participam da situação de ensino-aprendizagem é essencial para o professor atingir seus fins
122. Reconhecendo como fins do professor (a) contribuir para que suas subjetividades e influências fluam com cada vez menos impedimento, (b) empoderar e (c) motivar os indivíduos
123. Reconhecendo como impactos do atingimento dos fins do professor (a) a maior possibilidade de uma vida melhor, (b) a ampliação da percepção sobre si e seu meio, (c) a maior efetividade no empreendimento das mudanças que julga ser mais relevantes para si e para o meio.
-
-

1.3 CODIFICAÇÃO FOCADA

A codificação focada ocorrerá em duas etapas. Primeiramente transformarei os códigos iniciais em códigos mais genéricos e abstratos, refinando a ideia central do

código. Em seguida, agruparei os códigos refinados às categorias iniciais que abrangem esses códigos. Algo típico do método da teoria fundamentada nos dados é que as diversas fases de coleta e análise de dados se dão de maneira concomitante. As categorias emergiram também do meu constante processo de escrita de memorandos no esforço para gerar uma amostra teórica e também das situações de ensino-aprendizagem da disciplina de Composição Musical na Universidade de Brasília.

Tabela 2 – Refinamento dos Códigos Iniciais	
CÓDIGOS INICIAIS	CÓDIGOS INICIAIS REFINADOS
1. Reconhecendo impulsos ativos em relação a música como atrelados ao deleite em assistir Fantasia e montar Lego e ao fascínio por jogar videogame	Impulsos Musicais Ativos Deleite em Assistir Deleite em Montar Fascínio em Jogar
2. Sentindo prazer nas atividades de assistir Fantasia, montar Lego e jogar videogame	Prazer em Criar Prazer em Assistir Prazer em Jogar
3. Experimentando com o gravador	Experimentar com gravador
4. Gravando a voz	Gravar voz
5. Gravando microfônias	Gravar microfônias
6. Mesclando voz e estações de rádio	Mesclar voz e rádio
7. Lembrando das primeiras experiências musicais	Lembrar de experiências musicais passadas
8. Experienciando música de maneira sinestésica	Experienciar Sinestesticamente
9. Tendo fascínio pelos instrumentos musicais	Fascínio por Instrumentos Musicais
10. Exaltando aspectos sinestésicos	Gosto pela Experiência Sinestésica
11. Sendo atraído por instrumentos musicais	Atração por Instrumentos Musicais
12. Associando atração pelos instrumentos musicais ao prazer/lazer (divertido)	Prazer e Lazer associados à atração
13. Crendo em um benefício decorrente da harmonização do início da experiência musical com os desdobramentos de vida	Benefício da harmonização da história de vida com experiências subsequentes
14. Ressaltando sinestesia e interatividade como parâmetros relacionados ao valor atribuído à experiência com o videogame	Sinestesia como parâmetro de valor Interatividade como parâmetro de valor
15. Pensando que poderia criar músicas	Criar Músicas
16. Sentindo prazer em jogar videogame	Prazer em Jogar
17. Ressaltando qualidade da música ajudar a imergir no jogo	Qualidade Imersiva da Música
18. Assumindo redução de valor da experiência ao jogar videogame quando privada do som	Imersividade como parâmetro de valor
19. Crendo na influência das experiências musicais da infância na forma de interação com o mundo	Influência das histórias de vida na forma de interagir com o mundo
20. Reconhecendo ampliação de perspectivas a partir do contato com um outro meio	Influência do meio no indivíduo
21. Tendo prazer	Prazer
22. Crendo na influência das experiências musicais passadas na materialização da performance ao instrumento	Influência de experiências passadas na performance

23. Explicitando gozo em receber estímulo, reconhecimento e motivação por parte de pessoas próximas	Gozo em ser estimulado estímulo Gozo em ser reconhecimento Gozo em ser motivado
24. Enfrentando opiniões/comportamentos externos negativos	Enfrentar opiniões negativas Enfrentar comportamentos negativos
25. Percebendo habilidades ao instrumento como motivo de reconhecimento	Perceber formas de alcançar reconhecimento
26. Caracterizando um motivo de veneração como 'ingênuo'	Insatisfação com o motivo do reconhecimento
27. Explicitando gosto por receber elogios	Gosto em ser elogiado
28. Reconhecendo opiniões/comportamentos externos negativos	Reconhecer opiniões negativas Reconhecer comportamentos negativos
29. Apontando opiniões/comportamentos externos negativos em outros meios.	Reconhecer opiniões negativas Reconhecer comportamentos negativos
30. Crença de que estímulos, reconhecimento, elogios fortaleceram a autoestima, segurança e autoconfiança	Estímulos, reconhecimento e elogios como fortalecedores de autoestima, segurança e confiança
31. Desempoderamento de atitudes externas negativas	Desempoderar atitudes externas negativas
32. Associando o impacto de atitudes externas negativas ao desestímulo, à tendência à desistência e à diminuição da confiança	Influência de atitudes externas negativas na diminuição de estímulo, confiança e persistência
33. Caracterizando como curioso o elemento motivador de prosseguir no estudo formal da música ter sido a notação	Notação como motivador para estudos formais
34. Necessidade do registro em papel como motivo para se prosseguir nos estudos formais em música	Necessidade de registro como motivador para estudos formais
35. Enxergando as habilidades de leitura e escrita de partitura e solfejo como elementos de autonomia para registro de ideias musicais	Habilidades de leitura, escrita e solfejo como elementos para adquirir independência pra o registro de ideias musicais
36. Demonstrando interesse em transcrever músicas veiculadas em jogos de videogame e desenhos animados pelos quais havia gosto	Interesse em transcrever músicas das quais já gostava
37. Demonstrando interesse por perceber os instrumentos formando juntos o todo	Interesse em combinação de instrumentos/elementos formadores do todo
38. Percebendo mudanças do modo de escuta associadas ao aprofundamento no modo de ver da teoria formal	Mudanças de modo de escuta influenciados pela teoria formal
39. Percebendo um processo de endoculturação musical por uma perspectiva teórica específica	Endoculturação Musical por uma perspectiva teórica específica
40. Reconhecendo saudades dos antigos modos de escuta	Saudades de modos de escuta passados
41. Reconhecendo o ecletismo na formação musical como interessante	Ecletismo na formação musical
42. Reconhecendo diversos ambientes de experiência musical relacionados a estilos e gêneros diferentes	Ambientes diferentes de experiência musical Estilos e gêneros diferentes
43. Percebendo as diferentes experiências como cumulativas	Cumulatividade das diferentes experiências
44. Associando a preferência musical não só a um estilo ou gênero ou formas musicais específicas, mas também a fatores holísticos que estariam por trás e ao redor do estilo, forma ou gênero.	Transdisciplinaridade da formação da preferência
45. Reconhecendo as influências como presentes em todo o empreendimento musical.	Gosto na presença das influências nos empreendimentos musicais
46. Demonstrando indiferença quanto a ser original	Indiferença quanto a originalidade

47. Demonstrando regozijo pela variedade de influências	Gosto por variadas influências
48. Demonstrando gosto em perceber as influências nas composições	Gosto em perceber as influências na composição
49. Reconhecendo harmonização do regozijo da influência com a aprovação das composições musicais	Gosto pela influência relacionado à aprovação das composições musicais
50. Reconhecendo a dimensão social das influências musicais e a conseqüente dimensão social imbuída na aprovação das composições pelo ciclo social	Influências e aprovação musical conectadas pela dimensão social
51. Reconhecendo a dissociação entre influências e composição como fator de diminuição de valor da composição	Dissociação entre influências e composição como fator de diminuição de valor da composição
52. Crendo que o <i>flow</i> se atinge quando não há a preocupação em ser original ou autêntico	Fluidez criativa associada à não-preocupação em ser original
53. Associando o julgamento da originalidade de uma composição a um meio que não leva em conta suas angústias ou regozijos pessoais	Julgamento externo de originalidade dissociado de experiências pessoais do compositor
54. Observando a influência da crença de que o julgamento da originalidade de uma composição vem do meio	Crença de que o julgamento vem do meio
55. Antecipando julgamento do meio de maneira negativa	Previsão negativa sobre o julgamento do meio
56. Associando gosto pessoal ao meio como forma de priorizar o julgamento pessoal	Priorização do gosto pessoal sabendo que ele está conectado ao meio
57. Ressaltando a emersão própria do meio	Indivíduo fruto do meio
58. Reconhecendo influências e referências em tudo o que cria	Onipresença das influências
59. Reconhecendo duas opções de postura em relação às influências, a que as recebe e a que as sufoca em prol de atendimento a parâmetros de originalidade ou autenticidade	Posturas receptivas ou sufocantes em relação às influências
60. Percebendo reconhecimento de produções criativas em público	Reconhecimento em público
61. Reconhecendo a aprovação por autoridades	Aprovação por autoridades
62. Apontando o recebimento de reconhecimento e aprovação como algo bom	Reconhecimento como algo bom Aprovação como algo bom
63. Percebendo que reconhecimento e aprovação não são resposta para questões as essenciais e existenciais	Insuficiência de ser reconhecido Insuficiência de ser aprovado
64. Apontando a busca ativa por reconhecimento como sendo empreendida por muitas pessoas	Busca ativa por reconhecimento
65. Reconhecendo prazer, regozijo, paz e harmonia da prática meditativa como emanante da prática em si, independentemente de reconhecimentos externos	Coisas boas inerentes à prática de algo
66. Reconhecendo escassez de abordagens nos ciclos musicais da dissonância entre aspectos que são tidos como moralmente saudáveis (expressividade e originalidade) e aspectos que denotam uma fragilidade moral (necessidade de ganhar dinheiro, fazer ligações políticas para o empreendimento)	Dissonância entre anseios mais nobres e necessidades mais mundanas
67. Percebendo no âmbito da <i>alta arte</i> uma aparência de nobreza e divindade que recobre aspectos humanos diversos	Afastamento da <i>alta arte</i> de aspectos humanos diversos
68. Reconhecendo a omissão social em se debruçar sobre o status antagônico entre fazer o bem para os outros (algo relevante, que traga o bem pra sociedade) e o bem pra si (ganhar dinheiro, me promover, ter conforto)	Relação entre fazer o bem pra si e para os outros pouco enfatizada socialmente

69. Reconhecimento de interesse em questões culturais, sociopolíticas e de comunicabilidade	Interesse transdisciplinar
70. Ressaltando gosto por mensagens críticas	Gosto por mensagens críticas
71. Ressaltando gosto pelas relações entre poder e comportamento, arte e moral	Gosto pela influência do poder nas práticas
72. Ressaltando gosto pelo comportamento humano e caracterização do indivíduo em interação com símbolos culturais	Gosto pela influência dos símbolos no ser humano
73. Ressaltando demanda por comunicabilidade	Ânsia pelo fazer-se entender
74. Ressaltando demanda por empoderamento da sociedade	Ânsia pelo empoderamento da sociedade
75. Demonstrando maneiras de empoderamento da sociedade em (a) dissecar as falácias da modernidade, (b) prover ferramentas críticas, (c) estimular a subjetividade usando símbolos	Formas de Empoderamento Falácias Modernas Ferramentas críticas Estimular subjetividade com símbolos
76. Conectando a transdisciplinaridade empreendida pelos artistas mencionados com a sinestesia das experiências musicais da infância	Interesse em uma abordagem transdisciplinar conectados com experiências sinestésicas (transdisciplinares) passadas
77. Associando <i>modernidade</i> à crença na existência de parâmetros universais de valoração	Parâmetros universais de valoração associados à modernidade
78. Desacreditando na existência de parâmetros universais de valoração	Descrença nos parâmetros universais de valoração
79. Enfatizando caráter relativista da parametrização de valor	Parametrização relativista de valor
80. Demonstrando outra instância onde a relativização da parametrização de valor se dá	Parametrização relativista de valor
81. Demonstrando interesse em saber como e por que julgar se uma música é boa ou ruim	Interesse em saber como se parametrizar a valoração musical
82. Associando crença relativista, contextual e holística à experiência eclética em contato com diferentes parâmetros de valoração	Influência da experiência eclética em crer na relatividade de parametrização de valor musical
83. Opondo a crença pessoal a valores associados a valores universalistas totalizantes e formalistas	Parâmetros universais de valoração Formalismo
84. Indicando a emergência de afinidade a ideias do pós-modernismo	Pós-modernismo
85. Enfatizando a presença de uma experiência prévia eclética em relação a diferentes padrões de valoração musical quando da entrada na graduação em Composição Musical	Ecletismo prévio ao ingresso na graduação em Composição Musical
86. Percebendo dificuldade de colegas discentes em harmonizar suas histórias de vida aos padrões de validação que o ambiente acadêmico propunha	Harmonização de histórias de vida aos parâmetros de valoração/validação Validação acadêmica
87. Reconhecimento da necessidade por parte de colegas em ressignificar suas vivências anteriores para atender mais facilmente aos novos parâmetros de valoração	Necessidade de se adaptar aos parâmetros de valoração de um novo meio
88. Alegando sorte de ter tido contato previamente com o universo do qual os padrões de valoração propostos nas manifestações acadêmicas emergem, não sofrendo para atendê-los	Facilidade de harmonização de história de vida aos parâmetros de valoração/validação acadêmica
89. Reconhecendo ter ouvido <i>Western Art Music</i> desde a infância	Influência da <i>Western Art Music</i>
90. Reconhecendo facilidade em atender parâmetros de valoração acadêmica, atrelados à <i>Western Art Music</i> .	Facilidade de harmonização de história de vida aos parâmetros de valoração/validação acadêmica associados à influência da <i>Western Art Music</i>
91. Enfatizando o reconhecimento ligado à construção de autoestima, a experiência em ambientes de liderança ligada à conscientização sobre	Reconhecimento ligado à autoestima Experiência em ambientes de liderança ligado à conscientização da manifestação de poder

a manifestação de poder e a experiência em diferentes ambientes musicais e sociais.	Ecletismo
92. Explicitando a facilidade em atender parâmetros de valoração acadêmica, autoestima, consciência sobre 'poder' e experiências ecléticas à construção da autoconfiança.	Reconhecimento, autoestima, conscientização sobre 'poder' e experiências ecléticas ligadas à autoconfiança
93. Apontando momento de interesse em pesquisar como é agregado valor à música, às composições musicais o momento em que é agregado valor à música, às composições musicais	Interesse em valoração musical
94. Apontando contato com a <i>Western Art Music</i> na infância	Influência da <i>Western Art Music</i>
95. Credo na síntese subjetiva de princípios composicionais quando da exposição à <i>Western Art Music</i> .	Crença na síntese subjetiva de princípios composicionais
96. Apontando experiência em composição clássica e popular quando entrando no bacharelado em Composição Musical na UnB	Experiência em compor música clássica e popular
97. Apontando cerebralidade e racionalidade neste novo momento de contato com a <i>Western Art Music</i> .	Racionalidade
98. Apontando facilidade em entender padrões e relacioná-los a sentimentos pessoais ou expectativa de sentimentos de outros indivíduos	Empatia musical
99. Reconhecendo a vivência de outros colegas de curso muito mais alicerçadas em outros ambientes musicais, alguns antagônicos a princípios estéticos da <i>Western Art Music</i>	Diversidade de vivências musicais
100. Associando valorização de empreendimentos criativos à facilidade técnica e à recepção da experiência e vivência musical, por conta do contato com a <i>Western Art Music</i>	Valoração das produções condicionados ao meio receptionar sua experiência e vivência prévia e à facilidade técnica
101. Associando a harmonização das experiências pessoais ao ambiente valorativo da academia à facilidade analítica do contexto: das relações entre as criações dos colegas e o ambiente valorativo acadêmico	Harmonização ao meio valorativo associado a entender melhor o meio
102. Reconhecendo não amplificação ou diminuição de potencialidades dos colegas	Fragilidade de autoconfiança associada a não amplificação de potencialidades
103. Demonstrando demanda por uma forma de empoderar os indivíduos que passam pela academia musical, em toda a sua diversidade e potencialidade, de maneira a melhorar a vida individual e social.	Necessidade de empoderar os indivíduos levando em conta sua diversidade e potencialidade
104. Apontando momento de emersão de um maior interesse em registro e veiculação.	Interesse em registrar e veicular produções
105. Apontando momento de aprofundamento em gravação, mixagem, divulgação e branding digital	Aprofundamento em gravação e mixagem Aprofundamento em divulgação e branding digital
106. Apresentando o <i>Íandé Ensemble</i> , que fomentava a improvisação, a notação não-convencional	Improvisação Notação não-convencional
107. Sublinhando as notações não-convencionais como forma de ativar a criatividade do performer de outras maneiras	Notação não-convencional como estimuladora de criatividade
108. Enfatizando a influência exercida pelo <i>Íandé Ensemble</i> nos alunos do departamento de música da UnB	Influência de produções musicais no meio
109. Apresentando a formação do <i>Paradoxa Duo</i>	<i>Paradoxa Duo</i>

110. Situando a veiculação e o registro de trabalhos que envolvam improvisação livre, notação não-convencional e poliestilismo como finalidade da Gris Records	Veiculação Registros Improvisação livre Notação não-convencional Ecletismo
111. Percebendo a improvisação livre como valiosa para os músicos por promover um entendimento subjetivo por meio de diferentes influências.	Improvisação livre como meio de entendimento subjetivo de influências
112. Associando a percepção do valor da improvisação à motivação para criar a Gris Records	Valor da improvisação
113. Percebendo amplificação da experiência da improvisação por meio da audição pelos interprete da gravação da improvisação	Audição de registros da improvisação pelos interpretes como prática amplificadora da experiência
114. Associando poder do momento da audição à possibilidade de percepção da interação da improvisação em outras perspectivas	Audição do registro como possibilitadora de novas percepções sobre a interação durante a improvisação
115. Associando veiculação das produções ao aumento da fluidez criativa e performática e da motivação	Veiculação como fluidificador criativo e performático e como motivador
116. Reconhecendo a união como fator corroborador para o poder da veiculação	União como fator corroborador da veiculação
117. Identificando todos os seres humanos engajando na instância de professor	Todos são professores
118. Reconhecimento da importante lição de que sendo professor se pode mudar o mundo	O professor muda o mundo
119. Reconhecendo a relação retroalimentícia entre indivíduo e meio	Relação retroalimentícia entre indivíduo e meio
120. Reconhecendo a reflexividade de ensino-aprendizagem entre aluno-professor, entre indivíduo-meio	Reflexividade entre ensino e aprendizagem, aluno e professor. Indivíduo e meio
121. Reconhecendo que dar voz aos indivíduos que participam da situação de ensino-aprendizagem é essencial para o professor atingir seus fins	Essencialidade de dar voz aos indivíduos nas situações de ensino-aprendizagem
122. Reconhecendo como fins do professor (a) contribuir para que suas subjetividades e influências fluam com cada vez menos impedimento, (b) empoderar e (c) motivar os indivíduos	Fins do professor: Contribuir para a fluidez da individualidade e suas influências (finalidade do professor) Empoderar os indivíduos (finalidade do professor) Motivar os indivíduos (finalidade do professor)
123. Reconhecendo como impactos do atingimento dos fins do professor (a) a maior possibilidade de uma vida melhor, (b) a ampliação da percepção sobre si e seu meio, (c) a maior efetividade no empreendimento das mudanças que julga ser mais relevantes para si e para o meio	Impactos do atingimento dos fins do professor: Maior possibilidade de uma vida melhor (impacto do professor) Ampliação da percepção sobre si e sobre o meio (impacto do professor) Maior efetividade em empreender mudanças (impacto do professor)

Neste momento agrupei os códigos iniciais refinados em categorias iniciais, que emergiram de maneira sugestiva dos códigos iniciais, assim como da necessidade de preencher lacunas que foram emergindo no processo de amostragem teórica e na escrita dos memorandos.

Tabela 3 – Codificação Focada	
CODIFICAÇÃO FOCADA CATEGORIAS INICIAIS	CODIGOS INICIAIS REFINADOS
Atividades Práticas	Impulsos Musicais Ativos Experimentar com gravador Gravar voz Gravar microfônias Mesclar voz e rádio Criar Músicas
Gosto/Prazer/Fascínio/Bem-estar	Deleite em Assistir Deleite em Montar Fascínio em Jogar Prazer e Lazer associados à atração Prazer em Jogar Prazer Maior possibilidade de uma vida melhor (impacto do professor)
Experiências passadas/Histórias de vida/Identidade	Lembrar de experiências musicais passadas Benefício da harmonização da história de vida com experiências subsequentes Influência das histórias de vida na forma de interagir com o mundo Influência de experiências passadas na performance Cumulatividade das diferentes experiências Interesse em uma abordagem transdisciplinar conectados com experiências sinestésicas (transdisciplinares) passadas Harmonização de histórias de vida aos parâmetros de valoração/validação Facilidade de harmonização de história de vida aos parâmetros de valoração/validação acadêmica Harmonização ao meio valorativo associado a entender melhor o meio
Sinestesia/Transdisciplinaridade	Experienciar Sinestesicamente Transdisciplinaridade da formação da preferência Gosto pela Experiência Sinestésica Qualidade Imersiva da Música Interesse em uma abordagem transdisciplinar conectados com experiências sinestésicas (transdisciplinares) passadas
Valoração/Julgamento	Sinestesia como parâmetro de valor Interatividade como parâmetro de valor Imersividade como parâmetro de valor Gosto pela influência relacionado à aprovação das composições musicais Dissociação entre influências e composição como fator de diminuição de valor da composição Aprovação por autoridades Aprovação como algo bom Insuficiência de ser aprovado Parametrização relativista de valor Parametrização relativista de valor Interesse em saber como se parametrizar a valoração musical Influência da experiência eclética em crer na relatividade de parametrização de valor musical

	<p>Harmonização de histórias de vida aos parâmetros de valoração/validação</p> <p>Validação acadêmica</p> <p>Necessidade de se adaptar aos parâmetros de valoração de um novo meio</p> <p>Facilidade de harmonização de história de vida aos parâmetros de valoração/validação acadêmica</p> <p>Facilidade de harmonização de história de vida aos parâmetros de valoração/validação acadêmica associados à influência da <i>Western Art Music</i></p> <p>Interesse em valoração musical</p> <p>Valoração das produções condicionados ao meio</p> <p>recepção sua experiência e vivência prévia e à facilidade técnica</p> <p>Valor da improvisação</p>
Instrumentos Musicais	<p>Fascínio por Instrumentos Musicais</p> <p>Atração por Instrumentos Musicais</p>
Indivíduo e Meio	<p>Influência do meio no indivíduo</p> <p>Influências e aprovação musical conectadas pela dimensão social</p> <p>Crença de que o julgamento vem do meio</p> <p>Previsão negativa sobre o julgamento do meio</p> <p>Priorização do gosto pessoal sabendo que ele está conectado ao meio</p> <p>Indivíduo fruto do meio</p> <p>Necessidade de se adaptar aos parâmetros de valoração de um novo meio</p> <p>Dissonância entre anseios mais nobres e necessidades mais mundanas</p> <p>Facilidade de harmonização de história de vida aos parâmetros de valoração/validação acadêmica</p> <p>Facilidade de harmonização de história de vida aos parâmetros de valoração/validação acadêmica associados à influência da <i>Western Art Music</i></p> <p>Empatia musical</p> <p>Harmonização ao meio valorativo associado a entender melhor o meio</p> <p>Influência de produções musicais no meio</p> <p>União como fator corroborador da veiculação</p> <p>Relação retroalimentícia entre indivíduo e meio</p> <p>Reflexividade entre ensino e aprendizagem, aluno e professor, indivíduo e meio</p> <p>Veiculação</p> <p>Essencialidade de dar voz aos indivíduos nas situações de ensino-aprendizagem</p> <p>Contribuir para a fluidez da individualidade e suas influências (finalidade do professor)</p> <p>Empoderar os indivíduos (finalidade do professor)</p> <p>Motivar os indivíduos (finalidade do professor)</p> <p>Ampliação da percepção sobre si e sobre o meio (impacto do professor)</p>
Opiniões e Comportamentos Negativos	<p>Enfrentar opiniões negativas</p> <p>Enfrentar comportamentos negativos</p> <p>Reconhecer opiniões negativas</p> <p>Reconhecer comportamentos negativos</p> <p>Reconhecer opiniões negativas</p> <p>Reconhecer comportamentos negativos</p>

	Desempoderar atitudes externas negativas
Reconhecimento	<p>Perceber formas de alcançar reconhecimento</p> <p>Insatisfação com o motivo do reconhecimento</p> <p>Gozo em ser reconhecido</p> <p>Gosto em ser elogiado</p> <p>Reconhecimento em público</p> <p>Reconhecimento como algo bom</p> <p>Insuficiência de ser reconhecido</p> <p>Busca ativa por reconhecimento</p> <p>Reconhecimento ligado à autoestima</p>
Estímulo	Gozo em ser estimulado
Motivação	<p>Gozo em ser motivado</p> <p>Veiculação como fluidificador criativo e performático e como motivador</p> <p>Motivar os indivíduos (finalidade do professor)</p>
Autoestima e Autoconfiança	<p>Estímulos, reconhecimento e elogios como fortalecedores de autoestima, segurança e confiança</p> <p>Influência de atitudes externas negativas na diminuição de estímulo, confiança e persistência</p> <p>Reconhecimento ligado à autoestima</p> <p>Reconhecimento, autoestima, conscientização sobre 'poder' e experiências ecléticas ligadas à autoconfiança</p> <p>Fragilidade de autoconfiança associada a não amplificação de potencialidades</p>
Registro	<p>Notação como motivador para estudos formais</p> <p>Necessidade de registro como motivador para estudos formais</p> <p>Habilidades de leitura, escrita e solfejo como elementos para adquirir independência pra o registro de ideias musicais</p> <p>Interesse em registrar e veicular produções</p> <p>Aprofundamento em gravação e mixagem</p> <p>Notação não-convencional</p> <p>Notação não-convencional como estimuladora de criatividade</p> <p>Registros</p> <p>Audição do registro como possibilitadora de novas percepções sobre a interação durante a improvisação</p>
Influências	<p>Interesse em transcrever músicas das quais já gostava</p> <p>Gosto na presença das influências nos empreendimentos musicais</p> <p>Gosto por variadas influências</p> <p>Gosto em perceber as influências na composição</p> <p>Onipresença das influências</p> <p>Posturas receptivas ou sufocantes em relação às influências</p> <p>Influência da <i>Western Art Music</i></p> <p>Ecletismo</p> <p>Experiência em compor música clássica e popular</p> <p>Diversidade de vivências musicais</p> <p>Improvisação livre como meio de entendimento subjetivo de influências</p>

	Contribuir para a fluidez da individualidade e suas influências (finalidade do professor)
Criação	Interesse em combinação de instrumentos/elementos formadores do todo Crença na síntese subjetiva de princípios composicionais Experiência em compor música clássica e popular Improvisação Notação não-convencional como estimuladora de criatividade Improvisação livre Improvisação livre como meio de entendimento subjetivo de influências Valor da improvisação Audição do registro como possibilitadora de novas percepções sobre a interação durante a improvisação Veiculação como fluidificador criativo e performático e como motivador
Escuta	Mudanças de modo de escuta influenciados pela teoria formal Saudades de modos de escuta passados
Endoculturação	Endoculturação Musical por uma perspectiva teórica específica
Ecletismo	Ecletismo na formação musical Ambientes diferentes de experiência musical Estilos e gêneros diferentes Influência da experiência eclética em crer na relatividade de parametrização de valor musical Ecletismo prévio ao ingresso na graduação em Composição Musical Experiência em compor música clássica e popular Diversidade de vivências musicais
Originalidade	Indiferença quanto a originalidade Fluidez criativa associada à não-preocupação em ser original Julgamento externo de originalidade dissociado de experiências pessoais do compositor
Valor Intrínseco	Coisas boas independentes de reconhecimentos ou aprovações
Críticas	Gosto por mensagens críticas Ferramentas críticas
Poder	Gosto pela influência do poder nas práticas Experiência em ambientes de liderança ligado à conscientização da manifestação de poder
Símbolos	Gosto pela influência dos símbolos no ser humano Estimular subjetividade com símbolos
Comunicabilidade	Ânsia pelo fazer-se entender Empatia musical Harmonização ao meio valorativo associado a entender melhor o meio Improvisação livre como meio de entendimento subjetivo de influências
Empoderamento dos Indivíduos/Sociedade	Ânsia pelo empoderamento da sociedade Formas de Empoderamento Necessidade de empoderar os indivíduos levando em conta sua diversidade e potencialidade

	Empoderar os indivíduos (finalidade do professor) Maior efetividade em empreender mudanças (impacto do professor)
Modernidade	Falácias Modernas Parâmetros universais de valoração associados à modernidade Parâmetros universais de valoração Formalismo Influência da <i>Western Art Music</i> Racionalidade
Pós-modernidade	Pós-modernismo Descrença nos parâmetros universais de valoração
Técnica	Valoração das produções condicionados ao meio recepção sua experiência e vivência prévia e à facilidade técnica
Veiculação	Interesse em registrar e veicular produções Aprofundamento em divulgação e branding digital Influência de produções musicais no meio Veiculação Veiculação como fluidificador criativo e performático e como motivador União como fator corroborador da veiculação
Ensino-Aprendizagem	Todos são professores O professor muda o mundo Reflexividade entre ensino e aprendizagem, aluno e professor, indivíduo e meio Essencialidade de dar voz aos indivíduos nas situações de ensino-aprendizagem

As categorias iniciais abarcaram diversos códigos iniciais. Uma das formas de balizar a emergência de categorias sintéticas mais relevantes para criar a teoria foi observar as categorias que mais abarcavam códigos iniciais. Uma outra forma foi a necessidade de preenchimento de lacunas e ajuste teórico que emergiu durante a escrita de memorandos, amostragem teórica e revisão de literatura.

Tabela 4 – Número de Códigos Iniciais Refinados nas Categorias Iniciais	
CATEGORIAS INICIAIS	NÚMERO DE CÓDIGOS INICIAIS REFINADOS
Indivíduo e Meio	22
Valoração/Julgamento	20
Influências	12
Criação	10
Experiências passadas/Histórias de vida/Identidade	9
Reconhecimento	9
Registro	8
Ecletismo	8
Gosto/Prazer/Fascínio/Bem-estar	7
Opiniões e Comportamentos Negativos	7
Atividades Práticas	6
Modernidade	6
Veiculação	6

Sinestesia/Transdisciplinaridade	5
Autoestima e Autoconfiança	5
Empoderamento dos Indivíduos/Sociedade	5
Comunicabilidade	4
Ensino-Aprendizagem	4
Motivação	3
Originalidade	3
Instrumentos Musicais	2
Escuta	2
Críticas	2
Poder	2
Símbolos	2
Pós-modernidade	2
Estímulo	1
Endoculturação	1
Técnica	1
Valor Intrínseco	1

Por fim, emergem categorias sintéticas, que foram sugeridas pela necessidade apresentada no processo de amostragem teórica informado pela revisão de literatura concomitante. Tais categorias pretendem dar conta de alguns aspectos centrais a serem relacionados na teoria: o indivíduo, o meio, a influência mútua entre indivíduo e meio, a criatividade, a perspectiva da Composição Musical e o julgamento e valorização musical.

Sintetizando as categorias inicialmente providas pela codificação focada em categorias sintéticas, restou explícita a permeabilidade entre as próprias categorias sintéticas, pelo fato de as categorias iniciais terem se apresentando como inerentes à maioria das categorias sintéticas propostas, conforme tabela abaixo.

Tabela 5 – Categorias Sintéticas	
CATEGORIAIS INICIAIS	CATEGORIAS SINTÉTICAS
Indivíduo e Meio Valoração/Julgamento Influências Criação Experiências passadas/Histórias de vida/Identidade Reconhecimento Gosto/Prazer/Fascínio/Bem-estar Opiniões e Comportamentos Negativos Atividades Práticas Modernidade Sinestesia/Transdisciplinaridade Autoestima e Autoconfiança Empoderamento dos Indivíduos/Sociedade Comunicabilidade Ensino-Aprendizagem Motivação Originalidade Escuta Críticas	Indivíduo

<p>Poder Símbolos Pós-modernidade Estímulo Endoculturação Técnica Valor Intrínseco</p>	
<p>Indivíduo e Meio Valoração/Julgamento Influências Criação Experiências passadas/Histórias de vida/Identidade Reconhecimento Ecletismo Gosto/Prazer/Fascínio/Bem-estar Opiniões e Comportamentos Negativos Atividades Práticas Modernidade Veiculação Sinestesia/Transdisciplinaridade Autoestima e Autoconfiança Empoderamento dos Indivíduos/Sociedade Comunicabilidade Ensino-Aprendizagem Motivação Originalidade Escuta Críticas Poder Pós-modernidade Estímulo</p>	<p>Meio</p>
<p>Indivíduo e Meio Valoração/Julgamento Influências Criação Experiências passadas/Histórias de vida/Identidade Reconhecimento Ecletismo Autoestima e Autoconfiança Gosto/Prazer/Fascínio/Bem-estar Opiniões e Comportamentos Negativos Atividades Práticas Modernidade Sinestesia/Transdisciplinaridade Comunicabilidade Ensino-Aprendizagem Originalidade Escuta Críticas Poder Símbolos Pós-modernidade Estímulo</p>	<p>Influências</p>

Endoculturação	
Indivíduo e Meio Valoração/Julgamento Influências Criação Experiências passadas/Histórias de vida/Identidade Reconhecimento Gosto/Prazer/Fascínio/Bem-estar Opiniões e Comportamentos Negativos Atividades Práticas Modernidade Sinestesia/Transdisciplinaridade Autoestima e Autoconfiança Empoderamento dos Indivíduos/Sociedade Comunicabilidade Ensino-Aprendizagem Motivação Originalidade Estímulo Técnica Valor Intrínseco	Criatividade
Indivíduo e Meio Valoração/Julgamento Influências Criação Experiências passadas/Histórias de vida/Identidade Reconhecimento Registro Gosto/Prazer/Fascínio/Bem-estar Opiniões e Comportamentos Negativos Atividades Práticas Modernidade Veiculação Autoestima e Autoconfiança Sinestesia/Transdisciplinaridade Comunicabilidade Ensino-Aprendizagem Motivação Originalidade Instrumentos Musicais Escuta Críticas Poder Símbolos Pós-modernidade Estímulo Técnica Valor Intrínseco	Composição Musical
Indivíduo e Meio Valoração/Julgamento Influências Criação	Valoração/Julgamento

Experiências passadas/Histórias de vida/Identidade Reconhecimento Gosto/Prazer/Fascínio/Bem-estar Opiniões e Comportamentos Negativos Atividades Práticas Modernidade Sinestesia/Transdisciplinaridade Comunicabilidade Autoestima e Autoconfiança Ensino-Aprendizagem Motivação Originalidade Escuta Críticas Poder Símbolos Pós-modernidade Estímulo Endoculturação Técnica Valor Intrínseco	
---	--

A seguir avançarei para o capítulo 2, que é uma revisão de literatura focada em perspectivas que julgo relevantes para trazer densidade e consubstanciamento à proposta teórica – perspectivas essas que já influenciaram no processo de codificação apresentado. No capítulo 3 voltarei ao delineamento da Teoria, passando pela amostragem, saturação, aplicação e validação teórica.

2 - REVISÃO DE LITERATURA

A revisão de literatura do presente trabalho emerge como um curso natural das questões desenvolvidas e modificadas ao longo da minha história de vida, experiência musical e construção de identidade. As restrições temporais e de pesquisa também balizaram a consolidação das fontes buscadas, tendo-se a noção de que esgotar os temas abordados seria tarefa muito demorada, impossível de conduzir durante o período do mestrado, o qual foi muito proveitoso no sentido de para maturar minha visão sobre a pesquisa de maneira inventiva.

Vejo a revisão de literatura para a presente pesquisa como um procedimento onde se expõe dados coletados (a fala dos autores apresentados) e onde ocorre uma codificação dos dados (minha fala, análise). Vejo também como um procedimento que influenciou materialmente tanto a coleta e análise dos dados apresentados no capítulo 1 como a coleta e análise de dados a serem apresentadas no capítulo 3. A literatura apresentada aqui muitas vezes surgiu em minhas pesquisas como respostas a meus questionamentos sobre a natureza da música, da criatividade, do valor musical e do ser humano. Essas respostas foram levando a outras perguntas e a outras respostas.

Em algum momento a coleta de dados da revisão de literatura teve que parar para que fosse possível encerrar o presente trabalho, mas existe muita literatura que poderia agregar valor ao trabalho e não foi abarcada. Este trabalho, como um todo, contém várias pontas soltas, como é o intuito, porque assim ele deixa margem para ser continuado, por mim ou por qualquer um que se interessar. No entanto, por mais flexível a forma com a qual este trabalho e a teoria proposta se apresente, ambos demonstrarão seu valor prático para um universo de questões importantes em relação ao indivíduo sociocultural e seu bem-estar, independência e empoderamento.

No subcapítulo 2.1 apresentarei a perspectiva pós-moderna em música – que influenciou a primazia do conhecimento a partir do **indivíduo**, subvertendo a parametrização universal e descontextualizada de **juízo e valoração** típicas da visão moderna. No subcapítulo 2.2 apresentarei uma reflexão transdisciplinar sobre música – ressaltando diversos modos de **influência** que o **indivíduo** exerce no **meio**, e vice-versa, através da música. No subcapítulo 2.3 abordarei o tópico da **criatividade**, explicitando a forte relevância do **meio** – e a forma com a qual o **meio julga e valora** – para que a **criatividade** seja estimulada nos **indivíduos**. No subcapítulo 2.4 exporei o

conceito aristotélico de virtude relido por Alasdair MacIntyre, que serve de aporte para a reflexão sobre **juízo e avaliação** musical e como crítica ao modernismo de maneira geral, identificando uma crise moral moderna – também observada na perspectiva pós-moderna.

No fim, todos os tópicos abordados nesse capítulo serão integrados à proposição teórica com intuito de consubstanciar uma visão da **Composição Musical** que leve em conta a **influência** que **indivíduo** exerce no **meio** através da música e a **influência** que o **meio** exerce na **criatividade** musical dos **indivíduos**, enfatizando uma maneira contextualizada e relativizada de **juízo e avaliação** musical que leve em conta as experiência, histórias e **influência** de cada **indivíduo** refletidas em sua **Composição Musical**.

2.1 A PERSPECTIVA PÓS-MODERNA EM MÚSICA

Exporei agora perspectivas e ideias que emergem de uma postura pós-moderna na área da música. Explicitarei os princípios, teorias, estratégias e características da postura pós-moderna em música e as ideias, conceitos e posicionamentos atacados por esta postura, associando-os à minha experiência musical. Demonstrarei também a relevância de tal abordagem para embasar minha proposta pedagógica da Composição Musical, bem como hipóteses para efeitos da adoção de tal abordagem.

Neste ponto do trabalho estarei debruçado sobre o autor João Nascimento (2011), que produziu um trabalho magnífico chamado ‘Abordagens do Pós-Moderno em Música – A Incredulidade nas Metanarrativas e o Saber Musical Contemporâneo’.

Também, ao longo do trabalho como um todo, utilizarei outros autores para iluminar as ideias levantadas pelos autores que julgo principais para esta pesquisa. Um dos principais trabalhos que passarão todo o corpo desta dissertação é o livro *Musicology: The Key Concepts*, escrito por Beard e Gloag (2005).

Beard e Gloag (2005) alegam que “o modernismo continua exercendo poderosa influência na música e na musicologia” (p.85) Entretanto,

se o modernismo continua de alguma maneira ou forma, suas alegadas certezas têm sido sujeitas a respostas críticas abrangentes. A suposição da inevitabilidade do progresso histórico, a aspiração

da obra de arte em direção à autonomia e o sentido abrangente de escala e ambição foram todos minados por várias teorias e estratégias do pós-modernismo.³ (p.85)

A tônica do presente trabalho é justamente trazer estas teorias e estratégias para o âmbito da prática Composição Musical e de sua pedagogia, permeando-as na aprendizagem, na prática e no ensino da Composição Musical.

Beard e Gloag (2005) apontam que as ideias que emergem da perspectiva pós-moderna têm sido aplicadas de maneira crescente em relação ao pensamento musicológico e às práticas musicais contemporâneas. Os autores apontam também que, mesmo tendo chegado tardiamente à musicologia, os conceitos de pós-estruturalismo e pós-modernismo “têm uma relevância e uma força explanatória para todos os contextos musicais”⁴ (p.xii).

Beard e Gloag (2005) apontam que é possível que a musicologia “venha a ser mais crítica e menos positivista, mais preocupada com interpretação e menos com fatos” (p.xiii) e mais “interdisciplinar, ao passo que as barreiras entre diferentes tipos de música são parcialmente apagadas e a busca por novos modelos críticos é impulsionada para além dos limites da musicologia tradicional”⁵ (p.xiii). Da minha experiência emergiu justamente uma postura interpretativa, crítica e transdisciplinar para abordar o fenômeno musical, refletir sobre valoração musical e pensar pedagogicamente a criatividade musical.

Sobre o já disseminado movimento (ou amalgamo de ideias) denominado “Nova Musicologia”, Beard e Gloag (2005) apontam a preocupação dos pesquisadores associados a este movimento como sendo direcionada

a questões recorrentes e problemas que refletem uma movimentação pós-moderna para deslocar o positivismo e o conceito de obra musical autônoma. Isto é manifestado em uma vontade de se engajar com outras disciplinas de fora da musicologia, em particular as das humanidades e ciências sociais, e um desejo de alterar os limites conceituais da discussão musicológica.⁶ (p.92)

³If modernism continues in some shape or form, its alleged certainties have been subject to wide-ranging critical responses. The assumption of the inevitability of historical progress, the art work's aspiration towards autonomy and the overarching sense of scale and ambition have all been extensively undermined by various theories and strategies of postmodernism.

⁴ Many concepts, such as poststructuralism and postmodernism, for example, both of which have come late to musicology, have a relevance and explanatory force for all musical contexts.

⁵ It is possible, therefore, that musicology becomes more critical and less positivistic, more concerned with interpretations and less with facts (see interpretation). It has also become more interdisciplinary as the boundaries between different types of music are partially erased and the search for new critical models pushes way beyond the limits of a traditional musicology.

⁶ of shared concerns and focus on recurring issues and problems that reflect a wider post-modern move to displace positivism and the concept of the autonomous musical work . This is manifested in a will to engage with disciplines outside musicology, in particular those in the humanities and social sciences, and a desire to alter the framework of musicological discussion

Dell'Antonio (2004) – autor e editor do livro *Beyond Structural Listening? Post-Modern Modes of Hearing* - se perguntando como podemos identificar alternativas pós-modernas de abordagem, discorre em maior extensão:

Como podemos começar a identificar os traços de algumas alternativas especificamente “pós-modernas”? Jean-François Lyotard apontou a “erosão do princípio da legitimidade do conhecimento” como uma das principais características de um estágio nos sistemas de comunicação que ele caracteriza como “pós-moderno” (Lyotard 1984, 39). Os modelos pós-modernos de conhecimento, segundo Lyotard, questionam o conceito modernista de “conhecimento por si só”, inerentemente voltado para a compreensão do profundo e duradouro conteúdo de verdade; em vez disso, esses modelos são dialógicos, baseados em negociações constantes (que Lyotard chama de “jogos de linguagem”) em torno da definição e legitimidade dos sistemas de conhecimento. Lyotard sublinha que o objetivo do ideal dialógico pós-moderno de conhecimento não é consenso (sob uma interpretação “legítima” com claro valor de verdade), mas uma negociação constante entre modelos diferentes e às vezes incomensuráveis, cada um deles definido pelo seu contexto histórico/social/cultural. Assim, um dos princípios fundamentais subjacentes às teorias do conhecimento pós-moderno é a impossibilidade da verdade estável. Slavoj Žižek encontra a idéia de uma “impossibilidade central” do conhecimento por meio das teorias psicanalíticas de Lacan, e Lyotard a localiza na proliferação da informação da era pós-industrial, mas ambos concordam com os efeitos desestabilizadores que essa nova perspectiva pode ter sobre as noções estabelecidas de subjetividade, objetividade e as possibilidades de controle ou domínio intelectual (Žižek, 1991b, p.141ss); Lyotard 1984, esp.). ⁷(p.4-5)

Essa “impossibilidade da verdade estável” foi muito sentida por mim, neste tráfego constante entre estéticas - da *Western Art Music*, para a música de videogame, para o Heavy Metal, para o Ska, para a música Pós-Moderna, etc. Essas constantes mudanças de perspectivas de valoração, esse convívio intenso com diferenças, nesta “negociação constante entre modelos diferentes e às vezes incomensuráveis, cada um deles definido pelo seu contexto histórico/social/cultural” (DELL'ANTONIO, 2005, p.4) me fez desenvolver uma certa flexibilidade, talvez por ter sentido na pele que, levando em conta a quantidade de fatores que envolvem o fenômeno musical, as verdades sobre música seriam bastante *negociáveis*.

⁷ How might we start identifying the traits of some specifically “postmodern” alternatives? Jean-François Lyotard has pointed to the “erosion of the legitimacy principle of knowledge” as one of the key features of a stage in the systems of communication that he characterizes as “postmodern” (Lyotard 1984, 39). Postmodern models of knowledge, according to Lyotard, question the modernist concept of “knowledge for its own sake,” inherently aimed at the understanding of deep and enduring truth-content; rather, such models are dialogic, based on constant negotiations (which Lyotard calls “language-games”) around the definition and legitimacy of knowledge-systems. Lyotard underlines that the goal of the postmodern dialogic ideal of knowledge is not consensus (under one “legitimate” interpretation with clear truth-value) but constant negotiation between different and sometimes incommensurate models, each of which is defined by its historical/social/cultural context. Thus one of the key principles underlying theories of postmodern knowledge is the impossibility of stable truth; Slavoj Žižek finds the idea of a “central impossibility” of knowledge through the psychoanalytical theories of Lacan, and Lyotard locates it in the proliferation of information in the post-industrial age, but both concur on the destabilizing effects this new perspective can have on established notions of subjectivity, objectivity, and the possibilities of intellectual control or mastery (Žižek 1991b, 141 ff.; Lyotard 1984, esp. 65 ff.).

O livro de Dell'Antonio, com o qual me deparei em meados de 2017, foi significativo por servir como meio associador de minhas intuições teóricas - suscitadas por minhas experiências - e a perspectiva pós-moderna em música, dando vozes a diversos autores que escrevem nessa perspectiva. Os autores que compõem o referido livro são, Fred Everett Maus, Mitchell Morris, Tamara Levitz, Robert Fink, Paul Attinello, Joseph Dubiel, Elisabeth Le Guin, Martin Scherzinger e Rose Sobotnik.

Structural Listening - presente no título do livro de Dell'Antonio (2004) - é em referência ao modelo criticado e identificado por Rose Subotnik como *escuta estrutural*. A autora identifica tal modelo como sendo articulado por Schoenberg e Adorno e tece uma crítica a ele.

Subotnik (1996) caracteriza o processo da escuta estrutural como

um processo em que o ouvinte segue e compreende a realização musical em desdobramento, com todas as suas detalhadas relações internas, de uma concepção musical geradora, ou o que Schoenberg chama de "ideia". Com base no pressuposto de que a lógica estrutural válida é acessível a qualquer pessoa racional, essa escuta estrutural desestimula tipos de entendimento que exigem conhecimento culturalmente específico de coisas externas à estrutura composicional, como associações convencionais ou sistemas teóricos⁸ (p.150)

O procedimento da escuta estrutural seria justamente o ouvinte seguir e compreender, ao longo do desdobramento de uma realização musical, a 'ideia' musical, que seria esta suposta concepção geradora da música. Segundo a autora, a escuta estrutural desencoraja outros tipos de extração e entendimentos de significados musicais que levariam em conta fatores externos a mera estrutura musical.

Subotnik (1996) alega que a crítica "ao formalismo musical seria facilitada por um reexame do que [ela] gostaria de chamar de 'escuta estrutural', um método que concentra a atenção principalmente nas relações formais estabelecidas ao longo de uma única composição" (p.148).

Subotnik segue falando da dificuldade de sair do âmbito de influência hegemônica da escuta estrutural.

O princípio geral da escuta estrutural tornou-se tão bem estabelecido como norma no estudo avançado e no ensino da música [...] que é muito fácil para nós assumirmos seu valor como

⁸ a process wherein the listener follows and comprehends the unfolding realization, with all of its detailed inner relationships, of a generating musical conception, or what Schoenberg calls an "idea". Based on an assumption that valid structural logic is accessible to any reasoning person, such structural listening discourages kinds of understanding that require culturally specific knowledge of things external to the compositional structure, such as conventional associations or theoretical systems.

óbvio e universal e ignorarmos seu nascimento de circunstâncias históricas particulares e conflitos ideológicos.⁹ (p.148)

Segundo Dell’Antonio (2004), os ensaios contidos em seu livro (*Beyond Structural Listening? Post-Modern Modes of Hearing*) “seguem a liderança de Subotnik em questionar a universalidade desse modelo como um critério de valor estético (e moral); acreditamos [os autores] que nossas explorações nos levaram ‘além’ dos parâmetros estruturais delineados por Subotnik.” (p.1) Dell’Antonio segue falando da proposta pós-moderna do livro:

Post-Modern Modes of Hearing? Como nossos ensaios, com sua diversidade de repertórios alvo, posturas críticas e estruturas teóricas, se encaixam em uma abordagem “pós-moderna” - e de que maneira todos eles representam “modos de audição”? Vários tópicos comuns nestes ensaios os marcam como procedentes de uma perspectiva comum, que é incomensurável com as interpretações modernistas do status do conhecimento (portanto, potencialmente pós-modernas)¹⁰(p.1)

2.1.1 Metanarrativas

A partir de agora abordarei os pensamentos de João Nascimento (2011) em seu livro ‘Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo’. Primeiramente, Nascimento (2011) aduz que “há uma incredulidade ou crise da noção moderna de autonomia da obra musical análogas ao processo de incredulidade ou de crise das metanarrativas” (p.18)

Se há ou não esta crise pode ser um tópico de discussão, mas este trabalho tem como ponto de partida o pensamento deste autor de que há, de fato, esta crise. Eu acredito que ela exista, tanto por vias interpretativas da minha própria experiência musical quanto por ter visto minha percepção de existência de tal crise contemplada pela literatura com

⁹ The general principle of structural listening has become so well established as a norm in the advanced study and teaching of music, at least in this country, that it is all too easy for us to assume its value as self-evident and universal and to overlook its birth out of particular historical circumstances and ideological conflicts.

¹⁰ Postmodern modes of hearing? How do our essays, with their diversity of target repertoires, critical stances, and theoretical frameworks, all fit into a “postmodern” approach—and in what way do they all represent “modes of hearing”? Several common threads in these essays mark them as proceeding from a common perspective, one that is incommensurate with modernist interpretations of the status of knowledge (hence potentially postmodern);

a qual me deparei durante minha pesquisa. Tal crise será iluminada e clarificada ao longo deste trabalho.

Beard e Gloag (2005) identificam ideais de rejeição ao Iluminismo por certas teorias do pós-modernismo, sendo o espírito racional do Iluminismo “uma potencial metanarrativa” (p.45) a ser combatida por não ser mais sustentável perante os parâmetros críticos do pós-modernismo.

Metanarrativas podem ser contrastadas com *narrativas*. Enquanto as *metanarrativas* são relatos sobre princípios genéricos, noções totalizantes e universalizantes descontextualizadas, que transcenderiam os tempos e os lugares, as *narrativas* são relatos sobre os costumes, história, crenças, valores e concepções de mundo de uma cultura. Tais relatos seriam capazes, sim, de promover o conhecimento válido, localizado e contextualizado. Para Lyotard, os metarrelatos exerciam a função de legitimação do conhecimento na então ciência moderna.

Segundo Lyotard (1984)

A ciência sempre esteve em conflito com as narrativas. Julgados pelos critérios da ciência, a maioria deles se mostra como fábulas. Mas, na medida em que a ciência não se restringe a declarar regularidades úteis e busca a verdade, é obrigada a legitimar as regras de seu próprio jogo. Produz então um discurso de legitimação em relação ao seu próprio status, um discurso chamado filosofia. Usarei o termo *moderno* para designar qualquer ciência que se legitime com referência a um metadiscurso desse tipo, fazendo um apelo explícito a alguma grande narrativa [ou metanarrativa], como a dialética do Espírito, a hermenêutica do significado, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador. Por exemplo, a regra do consenso entre o remetente e o destinatário de uma afirmação com valor de verdade é considerada aceitável se for expressa em termos de uma possível unanimidade entre mentes racionais: essa é a narrativa iluminista, em que o herói do conhecimento trabalha em direção a um bom fim ético-político - a paz universal.

Como pode ser visto a partir desse exemplo, se uma metanarrativa implicando uma filosofia da história é usada para legitimar o conhecimento, questões são levantadas com relação à validade das instituições que governam seu laço social: elas também devem ser legitimadas. Assim, a justiça é consignada à grande narrativa [ou metanarrativa] da mesma maneira que a verdade. Simplificando ao extremo, defino o pós-moderno como incredulidade em relação às metanarrativas.¹¹ (p.xxiii-xxiv)

¹¹ Science has always been in conflict with narratives. Judged by the yardstick of science, the majority of them prove to be fables. But to the extent that science does not restrict itself to stating useful regularities and seeks the truth, it is obliged to legitimate the rules of its own game. It then produces a discourse of legitimation with respect to its own status, a discourse called philosophy. I will use the term modern to designate any science that legitimates itself with reference to a metadiscourse of this kind making an explicit appeal to some grand narrative, such as the dialectics of Spirit, the hermeneutics of meaning, the emancipation of the rational or working subject, or the creation of wealth. For example, the rule of consensus between the sender and addressee of a statement with truth-value is deemed acceptable if it is cast in terms of a possible unanimity between rational minds: this is the Enlightenment narrative, in which the hero of knowledge works toward a good ethico-political end -- universal peace. As can be seen from this example, if a metanarrative implying a philosophy of history is used to legitimate knowledge, questions are raised concerning the validity of the institutions governing the social bond: these must be legitimated as well. Thus justice is consigned to the grand narrative in the same way as truth. Simplifying to the extreme, I define postmodern as incredulity toward etanarratives.

Maciel (2013) observou que, para Lyotard, “é através da narrativa que se define o que pode e deve ser dito sobre a realidade. E é vista como legítima, pois torna as práticas e as relações com o mundo conhecidas e familiares por meio do discurso” (p.43). O apelo ao relato [narrativa] na problemática do saber está presente, segundo Lyotard, nas grandes filosofias antigas, medievais e clássicas. Sem o relato, “o saber científico é obrigado a se pressupor como verdadeiro, caindo assim na petição de princípio, o preconceito.” (p.43)

Na contraposição entre saber narrativo e saber científico, Lyotard (1988, p. 24) afirmou que este último é “obrigado a sofrer uma exteriorização em relação ao sabedor e uma alienação relativamente aos seus utilizadores”. Isto é, o saber científico parece existir por si próprio, possuindo um valor de produção semelhante a um bem de consumo, com função de troca social. Dita exteriorização do conhecimento desencarna o saber de quem o produz, retirando-lhe atributos fundamentais de autoria. De tal modo que o saber, ao tornar-se visível fora do sujeito, pode ser apropriado como outro qualquer bem de consumo. Essa perda de pessoalização, de humanização, conduz à contraposição entre desencarnação do saber e ausência de poder pessoal, resultado do encarceramento dos indivíduos como consumidores e não como produtores do conhecimento. (MACIEL, 2013, p.45)

Nascimento, citando Lawrence Kramer, diz que “as formas modernistas de entendimento musical atribuem uma única autorreferencialidade para a música, interpretando-a [de forma] altamente opaca do ponto de vista extramusical” (KRAMER, 1995, p.13 *apud* NASCIMENTO, 2011, p.14)

A causa pode ser pelo fato de elas estarem por demais focadas, como Kramer diz, às formas modernistas de entendimento musical. Música é só o objeto musical, é só a composição, ou é algo mais flexível e holístico que abrange também as diversas experiências que indivíduos e grupos obtêm do contato com o fenômeno musical em seus mais diversos contextos e funcionalidades?

Empreendendo uma estratégia pós-moderna em meu pensamento, eu acho que a tendência de se acreditar que conhecimento em música se legitima mais por uma *análise formalista* de uma *obra musical autônoma* vem justamente da conjuntura explicitada por Lyotard de descrédito à ciência moderna, sustentada filosoficamente por metanarrativas.

Na minha percepção, a julgar pela minha experiência acadêmica com música – ou seja, contato com bibliografias, acadêmicos, docentes, discentes, pedagogias e currículos –, e na percepção de alguns críticos como João Nascimento, Dell’Antonio, Vanda Freire, Mitchell Morris, David Elliott, Rose Subotnik e Leo Treitler, por exemplo, é comum a adoção do ponto de partida para se falar, pensar e ensinar música academicamente a partir

da ideia que Subotnik caracteriza como *escuta estrutural* e que Nascimento caracteriza como *noção moderna de autonomia da obra musical*.

Algo que argumento, tendo como base minha experiência social e individual em diversos contextos, é que as perspectivas acadêmicas com as quais me deparei mais frequentemente podem, por vezes, não fazer jus ao fenômeno musical e às sensações que ele suscita nos indivíduos, nas sociedades e nas culturas. Daí que acho que emergiram vários desconfortos de alunos colegas meus em relação a como suas experiências passadas (com pertinência e justificação a seus próprios contextos) foram recepcionadas pela academia, do ponto de vista da criatividade.

Acredito que para se construir a presente proposta teórica para a Composição Musical, é útil – no sentido de recepcionar as experiências musicais individuais dos entrantes em seu âmbito – nos afastarmos da perspectiva de validação, justificação e valorização por metanarrativas: de unidade, coerência, evolução estilística, de suposição da inevitabilidade do progresso histórico, sobre a aspiração da obra de arte em direção à autonomia. Isso nos levaria a um afastamento das *formas modernistas de entendimento musical* apontadas acima, que são validadas por metarrelatos, e a uma aproximação de formas de entendimento musical correlatas a *modelos pós-modernos de conhecimento*, onde as narrativas pessoais são vistas e recepcionadas como legítimas, tornando *as práticas e as relações com o mundo conhecidas e familiares por meio do discurso*, buscando não o consenso, típico das jornadas das metanarrativas, mas *uma negociação constante entre modelos diferentes e às vezes incomensuráveis, cada um deles definidos pelo seu contexto histórico/social/cultural*.

2.1.2 Preocupações

Nascimento (2011) agora apresenta vários termos para sublinhar os focos de ataque do que ele chama de ‘musicologia pós-moderna’, termo útil para caracterizar uma (e minha) postura de pesquisa em música. O autor aponta que

estética formalista, estruturalismo, ideologia do organicismo, cientificismo das abordagens musicais e vanguarda são os termos sobre os quais a maior parte dos teóricos do pós-modernismo musical deitaram suas análises e preocupações, entendendo-os como vias tanto de caracterização do modernismo como de compreensão da mudança para o pós-modernismo. Esses termos comportam-se como focos do ataque da musicologia pós-moderna. (p.84-85)

Por compartilhar dessas preocupações expostas por Nascimento, acredito que esse trabalho pode se enquadrar como uma pesquisa coadunada com a musicologia pós-moderna. Neste ponto se faz útil definir os termos referidos acima por Nascimento e contextualizá-los.

Formalismo, Organicismo

Segundo Beard e Gloag (2005), o conceito de formalismo significa

uma perspectiva estética que prioriza detalhes formais sobre outros fatores (como identidade, significado, expressão e interpretação) e é mais comumente associada ao estudo da forma musical através da disciplina de análise musical. O pano de fundo filosófico do formalismo está localizado na estética de Immanuel Kant.¹² (p.49)

Na área da música, foi o crítico germânico Eduard Hanslick que iniciou a tendência que se convencionou chamar de teoria formalista da música, tornando-se “um guia para a abordagem estética da música no século XX” (NASCIMENTO, 2011, p.71).

Tal abordagem formalista, levou à crença de que a música funcionaria como uma entidade autônoma. Beard e Gloag (2005) apontam que “a crença de que a música funciona como uma entidade autônoma é refletida através do formalismo e recebe uma representação prática por meio do ato de análise. Compreender a música como autônoma é concebê-la como uma construção autônoma e separada”¹³ (p.15).

O organicismo é “uma ideologia de valorização da obra musical como um todo orgânico coerente e autônomo” (KERMAN, 1987, p.83 apud NASCIMENTO, 2011, p.71). O termo se apresenta como sinônimo de formalismo.

Juntamente com a ascensão da ideia de autonomia musical [e formalismo, e organicismo] emergiram também alguns parâmetros balizadores de valoração musical como “estrutura, unidade, inteireza, coerência e gênio” (BEARD; GLOAG, 2005, p.143)

Leo Treitler (1995) diz que “um dos pontos-chave de discórdia nas discussões atuais, a julgar pela quantidade de foco que ele recebe, diz respeito à concepção do caráter autônomo e epistemologicamente autocontido da experiência musical”. (p.12)

¹² an aesthetic perspective (see aesthetics) that prioritizes formal detail above other factors (such as identity , meaning , expression and interpretation) and is most commonly associated with the study of musical form through the discipline of music analysis . The philosophical background of formalism is located in the aesthetics of Immanuel Kant.

¹³ The belief that music functions as an autonomous entity is reflected through formalism and is given a practical representation through the act of analysis . To understand music as autonomous is to conceive it as a separate, self-contained construction.

O autor nos expõe essa concepção de autonomia musical e essa epistemologia que enxerga a experiência musical como algo *contido em si mesmo*. Ou seja, a experiência musical estaria totalmente subordinada ao objeto musical e, objeto musical nesta perspectiva seria a ‘obra musical’, que é tida como a partitura que o compositor escreveu.

Treitler segue aduzindo que se nos mantivermos apegados à essa ideia nós nunca nos livraremos da “teia do modernismo” (p.12). Logo, se nos mantivermos agarrados a tal crença será difícil para nós nos desvencilharmos da perspectiva epistemológica moderna de música. Estaremos então comprometidos “com as crenças esteticistas, transcendentalistas, internalistas, essencialistas e, sim, formalistas (pois o formalismo prospera e sustenta a autonomia da música) que assolam o modernismo.” (p.12)

Um dos acontecimentos mais representativos da falácia e insucesso de *uma perspectiva estética que prioriza detalhes formais sobre outros fatores (como identidade, significado, expressão e interpretação)* em minha experiência musical aconteceu em Campos do Jordão.

A peça que havia ganhado o concurso para receber a bolsa para o festival foi *Romanza*. Em uma das primeiras aulas com Silvio Ferraz os bolsistas foram convidados a fazer uma breve análise de suas peças, que seriam ensaiadas e apresentadas por um grupo dedicado à turma de Composição Musical. Após expor minha análise sobre a peça, Silvio Ferraz me questionou sobre a efetividade da escrita rítmica *à lá Ferneyhough*. De pronto respondi que eu mesmo sabia que poderia adotar uma escrita muito mais simples, mas acreditava que empregando essa escrita rítmica mais complexa e cheia de *detalhes formais* teria mais chances de chamar a atenção do júri selecionador das peças. Silvio Ferraz caiu na gargalhada, exprimiu satisfação em eu ter coragem para ter sido sincero a esse ponto e pareceu respeitar essa minha atitude. Já um outro compositor que havia trabalhado na comissão julgadora das peças não gostou nada e mudou totalmente a perspectiva sobre a ilibação estética e moral da minha peça.

O interessante é que a sonoridade da peça se manteve praticamente igual, mesmo eu adaptando a escrita após a peça ser selecionada para uma leitura muito mais fácil e fluida por parte dos interpretes.

Dell’Antonio (2004) aborda a intenção composicional como algo buscado pela escuta estrutural em paradoxo com a noção de autonomia musical no trecho em que aduz que

de fato, a escuta estrutural está intimamente ligada à legitimidade por meio da intenção composicional, já que ‘a escuta estrutural é um modo ativo que, quando bem-sucedido, dá ao ouvinte a sensação de compor a peça conforme se atualiza no tempo’ (150). Paradoxalmente, entretanto, a intenção composicional é subestimada; a sugestão, em vez disso, é que o significado é imanente na própria estrutura composicional. ‘Tanto Schoenberg quanto Stravinsky celebram a atividade de construção musical’, sugere Subotnik, ‘e confinariam significado musical para dentro dos limites da composição individual, excludente das relações contextuais e (pelo menos em teoria) de intenção’ (152).¹⁴ (SUBOTNIK, 1996 *apud* DELL’ANTONIO, 2008, p.3)

Isto é curioso e, se pensarmos um pouco, esta crença é realmente paradoxal, pois o intuito composicional na verdade é subjugado, escanteado, subestimado pela escuta estrutural. Ao invés disso, o significado, segundo a ideia da escuta estrutural, é imanente à estrutura composicional em si, ou seja, ela exclui tudo o que vem por trás ou antes da estrutura musical final, e tudo isso que vem antes tem a ver com o intuito composicional.

O intuito composicional não é simplesmente a obra final. Ele transcende em muito a obra em si, podendo ter dimensões éticas, políticas, estéticas, emocionais, funcionais. Podem ser os mais diversos intuítos. E eles podem não emergir objetiva ou claramente na partitura ou na estrutura. Talvez emergjam mais claramente de uma performance ou, mais ainda, na apreciação de quem ouve a peça.

O fato de o julgador da minha peça (*Romanza*) ter gostado dela antes de eu admitir minha *intenção composicional* quando do empreendimento da escrita à lá *Ferneyhough* explicita a fragilidade da crença de que a intenção do compositor pode ser compreendida por uma análise da partitura. Esse contexto é ilustrando também por Dell’Antonio quando ele fala da primazia da partitura sobre o som como marca da escuta estrutural, algo que é espantoso.

A Escuta Estrutural, portanto, procura transcender a potencial negligência e imprecisão inerentes às manifestações físicas do som; a partitura escrita é vista (!) como tendo mais integridade do que qualquer realização sonora da obra musical, e como mais indicativa do processo criativo do compositor, que se manifesta através da necessidade estrutural e completude orgânica das ideias musicais que se desdobram do começo ao fim de uma obra musical.¹⁵ (DELL’ANTONIO 2008, p.3)

¹⁴ Indeed, structural listening is closely linked with legitimacy through compositional intent, since “structural listening is an active mode that, when successful, gives the listener the sense of composing the piece as it actualizes itself in time” (150). Paradoxically, however, compositional intent is underplayed; the suggestion instead is that meaning is immanent in the compositional structure itself. “Both Schoenberg and Stravinsky celebrate the activity of musical construction,” suggests Subotnik, “and would confine musical meaning within the boundaries of the individual composition, exclusive of contextual relationships and (at least in theory) of intent” (152).

¹⁵ Structural listening thus seeks to transcend the potential sloppiness and impreciseness inherent in the physical manifestations of sound; the written score is seen (!) as having more integrity than any sonic realization of the musical work, and as more indicative of the creative process of the composer, which manifests itself through the structural necessity and organic completeness of the musical ideas that unfold from the beginning to the end of a musical work.

Em minha proposta teórica é de extrema relevância se enfatizar que a perspectiva formalista de apreciação, análise e composição é inefetiva e falaciosa quando empreendida em isolamento, sozinha, como um paradigma incomensurável com outros paradigmas. É claro que a estrutura formal é uma parte importante para que se manifeste o fenômeno musical, mas – como explicitado na situação pessoal narrada acima – ela não vai ser determinante nem para que se enxergue a intenção composicional de uma peça, nem para se explicar a reação de uma pessoa ou grupo de pessoas à execução de uma peça e nem, muito menos, para ajudar a forjar ferramentas composicionais que operacionalizem e possibilitem a expressão das intenções que o compositor tem em produzir e realizar suas composições.

Cientificismo, Estruturalismo

Nascimento (2011) diz que organicismo e formalismo estavam “aliados à teoria estruturalista” (p.71), determinando “o modo como a modernidade compreende a obra musical pela valorização de seu aspecto ‘puramente musical’ em detrimento das questões entendidas como extramusicais” (p.71). Neste sentido, se faz oportuna a caracterização do estruturalismo, com menção ao conceito de cientificismo.

Talita Pereira (2010) procura “identificar o cientificismo como marca constituinte do discurso educacional” (p.419). Ela caracteriza o cientificismo como “uma atitude prática em que a ciência é concebida como fonte do conhecimento verdadeiro e a racionalização total do saber um objetivo a ser perseguido, pois é condição de emancipação humana” (JAPIASSU; MARCONDES, 1996 apud PEREIRA, 2010, p.420). Ainda para a autora, o cientificismo seria “um discurso mestre sobre a ciência e as suas possibilidades, e nesta perspectiva é questionado pelos pós-estruturalistas.” (p.422) Os trabalhos de Ferdinand de Saussure e Claude Lévi-Strauss são associados ao estruturalismo. Já o pós-estruturalismo é inicialmente associado aos trabalhos de Jacques Derrida, Judith Butler, Michel Foucault e Gilles Deleuze, por exemplo.

A autora também contrasta estruturalismo e pós-estruturalismo observando que “a fé *a priori* na ciência vai ser afirmada pelo estruturalismo e questionada pelo pós-estruturalismo que busca investigar os mecanismos pelos quais, no exercício do poder, os saberes são produzidos” (PEREIRA, 2010, p.423). A ideia de que se poderia vislumbrar uma estrutura específica que pudesse explicar o comportamento humano – crença do

estruturalismo – é corolária dessa fé a priori na ciência, questionada pelo pós-modernismo e pós-estruturalismo.

Para os estruturalistas, a liberdade de expressão individual é totalmente condicionada ao meio, possibilitando que pela análise do meio se chegue a teorias que podem explicar e prever o comportamento humano. Os pós-estruturalistas, por oposição, creem que “estruturas de significados não são universais e não refletem verdades ontológicas sobre os humanos ou sobre a sociedade” (HARCOURT, 2007, p.17) justamente pelo fato de o meio ser internalizado pelo indivíduo, formando parte da maneira com a qual interpreta e interage com o próprio meio. Logo, o engendramento individual das informações adquiridas pelo meio – seja o próprio processo de engendramento influenciado pelo meio ou não – seria, pelo menos em parte, *original*.

No que diz respeito ao uso musicológico, o termo ‘estruturalismo’

implica uma preocupação com a estrutura, muitas vezes em um nível profundo, em obras musicais e as técnicas que são aplicadas para descobrir essa estrutura. Nesta perspectiva, tem uma estreita relação familiar com a análise e, através do intercâmbio casual entre forma e estrutura no discurso musicológico, tem certa semelhança com o formalismo.¹⁶ (BEARD; GLOAG, 2005, p.126)

Em minha vivência musical passei por diversos contextos onde uma perspectiva formalista ou estruturalista teria pouco a acrescentar no sentido de explicar como uma criação musical ou uma performance musical pode atingir maior efetividade, ou seja, como ela pode gerar um maior impacto em relação ao efeito que ela se propôs a causar. Isso não quer dizer que a perspectiva analítica que leva em conta as estruturas internas de uma composição não tenha valor, mas essa perspectiva em isolamento de outras, em minha opinião, se mostra quase que totalmente sem valor.

Acho que os pontos de ataque da perspectiva pós-moderna em música acima explicitados devem, na verdade, ser ressignificados e abarcados em uma perspectiva estética mais abrangente e holística do fenômeno musical, que leve em conta aspectos socioculturais das formações de preferências musicais, os diversos poderes e as diversas funções que o fenômeno musical exerce, e diversas mensagens e efeitos ora tidos pela perspectiva formalista como ‘extramusicais’, que, em minha opinião, podem e devem ser naturalizados como ‘musicais’. Essa perspectiva holística a qual me refiro é delineada

¹⁶ implies a preoccupation with structure, often at a deep level, in musical works and the techniques that are applied to uncover that structure. From this perspective, it has a close familial relationship with analysis and, through the often casual interchange between form and structure in musicological discourse, it has a certain resemblance to formalism .

dentro da caracterização da minha proposta pedagógica quando abordo o pilar fundamental da ‘Reflexão Transdisciplinar sobre o Fenômeno Musical’.

2.1.3 Nostalgia e Historiografia

Nascimento (2011) fala de um pré-requisito interessante para se chegar a uma postura pós-moderna que é a superação da nostalgia pela unidade narrativa moderna. Ele diz que,

em suma, o modernismo musical já assiste à modernidade em momento de crise nos sistemas das metanarrativas. Formalismo, estruturalismo, vanguarda, musicologia positivista, modelos schenkerianos, cientificismo são apenas radicalizações de um processo de fragmentação presente já no modernismo, porém, dotados da nostalgia da unidade narrativa da modernidade romântica. São, mesmo assim, modernos. Por sua vez, o pós-moderno, conforme Lyotard, instaura-se no momento em que a nostalgia da unidade narrativa moderna não é mais sentida. (p.87)

Esta nostalgia é, em minha visão, um dos fatores de dogmatismo que sustentam emocionalmente e subjetivamente na mente dos compositores e pesquisadores da música mais atrelados aos modelos estruturalistas, formalistas e cientificistas. Ela seria um dos fatores que tocam um âmbito mais íntimo dos personagens da academia musical e os ajudam a fortalecer e perpetuar a crise da autonomia musical referida por Nascimento (2011).

Ainda sobre essa nostalgia, Nascimento (2011) fala que

como em outras áreas do saber, o que o pós-modernismo supera não é somente a estrutura totalizante das metanarrativas, mas, também, a nostalgia quanto à sua existência. E nesse caso, isso significa a reavaliação, e por que não dizer a superação, dos legados formalistas, estruturalistas e vanguardistas, logo, modernistas. (p.88)

A escolha do termo nostalgia é curiosa e útil. Penso que, para alguns pesquisadores e acadêmicos da área da música, o entendimento da postura pós-moderna pode se dar mais tranquilamente em seu âmbito racional mas em seu âmbito emocional e subjetivo eles simplesmente não conseguem aceitar que certos tipos de música marginalizados podem ter o mesmo valor que outros tipos de música já tidos como canônico. Por mais que eles vejam que logicamente se pode falar que uma manifestação musical como Sex Pistols ou Britney Spears pode, em algumas dimensões, ter o mesmo valor que Mozart, eles não aceitam isso em seu íntimo. Isto é entendível em relação à vivência e o percurso de suas existências, e acredito que quanto mais tempo se fique preso às perspectivas advindas da ideia de autonomia musical, mais difícil será performar uma

ruptura para uma perspectiva pós-moderna e estabilizar e naturalizar esta ruptura. Propondo uma nova forma de fazer história, uma nova abordagem historiográfica, Nascimento fala que

uma primeira característica da pós-modernidade é a sua nova atitude para com o passado, satisfazendo a necessidade de crítica ao historicismo moderno. A linha histórica (aquele “sentimento de um tempo percorrido como um eixo revelado por sucessões de novidades”) é fragmentada e a rememoração livre é valorizada, uma rememoração que pode se dar em todas as direções espaciais e temporais (idem, p.9). (p.95)

Beard e Gloag (2005) definem historiografia “a disciplina de escrever história” (p.61). Então, “a historiografia da música é a escrita da história da música”¹⁷ (p.61). Os autores desenvolvem suas ideias apontando que “de nossa perspectiva contemporânea, o foco exclusivo na tradição ocidental parece excludente” (p.62) e sua estrutura implica numa “história de grandes compositores e grandes obras, mas que exclui músicas que podem sugerir outras perspectivas históricas, talvez alternativas.”¹⁸ (p.62)

Ainda segundo os autores,

os discursos sobre música construíram a prática musical para assegurar a continuação de gêneros e estilos específicos, a divisão da história da música em períodos distintos e a formação de cânones musicais. O discurso do cânon, que promove a ideia de valor de acordo com padrões estabelecidos por compositores geniais trabalhando em uma prática central (ocidental), inevitavelmente exclui o que é percebido como diferente e dá origem à ideia de uma periferia de obras de um padrão “inferior”.¹⁹ (p.42)

Os autores abordam o discurso canônico e sua relação com a valoração de obras e a inevitável exclusão de outras obras que não atendem tais padrões, consolidados pelos preceitos abordados anteriormente, nomeadamente formalismo, autonomia e organicismo.

Beard e Gloag definem Cânon como

um termo que é usado para descrever um corpo de obras musicais e compositores credenciados com um alto nível de valor e grandeza. As origens do termo estão em contextos eclesiásticos e teológicos, referindo-se às fontes consideradas mais dignas de preservação e propagação. A

¹⁷ Historiography is the discipline of writing history, so the historiography of music (music historiography) is the writing of music history

¹⁸ From our contemporary perspective, the exclusive focus on the Western tradition seems exclusive, and inevitably the compact yet comprehensive structure implies a history of great composers and great works, but one that excludes music that may suggest other, perhaps alternative, historical perspectives

¹⁹ Discourses on music have constructed musical practice to ensure the continuation of particular genres and styles, the division of music history into distinct periods and the formation of musical canons. The discourse of canon, which promotes the idea of value according to standards set by genius composers working within a central (Western) practice, inevitably excludes what is perceived as different and gives rise to the idea of a periphery of works of a ‘lower’ standard.

maioria das culturas e contextos culturais reflete a presença de valores canônicos, mas é mais claramente definida e ativa dentro da tradição da música ocidental. Há uma crença comum de que um cânon surgiu pela primeira vez através do romantismo do século XIX e seu fascínio com grandes compositores do passado (principalmente, a música de Haydn, Mozart e Beethoven, mas também o "renascimento" de J.S.Bach). ²⁰(p.24)

Para exemplificar tal conjuntura, os autores citam o livro de Charles Rosen 'The Classical Style' enfatizando seu foco exclusivo na tríade de compositores Haydn-Mozart-Beethoven, corroborando para a consolidação dos mesmos como figuras canônicas.

Valores canônicos similares também são implicitamente ativos na formação da escrita na música. Por exemplo, 'O Estilo Clássico' de Charles Rosen (1971) é um dos estudos mais perceptivos da música de Haydn, Mozart e Beethoven, e seu foco exclusivo nesse triunvirato de compositores os concentra claramente dentro do cânone. No entanto, também pode ser visto como um texto que marginaliza muitos outros compositores menos conhecidos que também contribuíram para a formação de um "estilo clássico". Esse processo de exclusão destaca a realidade de que o cânon atua como fonte de poder cultural e, como tal, torna-se um mecanismo pelo qual a música não canônica é excluída do domínio público. ²¹ (p.25)

É de valia notar que alguns textos mais utilizados academicamente gozam desta característica exclusivista, marginalizando uns compositores e exaltando outros como gênios – ou mais representativos ou mais centrais ou mais valorosos – e se debruçando exaustivamente sobre a obra desses compositores. Essa é uma prática que, subliminarmente ou não, retroalimenta esse status de valor que tais obras têm, de maneira mais ou menos arbitrária. Por sorte,

As escritas recentes sobre o tema enfatizaram essa dimensão negativa do cânone e propuseram alternativas, muitas vezes enfocando tipos de música "marginalizados" e estratégias contra-canônicas (ver Bergeron e Bohlman, 1992). No entanto, dentro de áreas musicais específicas que estão fora do alcance do cânone da música artística ocidental, ainda há pressões e tendências canônicas. Por exemplo, no contexto da música popular (ela mesma claramente excluída da coleção de "grandes obras" que é o cânon), a ênfase em sua história na música popular "clássica", como os Beatles e Bob Dylan, reflete essa situação. ²² (BEARD; GLOAG, 2005, p.25)

²⁰ a term that is used to describe a body of musical works and composers accredited with a high level of value and greatness. The origins of the term are in ecclesiastical and theological contexts, referring to those sources considered most worthy of preservation and propagation. Most cultures and cultural contexts reflect the presence of a canon and canonical values, but it is most clearly defined and active within the Western art music tradition. There is a common belief that a canon first emerged through the Romanticism of the nineteenth century and its fascination with great composers of the past (principally, the music of Haydn, Mozart and Beethoven but also the 'revival' of J.S.Bach).

²¹ Similar canonical values are also implicitly active in shaping writing on music. For example, Charles Rosen's *The Classical Style* (Rosen 1971) is one of the most perceptive studies of the music of Haydn, Mozart and Beethoven, and his exclusive focus on this triumvirate of composers clearly centres them within the canon. However, it could also be seen as a text that marginalizes the many other, less well-known composers who also contributed to the formation of a 'Classical style'. This process of exclusion highlights the reality that the canon acts as a source of cultural power and as such it becomes a mechanism through which non-canonical music is excluded from the public domain.

²² Recent writing on the topic has emphasized this negative dimension of the canon and posited alternatives, often focusing on 'marginalized' types of music and countercanonical strategies (see Bergeron and

Vê-se, então, que a tendência historiográfica canonizadora está presente não só dentro da tradição da *Western Art Music*, mas também em músicas que residem fora deste escopo.

É importante clarificar a ligação entre a formação canônica e os tópicos abordados anteriormente (formalismo, autonomia musical, escuta estrutural, estruturalismo). A escuta estrutural serviu como ferramenta analítica para valorar e validar obras e posicioná-las na história da música e no cânon musical. A historiografia musical tradicional trabalha com essa noção de periodização e evolução estilística – evolução esta que pressupõe uma crença no melhoramento da música. Essa noção está muito ligada aos paradigmas positivistas e deterministas de conhecimento, que são noções totalizantes e universalizantes e, como já observado, noções excludentes de outras obras e produções culturais. É justamente este excludentismo que não precisamos na contemporaneidade, no mundo globalizado, para abordar os diversos problemas clarificados nos dias de hoje. É também esse excludentismo que se apresenta para mim como desvantajoso para o indivíduo ingressante na disciplina acadêmica da Composição Musical, dada a diversidade de fenômenos musicais que certamente permearam a experiência musical desse mesmo indivíduo.

Percebi em minha experiência que existe toda uma influência negativa da formação canônica em termos criativos e valorativos, principalmente para as pessoas que estão em contato com o fazer musical e passam pelo âmbito acadêmico. Abordarei tal fenômeno com mais detalhes à frente, mas sintetizando: uma pessoa que quer criar se sentirá pressionada e coagida pelo endeusamento que os críticos e historiadores promovem em torno de certos artistas. Isto vai ajudar a cercear a criatividade desses criadores musicais, levando-os a decisões composicionais baseadas em critérios de aprovação sem ligação à sua experiência pessoal e seu contexto.

Em minha visão, esta superação da nostalgia, que pode ser operacionalizada por essa postura nova para se abordar o passado, é uma estratégia contra-canônica e de valorização e empoderamento de culturas e produções artísticas marginalizadas e não recepcionadas pelo âmbito, as quais julgo cerceadoras e daninhas para a sociedade e para

Bohlman 1992). However, within specific musical areas that are outside the range of the canon of Western art music, there are still canonical pressures and tendencies. For example, in the context of popular music (itself clearly excluded from the collection of ‘great works’ that is the canon), the emphasis in its history on ‘classic’ popular music such as the Beatles and Bob Dylan reflects this situation.

as pessoas que passam pela academia musical, notadamente os compositores e performers. Dessa maneira, creio que a *superação da nostalgia* apontada por Nascimento tem grande relevância para clarificar minha proposta teórica e para explicar minha postura em relação à realidade sincrética e eclética da qual os músicos emergem no mundo contemporâneo.

2.1.4 Eclétismo, Estilo e Postura

Nascimento (2011) cita Ramaut-Chevassus quando ele fala que a postura pós-moderna se traduziria na prática artístico-musical como “uma atitude e não um estilo” (1998, p.113). (p.94)

Essa questão de deslocamento de estilo para atitude é muito frutífera em termos de liberdade criativa e de empoderamento composicional. É uma abertura que o pós-moderno trás para academia sobre a qual poderíamos nos regozijar: a não imposição de estilos, uma postura crítica que acredita na inexistência de parâmetros absolutos para valorar e dizer se algo é absolutamente verdadeiro onde não há uma hierarquia de estilos ou compositores, como proposta pela visão historiográfica tradicional corroborada pela estética formalista.

Segundo Lyotard

Um artista, um escritor pós-moderno, está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza, não são em princípio governadas por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando a esse texto, a essa obra, categoria conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou texto procura. O artista e o escritor trabalham portanto sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que foi feito. (1993, p.26)

Esta ideia exposta por Lyotard contribui em muito para a construção do caminho que me levou às abordagens sobre criatividade de Csikszentmihalyi e de Amabile, à pedagogia praxial de Elliott e à ideia de virtudes musicais de Morris. Perpassando todos estes autores está essa premissa pós-moderna de impossibilidade de julgamento mediante um juízo determinante baseado em categorias conhecidas, ou seja, baseado em parâmetros universais e totalizantes pré-concebidos.

Outra característica da pós-modernidade apontada por Nascimento e que é consequência da perspectiva pós-moderna se manifestar nas produções mais como uma postura do que como um estilo é o “gosto pelo eclétismo, decorrente da não hierarquização estilística resultante da crítica ao historicismo acima descrito. Se um

progresso histórico nas técnicas de composição não é mais importante e não existe a cobrança de uma coerência histórica e contextual, a convivência de estilos anteriormente excludentes se torna possível.” (NASCIMENTO, 2011, p.95)

Esse gosto pelo ecletismo (de engendrar em várias práticas, paradigmas, estéticas, conceitos, estilos, tradições e teorias, às vezes aparentemente incomensuráveis) é corolário dessa atitude anti-historicista, que liberta criativamente os músicos e pesquisadores de uma dívida teórica e histórica. Esse ecletismo também é uma postura que contribui para uma atitude descanonizante por permitir que novos estilos e novos tipos de produção artísticas possam permear o terreno de elucubração musical e permear também a forma como se vê criação musical, criatividade musical e como se aborda Composição Musical academicamente.

Acredito que o gosto pelo ecletismo foi se construindo naturalmente na minha vivência musical. De alguma forma, acho que passar por vários estilos, observando teorias menos ou mais implícitas que estavam por trás dos diversos fazeres e criares, me proveu com uma flexibilidade, uma habilidade de relativização em relação a hierarquização estilística. Isso é relevante em minha forma de receber as experiências musicais pessoais distintas de cada indivíduo, pois não me importo com valorar os gêneros e estilos que influenciaram a pessoa, e sim em estimular a criatividade em teorizar - interpretar, analisar, combinar, sintetizar, forjar ferramentas, compor - da pessoa para que ela desenvolva uma autonomia criativa também flexível, que não esteja atrelada a padrões pré-determinados por perspectivas teóricas nem sempre úteis.

2.1.5 Substituições, Preceitos

De maneira mais conclusiva e sintetizadora, João Nascimento (2011) vem falar de algumas substituições necessárias para que se ocorra a musicologia pós-moderna:

Ao fim da grande narrativa da tonalidade, ao fim do estilo internacional, ao fim da autonomia da obra de arte em relação ao seu contexto cultural, seguem-se algumas tendências: encontrar significação como efeito do discurso musical, enfatizar a recepção musical, diluir as barreiras entre os gêneros da música “séria” e da “popular”, decretar a morte do compositor como gênio original, reformular a noção de autenticidade a partir de cruzamentos culturais diversos, e substituir o universalismo pelo relativismo. (p.101)

Caracterizando ainda mais a postura pós-moderna em música, Nascimento fala da necessidade de atacar os conceitos totalizantes e universalizantes e engajar com conceitos emancipadores e subjetivos aduzindo a necessidade de “uma predisposição a engajar,

antes que marginalizar, questões de classe, geração, gênero, sexualidade e etnicidade em música, e a endereçar assuntos como produção, recepção e posição do sujeito, enquanto questionar noções de gênio, cânones, universalidade, autonomia estética e imanência textual”.

Também há que se ter, segundo o autor, “uma predisposição a contestar a divisão binária entre ‘clássico’ e ‘popular’” (NASCIMENTO, 2011, p.103) e uma predisposição a “considerar que os significados são intertextuais, e que deve ser necessário examinar uma vasta gama de discursos de modo a explicar a música, seus contextos e o caminho de sua função dentro deles. Como exemplo, a questão da música e da sexualidade não pode ser considerada isoladamente dos discursos político, biológico, psicológico, psicanalítico e estético.” (NASCIMENTO, 2011, p.103)

Outra ideia libertadora é a de que “não deve haver nenhuma intenção, contudo, de documentar cada área compreensivamente” (NASCIMENTO, 2011, p.103). Libertador porque a questão do adensamento de dados como requisito de qualidade acadêmica não é exatamente útil, frutífero ou benéfico pra pesquisa em música. Então, o importante seria iluminar o objeto que está em questão por várias perspectivas sem a intenção de se chegar a uma verdade absoluta, verdade essa que supostamente seria atingida por uma gama gigante de coleta de dados ou algo similar. O mérito da pesquisa estaria mais em como a concatenação interdisciplinar ajudaria a entender um fenômeno, entendimento esse subordinado às demandas diversas do ser humano social.

Acredito que tais preceitos pós-modernos possam ser operacionalizados pela minha proposta teórica (num universo de várias possíveis). Isso é possível porque ela enfatiza (1) a *recepção musical* como ponto de partida para a elucubração sobre valoração musical; ela (2) aceita receber qualquer experiência musical pessoal prévia, independentemente de ser *música ‘séria’ ou ‘popular’*; (3) encara criatividade e originalidade e as fomenta de uma forma que não sufoca as influências e experiências passadas do indivíduo, enfatizando as falácias sobre noções de *gênio, talento e dom*; (4) considera igualmente válidas as diversas formas de registro musical, não levando em conta apenas a escrita em partitura, mas também a gravação; (5) incentiva a criação de novas teorias musicais, dissociadas ou não de teorias outrora propostas, como maneira de criar moldes para forja de ferramentas composicionais, e; (6) promove uma flexibilidade de parametrização e a criação de indicadores para a valoração das produções artísticas em música baseados na relevância disciplinar com as demandas socioculturais e as perspectivas mais abrangentes sobre o fenômeno musical, proporcionando uma crescente

autonomia artística baseada não no universalismo de conceitos, teorias e parâmetros previamente estabelecidos, mas no relativismo de teorizações contextuais, funcionais e holísticas que emergem para servir uma situação específica.

2.1.6 Conclusão

Acredito que a adoção desses preceitos no ambiente da **Composição Musical** (que é o ambiente por excelência, na área da música, para se refletir, aprender e praticar a criação de novas músicas) possa equipar aqueles que passam por essa disciplina com perspectivas poderosas para ler, criticar, refletir, teorizar e **valorar** os fenômenos musicais contemporâneos de maneira mais pertinente, se dissociando de uma (ou algumas) maneiras específicas que emergiram em determinado contexto histórico-geográfico mas que já podem apresentar uma utilidade reduzida para as demandas de hoje. Dessa forma, o principal argumento deste subcapítulo mora na ideia de primazia do **indivíduo** contextualizado em seu **meio** – que o **influencia** – na construção do conhecimento e na formação dos parâmetros de **juízo e avaliação** de suas **criações** musicais.

2.2 UMA REFLEXÃO TRANSDISCIPLINAR SOBRE MÚSICA

Neste capítulo iluminarei o fenômeno musical de perspectivas diferentes, procurando enfatizar a natureza multidimensional e transdisciplinar que o envolve. Acredito que neste ponto do trabalho a vontade de “engajar com outras disciplinas de fora da musicologia, em particular as das humanidades e ciências sociais, e um desejo de alterar os limites conceituais da discussão musicológica”²³ (BEARD; GLOAG, 2005, p.92) seja manifestada e as tendências de “encontrar significação como efeito do discurso musical [e] enfatizar a recepção musical” (NASCIMENTO, 2011, p.101) enfatizadas. Procurarei associar minha experiência e as estratégias pós-modernas às perspectivas

²³ engage with disciplines outside musicology, in particular those in the humanities and social sciences, and a desire to alter the framework of musicological discussion

apresentadas, bem como estabelecer ligação entre essas perspectivas e sua relevância para a proposta teórica que é objetivo deste trabalho.

Na crítica final de Subotnik (1996) à escuta estrutural, encerrando seu artigo ‘Desconstructive Variations’, a autora alega que

Apenas algumas músicas buscam autonomia. Toda música tem som e estilo. Apenas algumas pessoas ouvem estruturalmente. Todo mundo tem respostas culturais e emocionais à música. Essas características e respostas não são uniformes ou imutáveis, mas tão diversas, instáveis e abertas quanto a multiplicidade de contextos nos quais a música se define. E, no entanto, o mundo do conhecimento aberto a nós pelo reconhecimento das bases dessa indeterminação como alicerces para nosso conceito de música é muito mais abrangente do que o domínio que o princípio supostamente universal da escuta estrutural pode esperar controlar sem violar ou exceder a si mesmo.²⁴ (p.175)

As respostas culturais e emocionais à música são mais abundantes do que respostas estruturais. Então deveríamos buscar essas respostas culturais como base, como ponto de partida, para a pesquisa musical e para a prática, ensino e aprendizagem musical, se afastando assim das “formas modernistas de entendimento musical [que interpreta a música de forma] altamente opaca do ponto de vista extramusical” (KRAMER, 1995, p.13 *apud* NASCIMENTO, 2011, p.14)

Vanda Freire (2010) sublinha como aspecto da pesquisa pós-moderna em música “a relativização dos pontos de vista, abrangendo conceitos como os da estética da recepção e o de pontos de escuta” (p.50) A estética de recepção (ou teoria da recepção) tem como um de seus principais proponentes o teórico cultural Stuart Hall, e enfatiza a interpretação e percepção de cada receptor como o ponto de maior interesse na teorização sobre significado.

A estética da recepção, sendo ela uma perspectiva onde a unidade de pesquisa é deslocada do objeto musical (estética formalista) para o fenômeno musical (a percepção de quem experiencia música), também se mostra importante, uma vez que enfatiza a

²⁴ Only some music strives for autonomy. All music has sound and a style. Only some people listen structurally. Everyone has cultural and emotional responses to music. These characteristics and responses are not uniform or immutable but as diverse, unstable, and open-ended as the multitude of contexts in which music defines itself. And yet, the world of knowledge opened up to us by acknowledging the bases of this indeterminacy as the foundation for our concept of music is far more encompassing than the domain that the supposedly universal principle of structural listening can hope to control without violating or exceeding itself.

relatividade de valoração associada à diversidade de contextos sociais, culturais e históricos e enfatizam a tendência narrativa de produção de conhecimento pós-moderno, que parte do pressuposto de que “sujeito e objeto não são instâncias estanques e definidas a priori” (FREIRE, 2010, p.51)

Uma tensão constante que paira sobre os alunos de Composição Musical em geral, verificada por mim tanto quanto aluno de graduação quanto como professor, é justamente a dissociação entre uma excelência de uma composição em atender parâmetros que estão por trás de exercícios e avaliações musicais e uma composição ser apreciada por (e exercer impacto em) um grupo de pessoas não necessariamente associados à cultura parametrizadora desses exercícios e avaliações.

Acredito que, uma vez deslocado o foco de valoração estética do objeto para a recepção do objeto, se possa ter uma didática, uma pedagogia, uma forma de valorar fenômenos musicais, mais associada aos diversos impactos que a música exerce nos indivíduos e na sociedade.

Um último aspecto enfatizado por Vanda Freire (2010) é “a não valorização hierárquica de concepções musicais, abrindo espaço para a ‘música popular’ e para a ‘música midiática’ (os próprios conceitos de música ‘popular’ e ‘midiática’ entram em revisão)” (p.52).

Esse é um dos aspectos chaves para ilustrar como a criatividade é cerceada e balizada por construções hierárquicas de concepções musicais, sejam elas no âmbito técnico e sonoro ou no âmbito de valoração de composições e compositores. Por um motivo ou por outro, o escopo de repertório abarcado pela bibliografia e pelas experiências pedagógicas pelas quais passei na universidade era o da *Western Art Music*, com poucas ou pouquíssimas exceções, geralmente emergentes quando era demonstrado algum traço da *Western Art Music* na *música popular*.

A valorização hierárquica indicada por Vanda Freire é uma das causas da tensão observada em colegas compositores, mencionada acima. É claro que queremos que nossas composições tenham algum valor. Ora, se nos é dito, com toda uma roupagem de verdade científica, que, se compusermos com técnicas determinadas, querendo atender parâmetros pré-determinados, teremos uma obra valorosa, haverá uma pressão para seguirmos esse procedimento.

Em outro momento, Vanda Freire (2010) vem novamente nos contextualizar acerca de tendências pós-modernas em música, afirmando que “as tendências interdisciplinares ganham espaço renovado, sob o paradigma de pensamento pós-

moderno, mas também desencadeiam resistências e críticas diversas, não só na área de música” (p.56).

Interessante a autora ressaltar isso, pois é algo que quem se aliar às perspectivas pós-modernas vai experienciar (essa resistência e essa crítica acadêmica) por diversos motivos: tanto por uma questão histórico-institucional de vetores de poder que sustentam as práticas atuais e vigentes, quanto pelo próprio caráter transcendentalista, essencialista e dogmático dessa perspectiva com a qual me deparei no ambiente pedagógico e bibliográfico sobre música, que prima pela *Western Art Music* e pela sua superioridade ou primazia (pelo menos pelo fato de examiná-la em detrimento de outros fenômenos musicais).

Poderíamos pensar num *metaleiro extremista*: aquele que só ouve Metal e acha que outros estilos não são interessantes ou até mesmo inferiores. Me deparei muitas vezes com essa figura, que não é escassa no meio do Metal. Em alguma medida, tal postura exclusivista se sustenta para exaltar seu estilo de vida, seus afetos, suas sensações, suas emoções, em detrimento de experiências inferiores que outros estilos viriam a suscitar. Arrisco opinar que isto ocorre de maneira similar em outros âmbitos estilístico-sociais, incluindo o dos apreciadores da *Western Art Music*, e, porque não, o dos acadêmicos da área da música. Dessa conjuntura, talvez, que emerjam *resistências e críticas diversas*. E tudo isso tem um fundo de problematização estética e moral, pois não temos um consenso do que deve ser levado em conta para dizer se uma música (ou uma composição musical) é ‘boa’ ou não.

Freire (2010) ainda diz que “para a área de música, entram em discussão os limites das subáreas de pesquisa, a validade desses limites, as vantagens e desvantagens quanto à maior permeabilidade entre elas” (p.56)

Essa necessidade de permeabilização das subáreas da música, inclusive por outras disciplinas de fora da música (as quais advogo que aos poucos deveriam ter suas perspectivas naturalizadas pela área da música) se mostrará materializada ao longo deste trabalho - principalmente, talvez, neste capítulo, onde trarei uma *reflexão transdisciplinar sobre o fenômeno musical* a fim de ampliar o entendimento musical que as *formas modernistas* empreenderam.

Por fim, Vanda Freire (2010) afirma que “algumas subáreas, como a educação musical e a etnomusicologia, têm se mostrado mais permeáveis à visão interdisciplinar, outras se atêm mais a uma visão ‘individualista’ de pesquisa e de conhecimento” (p.56)

Denota-se que as áreas de performance e criação (Composição Musical) estão mais fechadas a perspectivas interdisciplinares. Isso amplifica a justificabilidade do presente trabalho (que é da área da Composição Musical), pois ele mesmo é uma tentativa de abrir espaço à transdisciplinaridade na área. Acredito que a visão pós-moderna, se aplicada à área da Composição Musical, pode modificar radicalmente a forma como abordamos o fenômeno musical do ponto de vista da criação e a forma como podemos enxergar o processo de valoração de tais fenômenos.

Paul Attinello (2004) aduz que “o rigor é a maneira pela qual fazemos nossas ações corretas de acordo com alguma expectativa autoritária. Quanto à música do alto modernismo, a maioria das divergências mais importantes era sobre o lugar e a constituição do rigor, criando um contexto bizarro em que uma peça musical poderia ser descartada apenas por motivos lógicos”²⁵ (p.168), como é o caso serialismo e outras tendências onde composições emergem em sua plenitude de fórmulas combinatórias ou matemáticas que não podem ser negadas por serem fechadas em si mesmas, em contraste a outros tipos de músicas que não seguiriam estes tipos de formulas para se estabelecerem e, então, não poderiam ser afirmadas ou aferidas logicamente e, por isso, segundo essa epistemologia moderna ainda tão influente nos dias de hoje, elas não seriam aceitas e validadas. O serialismo é um exemplo de abordagem composicional que se afasta de uma estética da recepção e manifesta em si os ideais formalistas.

Attinello (2004) segue falando que “as perguntas a favor e contra o rigor levantam o problema da precisão, o conceito de incorporar as declarações de alguém em uma armadura de pensamento maior e esperançosamente mais segura, em vez de explorar o anedótico, o local. Mas isso é substituir a experiência real, dados reais, por conceitos, reificando assim o universo em algo que possa ser, ou possa parecer, consistente.”²⁶ (p.169) A questão do rigor e da precisão é antagônica a uma visão anedótica e local. Isso seria equivalente a substituir a experiência real, o dado real - que seria anedótico, local,

²⁵ rigor is the way that we make our actions correct in line with some authoritative (or authoritarian?) expectation. As for the music of high modernism, most of its most important disagreements were over the place and constitution of rigor, creating a bizarre context where a piece of music could be dismissed on logical grounds alone.

²⁶ Questions for and against rigor bring up the problem of precision, the concept of embedding one's statements in a larger and hopefully more secure armature of thought, as opposed to exploring the anecdotal, the local. But that is to replace real experience, actual data, with concepts, thereby reifying the universe into something that might be, or might seem, consistent.

contextualizado - com conceitos pressupostamente universais, válidos e úteis em qualquer contexto: conceitos esses necessários para se falar de rigor e precisão.

É possível relacionar de maneira análoga ‘*rigor e precisão*’ à *metanarrativa* iluminista permeadora do cientificismo moderno e de formas modernas de entendimento musical e o *anedótico e local* à *narrativa* pós-moderna, que enfatiza a subjetividade e pertinência contextual do sujeito posicionado histórica, geográfica, social e culturalmente. Esta analogia encontra respaldo na ideia de Vanda Freire (2010) que diz que “os referenciais teóricos e metodologias mais pertinentes, nessa linha de pensamento, são aqueles que têm como pressuposto a valorização da subjetividade, da relatividade e da flexibilidade” (p.51) e que “ganha espaço a valorização das diversidades e das minorias, em detrimento de relatos universalistas, sem perda da perspectiva total” (p.51).

A ideia de rigor e precisão também presta um desfavor no sentido de obtermos pesquisas mais relevantes ou produções artísticas mais relevantes, como ilustra Attinello (2004) a seguir:

Ao ler e ouvir, repetidamente nos perguntamos: o que está faltando neste artigo ou nesse documento [ou nessa música]? Quando muita coisa importante foi excluída ou muitas tangentes foram incluídas? É provável que julguemos o rigor com mais ênfase do que qualquer outro parâmetro de valor - como interesse, envolvimento, contribuição para a cultura (ou apenas para a literatura existente). Às vezes, esse julgamento é injusto, como quando parâmetros científicos são impostos a contextos em que são inadequados (como, com frequência, na música).²⁷ (p.169)

A questão do rigor já nos é manifestamente inapropriada para valorarmos o fenômeno musical, que envolve tanta relatividade, subjetividade, questões perceptuais e histórias de vida individuais para que ele se dê. Não só a forma de relatar e analisar música para sublinhar o fenômeno musical e sua experiência é maculada pela questão do rigor e da precisão como parâmetros universais, como também as próprias composições do alto modernismo musical partem de pressupostos que, por estarem tão atrelados às ideias de rigor e precisão, talvez não sejam os parâmetros mais apropriados para apontar direções para se chegar a uma música ‘boa’.

²⁷ In reading and listening, we repeatedly ask ourselves: what’s missing in this paper, or in that paper? When has too much that is important been excluded, or too many tangents been included? Chances are that we will judge rigor more exactingly than any other parameter of value—such as interest, involvement, contribution to the culture (or merely to the existing literature). Sometimes this judgment is unfair, as when scientific parameters are imposed on contexts where they are inappropriate (such as, frequently enough, in music).

Essas composições são dissociadas e alienadas da perspectiva da receptividade. Isso me remete ao que Subotnik (1996, p.166) falou sobre o fato de Adorno alegar que a música de Schoenberg não era amplamente aceita porque a sociedade não teria passado pelo treinamento adequado de escuta e apreciação musical para poder aferir e apreciar a precisão estrutural e virtude moral inerente a sua produção.

Attinello (2004) acredita que “a maioria dos musicólogos de qualquer tendência escolhe seus tópicos de estudo e discussão por meio de referências a algum mundo interior, às vezes secreto, alguma visão do universo que os impele a certas questões e não a outras. A ficção de que estamos numa planície nivelada de discurso e escolhemos racionalmente os tópicos que mais precisam de atenção é meramente isso - uma ficção.”²⁸ (p.166)

A escolha do que pesquisar envolve a subjetividade. No entanto, a genuinidade dessa escolha se vê ameaçada por alguns fatores como a necessidade de validação, sendo uma das possibilidades para alcançá-la é buscando ideias de autores já estabelecidos e validados por seus pares, ou autores cujos orientadores têm mais afinidade, por exemplo. Isso sufoca as vontades pessoais do pesquisador e para a intuição que ele tem acerca de seu meio, da conjuntura do conhecimento em música.

Defendo, nesse ponto, o conhecimento narrativo em detrimento do metanarrativo, pois se validarmos o conhecimento narrativo abriremos portas para que as interpretações e experiências com música se revitalizem e possam respirar por meio das vozes desses pesquisadores novos que se aliam à musicologia pós-moderna. Eles não querem provar nenhuma verdade absoluta e sim narrar interpretações, que são condicionadas a sua própria experiência pessoal mais íntima e a sua experiência também pessoal mas compartilhada e retroalimentada por seu meio social, sua cultura.

Quando relacionamos nosso trabalho acadêmico com nossa própria experiência de maneira explícita, se dando o trabalho de refletir nessas bases, acredito que a motivação para ir em frente com o trabalho de pesquisa vá ser cada vez maior, pois cada vez mais harmonizaremos nossas vivências e experiências com nossas questões de

²⁸ most musicologists of any bent choose their topics of study and discussion through reference to some inner, sometimes secret world, some view of the universe that impels them toward certain questions and not others. The fiction that we stand on a level plain of discourse and rationally choose the topics that most need attention is merely that—a fiction.

pesquisa. Nesse caso, não mais precisaremos curvar nosso íntimo a tópicos, metodologias e conceitos preestabelecidos. Attinello (2004) compactua dessa visão, refletindo:

A questão de quem escreveria sobre um determinado tópico está ligada a uma questão mais ampla: quem somos nós, escrevendo e lendo trabalhos acadêmicos na virada do milênio? Nossas atividades são pertinentes para qualquer pessoa, de qualquer maneira generalizável? É evidente que esta discussão em particular é útil para mim, porque eu posso trabalhar através do meu próprio relacionamento comigo e com o meu trabalho.²⁹

Quantas vezes não vi colegas pesquisadores que se conformaram com as opções limitadas de tópicos de pesquisa ou metodologias e acabaram realizando uma pesquisa que pode ser boa em algumas perspectivas mas que vão carecer de uma harmonização mais profunda com as angústias pessoais do pesquisador (e de seu meio, de seu contexto).

Com uma lente de entendimento musical moderno, muitas questões que são tabus e envolvem constrangimentos ideológicos são escanteados e são justamente essas as questões mais relevantes para nos debruçarmos. Refaço essa pergunta: será que nossas atividades são relevantes pra qualquer um?

O artigo de 2004 de Attinello ao qual me refiro é dividido em duas partes: a primeira é o artigo em si e a segunda são digressões sobre o processo de escrita da primeira parte. Attinello nos apresenta justificativas para o subjetivismo na pesquisa e o poder do conhecimento narrativo:

de que te serve a discussão das minhas experiências passadas, das minhas razões para escrever? Uma preocupação crítica vem de um comentário que ouvi em um workshop de redação, depois que alguém expressou entusiasmo pela história de uma jovem romancista de sua infância: "Bem, é fascinante ler sobre a infância de qualquer pessoa". Será que minhas experiências em escrever a parte 1 é de (algum) interesse meramente porque são experiências e, assim, oferecem um frisson de drama em um contexto que geralmente não tem tanta emoção? Ou as experiências são realmente transferíveis e nossas próprias lições são de algum modo apreensíveis por outros leitores - como você?³⁰ (p.167)

²⁹ The question of who would write about a given topic is linked to a broader question: who are we, writing and reading academic papers at the turn of the millennium? Are our activities pertinent to anyone, in any generalizable way? It is evident that this particular discussion is useful to me, because I can work through my own relationship to myself and my work.

³⁰ of what use to you is the discussion of my background experiences, of my reasons for writing? One critical concern comes from a comment I heard in a writing workshop, after someone expressed enthusiasm for a young novelist's story of his childhood: "Well, it's fascinating to read about anybody's childhood." Are my experiences in writing part 1 of (some) interest merely because they are experiences, and thereby offer a frisson of drama in a context that usually lacks such thrills? Or are experiences actually transferable, and are our own lessons somehow learnable by other readers—such as yourself?

Vanda Freire (2010) vem reafirmar o espaço da subjetividade em música. A perspectiva subjetiva individual que ecoa o cultural e o social e a perspectiva social e cultural que ecoa as várias subjetividades individuais em interação devem ser o ponto de partida da proposta apresentada neste trabalho para a pesquisa, a aprendizagem e a prática musical, pelo menos dentro da academia a nível de graduação.

A subjetividade encontra espaço, assim, na pesquisa científica, apesar da tendência tradicional de preconizar a objetividade como critério fundamental da cientificidade. Subjetividade, aqui, está sendo entendida, tal como já mencionado em capítulo anterior, tanto como perspectiva subjetiva individual (condicionada culturalmente), como perspectiva coletiva/social (construída pelas diversas subjetividades individuais em interação cultural). (p49)

A autora enfatizou um preceito pós-estruturalista, que se opõe ao estruturalismo no sentido de que o indivíduo também exerce influência retroativamente no sociocultural, ao contrário da crença estruturalista de que as estruturas sociais condicionariam o indivíduo por completo.

Retomo Subotnik (1996) quando ela caracteriza a música como um bom ambiente para a desconstrução e para a produção de conhecimento pós-moderno e como um bom ambiente para visualizarmos o embate de qualquer proposta científica contra os limites da história e da experiência. A capacidade de os músicos e os pesquisadores da música enxergarem a música como um bom ambiente para tais embates pode consignar maior ou menor relevância social à música e à sua pesquisa.

A autora diz que

a música oferece uma oportunidade especial aos aprendizes, pois nos confronta sempre com a realidade de um meio que permanece teimosamente resistente a estratégias de redução abstrata. A este respeito, fornece um laboratório ideal para testar as alegações formalistas de qualquer conhecimento contra os limites da história e da experiência. Ignorar essa oportunidade é dificultar desnecessariamente o estudo musical e consignar a própria música a um status de irrelevância social que ela não merece.³¹ (p.176)

³¹ music offers a special opportunity to learners, for it confronts us always with the actuality of a medium that remains stubbornly resistant to strategies of abstract reduction. In this respect, it provides an ideal laboratory for testing the formalistic claims of any knowledge against the limits of history and experience. To ignore such an opportunity is to handicap musical study needlessly, and to consign music itself to a status of social irrelevancy that it does not deserve.

Essa ideia é materializada pelo presente trabalho. Resta claro que a música é um campo onde questões de extrema relevância contemporânea para as várias áreas do saber podem emergir. A música diz muito respeito aos seres humanos quanto indivíduos ou sociedades, diz muito sobre o comportamento humano (como explicita Tia DeNora, 2000) e as forças que o balizam, sobre formação de identidade individual e cultural. A música se apresenta como porta de entrada para elucubração sobre várias dimensões humanas. Humanos esses que exercem várias outras disciplinas que vão além da música ou são abarcadas pela música.

É importante no argumento de Subotnik quando ela aponta a oportunidade que a música tem e o prestígio e relevância que ela pode vir a ter como área acadêmica caso haja a explicitação da visão de que a música realmente é um ambiente frutífero para essas reflexões sobre agência humana e sobre a visão formalista de conhecimento ser por vezes muito discrepante em relação às experiências e percepções dos indivíduos e sociedades.

Cito, nesse sentido, Tia DeNora (2000), como uma forma de já apontar a tendência transdisciplinar da intersecção entra corpo, cultura e tecnologia. A autora nos informa que

a análise musical, tradicionalmente concebida como um exercício que nos diz sobre a própria música, é insuficiente como meio de entender o afeto musical, para descrever a força semiótica da música na vida social. Para essa tarefa, precisaremos de novas formas de atender à música, aquelas que sejam abertamente interdisciplinares, que congreguem as tarefas até então separadas dos estudiosos da música e dos cientistas sociais. Nos últimos anos, houve um novo impulso através de estudos que focalizam a relação reflexiva entre corpo e sociedade. [...] Perspectivas recentes dentro da sociologia, história e estudos culturais propuseram uma concepção do 'corpo' como uma entidade socializada, configurada em - e servindo também para demarcar - intersecções entre natureza, cultura e tecnologia (Birke 1992a; 1992b; Featherstone et al., 1991; Haraway, 1985; Jaggar e Bordo, 1992; Turner, 1984). Essas perspectivas oferecem um grande potencial para a ciência médica, mas não se enquadram nas instituições médicas e na prática institucionalizada da maneira em que estão configuradas atualmente. Eles interagem bem com a medicina complementar (Sharma 1992), no entanto, através do seu foco no corpo como uma construção. Esse foco se afasta do que o corpo "é" (e o que pode ser feito "no" corpo), para um foco no que o corpo pode se tornar, pois está situado em contextos diferentes e é visto de dentro de diferentes termos de referência.³² (p.75)

³² In recent years it has been given new impetus through studies that focus on the reflexive relationship between body and society. Calling into question the axiomatic status of 'the' body, and its associated dualisms (mind/body, culture/nature, particular/universal, subject/object), recent perspectives within sociology, history and cultural studies have proposed a conception of the 'body' as a socialized entity, configured at - and serving also to demarcate - the interstices of nature, culture and technology (Birke 1992a; 1992b; Featherstone et al. 1991; Haraway 1985; Jaggar and Bordo 1992; Turner 1984). These perspectives offer great potential for medical science, but do not square with medical institutions and institutionalized practice as these are currently configured. They interact well with complementary medicine (Sharma 1992), however, through their focus on the body as a construction. This focus shifts

Tia DeNora enfatiza a questão transdisciplinar como requisito para a produção relevante e efetiva de conhecimento. A natureza é o aparato biológico, corporal, o hardware. A cultura se relaciona às sonoridades, às hierarquizações, conceituações, veiculações de signos, imagens, discursos, o software. A tecnologia são as ferramentas físicas e intelectuais construídas pelo ser humano que influenciam nos limites da atuação do corpo na natureza e na cultura. A cultura influencia em como forjamos nossas ferramentas e em como enxergamos a natureza. A natureza seria o intangível e inevitável, que nos deu origem.

Passada esta introdução sobre a reflexão transdisciplinar em música, adentrarei agora as disciplinas específicas que comporão esta iluminação multifacetada do fenômeno musical.

2.2.1 Poderes da Música, Sociologia

Neste subcapítulo, exemplificarei formas de manifestação dos diversos tipos de poderes que a música exerce na experiência humana de um ponto de vista sociológico. O poder da música ainda há de ser mais claramente exposto, apesar de muitos estudos e abordagens indicarem tal poder. Em outras palavras, se dermos um passo para trás e partirmos para reflexões e digressões transdisciplinares para definir pontos de partida diferentes para a elucubração musical poderemos ter insights valiosos sobre os vetores de força que o ser humano sutilmente manipula sob o manto da música.

Paul Attinello (2004) evoca o poder do inconsciente proposto por Jung dizendo que “a imaginação, a arte e a mudança espiritual têm poder real e não ilusório, [...] a arte não é apenas a sublimação de outra coisa, [...] as batalhas, perdas e as vitórias que experimentamos nos sonhos não são mera fantasia, mas têm efeito real”³³ (p.170)

Isto aponta para uma espécie de insight epistemológico cuja vantagem considero grande, pois essa perspectiva onde realidade está separada do inconsciente, da subjetividade, do simbólico e do religioso é típica do pensamento racionalista, iluminista,

away from what the body ‘is’ (and what can be done ‘to’ it), to a focus on what the body may become as it is situated within different contexts and viewed from within different terms of reference.

³³ imagination, art, and spiritual change have real rather than illusory power, that art is not merely the sublimation of something else, that the battles, losses, and victories we experience in dreams are not mere fantasy, but have real effect.

do qual a abordagem pós-moderna tenta se distanciar para alcançar novos entendimentos. Se adentrarmos o terreno do conhecimento pós-moderno, esses conhecimentos narrativos podem vir a ter maior validade. E justamente os sonhos, a arte e a imaginação podem ajudar-nos no sentido de entender o impacto dos fenômenos musicais. E não só isso: podem nos promover uma maneira mais sofisticada de abordar as mais diversas crenças, tão suscitadoras de desentendimentos culturais mais amplos.

É interessante nos afastarmos da metanarrativa moderna de conhecimento e abraçarmos as diferentes narrativas que podemos construir de maneira transdisciplinar, sem a pretensão de se chegar a uma verdade aferível e reafetível e sim com o intuito de descrição dos fenômenos e das sensações por eles suscitadas de maneira contextualizada e flexível.

Tia DeNora (2000) aborda de maneira extensa o poder da música no cotidiano, posicionando a música como trilha-sonora da ação social, como limites para a organização social e para como as pessoas, a partir da experiência musical, percebem potenciais caminhos para conduta.

A música não é apenas um meio "significativo" ou "comunicativo". Ela faz muito mais do que transmitir significação através de meios não verbais. No nível da vida cotidiana, a música tem poder. A música pode influenciar como as pessoas compõem seus corpos, como elas se comportam, como elas experimentam a passagem do tempo, como elas se sentem - em termos de energia e emoção - sobre si mesmas, sobre os outros e sobre situações. A esse respeito, a música pode implicar e, em alguns casos, provocar modos de conduta associados. Estar no controle, então, da trilha sonora da ação social é fornecer uma estrutura para a organização da agência social, uma estrutura para como as pessoas percebem (consciente ou inconscientemente) potenciais caminhos de conduta. Esta percepção é frequentemente convertida em conduta *per se*.³⁴ (p.16)

A autora explicita o poder da música de criar um terreno para a conduta e tudo que vem por trás dela: sensações, experiências, emoções, energias – em relação a nós

³⁴ Music is not merely a 'meaningful' or 'communicative' medium. It does much more than convey signification through non-verbal means. At the level of daily life, music has power. It is implicated in every dimension of social agency, as shown through the previous examples. Music may influence how people compose their bodies, how they conduct themselves, how they experience the passage of time, how they feel – in terms of energy and emotion – about themselves, about others, and about situations. In this respect, music may imply and, in some cases, elicit associated modes of conduct. To be in control, then, of the soundtrack of social action is to provide a framework for the organization of social agency, a framework for how people perceive (consciously or subconsciously) potential avenues of conduct. This perception is often converted into conduct *per se*.

mesmos, a outros e a situações. Esta pequena passagem do livro de DeNora seu livro já nos aponta para a magnitude da dimensão do impacto que a música exerce nos seres humanos e o quão importante é essa dimensão de impacto que a música exerce – o quão relevante, material e independente de qualquer análise musical ele (o poder da música, o fenômeno musical) é.

Neste trecho é abordada também a questão das implicações do controle da trilha sonora social. Essa é uma questão interessante, política e ideologicamente. Se dentro da perspectiva dos poderes da música formos analisar os vetores de poder, de intensidade e quantidade de veiculação midiática de música, restará claro que o poder econômico muitas vezes está associado a certas instâncias (instituições, artistas, produtores e corporações), e a como essas instâncias vão ter a chance de influenciar e moldar esse terreno sonoro que tanto influencia a agência humana, as sensações e as emoções, bem como descrito por Tia DeNora acima.

Tia DeNora (2000) segue listando materiais implicantes na força semiótica da música (ou do poder da música) aduzindo que a “música pode, em outras palavras, ser invocada como aliada para uma variedade de atividades de moldagem de mundo, é um espaço de trabalho para a atividade semiótica, um recurso para fazer, ser e nomear os aspectos da realidade social, incluindo as realidades da subjetividade e do *self*”³⁵ (p.40).

Interessante esta perspectiva de música como fonte para fazer, para ser, para nomear e para conceituar identidade. Gostaria de me posicionar acerca da relevância contemporânea do quanto a construção de identidade ajuda no entendimento da agência social e humana e a dúvida existente sobre o quanto somos individuais e o quanto somos sociais. A construção de identidade envolve saber o que é seu e o que é do outro, o que é inato e o que é socialmente introjetado. Envolve saber se o que é bom pra mim é bom pros outros, e vice-versa. Essas questões são milenares e estão por trás de uma questão fundamental da música: o que é uma ‘música boa’ e como aferir isso?

O poder da música pode ser experienciado em menor ou maior intensidade dependendo do padrão de uso que o indivíduo se propõe a ter:

³⁵ Music can, in other words, be invoked as an ally for a variety of world-making activities, it is a workspace for semiotic activity, a resource for doing, being and naming the aspects of social reality, including the realities of subjectivity and self

Os poderes semióticos da música podem, além disso, ser "estabilizados" pelas formas em que são constituídos e reforçados pelo discurso, pela prática do consumo e pelos padrões de uso ao longo do tempo (DeNora 1986b). Materiais não musicais, como situações, questões biográficas, padrões de atenção, suposições, estão todos implicados no esclarecimento da força semiótica da música.³⁶ (DENORA, 2000, p.45)

Um dos poderes da música explicitados por Tia DeNora (2000) que mais me chama a atenção é o de mediação de existência futura. Ela aponta que “a música pode ser usada como um dispositivo para o processo reflexivo de lembrar/construir quem você é, uma tecnologia para talhar o conto aparentemente contínuo de quem é. Na medida em que a música é usada dessa maneira, [...] é um dispositivo para a geração de futuras estruturas de identidade e ação, um mediador da existência futura.”³⁷ (p.63)

Ou seja, o fato de você ouvir uma música agora vai ter impacto em como você se sentirá e se definirá no futuro, em como você experienciar sua existência no futuro. Caso você ouça a música agora, independentemente do nível de relevância do contexto atual em sua própria percepção, você poderá se lembrar do contexto onde você ouviu a música e ter uma reação sinestésica materialmente relevante para você.

Enfatizo que neste tópico estou explorando as várias propriedades musicais que transcendem o que a análise formalista pode nos apontar como pertencente à música. Estou talhando uma perspectiva específica (embora flexível) do fenômeno musical para, finalmente, aplica-la para delinear uma teoria da Composição Musical que parta dessas *várias propriedades*.

Acredito que seja estimulante para os compositores e para músicos de maneira geral a possibilidade de pisar neste terreno onde os poderes da música são explicitados desta maneira. Poderes esses tão ligados à realidade social e a como nos sentimos e

³⁶ Music's semiotic powers may, moreover, be 'stabilized' through the ways in which they are constituted and reinforced through discourse (*pace* the discussion of McClary, above), through consumption practice and through patterns of use over time (DeNora 1986b). Non-musical materials, such as situations, biographical matters, patterns of attention, assumptions, are all implicated in the clarification of music's semiotic force.

³⁷ Music can be used as a device for the reflexive process of remembering/constructing who one is, a technology for spinning the apparently continuous tale of who one is. To the extent that music is used in this way it is not only, in Radley's sense, a device of artefactual memory (Radley 1990; Urry 1996); it is a device for the generation of future identity and action structures, a mediator of future existence.

dissociados de certas teorias que outrora surgiram mas que talvez elas tenham a aplicabilidade mais limitada do que a que elas aparentam ou dizem ter.

A autora também explicita o poder da música de funcionar como catalizador de lembranças, informando que os participantes de sua pesquisa utilizavam a música amplamente para “lembrar de pessoas-chave em suas vidas, por exemplo, membros amados da família que morreram”³⁸ (DENORA, 2000, p.63). Advogo que, de maneira sinestésica, esse efeito que a música pode ter nos indivíduos é de grande valor intrínseco para quem o experiencia.

A autora explicita também a relação do poder afetivo da música com pessoas, eventos e situações. Ela conclui que “a música é um meio que pode ser, e muitas vezes é, simplesmente emparelhado ou associado a aspectos da experiência passada. Ela era parte do passado e assim se torna um emblema de um complexo emocional e interacional maior. Boa parte dos poderes afetivos da música vêm de sua co-presença com outras coisas – pessoas, eventos, cenas”³⁹ (DENORA, 2000, p.66). Isso nos leva novamente à questão da necessidade de contextualizar amplamente o fenômeno musical para podermos abordá-lo, ou manipulá-lo, ou julgá-lo. Isso vai totalmente de encontro com a prática analítica de isolamento da música em relação ao contexto onde sua experiência se dá para que se extraia significados do fenômeno musical.

Tia DeNora (2000) aborda novamente a relação entre música e a elaboração de identidade quando afirma que “os materiais musicais fornecem termos e modelos para a elaboração de identidade própria - para identificação de identidade”⁴⁰ (p.68) Isto é importante, pois temos um poder não só de elaboração de uma identidade individual (como fica ressaltado às nossas percepções em uma primeira leitura) mas de elaboração de uma identidade social, de uma identidade cultural.

Nesse âmbito da relação entre o poder referencial e reflexivo da música e as experiências pessoais passadas com o som, é interessante uma passagem onde a autora cita Hicks, sobre a música que ouvimos já no útero de nossas mães:

³⁸ to remember key people in their lives, for example loved family members who had died.

³⁹ music is a medium that can be and often is simply paired or associated with aspects of past experience. It was part of the past and so becomes an emblem of a larger interacional, emotional complex. A good deal of music’s affective powers come from its co-presence with other things – people, events, scenes.

⁴⁰ Musical materials provide terms and templates for elaborating self-identity – for identity’s identification.

O som que domina o mundo do feto é o batimento cardíaco da mãe. Outras vozes e sons familiares acrescentam harmonia à já progressiva composição da sinfonia uterina. A partir da 24ª semana, o feto escuta o tempo todo. Ele ou ela tem muito o que ouvir, já que o abdômen e o útero grávidos são lugares muito barulhentos.⁴¹ (HICKS, 1995, p.31 apud DENORA, 2000, p.77)

Isso me leva a refletir sobre quando se inicia nossa experiência auditiva sensível e, se realmente nossa experiência musical atual está condicionada a nossa experiência musical passada então talvez nossas primeiras experiências sejam muito relevantes para como se dará nossa experiência musical ao longo de nossas vidas. Acredito que seja útil refletirmos acerca deste aspecto não só para uma aplicação prática em relação aos seres humanos que vão nascer, mas para refletirmos de maneira até mesmo terapêutica sobre nossa experiência musical e nossas preferências e reações à música.

Esse aspecto ressaltado por DeNora é frutífero para delinear perspectivas composicionais, inclusive, sobre como se pode experienciar frequências, andamentos, pulsos, ritmos e outros efeitos como o *reverb*. Para enfatizar de que maneiras a música pode ser usada para ser pareada, para melhorar, para aditivar, movimentos corporais, por meio da referência à música aeróbica, enfatizando a música como um anexo à agência corporal:

Produzida e distribuída por lojas de música comercial como Pure Energy, Music Xpress, Power Productions, Koreography Klub e Muscle Mixes, a música usada nas aulas de aeróbica é orientada para circunstâncias altamente específicas, para segmentos específicos da gramática aeróbica. Talvez não surpreendentemente, ao contrário da corporação Muzak e de outras empresas que produzem música para o ambiente, as empresas de música aeróbica catalogam seu estoque afetando e usando intencionalmente e de maneiras que tornam clara a posição da música dentro da gramática aeróbica. Além disso, é padrão envolver "profissionais de fitness" no processo de produção, onde eles podem selecionar determinados números e aconselhar sobre onde na gramática aeróbica esses números são melhor colocados.⁴² (DENORA, 2000, p.91)

⁴¹ The sound that dominates the unborn child's world is its mother's heartbeat. Other voices and familiar sounds add harmony to the already progressive composition of the uterine symphony. From the 24th week on, the unborn child listens all the time. He or she has lots to listen to, as the pregnant abdomen and uterus are very noisy places.

⁴² To be sure, music is prominent as an orientational device within any aerobic session. Produced and distributed by commercial music outlets such as Pure Energy, Music Xpress, Power Productions, Koreography Klub and Muscle Mixes, the music used in aerobic classes is oriented to highly specific circumstances, to particular segments of aerobic grammar. Perhaps not surprisingly, not unlike the Muzak corporation and other firms that produce music for ambience, aerobic music companies catalogue their stock by affect and intended use and in ways that make music's position within the aerobic grammar clear.

Em aeróbica, a música define os componentes de uma sessão através de suas mudanças de andamento (por exemplo, música para aquecimento, core e desaquecimento) e também traça o perfil dos movimentos corporais associados a cada um desses componentes. Este perfil é conseguido através das formas que materiais musicais - melodia, ritmo, gesto, gênero - são implantados. Nesse sentido, a música é um dispositivo em primeiro plano, um meio de propiciar um entretenimento aeróbico.⁴³ (DENORA, 2000, p.92)

De maneira mais genérica, ela aponta que “a música é cúmplice da configuração do corpo. É uma tecnologia de musculação, um dispositivo que oferece capacidade, motivação, coordenação, energia e resistência.” (DENORA, 2000, p.102) Novamente enfatizo o quão relevante este entendimento é e o quão relegado ou negligenciado, de maneira consciente ou subconsciente, esta perspectiva é numa abordagem formalista de música.

Tia DeNora (2000) também explicita fatores que colaboram para a operação da música a nível subconsciente, falando que

os poderes da música vão além de sua capacidade de servir como paradigma. Sua dimensão temporal, o fato de ser um meio não-verbal, não-representativo, e de ser uma presença física cujas vibrações podem ser sentidas, aumentam sua capacidade de trabalhar em níveis não-cognitivos ou subconscientes. De fato, falar de música apenas como uma espécie de exemplar é permanecer comprometido com uma concepção cognitivista de agência, organizada em torno das noções de habilidade mental e prática interpretativa. Tal concepção fica aquém dos níveis mais profundos em que a música também opera, os níveis em que não nos voltamos para a música como um recurso, mas estamos presos a ela, nos encontramos no meio dela, somos despertados por ela.⁴⁴ (p.159)

Moreover, it is standard to involve ‘fitness professionals’ in the production process where they may select particular numbers and advise about where in the aerobic grammar such numbers are best placed.

⁴³ In aerobics, music defines the components of a session through its tempo changes (for example, music for warm-up, core and cool-down) and it also profiles the bodily movements associated with each of these components. This profile is achieved through the ways that musical materials – melody, rhythm, gesture, genre – are deployed. In this sense, music is a device in the foreground, a means of affording aerobic entrainment.

⁴⁴ music’s powers extend beyond its capacity to serve as a paradigm. Its temporal dimension, the fact that it is a non-verbal, non-depictive medium, and that it is a physical presence whose vibrations can be felt, all enhance its ability to work at non-cognitive or subconscious levels. Indeed, to speak of music merely as a kind of exemplar is to remain committed to a cognitivist conception of agency, one that is organized around the notions of mental skill and interpretive practice. Such a conception stops short of the more profound levels on which music also operates, the levels on which we do not turn to music as a resource but are rather caught up in it, find ourselves in the middle of it, are awakened by it.

Essa crítica à concepção cognitivista de agência humana é importante para o entendimento da ação mais profunda da música, pois ela se organiza em torna habilidades mentais e o que a autora alega é que muitos dos poderes da música transcendem essas instancias racionalizáveis. A ação mais profunda da música também é associada pela autora a sua dimensão temporal, seu caráter não-verbal e sua presença abundante por meio de vibrações físicas. Antes de seguir em frente, faço aqui uma breve digressão em relação à musicoterapia.

Acredito que musicoterapia seja uma saída para quem se frustra com os entendimentos modernistas de música e os métodos de análise mais hegemônicos e tradicionais no meio acadêmico como meios de explicar os efeitos que a música exerce sobre o ser humano. A musicoterapia quebra essa noção de valorização musical por meio de aferimento de relações estruturais internas à música e por parâmetros validadores emergentes de posições que se apresentam como rasas em relação à profundidade do poder que a música pode exercer. Falando das propriedades terapêuticas da música, a DeNora (2000) acredita que

talvez o exemplo mais claro e mais dramático desse processo possa ser encontrado na musicoterapia medicinalmente embasada, em que a música é empregada como um modelo de bio-feedback, onde se pode, através da identificação com determinadas propriedades musicais, alterar estados fisiológicos e emocionais e a consciência corporal. Sob tais circunstâncias, pode-se dizer que a música reformula os parâmetros da experiência corporificada, para alterar o pulso ou a respiração, por exemplo, para diminuir a percepção da dor. O pulso "torna-se" - é modificado em relação a - o da música; a dor é "substituída" pelo estado da música. Exemplos como esses, nos quais a música é empregada deliberadamente para reformular a agência incorporada, mostram os poderes formativos da música em relação à agência em todo o fluxo da existência social. Os destinatários da música podem não se tornar a música em si, mas se tornam música filtrada por si mesmos e é isso que deve ser entendido pelo conceito de poder da música para mediar e informar.

É claro que o uso da música para alguns fins medicinais certamente pode trazer menos riscos que outros meios e pode também gozar de um custo menor de implementação. Sem dúvida, esse é um caminho de argumentação a favor da área da música dentro das universidades no sentido de alcançar um prestígio, uma relevância e uma pertinência social mais altos. E, para quem passa pela academia musical e, mais especificamente, para quem quer criar música, a musicoterapia é uma estimulante descoberta, pois ela é aponta para uma forma de repensarmos os poderes da música e como podemos abordar música e tomar decisões criativas sobre música.

Recentemente assisti um documentário chamado ‘Alive Inside’, que se passa em uma casa para pessoas idosas com deficiências mentais, e em determinado trecho é mostrado um senhor em completo estado de demência, sem conseguir se comunicar com

ninguém visual ou verbalmente. Então, uma canção que o remete a sua infância é posta para tocar em um headphone para ele e então, num efeito espetacular, ele se levanta, canta e se comunica com as pessoas a sua volta, independentemente de qualquer valor aferido por análises formalistas ou procedimentos historiográficos.

Isso me remete também a algumas crenças mais recentes disseminadas com intuítos duvidosos que julgo reproduzirem essa mentalidade formalista que considero equivocadas e que são exaltados por muitas pessoas. São crenças que, por conseguinte, são, ainda que implicitamente, colonialistas e etnocêntricas. São as crenças associadas ao conhecido “Efeito Mozart”. Elas associam a produção de efeitos cognitivos exclusivamente pela ‘riqueza estrutural’ de composições, associados geralmente a compositores canonizados por sua ‘genialidade’.

Na minha opinião, os efeitos são muito mais produzidos pelas questões que Tia DeNora aborda, como por exemplo a capacidade da música moldar maneiras de sensação futura. Então, a música vai ter muito mais efeito pela sua experiência pessoal do que por estruturas internas que alguns teóricos alegam ser motivo para riqueza intelectual e para canonização de certos compositores ‘gênios’.

De maneira central para este trabalho e materializando a um dos objetivos dos pós-estruturalistas, DeNora (2000) se debruça novamente sobre a questão do controle do ambiente musical e estético dos indivíduos. Ela diz que

a capacidade de controlar o ambiente estético é crucial para os indivíduos - em ambientes íntimos, em momentos de estresse, para proporcionar concentração, para estimular a agressão, para evitar a música dolorosa. Na medida em que a música pode ser vista para adentrar ou informar subjetividade e ação, então, a questão do controle estético e sua relação com a constituição da agência é séria, particularmente enquanto organizações e marketeers estão se tornando cada vez mais sofisticados em sua utilização da música.⁴⁵ (p.163)

Esse é um dos problemas centrais que quero abordar no presente trabalho. Ele diz respeito à alienação da perspectiva acadêmica em música no tocante à existência dessa conjuntura de controle das subjetividades por organizações, marqueteiros e diversas outras instâncias de poder.

⁴⁵ The ability to control one’s aesthetic environment is crucial to individuals – in intimate settings, at times of stress, to afford concentration, to vent aggression, to avoid painful music. To the extent that music can be seen to get into or inform subjectivity and action, then, the issue of aesthetic control and its relation to the constitution of agency is serious, particularly as organizations and marketeers are becoming increasingly sophisticated in their deployment of music.

Essa alienação é extremamente daninha e desempoderadora pra quem poderia se beneficiar da academia musical, pois esses controles vão acontecendo não só independentemente do que ocorre na academia mas também sem que a academia – que seria um lugar onde poderíamos nos deparar com a explicitação dos poderes da música e analisar a música segundo essas dimensões de maneira crítica e reflexiva e, então, nos equiparmos e nos empoderarmos para podermos regurgitar outros materiais musicais que possam também influenciar subjetividades e ambientes estéticos, talvez com intuits mais pertinentes à resolução de problemas socioculturais violentos – possa desenvolver maneiras efetivas de defesa e combate aos controles indesejáveis para o indivíduo ou para a sociedade.

Enquanto há esse controle subjetivo dos indivíduos por parte de quem detêm uma hegemonia de exposição musical, as pessoas que saem da academia musical passaram por um processo de endoculturação da estética formalista, que não torna explícito, não enfatiza, inclusive tira a perspectiva delas dos poderes que a música exerce, alienando-as da realidade das diversas tradições musicais, colocando-as em um sonho (ou pesadelo, ou *thriller psicológico*) da hegemônica estética formalista ou da escuta estrutural. Por fim, Tia DeNora (2000) finaliza seu livro aduzindo que “a música é muito mais que uma arte decorativa; [...] é um meio poderoso de ordem social. Concebida dessa maneira e documentada por meio de pesquisa empírica, a presença da música é claramente política, em todos os sentidos que a política pode ser concebida”⁴⁶ (p.163). Essa dimensão política tem ligação com a questão do controle de subjetividades e as ideologias implícitas nos fenômenos musicais (e nas teorizações sobre eles) usados nessa dominação no ambiente consumista moderno no capitalismo liberal em uma sociedade onde se há uma prática política doentia.

Para terminar este tópico, cito Nascimento (2011) quando ele evoca Kramer, falando que “A musicologia pós-modernista [...] diz que o que nós chamamos de experiência musical precisa ser sistematicamente repensada, que os horizontes de nosso prazer musical precisam ser redesenhados mais largamente, e que o incrustamento na rede

⁴⁶ music is much more than a decorative art; that it is a powerful medium of social order. Conceived in this way, and documented through empirical research, music’s presence is clearly political, in every sense that the political can be conceived.

de forças do não musical é algo para ser bem-vindo antes que rejeitado” (KRAMER, 1995, p.17 *apud* NASCIMENTO, 2011, p.15).

Precisamos repensar as unidades de experiência musical e, dessa maneira, como exposto neste tópico, poderemos enfatizar o poder que a música exerce e a partir desses poderes poderemos partir para abordagens prático-pedagógicas que os tomam como ponto de partida para entendermos, refletirmos, concebermos e julgarmos as composições musicais.

2.2.2 Preferências Musicais, Psicologia

Me aterei agora à influência que as diferentes funções emergentes do fenômeno musical em diferentes contextos geográficos, históricos, sociais e culturais, diferentes situações e ambientes, para diversos indivíduos, grupos sociais, culturas e subculturas, exercem sobre a preferência e a valoração musical.

A questão da valoração musical é de extrema importância, e associá-la às funções da música pode promover-nos de um desejável afastamento dos parâmetros universais de valorações propostos pela estética formalista e pela escuta estrutural – promovedores de certo excludentismo e opacidade de interpretação do fenômeno musical – e nos aproximarmos de uma perspectiva relativista, flexibilizada e subjetiva que possa nos proporcionar uma maior aceitação de diferentes preferências, gostos e vivências musicais, não impondo um critério específico e universal para a aceitação do valor dos fenômenos musicais e sim enfatizando a variedade de construções de significados musicais que emergem no sujeito *contextualizado* ao invés de *universal*. Para ilustrar a ampla atenção que vem sido dada à questão das funções da música, cito um trabalho compreensivo, que expõe autores e seus vieses de pesquisa em diferentes perspectivas sobre funções da música:

As funções de escuta musical no domínio cognitivo são investigadas em estudos sobre a percepção, reconhecimento e memória de elementos e características musicais, como altura, melodia, ritmo, estrutura ou complexidade (eg, Addessi & Caterina, 2005; Deliège & Sloboda, 1997; Ockelford, 2004); a capacidade imane da música para acionar a memória autobiográfica (Cady, Harris, & Knappenberger, 2008; Schulkind, Hennis, & Rubin, 1999); e a influência da música no desempenho cognitivo (Furnham & Stephenson, 2007; Lesiuk, 2005; Schellenberg, Nakata, Hunter & Tamoto, 2007). O domínio emocional recebe atenção nos estudos sobre emoções percebidas na música, emoções e reações físicas induzidas pela música e emoções expressas através da música (Juslin, 2005; Juslin & Laukka, 2004; Nawrot, 2003). No cotidiano, a música pode ser utilizada na regulação do humor (Husain, Thompson & Schellenberg, 2002; Saarikallio & Erkkilä, 2007), para lidar com uma crise (Behne, 1997; Lehmann, 1994) ou como um apaziguador do estresse (North, Hargreaves, & O'Neill, 2000; Tarrant, North, & Hargreaves,

2000). Finalmente, a música impacta o domínio social fornecendo diretrizes para a construção e expressão da identidade (Tarrant et al., 2001; Tekman e Hortaçsu, 2002) e apoiando as relações interpessoais (Bakagiannis & Tarrant, 2006; Hargreaves & North, 1999; Rentfrow & Gosling, 2006).

Grande parte da literatura psicológica, no entanto, assume que a audição musical é uma atividade individual e solitária. Essa suposição pode, de fato, estar ligada ao pano de fundo cultural de muitos psicólogos da música oriundos de sociedades ocidentais, que normalmente tendem a ser mais individualistas (Hofstede, 2001). Assim, a literatura enfoca predominantemente as funções cognitivas e emocionais da música no nível do indivíduo e negligencia aspectos coletivos das experiências musicais. Esse desequilíbrio é cada vez mais criticado por vários estudiosos da psicologia (Juslin, 2005; Juslin e Laukka, 2004; Lehmann, 1994; MacDonald, Hargreaves e Miell, 2001; North & Hargreaves, 2008; Rentfrow & Gosling, 2006). Enquanto isso, sociólogos e etnomusicólogos também nos lembram que os aspectos coletivos da música constituem uma característica fundamental que contribui para os contextos sociais e culturais (DeNora, 2000; Frith, 1987; Merriam, 1964; Mitchell, 1996). A música pode, assim, servir como uma representação simbólica de valores e identidades sociais e culturais (Merriam, 1964), além de ter a capacidade de comunicar valores e identidades pessoais a outros (Frith, 1987).⁴⁷ (BOER; FISCHER, 2012, p.180-181)

⁴⁷ Functions of music listening in the cognitive domain are investigated in studies on the perception, recognition and memory of musical elements and characteristics, such as pitch, melody, rhythm, structure or complexity (e.g., Addessi & Caterina, 2005; Deliège & Sloboda, 1997; Ockelford, 2004); the immanent ability of music to trigger autobiographical memory (Cady, Harris, & Knappenberger, 2008; Schulkind, Hennis, & Rubin, 1999); and music's influence on cognitive performance (Furnham & Stephenson, 2007; Lesiuk, 2005; Schellenberg, Nakata, Hunter, & Tamoto, 2007). The emotional domain receives attention in studies about emotions perceived in music, emotions and physical reactions induced through music and emotions expressed through music (Juslin, 2005; Juslin & Laukka, 2004; Nawrot, 2003). In everyday life, music can be utilized in mood regulation (Husain, Thompson, & Schellenberg, 2002; Saarikallio & Erkkilä, 2007), to cope with a crisis (Behne, 1997; Lehmann, 1994) or as a stress reliever (North, Hargreaves, & O'Neill, 2000; Tarrant, North, & Hargreaves, 2000). Finally, music impacts the social domain by providing guidelines for the construction and expression of identity (Tarrant et al., 2001; Tekman & Hortaçsu, 2002) and by supporting interpersonal relationships (Bakagiannis & Tarrant, 2006; Hargreaves & North, 1999; Rentfrow & Gosling, 2006).

Much of the psychological literature, however, assumes that music listening is an individual and solitary activity. This assumption may, in fact, be linked to the cultural background of the many music psychologists who hail from Western societies, which typically tend to be more individualistic (Hofstede, 2001). Thus, the literature focuses predominantly on cognitive and emotional functions of music at the level of the individual and neglects collective aspects of musical experiences. This imbalance is increasingly criticised by various psychological scholars (Juslin, 2005; Juslin & Laukka, 2004; Lehmann, 1994; MacDonald, Hargreaves, & Miell, 2001; North & Hargreaves, 2008; Rentfrow & Gosling, 2006). Meanwhile, sociologists and ethnomusicologists also remind us that the collective aspects of music make up a fundamental feature contributing to social and cultural settings (DeNora, 2000; Frith, 1987; Merriam, 1964; Mitchell, 1996). Music can thus serve as a symbolic representation of social and cultural values and identities (Merriam, 1964), while also having the ability to communicate personal values and identities to others (Frith, 1987).

A perspectiva ora proposta terá um reflexo no âmbito da Composição Musical, sua prática, aprendizagem e ensino, ajudando-nos a sermos mais ecléticos e aceitadores de produções musicais diversas, nos afastando de um atrelamento a parâmetros valoradores estáticos e universalistas. Também nos ajudará a criar perspectivas de parametrização (teorizar, criar teorias) baseadas em funções que a música exerce em diversas ópticas. E, nos permitirá apontar essas funções como elemento influenciador dos motivos pelos quais um indivíduo passa a achar uma música 'boa', ou seja, influenciador dos motivos por trás da formação das *preferências* musical e de atribuição de valor musical.

Schäfer e Sedlmeier (2009), se debruçando sobre as funções da música e a relação das funções da música com as preferências musicais dos participantes em sua pesquisa, concluem que “as funções da música favorita dos participantes, em geral, eram altamente relacionadas ao grau em que eles as preferiam. As funções que os participantes classificaram como altamente atribuíveis à sua música favorita foram a capacidade de influenciar ou regular o humor e a excitação, bem como a estimulação intelectual ou a expressão artística”⁴⁸ (p.295-296).

Os referidos autores (2009, p.296) indicam as cinco “as razões mais importantes pelas quais as pessoas gostam de sua música (obtidas por meio da correlação entre funções individuais e o grau de preferência, sobre todos os entrevistados)”⁴⁹:

A (1) *capacidade de expressar sua identidade*, (2) *a capacidade de expressar seus valores*, (3) *a capacidade de unir pessoas*, (4) *a identificação com os artistas*, e as (5) *informações recebidas através da música*.

Tia DeNora (2000), falando de música como regulação e a reflexividade como requisito para o atingimento dessa regulação, relatou “o uso de música em seis categorias temáticas:”

memória, assuntos espirituais, questões sensoriais (por prazer, por exemplo), mudança de humor, melhora do humor e atividades (incluindo coisas como exercitar, tomar banho, trabalhar, comer, socializar,

⁴⁸ the functions of participants' favourite music, overall, were highly related to the degree to which they preferred it. The functions participants rated highly as attributable to their favourite music were the capability to influence or regulate mood and arousal as well as intellectual stimulation or artistic expression.

⁴⁹ the most important reasons why people like their music (obtained by means of the correlation between single functions and the degree of preference, over all respondents) are its capability to express their identity and their values and its ability to bring people together. Surprisingly, further important reasons for preference seem to be the identification with artists and the information received through music, although

praticar atividade íntima, ler, dormir). [...] A música é um dispositivo ou recurso para o qual as pessoas se voltam para se regular como agentes estéticos, como seres que sentem, pensam e agem no seu dia-a-dia. Atingir este regulamento requer um alto grau de reflexividade; a percepção da necessidade de regulação descrita por nossos entrevistados emerge com referência às exigências e demandas situacionais feitas sobre eles em e através de suas interações com os outros. Tal reflexividade também pode ser vista em relação ao papel da música como material de construção da auto-identidade.⁵⁰ (p.62)

Uma questão adversativa que os autores dessa pesquisa sobre funções da música e sua relação com preferência musical propõem é a disparidade entre as funções que as pessoas atribuem as suas músicas favoritas e o verdadeiro porquê de elas gostarem das músicas que eles alegam preferir. “Existem muitas funções que pessoas atribuem para músicas das quais elas já gostam, mas isso não representa o porquê de esse indivíduo ter passado a gostar dessa música.” (SCHÄFER; SEDLMEIER ,2009, p.269)

Nesse sentido, é possível que você use uma música que você gosta muito para relaxar (presente), sendo que você passou a gostar da música por outras razões, como para se concentrar ou para festejar ou para estudar as relações estruturais internas dessa peça (passado).

Outro aspecto importante enfatizado pelos referidos autores é que

a relação entre funções da música e preferência musical também pode estar oculta por trás dos diferentes padrões de relações função-preferência entre os gêneros, indicando que pessoas que gostam de estilos musicais ou gêneros diferentes têm diferentes razões para seus sentimentos. Por exemplo, os fãs da música eletrônica se beneficiam mais do que os outros do fato de poderem dançar suas músicas e entrar em estado de êxtase. Em contraste, os ouvintes de música sofisticada se beneficiam mais da identificação com os artistas que compõem e executam essa música.⁵¹ (SCHÄFER; SEDLMEIER ,2009, p.296)

⁵⁰ using music in relation to six thematic categories: memory, spiritual matters, sensorial matters (for pleasure, for example), mood change, mood enhancement and activities (including things such as exercise, bathing, working, eating, socializing, engaging in intimate activity, reading, sleeping). [...] Music is a device or resource to which people turn in order to regulate themselves as aesthetic agents, as feeling, thinking and acting beings in their day-to-day lives. Achieving this regulation requires a high degree of reflexivity; the perceived ‘need’ for regulation described by our respondents emerges with reference to the exigencies and situational ‘demands’ made upon them in and through their interactions with others. Such reflexivity can also be seen in relation to music’s role as a building material of self-identity.

⁵¹ An important aspect of the relationship between functions and music preference might also be hidden behind the different patterns of function– preference relations among the genres, indicating that people who love different musical styles or genres have different reasons for their feelings. For example, fans of electronic music benefit more than others from the fact that they can dance to their music and get into an ecstatic state. In contrast, listeners of sophisticated music benefit most from the identification with the

Este aspecto é interessante de ser enfatizado, pois sublinha o fato de que não faz sentido tratar de maneira estereotipada as pessoas que preferem um gênero musical a outro qualquer. Isso porque, pelo fato de eles gostarem do gênero específico, a experiência que eles têm com o poder da música pode-se dizer amplificada pelo gosto a priori do qual os ouvintes gozam. Então, o poder funcional da música é amplificado por diferentes vieses, a depender de como os ouvintes valoram certa música ou tipo de música. Não faz sentido dizer que quem gosta de um tipo de música com uma *estrutura fraca* é mais *arcaico* ou *limitado intelectualmente* ou *moralmente* ou *culturalmente*. Ou seja, não faz sentido falar se uma música é ‘boa’ ou ‘ruim’ por essas vias. Explicitando a ligação das experiências individuais com as funções da música, os autores advertem que

“se entendermos como as experiências individuais com a música podem servir a diferentes funções importantes e levar a uma forte preferência musical, deve ser possível usar especificamente esses efeitos na educação e na musicoterapia. Parece que as pessoas podem aprender ou melhorar o uso efetivo da música, e parece promissor proporcionar os benefícios da música para o maior número possível de pessoas”⁵². (SCHÄFER; SEDLMEIER, 2009, p.297)

Eles identificam os benefícios pedagógicos e musicoterápicos em entender as experiências individuais em relação ao fenômeno musical e suas funções e também entendem, de maneira engajada, que esses benefícios (de entender as experiências individuais e preferências musicais em relação a funções que a música exerceu, exerce e exercerá em diversos contextos) devem ser levados adiante para o maior número de pessoas. Eu identifico também um benefício integrador e produtor de empatia e alteridade entre indivíduos e grupos sociais, justamente pela ênfase dada à música como um espaço em que a auto-realização (baseada na diversidade de experiências individuais, que têm suas similaridades mas são definidas por suas diferenças) tem uma grande importância nos efeitos que a ela exerce.

Alguns objetivos deste trabalho então se clarificam: disseminar os benefícios em entender música em relação às experiências musicais individuais e sociais dois

artists who compose and perform this music. These findings show that it is inappropriate to treat listeners of certain musical styles in a stereotypical way.

⁵² If we understand how individual experiences with music can serve different important functions and lead to strong music preference it should be possible to specifically use these effects in education and music therapy. It seems that people can learn or improve the effective use of music, and it seems promising to provide the benefits of music to as many people as possible.

indivíduos, em perceber a construção das preferências musicais associadas a experiências individuais, ligadas e parametrizadas a práticas e tradições diversas e específicas e em associar essas percepções à forma de teorizar, forjar ferramentas composicionais, compor e proceder a uma avaliação ou autoavaliação de uma composição musical. Esta perspectiva filosófica de valoração musical, que eu associo ao conceito de *virtude*, será materializado por meio de uma proposta teórica a ser utilizada no contexto da disciplina da Composição Musical.

2.2.3 Discursos e Ideologias Musicais

Explicitarei a presença sutil de alguns traços ideológicos nas ideias que permeiam as maneiras modernistas de entendimento musical, notadamente os métodos de análise tradicionais, a escuta estrutural, a ideia de autonomia musical, a estética formalista e a historiografia tradicional, de forma a apontar a perspectiva pós-moderna como uma estratégia para, compreendendo o fenômeno musical de maneira mais ampla e com maior pertinência histórico, geográfica, social e cultural, procedermos a um distanciamento dessas ideologias, se assim desejado.

Nicholas Cook (1998) revela a *uma espécie de doutrinação auditiva* por trás de como experienciamos música após ela ser *transformada de algo que você faz para algo que você sabe*:

Um exemplo de como as instituições educacionais constroem e naturalizam a cultura musical é fornecido pelo que às vezes é chamado de "treinamento auditivo", um tipo de condicionamento que ocorre em um estágio inicial do conservatório ou da educação universitária:

os alunos são ensinados a reconhecer coisas como as notas da escala, os tipos de acorde da harmonia da "prática comum" e os esquemas formais básicos da tradição clássica (binária, ternária, sonata e assim por diante). Quando digo "coisas", quero dizer literalmente: os estudantes estão sendo introduzidos no mundo da musicalidade ocidental, em que a música é composta de "coisas" para ouvir, construídas a partir de notas no mesmo sentido em que as casas são construídas de tijolos. E isso tem duas consequências. A primeira é que a música é transformada de ser basicamente algo que você faz (mas não necessariamente sabe como você faz) para algo que você conhece (mas pode não necessariamente sabe fazer); em outras palavras, é adotado dentro das estruturas da indústria do conhecimento e de uma sociedade que tende a valorizar a teoria acima da prática. A segunda é que se torna cada vez mais difícil conceber que a música possa funcionar de outras formas, ou ouvi-la apropriadamente se funcionar de outras maneiras; quanto mais você ouve, mais você ouve em termos das notas e acordes e tipos formais da tradição ocidental, e menos

you can understand music that works primarily in terms of timbre and texture, digamos.⁵³ (p.104)

Or seja, para Cook, o ‘olhar para a música’ de uma maneira formalista - vendo o significado da música emergindo de estruturas internas, objetos autônomos, ‘coisas’ – faz a música passar de algo que você *faz* (e não necessariamente sabe como) para algo que você *sabe* (e não necessariamente pratica). E faz também com que músicas compostas por objetos menos conhecidos tendam a ser mais dificilmente apreciadas, por influência da endoculturação em uma perspectiva formalista estrutural específica – com uma longa perpetuação desde sua concepção e consolidação – que nomeia esses objetos e classifica os engendramentos deles em *coerente, equilibrado, complexo, com unidade*, ‘bom’, ‘moralmente certo’, sem perceber se, na tradição onde eles emergem, é relevante levar em conta os aspectos que foram levados em conta (unidade, coerência, precisão, *ideia*, objetos, estruturas internas) para conferir-lhes tais qualidade (‘bom’, ‘melhor’). De maneira análoga, ocorre algum tipo de reflexo das ideias de emancipação pela racionalidade nos planos de ação do dia a dia, de posicionamentos morais, de interação com nossos sistemas econômico, político e social, algo que leva à marginalização sociocultural, com reflexos no plano individual.

Beard e Gloag (2005) definem ideologia dizendo que o termo geralmente é usado para se referir a

⁵³ example of how educational institutions construct and naturalize musical culture is provided by what is sometimes revealingly termed ‘ear training’, a kind of conditioning that takes place at an early stage of conservatory or university education:

students are taught to recognize such things as the notes of the scale, the chordal types of ‘common-practice’ harmony, and the basic formal schemes of the classical tradition (binary, ternary, sonata, and so on). When I say ‘things’, I mean the word literally: students are being inducted into the world of Western musicianship, in which music is made up of ‘things’ to hear, constructed out of notes in the same sense that houses are constructed out of bricks. And this has two results. The first is that music is transformed from being primarily something you do (but do not necessarily know how you do) to something you know (but may not necessarily do); in other words, it is embraced within the structures of the knowledge industry, and of a society which tends to value theory above practice. The second is that it becomes increasingly difficult to conceive that music might work in other ways, or to hear it properly if it does; the harder you listen, the more you hear it in terms of the notes and chords and formal types of the Western tradition, and the less you can understand music that works primarily in terms of timbre and texture, say.

qualquer conjunto ou sistema de crenças através do qual nós vemos e interpretamos o mundo ou um envolvimento com qualquer conjunto de questões e circunstâncias específicas. Nossas respostas à cultura, incluindo a música, também refletem essas crenças, assim como o alinhamento com abordagens e atitudes específicas na musicologia. Por exemplo, a busca de uma compreensão formalista da música através de estratégias de análise poderia ser entendida como refletindo uma ideologia específica. Na musicologia, a crítica da análise de Joseph Kerman fornece uma referência útil às operações da ideologia através da fusão da ideologia com o organicismo, análise e valor: 'Do ponto de vista da ideologia dominante, a análise existe para demonstrar o organicismo e existe o organicismo com o propósito de validar um certo conjunto de obras de arte' (Kerman 1994, 15)⁵⁴(p.67)

Podemos então fazer a ligação dos discursos ideológicos que sempre existirão em qualquer tipo de proposta pedagógica, analítica ou estética. As obras de arte às quais Kerman se refere são as que são exemplos de maestria em relação aos parâmetros que o formalismo e o organicismo sugerem, como unidade, coerência, rigor e equilíbrio.

Leo Treitler (1995) apresenta sua síntese sobre a ligação entre formas modernistas de entendimento musical e suas implicações ideológicas:

Tivemos razões o suficiente, quando nos empenhamos em buscar o desejo de entender as músicas e culturas musicais distantes, para nos distanciarmos dos grandes esquemas da história do estilo ("meta-narrativas", como agora devem ser chamadas) que outrora se assentaram em nosso campo por razões que pareciam então sadias. Já tivemos motivos o suficiente, em nossos esforços para entender algumas tradições musicais [...] a abandonar sua interpretação através de prismas conceituais (agora "prisões"), como "obra", "estrutura", "hierarquia", "unidade". A evidência não é apenas a de que o seu ajuste às idéias musicais dessas tradições não é bom, mas que elas podem surgir como traduções para o domínio estético como ideologias nacionalistas, racistas e sexistas experienciadas conscientemente ou de outra forma pelos observadores.⁵⁵ (TREITLER, 1995, p.10)

⁵⁴ any set or system of beliefs through which we view and interpret the world or an engagement with any set of specific issues and circumstances. Our responses to culture , including music, also reflect these beliefs, as does alignment with specific approaches and attitudes in musicology. For example, the pursuit of a formalist (see formalism) understanding of music through strategies of analysis could be understood as reflecting a specific ideology. In musicology, Joseph Kerman's critique of analysis provides a useful reference to the operations of ideology through the conflation of ideology with organicism , analysis and value : 'From the standpoint of the ruling ideology, analysis exists for the purpose of demonstrating organicism, and organicism exists for the purpose of validating a certain body of works of art' (Kerman 1994, 15).

⁵⁵ We have had sufficient reason, when we have been engaged in the pursuit of the desire to understand distant musics and musical cultures, to distance ourselves from the grand schemes of style history ("meta-narratives," they must now be called) that were once settled onto our field for reasons that seemed then sound. But suddenly to fold that distancing into "postmodernism" is to disclaim the virtue of greater clarity of scholarly vision only to claim the lesser virtue of radical legitimacy. We have had cause enough, in our

Esta é uma ótima síntese onde se clarificam os âmbitos de ação ideológica: âmbito nacionalista/colonialista/de dominação cultural; âmbito de dominação social e étnica, por ideias como ‘raça’; seja por dominações e hierarquizações de gêneros e promoções de um gênero sobre outro ou de um comportamento sexual sobre outro. No fim, tudo pode ser abarcado pela questão ‘o que é bom?’, e depois por ‘o que é bom pra mim?’, ‘o que é bom pro outro?’, ‘quais são os pontos consensuais entre o que eu acho bom e o que o outro acha bom que podem ser usados para saber se algo é melhor ou pior?’. Essas questões materializam as perguntas que devem ser perguntadas na prática da política.

Subotnik (1996), se referindo à discrepância entre o que a escuta estrutural promove e o que de fato ela oferece, fala que “o conceito de escuta estrutural, apesar da coerência rigorosa com que Schoenberg e Adorno procuraram defini-lo, é profundamente defeituoso por inconsistências entre o que promete e o que oferece.”(p.175) Assim, “projetado para proteger a música como uma preservação da integridade individual dentro da sociedade, e assim, finalmente, contribuir para a melhoria da posição dos indivíduos dentro da sociedade”⁵⁶ (p.175), na verdade o que ela faz é criar um ambiente onde é necessária uma escuta específica adquirida por um treinamento árduo e concebida e usada para justificar o alto valor de certas obras musicais, por certos interesses ideológicos, como os supracitados por Treitler.

Voltando a Cook (1992), fazendo uma ligação com a crítica de Subotnik de que há um grande elitismo na proposta da escuta estrutural, o autor segue com seus questionamentos:

efforts at understanding some musical traditions-early medieval European traditions are the ones that have worried me- to abandon their interpretation through such conceptual prisms (now "prisons"), as "work," "structure," "hierarchy," "unity." The evidence is not only that their fit to the musical ideas of those traditions is not good, but that they can arise as translations into the aesthetic domain of nationalist, racist, and sexist ideologies held-consciously or otherwise -by the observers.

⁵⁶ In the end, the concept of structural listening, despite the rigorous consistency with Schoenberg and Adorno sought to define it, is deeply flawed by inconsistencies between what it promises and what it delivers. Designed to protect music as a preserve of individual integrity within society, and thereby ultimately to contribute to the betterment of the individuals position within society, this concept in Schoenberg’s and Adorno’s version begs off its social responsibilities no less than the stylistic snobbishness of Stravinsky’s formalism does.

Mais uma vez, a análise schenkeriana baseia-se na experiência de continuidade e finalidade tonal em grande escala - mas as pessoas realmente experimentam esses movimentos direcionados em larga escala na forma como a análise schenkeriana sugere que eles o façam? Se parássemos um movimento de sonata no meio do desenvolvimento, a maioria dos ouvintes seria capaz de cantar a tônica de origem para o qual o desenvolvimento está se encaminhando? Eu duvido: e os analistas não parecem estar excessivamente preocupados com os fatos da matéria, uma vez que virtualmente nunca começam uma análise fazendo testes objetivos de resposta do público como este. Schenker não se viu explicando como o ouvinte médio experimenta a música; na verdade, ele ignorava as habilidades da pessoa comum em apreciar música em qualquer nível sério. O que ele estava explicando era como a música exigia ser ouvida por um ouvinte totalmente adequado - e ele enfatizou que ouvir música corretamente não era fácil, mas exigia uma aplicação séria. Agora, essa é uma posição perfeitamente coerente - não envolve nenhum absurdo lógico -, mas acho que restringe o alcance da análise ao ponto da irrelevância: a coisa realmente fascinante da música não é o efeito imediato que ela produz no ouvinte mais ignorante?⁵⁷ (p.220)

Então, com elegância, Nicholas Cook (1992) tece uma crítica a estética formalista e aos métodos tradicionais de análise (indiretamente, ainda que sem referência explícita, à escuta estrutural e também fazendo uma referência a um distanciamento teria de uma abordagem da teoria da recepção, porque os analistas *nunca começam uma análise fazendo testes objetivos de resposta do público*), demonstrando a irrelevância da análise Schenkeriana para explicar a experiência de um ouvinte 'não treinado'. Cook fala que esta perspectiva analítica afirmava que a música demandaria uma maneira específica de audição, ou seja, o real significado musical só seria acessado por quem dominasse a técnica proposta por Schenker, o que torna explícito o discurso elitista por trás desta teorização.

⁵⁷ Again, Schenkerian analysis is based on the experience of large-scale tonal continuity and finality – but do people really experience these large-scale directed motions in the way Schenkerian analysis suggests they do? If we stopped a sonata movement half way through the development, would most listeners actually be able to sing out the home tonic at which the development is aiming? I doubt it: and analysts do not seem to be overly concerned with the facts of the matter, since they virtually never begin an analysis by making objective tests of audience response like this. There are two possible justifications for analysts talking about things of which most musical listeners are not, in practice, aware. I think I can show both of them to be inadequate; but I shall explain what they are, partly because many analysts do believe one or the other, and partly because what I consider a more satisfactory answer to the question 'what does musical analysis tell us' will emerge from the argument. The first possible justification, then, is a frankly elitist one. As I said in Chapter 2, Schenker did not see himself as explaining how the average listener experienced music; in fact he was dismissive of the average person's abilities to appreciate music at any serious level at all. What he was explaining was how the music demanded to be heard by a fully adequate listener - and he emphasized that hearing music correctly was no easy matter but required serious application. Now this is a perfectly coherent position - it involves no logical absurdity - but I think it narrows the purview of analysis to the point of irrelevance: isn't the really fascinating thing about music the immediate effect it makes on even the most untutored listener?

Retomando agora a João Nascimento (2011), o autor diz que

a modernidade em música tinha correspondido evidentemente a certo número de movimentos – como o expressionismo em torno da Escola de Viena e o futurismo – que durante os anos 1908-1913 haviam lançado, com mais ou menos virulência, as premissas de uma arte pela qual os criadores se situavam dentro de uma atitude baseada no elitismo, no individualismo e no historicismo. (RAMAUT-CHEVASSUS, 1998, p.20 *apud* NASCIMENTO, 2011, p.67)

Novamente ligações de uma perspectiva moderna com discursos ideológicos são apresentados aqui. O autor associa a modernidade ao elitismo, ao individualismo e o historicismo.

Já explicitado por Cook (1992) e Subotnik (1996) o elitismo está por trás dos métodos analíticos que emergiram de maneira um tanto endógena, o individualismo é relacionado com a consolidação termos como ‘gênio’, ‘*talento*’, ‘obra’ e ‘unidade’ com base nos ideais iluministas de ‘essência humana’, ‘emancipação racional’ e ideia de ‘sujeito universal’ e o historicismo tem ligação com a historiografia tradicional – trabalhando com fragmentos para tentar formar uma metanarrativa que interpreta a evolução de estilos até o presente e a formação de um cânone de obras tidas como melhores pela perspectiva validadora das abordagens analíticas já explicitadas.

Nascimento (2011) ainda aponta que

a incredulidade na unidade metanarrativa também permite a absorção de modelos inovadores de relações entre diferentes estilos, diferentes heranças histórico-culturais e diferentes organizações musicais. Mais ainda: permite o reconhecimento de diferentes modos de audição de uma mesma obra ou de eventos musicais diversos. Diante dessa abertura, acredita-se ser possível a compreensão das relações que a música mantém com a experiência humana de um modo mais amplo. (p.161)

Ou seja, a incredulidade na unidade metanarrativa dá lugar a coletividade narrativa. A coletividade narrativa são relatos de diversos indivíduos que constroem uma grande história flexível, uma tradição. Quando nos abrimos à coletividade narrativa nos abrimos ao reconhecimento de *diferentes modos de audição de uma mesma obra ou de eventos musicais diversos* e passamos a compreender *as relações que a música mantém com a experiência humana de um modo mais amplo*. Quando nos fechamos na unidade metanarrativa, nos mantemos em uma torre de marfim, em uma espécie de *metatradução*, que não encontra uma pertinência histórico geográfica social e cultural à qual se acomodar.

Harari também estabelece uma ligação entre discursos ideológicos e agendas científicas e seu financiamento: “em suma, a pesquisa científica só pode florescer se

aliada a alguma religião ou ideologia. A ideologia justifica os custos da pesquisa. Em troca, a ideologia influencia a agenda científica e determina o que fazer com as descobertas” (HARARI, 2015, p.284).

Certamente, este trabalho busca o *empoderamento* de diversos indivíduos e suas produções (professores, alunos, tradições, culturas, sonoridades, teorias, técnicas, manifestações) que se encontram em pé de *desigualdade* com as teorias, composições e perspectivas canonizadas e validadas por uma perspectiva analítica e estética que, segundo autores já apresentados, goza de grande *dominância e hegemonia* no âmbito acadêmico, incorrendo num movimento de *repressão* a diversas subjetividades que por este âmbito passam, em sua maioria como discentes. Este trabalho tem como uma de suas finalidades servir como um equipamento para um professor de música, mais precisamente um professor que aborde a Composição Musical, por envolver o destaque de fatores que determinam a criatividade (e as criações, e as composições) musicais, nestes diversos âmbitos e também no viés metodológico da etnografia crítica. Em minha perspectiva, existe muita dominação, repressão e cerceamento em vários âmbitos da experiência humana. Na música há uma oportunidade de destacar como essa repressão se manifesta nos subjetivos dos indivíduos que querem criar música, como há dominação da expressividade a partir de legados filosóficos impertinentes refletidos em teorizações musicais diversas e como o cerceamento da criatividade pode se dar no ambiente de ensino/aprendizagem acadêmico da música, em específico a nível criativo, de criação, de Composição.

2.2.4 Etnomusicologia, Antropologia

Demonstrarei a importância da influência do olhar antropológico na mentalidade do pesquisador em música, notadamente por trazer um olhar autocrítico para a área da música e adotar estratégias contra-hegemônicas no âmbito da teorização musical.

Beard e Gloag (2005) definem a prática da Etnomusicologia como sendo

interdisciplinar, envolvendo habilidades linguísticas e antropológicas, e falando amplamente se aplica à música que reside fora da tradição da música ocidental. Tem sido descrito como "o estudo da música na cultura" (Merriam, 1959) e o estudo da sociedade na música (Seeger, 1987). O etnomusicólogo britânico Martin Stokes afirma que: A música "é" o que qualquer grupo social considera ser, contrariando as definições e buscas essencialistas para "universais" musicais da

etnomusicologia dos anos 60, ou técnicas de análise musicológica orientadas para o texto. (Stokes 1994, 5)⁵⁸ (p.47)

Os autores demonstram que a etnomusicologia é uma prática interdisciplinar e, amplamente falando, aborda músicas que não são pertencentes ao âmbito da *Western Art Music* e seus cânones. Também, é etnomusicológica a ideia que Stokes aponta como uma flexibilidade e relativização do conceito de música e, por conseguinte, de diversificação de formas de enxergar e fazer música (analisar e criar) e empoderar perspectivas diferentes das que já gozam de poder.

Discorrendo sobre a subárea da Etnomusicologia, Regula Qureshi (1995) aponta que

A etnomusicologia foi desde o início considerada uma especialidade marginalizada até uma abertura muito recente da conversa musicológica. Seu relativo isolamento da musicologia possivelmente facilitou uma busca pragmática que levou os etnomusicólogos às ferramentas da antropologia e a um paradigma de relatividade, holismo e reflexividade cultural, muitas vezes com correntes subjacentes contra-hegemônicas. A musicologia, por outro lado, adotou uma postura que tem sido não apenas positivista, mas também fortemente conservador.⁵⁹ (p.332)

Acredito que esta perspectiva da etnomusicologia e esses paradigmas de relativismo, holismo, reflexividade cultural e contra-hegemonia, não só são frutíferos para o estudo da música como um todo – como um ponto de partida para entendermos o fenômeno musical –, mas também é muito rica para termos terrenos férteis em termos de forja de técnicas e perspectivas criativas que possam levar as produções musicais academicamente informadas a terem maior relevância, maior pertinência, impacto e efetividade – seja pra quem a compõe, seja para quem experiencia essas composições (ou

⁵⁸ The practice is interdisciplinary involving linguistic and anthropological skills, and broadly speaking it applies to music that resides outside the Western concert music tradition. It has been variously escribed as ‘the study of music in culture’ (Merriam 1959) and the study of society in music (Seeger 1987). The British ethnomusicologist Martin Stokes states that: Music ‘is’ whatever any social group considers it to be, contrary to the essentialist definitions and quests for musical ‘universals’ of 1960s ethnomusicology, or text-orientated techniques of musicological analysis. (Stokes 1994, 5)

⁵⁹Ethnomusicology has from the outset been considered a marginalized specialty until a very recent opening up of the musicological conversation. Its relative isolation from musicology possibly facilitated a pragmatic search that led ethnomusicologists toward the tools of anthropology and a paradigm of relativity, holism, and cultural reflexivity, often with counter-hegemonic undercurrents. Musicology, on the other hand, had adopted a mandate that has been not only positivistic, but also strongly conservative.

seja, o contexto individual-social-cultural onde estas composições emergem e são apreciadas).

“O que a antropologia traz para o estudo da música?”, Qureshi (1995) se pergunta. E nos apresenta a resposta:

A antropologia tem se concentrado nas conexões entre experiência e conceitos, ação e reflexão, privilegiando o presente sobre o passado e vivenciando experiências sobre os relatos textualizados. Como uma disciplina recente e, portanto, "residual" dentro da academia, a antropologia se construiu estudando "abaixo" e "fora", abaixo e além da circunferência da alta cultura ocidental, e incluindo pessoas marginalizadas pela geografia assim como pela hegemonia. A natureza inevitavelmente transcultural dos encontros entre investigador e sujeito engendrou o conceito de "relatividade cultural" e restringiu a noção de cânone, ao ponto de decanonizar a disciplina.⁶⁰ (p.333)

A própria natureza, objeto e situação do estudo antropológico, que trazia consigo uma perspectiva intercultural, suscitou a ideia de relatividade cultural, de alteridade, de ‘Outro’, e de hegemonia, hierarquia, dominação, submissão, colonização e poder cultural.

Para a música – uma disciplina amplamente balizada por cânones – esse olhar antropológico vem muito a calhar no sentido de a disciplina se abrir para o escrutínio de objetos marginalizados e trazê-los para o escopo do pensar música na academia, empoderando assim as culturas, produções culturais e pessoas, enfim, marginalizadas (marginalizadas elas por várias questões: econômicas, políticas, religiosas, midiáticas, de gênero). Esse olhar autocrítico e esse olhar relativizante são olhares que advogo serem muito necessários para a área acadêmica da música por várias razões, como por exemplo, elevar a autoestima dos indivíduos, fator crucial para que se haja criatividade. Passa-se então a saber que “A verdade da música, a verdade da escuta, esfacela-se perante as múltiplas possibilidades culturais de seus critérios.” (NASCIMENTO, 2011, p.117)

A verdade da música e da escuta – atrelada a uma visão positivista, determinista, iluminista, racionalista ou formalista – é dissolvida perante a fatalidade e a força com que a lógica relativista se apresenta numa visão globalizada e multicultural, onde cada cultura

⁶⁰Anthropology has been focused on the connections between experience and concepts, action and reflection, thereby privileging the present over the past, and lived experience over textualized accounts. As a recent and hence "residual" discipline within the academy, anthropology has built itself by studying "down" and "out," below and beyond the circumference of Western high culture, and including people marginalized by geography as well as hegemony. The inevitably cross-cultural nature of the encounters between investigator and subject have engendered the concept of "cultural relativity" and restricted the notion of canon, to the extent of decanonizing the discipline

experiencia e aborda e valida as formas de abordagem de uma maneira particular, narrativa.

Para terminar este breve mas importante tópico, evoco Attinello (2008, p.167) quando ele, em três diferentes perspectivas, nos explicita a dificuldade em relativizar-nos, em antropologizar-nos.

Há coisas - músicas, métodos, interpretações - que achamos inatamente difíceis de entender, porque suas implicações são inconsistentes com as decisões que tomamos sobre nós mesmos e (nossa versão do) universo.⁶¹

Isso se relaciona com a dificuldade que se tem de performar esse salto para se distanciar da dos entendimentos modernistas de música, porque talvez essa nova proposta da musicologia pós-moderna pode ser inconsistente com decisões que já tomamos sobre nós mesmos e sobre nossa realidade, pode ser inconsistente com as decisões que nós, como músicos, compositores e acadêmicos, já tomamos e que são refletidas em coisas que escrevemos, alegamos em sala, com composições que fizemos.

Há outras coisas que simplesmente não podemos compreender porque nossa experiência e o que aprendemos com ela não podem se estender o suficiente,⁶²

Ou seja, não podemos entender certas propostas que emergem em nosso caminho, pois nossa experiência de vida já impôs barreiras, ainda que apenas algumas, rígidas. Isto tem a ver com a formação de nosso aparato perceptual, que pode ter suas flexibilidades mas também pode ter sua rigidez, em dogmas que não serão quebrados.

e finalmente há coisas, acho muitas, que preferiríamos não entender (ou preferiríamos fingir que não entendemos) porque qualquer compreensão expressa delas poderia ser inconsistente com as coisas que dissemos ou sugerimos, o que pode nos fazer parece tolo.⁶³

⁶¹ There are things—musics, methods, interpretations—that we find innately difficult to understand because their implications are inconsistent with decisions we have made about ourselves and (our version of) the universe.

⁶² There are other things we simply cannot grasp because our experience, and what we have learned from it, cannot stretch far enough.

⁶³ and finally there are things, too many I think, that we would prefer not to understand (or would prefer to pretend not to understand) because any expressed comprehension of them might be inconsistent with things we have said or implied, which then might make us seem foolish.

Esta terceira perspectiva de Attinello é representativa da conjuntura da rigidez da cultura em que estamos inseridos, muito baseada no medo. O medo é o grande perpetuador do *status quo* e perpetuador de controle das correntes já postas, dominantes, hegemônicas.

A proposta da musicologia pós-moderna, é facilmente entendível a nível racional, mas, de maneira mais política e ideológica é mais difícil dar o braço a torcer e aceitá-la como prática, pois já adotamos posturas determinadas, atreladas a uma perspectiva onde fomos endoculturados, onde a crítica e a subversão destas mesmas posturas seria por demais dolorosa, difícil, “incoerente” – em suma, exigiria grande coragem e honestidade.

Attinello consegue enfatizar as dificuldades que nós temos em arriscar, em mudar, e na área da academia musical existe um fator nefasto de conveniência para que o *status quo* seja mantido. É muito mais fácil nos preocuparmos e nos ocuparmos com notas musicais e relações internas, perpetuando esse universo onde podemos validar obras e compositores e artistas pela análise formalista, que envolve muito menos do que se entrarmos em uma perspectiva pós-moderna, abarcando a fatalidade interdisciplinar necessária para que possamos identificar equívocos em perspectivas tradicionais e formalistas para se abordar música e iluminar com maior eloquência o fenômeno musical, seus poderes, funções e discursos.

Quem sabe essas perspectivas não vão ajudar a parametrizar a forma como entendemos as preferências musicais, o que é uma música ‘boa’, como compô-la e como apontar para alguém as melhores maneiras de compô-la (que é, em minha visão, a principal função de um professor de composição) de maneira mais útil para esses *alguéns*: esses indivíduos que carregam consigo relatos e de uma grande narrativa construída conjuntamente em seus contextos, onde compartilham práticas de diversas tradições.

2.2.5 A Proposta de David Elliott, Pedagogia Musical

A Composição Musical tem consigo uma dimensão pedagógica. Nesse caso, é interessante tomar alguma visão em que possa verificar a existência de possibilidade de harmonização tanto com minha experiência pessoal quanto com preceitos pós-modernos de entendimento musical. Ademais, tendo como referência uma outra proposição pedagógica já reconhecida, posso desenvolver minha proposta de maneira mais embasada. Apontarei a proposta pedagógica praxial de David Elliott como uma relevante perspectiva justamente por ressoar com as minhas perspectivas pessoais e as com as pós-

modernas, apresentando, portanto, pertinência para a construção do campo conceitual da teoria por mim proposta, destacando as ideias mais importantes da proposta de Elliott.

Segundo Paulo Freire,

a educação é uma forma de intervenção no mundo. Intervenção que além do conhecimento dos conteúdos bem ou mal ensinados e/ou aprendidos implica tanto o esforço de *reprodução* da ideologia dominante quanto o seu *desmascaramento*. Dialética e contraditória, não poderia ser a educação só uma ou só a outra dessas coisas. Nem apenas *reprodutora* nem apenas *desmascaradora* da ideologia dominante. (FREIRE, 1996, p.38)

Saber igualmente fundamental à prática educativa do professor ou da professora é o que diz respeito à força, às vezes maior do que pensamos, da ideologia. É o que nos adverte de suas manhas, das armadilhas em que nos faz cair. (FREIRE, 1996, p.47)

Saber do engendramento das ideologias na educação é um ‘saber’ essencial para um professor na prática educativa. E, quando falamos de academia falamos de educação. Se formos entrar no âmbito da educação não-formal, pode-se afirmar que quase todo mundo é professor ou passa por algum processo educacional em algum momento da vida. Então, a partir dos pensamentos de Paulo Freire, sabendo ou não da *força da ideologia*, nossos empreendimentos educacionais, pedagógicos e de ensino/aprendizagem estão permeados por essa *força*.

Nesse sentido, Paulo Freire vê a ‘percepção de que a existem ideologias entranhadas nos processos pedagógicos’ como como um equipamento essencial do educador, ou professor, ou pessoa que empreende atividades pedagógicas. Eu também acho esse instrumento essencial, pois se não houver essa dimensão de elucubração, de reflexão que envolve a influência das ideologias no ensino, na educação, o professor estará prestando um desserviço aos alunos por não saber com que ideologias ele está lidando quando ele transmite o conhecimento tanto pela *materialidade* do conhecimento que é transmitido quanto pela *forma* de transmissão do conhecimento. Vamos lembrar que para Beard e Gloag (2005), ideologia pode ser entendida como

qualquer conjunto ou sistema de crenças através do qual nós vemos e interpretamos o mundo ou um envolvimento com qualquer conjunto de questões e circunstâncias específicas. Nossas respostas à cultura, incluindo a música, também refletem essas crenças, assim como o alinhamento com abordagens e atitudes específicas na musicologia. Por exemplo, a busca de uma compreensão formalista da música através de estratégias de análise poderia ser entendida como refletindo uma ideologia específica.⁶⁴ (p.67)

⁶⁴ any set or system of beliefs through which we view and interpret the world or an engagement with any set of specific issues and circumstances. Our responses to culture , including music, also reflect these beliefs, as does alignment with specific approaches and attitudes in musicology. For example, the pursuit

No entanto, representando uma situação avessa ao que almeja Paulo Freire como um ideal, Yuval Harari (2015) aponta que

nos círculos acadêmicos, muitos são ingênuos o bastante para acreditar na ciência pura. Acreditam que, em uma atitude altruísta, os governos e os negócios lhes dão dinheiro para que eles se dediquem aos projetos de pesquisa que desejarem. Mas isso está longe de descrever a realidade do financiamento científico. A maioria dos estudos científicos são financiados porque alguém acredita que eles podem ajudar a alcançar algum objetivo político, econômico ou religioso [ou ideológico]. (HARARI, 2015, p.281)

A ciência, a epistemologia e a pedagogia estão intimamente ligados, até mesmo porque, a nível de graduação, quem quer pesquisar tem que ensinar e vice-versa. É bom que se queira os dois. Uma pedagogia estará atrelada necessariamente a como se entende que se dá o *saber* e sobre a definição que se tem do *objeto* (domínio) desse *saber*.

Vanda Freire (2010) aponta que

no âmbito da educação musical, as pesquisas, sob o enfoque pós-moderno, têm enfatizado aspectos que também geram aproximação com outros campos de conhecimento, como no emprego de abordagens etnográficas, na ampliação de limites de seu objeto de estudo, trazendo a cultura e o cotidiano para seu foco de interesse. Entre esses aspectos, valorizados pelas pesquisas recentes sobre educação musical, podemos citar:

A legitimação de diferentes técnicas de criação, diferentes sonoridades e sistemas musicais, analisados, pelo enfoque da educação, com uso freqüente de abordagens etnográficas. (FREIRE, 2010, p.54)

Sérgio Figueiredo (2010) aduz:

As diversas interseções que se estabelecem entre música e educação, de forma abrangente, implicam na possibilidade de relações com outras áreas do conhecimento. Para Kramer, a educação musical - ou pedagogia da música para esse autor - conecta-se diretamente com a sociologia, a psicologia, a antropologia, a filosofia, dentre outras áreas, estabelecendo um diálogo que fortalece a compreensão que se pode ter sobre os diversos modos de aprender e ensinar música.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 156)

Ou seja, a interdisciplinaridade é uma premissa para ensinar música. Esta reflexão sobre os *limites de objeto de estudo* – ou seja, os limites da ‘música’ – foi empreendida nos subcapítulos anteriores, *trazendo a cultura e o cotidiano para seu foco de interesse*, se utilizando das ópticas *da sociologia, da psicologia, da antropologia*. O que eu pretendia era propor um ponto de partida de aspectos mais importantes a se considerar para uma proposta de definição base para o viés deste trabalho. A *legitimação de*

of a formalist (see formalism) understanding of music through strategies of analysis could be understood as reflecting a specific ideology.

diferentes técnicas de criação, diferentes sonoridades e sistemas musicais é central para este trabalho como um todo, como um ideal, um princípio de uma filosofia pedagógica. E, indo além, é intuito desta empreitada teórica conferir prioridade à experiência prévia do discente como âmbito onde emergiram, emergem e emergirão as *diferentes técnicas de criação* e diferentes perspectivas sobre *sistemas musicais*.

Vanda Freire (2010) expõe outro aspecto valorizado pelas pesquisas recentes sobre educação musical extremamente coadunado com a primazia da qual o sujeito descentrado e a narratividade gozam na perspectiva pós-moderna:

O conceito de cultura, segundo um enfoque pluralista, concedendo maior espaço às trocas e reelaborações de características musicais e às experiências do cotidiano dos alunos, relativizando os pontos de vista. (FREIRE, 2010, p.54)

Quando se dá *maior espaço às trocas e reelaborações de características musicais e às experiências do cotidiano dos alunos*, não apenas somos obrigados a relativizar os nossos pontos de vista, mas, como nos mostramos relativistas aceitando as *experiências do cotidiano dos alunos*, servimos como exemplo dessa recepção, dessa aceitação. Se levarmos em conta todo o exposto até então, nos lembraremos o quão importante são as experiências pessoais para que haja *efeito* musical nas pessoas e o quanto as experiências pessoais (intrínsecas e extrínsecas) são importante para entendermos a criatividade. Outro aspecto enfatizado são

as metodologias de ensino que dão destaque às experiências musicais do aluno e às trocas entre processos informais, não-formais e formais de ensino de música. (FREIRE, 2010, p.54)

Novamente, este é um aspecto que sublinha a primazia e eficácia da narratividade, contextualizada pelas experiências do aluno.

As trocas entre processos informais, não-formais e formais de ensino de música é uma prática que emergiu intuitivamente para mim. A teorização, a improvisação, a conversa, a composição, a performance, a regência, têm aparecido constantemente em minhas aulas. Raramente há um momento formal expositivo. Geralmente ele ocorre quando quero explicar alguma proposta muito especificamente minha, e o espaço é logo aberto a discussões. Essa pluralidade de processos informais, não-formais e formais ao invés da predominância do formal, é fundamental, ainda mais se tratando da subjetividade do objeto musical e dos componentes levados em conta para se entender e estimular a criatividade.

Vanda Freire aponta que, na perspectiva pós-moderna de pesquisa em educação musical, “as percepções e depoimentos de todos os atores de um processo educacional, inclusive dos alunos ou de pessoas não letradas, como relatos válidos para a pesquisa” (FREIRE, 2010, p.54). E não só como relatos válidos para a pesquisa, mas para a instauração de um ciclo virtuoso auto avaliativo de uma área como um todo, subárea, departamento, subdepartamento, disciplina. As percepções e depoimentos – além de serem justamente narrativos, ao invés de metanarrativos – são a base de uma avaliação frutífera, que trará *feedbacks* orientadores de reflexões, para ambos alunos, professores, funcionários em prol de um *bem comum*.

Para Sérgio Figueiredo (2010),

muitos mitos sobre a música – a aprendizagem e seu ensino – ainda são perpetuados nos meios educacionais e na sociedade em geral. A pesquisa pode trazer contribuições neste sentido através de estudos sistemáticos sobre aspectos que envolvem o ensino e a aprendizagem da música, seus atores, os benefícios desta experiência, e assim por diante. (FIGUEIREDO, 2010, p. 173)

De maneira análoga a como Alencar e Fleith abordam as ideias preconcebidas sobre criatividade, manifestadas na associação kantiana entre criatividade e genialidade, Figueiredo aponta esses *muitos mitos sobre música*, que são manifestados na crítica à ideia de *talento*, a ser deslindada abaixo. De maneira mais genérica, os *muitos mitos sobre música* podem estar relacionados aos muito mitos sobre a ‘natureza racional humana’, típica do Iluminismo do qual muitas das ideias modernistas de música (como autonomia, organicismo, hierarquia estilística, unidade, coerência) se alimentam.

Levando em conta todos esses aspectos que Vanda Freire (2010) declara típicos de uma pesquisa pós-moderna em educação musical, acredito que a pesquisa de David Elliott se faz harmoniosa com o intuito pós-moderno do presente trabalho. Sua pesquisa culminou em uma proposta pedagógica praxial da música. Esta será a abordagem inicial para abastecer a base teórico-conceitual da minha proposta no que tange a pedagogia da Composição Musical.

“A natureza da educação musical depende da própria natureza da música, e que o significado da educação musical deve depender do significado da música na vida humana” (GOBLE, 2003, p.25 *apud* COSTA, 2010, p.64), ou seja, a natureza da música é dependente (é inclusive consequência) do que se entende por música. Por isso, se a reflexão promovida por um *campo* entende o *domínio* da música por uma perspectiva formalista, teremos uma educação formalista. Se ao contrário for, e a reflexão promovida

por um *campo* entende o *domínio* da música por uma perspectiva holística da música, provavelmente teremos uma educação holística.

A perspectiva formalista é em grande parte dissociada do significado que música tem na maioria da vida humana e das interpretações que ela suscita. É de suma importância essa reflexão tão ansiada por Kramer implícita na sua fala de que “as formas modernistas de entendimento musical atribuem uma única autorreferencialidade para a música, interpretando-a [de forma] altamente opaca do ponto de vista extramusical” (KRAMER, 1995, p.13 *apud* NASCIMENTO, 2011, p.14) Nos subcapítulos anteriores tentei demonstrar algumas perspectivas de entendimento musical que se distanciam um pouco das reflexões mais formalistas que se debruçam em partituras, ritmos e notas primariamente ou primordialmente e se aproximam desse *ponto de vista extramusical*.

Maria Costa aponta que

Elliott defendeu a tese de que a capacidade para compreender as propriedades e formas estruturais da música é só uma das dimensões da compreensão musical, exigidas na Educação Musical. Considera que é possível defender a ideia de que a música é mais do que uma coleção de objectos estéticos autónomos, e que esta ideia é necessária para uma compreensão abrangente da música e da educação musical. (COSTA, 2010, p.68)

Para Elliott a autonomia musical (e a estética formalista) não são suficientes para compreender música e educação musical, ou seja, a visão de que o significado está adstrito a uma estrutura interna é limitante no sentido de uma proposta de entendimento mais amplo e *extramusical* da música, conforme anseia Kramer. Elliott se opõe à estética formalista, sendo ela uma potencial metanarrativa a ser combatida, adotando então estratégias que, aliadas a seu intuito, podem ser entendidas como pós-modernas.

Elliott vê a dificuldade em valorizar a interpretação como uma marca da teoria estética e da noção de autonomia musical, o que faz com que essas perspectivas se afastem da dimensão da percepção e da experiência musical. Maria Costa (2010) nos informa que

Durante os últimos 30 anos tornou-se dramático o declínio da teoria estética, entre os académicos da filosofia da música, da sociologia da música, da musicologia, da etnomusicologia, da teoria curricular e, mais recentemente, na Educação Musical. Este declínio deve-se principalmente ao facto de a teoria estética isolar a obra de arte de todas estas dimensões, o que deu origem, naturalmente, com o decorrer do tempo, a que a obra de arte fosse considerada um objecto autónomo. (COSTA, 2010, p.67)

Não há menção, novamente, das áreas de Performance Musical ou Composição Musical. Isso é coerente com a ressalva de Vanda Freire (2010) quando ela afirma que “algumas subáreas, como a educação musical e a etnomusicologia, têm se

mostrado mais permeáveis à visão interdisciplinar, outras se atêm mais a uma visão “‘individualista’ de pesquisa e de conhecimento” (p.56). Denota-se que as áreas de performance e criação, áreas onde a vontade de perpetuação de certos paradigmas é maior, com base nos conceitos de excelência, rigor e maestria (criticados por mim e por outros autores apresentados) e por consequência da questão da valoração musical, algo que se escrutinarmos por um viés pós-moderno pode ser modificado radicalmente e, na minha opinião, tal postura escrutinadora pode gerar vários benefícios pros praticantes de música, dentro e fora da academia.

Segundo Elliott, “a teoria estética tem dificuldade em valorizar a *interpretação*” (COSTA, 2010, p.67). Interessante notar que uma narrativa se liga às experiências humanas de maneira mais orgânicas, com uma pertinência contextual (histórico, geográfica, social, cultural), suscitando uma grande flexibilidade interpretativa, tanto de quem narra quanto de quem ouve a narrativa. Já a metanarrativa é codificada de uma forma que as experiências humanas, advindas de um contexto, precisam se adaptar ao universo interpretativo onde a metanarrativa se instaura, para terem uma chance de interpretá-la, o que gera uma rigidez interpretativa, tanto em quem narra quanto em quem quer ouvir a narrativa.

Maria Costa expõe o entendimento transdisciplinar do fenômeno musical presente na proposta de Elliott alegando que “em síntese, a filosofia praxial compreende a música na sua dimensão antropológica e funcional. Elliott pensa que todas as formas de fazer música envolvem uma forma multidimensional de pensar” (COSTA, 2010, p.69). Abordei as contribuições da perspectiva antropológica para a ampliação do que o campo acadêmico da música entende como fenômeno musical bem como a ligação das várias funções que a música exerce com a emergência das preferências musicais nos indivíduos. A reflexão transdisciplinar empreendida até então se vê em algum sentido harmonizada com a proposta de Elliott. A preocupação em empreender essa reflexão, tendo em vista que a proposta do trabalho como um todo é oferecer uma perspectiva pedagógica, vem como reação ao pensamento de Elliott de que “a natureza da educação musical depende da própria natureza da música, e que o significado da educação musical deve depender do significado da música na vida humana” (GOBLE, 2003, p.25 *apud* COSTA, 2010, p.64). A seguir exporei as principais características da proposta de Elliott.

Currículo

Maria Costa (2010) aponta que

Para Elliott os músicos são as pessoas que verdadeiramente fazem música e estes «desenvolvem uma prática humana diversificada que se manifesta de muitas maneiras diferentes em todo o mundo» (Goble, 2003, p.26). Em oposição à teoria estética, Elliott considera que a música não se pode reduzir a uma «coleção de objectos que se podem partir e empacotar, ordenadamente, em conceitos verbais sobre as suas estruturas formais» (Elliott, 1995, p.247). Considera que a música é uma prática humana que depende do saber musical e que, embora os conceitos verbais e outros tipos de conhecimento formal sobre a música possam ser úteis para a relação entre o fazer música e o ouvir, o uso desses conceitos na organização de um currículo de música fará deturpar a natureza e o significado da música. Pensa que os conceitos sobre os elementos estruturais da música não constituem o conhecimento da música em si. (COSTA, 2010, p.66)

Esta ideia vem harmonizada com o que fora explicitado a pouco, dessa vez associada com a construção curricular. O problema é que a construção (e a mudança) curricular é algo moroso – que depende de forças institucionais que muitas vezes estão em antagonismo –, carregada de dogmatismos e, da forma como muitas vezes é empreendida, é dissociada das demandas tanto dos discentes quanto dos docentes. Isso muito porque o currículo é criticado e refletido sobre as próprias bases, de gênese moderna, cheias de *conceitos verbais e outros conhecimentos formais sobre música*, que já tem sua aceitação tácita, consagrada pela *tradição* curricular.

Ademais, como enfatizado por Osborn (1962), os *conceitos verbais e outros conhecimentos formais sobre música* – por mais úteis que possam ser – fazem apelo ao engendramento de pensamento judicioso e analítico, que pode não se equilibrar com o criador e intuitivo, o que pode suscitar diversas barreiras criativas.

Maria Costa (2010), caracterizando a perspectiva de currículo que a pedagogia praxial preconiza, aponta em maior extensão que Elliott

considera que a dinâmica de uma situação de ensino aprendizagem influencia as acções de um professor, assim como as acções de um professor modelam as situações de ensino/ aprendizagem. Defende que os conceitos ou conteúdos de um currículo não compreendem quais os problemas principais que os professores têm que enfrentar e resolver, os quais não se revelam antes de uma aula começar. São problemas musicais e educacionais, na sua natureza e, por isso, os professores devem encontrar e moldar os seus problemas no processo de ensino/aprendizagem, durante as suas interacções com os alunos, em muitas circunstâncias. Elliott afirma que a complexidade do ensino «ajuda a explicar o facto de ser possível ter-se muito conhecimento formal sobre a educação, e ultra específicos planos de aula, e ainda assim não se ser capaz de ensinar bem, quanto mais de forma perfeita» (*Idem*, p.251). Assim, considera-se que ensinar com perícia é possuir uma compreensão do trabalho das situações de ensino/ aprendizagem, é uma forma de ensinar que está

mais próxima da improvisação através de mudanças, do que de um seguimento passo a passo de um qualquer plano de aula. (COSTA, 2010, p.87)

Em minha experiência ministrando as disciplinas de Composição Musical 1 e 2 a nível de graduação na Universidade de Brasília, apesar de eu ter procedido à preconcepção de planos de aula, observei na prática que seria muito mais útil e frutífero me utilizar de situações emergentes no contexto da sala de aula para reutilizá-las no processo ensino/aprendizagem. Logo, viria a me utilizar de formas de ensinar que estão mais *próximas da improvisação através de mudanças, do que de um seguimento passo a passo de um qualquer plano de aula*. A crença de Elliott de que *a dinâmica de uma situação de ensino/aprendizagem influencia as ações de um professor, assim como as ações de um professor modelam as situações de ensino/aprendizagem*.

O problema é que assim como *os conceitos ou conteúdos de um currículo não compreendem quais os problemas principais que os professores têm que enfrentar e resolver* – muito por eles não se revelarem *antes de uma aula começar* – os planos de aula, também, não compreendem quais são os problemas e, por isso, *os professores devem encontrar e moldar os seus problemas no processo de ensino/aprendizagem, durante as suas interações com os alunos, em muitas circunstâncias*, o que leva – e me levou – a um tipo de postura pedagógica improvisativa.

Ademais, a improvisação pedagógica nas situações de ensino/aprendizagem em Composição Musical se assemelha à necessidade de improvisação de uma conversa cotidiana. Um professor rígido, com dogmas bem definidos em um ambiente de verdades universalizantes e de valoração formalista talvez reaja bem ao aluno universal, o sujeito universal preceituado pela visão iluminista. Um professor improvisativo terá mais chance de reagir bem aos alunos particulares, os sujeitos descentrados, podendo então recepcionar de maneira mais abrangente e fluida a experiência individual dos discentes, relatadas e validadas em sua narratividade.

Grassi e Anjos (2010) nos informam que

recentemente, países como os Estados Unidos e a Inglaterra incluíram a composição musical como matéria obrigatória em seus currículos musicais (WEBSTER, 2002). Por consequência, muitos pesquisadores têm se dedicado a investigar o processo criativo e a encontrar os caminhos mais promissores para estimular a criatividade no ensino da música (KOUTSOUPIDOU, 2006). Apesar disso, é comum que professores de música – especialmente os principiantes – sintam-se inseguros sobre a estruturação de atividades em suas aulas (JEANNERET e CANTWELL, 2002). Uma das maiores discussões que surgem nesse sentido é, justamente, em que proporção os professores devem abdicar do ensino do conteúdo tradicional da matéria para promover exercícios que dêem maior liberdade para seus alunos (WIGGINS, 1999). (p.71)

Este trabalho pode ser de grande valia para os *professores de música – especialmente os principiantes* como uma proposta que emerge de meus relatos sobre minha experiência musical e de vida, além de ser um esforço para *investigar o processo criativo e a encontrar os caminhos mais promissores para estimular a criatividade no ensino da música*.

Maria Costa (2010) conclui a análise da crítica curricular da pedagogia praxial aduzindo que

de acordo com o exposto, Elliott propõe a elaboração de um currículo prático que dê soluções importantes e que não se encontre «em planificações escritas altamente específicas, ou na magia abstracta de um currículo teórico» (*Idem*, p.254).

Numa primeira etapa deste currículo, é fundamental, como vimos, o conjunto de reflexões e de julgamentos dos professores individuais, que permitam solucionar os problemas de um currículo convencional. Os professores devem estar comprometidos em situações específicas de ensino/aprendizagem. Neste sentido, construir um currículo prático de educação musical, na teoria praxial de Elliott, implica a focalização dos professores nas suas próprias circunstâncias, em vez de, como é hábito, «concentrarem-se nos escritos genéricos dos teóricos, que, nas situações de ensino, vêm semelhanças que, na realidade, não podem ser agrupadas» (Elliott, 1995, p.254). A exagerada especificação verbal de conceitos e de planificações deve ser substituída por projectos abertos. A medição dos testes deve ser substituída por avaliações e interpretações. Em síntese, e de um modo oposto a um currículo convencional, «a produção de um currículo prático coloca os professores como praticantes reflexivos no centro do desenvolvimento do currículo» (p.254). (COSTA, 2010, p.88)

Segundo Elliott, o distanciamento de escritos genéricos e teóricos como forma de solucionar circunstancias de ensino/aprendizagem suscitados pela situação da sala de aula. Isto é mais operacionalizável a nível individual, como professores isolados. Um problema é que nem todos os professores querem focalizar *nas suas próprias circunstâncias*, ou seja, não querem *estar comprometidos em suas situações específicas de ensino/aprendizagem*, porque para eles, o ideal é se concentrar *nos escritos genéricos dos teóricos, como é de hábito*. Então, estes professores não se tornam *praticantes reflexivos no centro do desenvolvimento do currículo* ficando acomodados a passar conteúdos objetivos que podem ser *medidos por testes* e em nada ajudam no empreendimento de avaliações (de alunos, professores) nem de interpretações (expostas nessas avaliações). Essas avaliações (e auto avaliações) seriam essenciais para um currículo que servisse com maior pertinência a situação de ensino/aprendizagem na sala de aula.

Talento

Maria Costa (2010) aduz que

As decisões de muitos professores e políticos da educação, sobre o currículo de música, fundamentam-se na falsa convicção de que fazer música só é possível para os alunos talentosos. Elliott chama a atenção para o facto de que esta ideia é uma opinião com bastante acolhimento no Ocidente, de tal forma que ela resiste a qualquer sugestão de que a capacidade musical deve ser uma forma de inteligência ou de conhecimento. (COSTA, 2010, p.88)

A ideia de *talento* pode ser associada a ideia de *genialidade*, abordada no subcapítulo anterior, podendo ser criticada de maneira similar. Elliott entende a ideia de *talento* como motivo para a assumpção equivocada de que a música é inacessível e intangível, inapropriada e desnecessária. Maria Costa (2010) afirma que

Elliott compreende por que motivo a ideia de talento é politicamente e financeiramente conveniente para muitos políticos e administradores. Essa ideia serve o objectivo político de poupar dinheiro na educação pública, dinheiro que deveria ser gasto com a contratação de professores de música qualificados, para ensinar música a todas as crianças, da mesma forma que elas esperam ser ensinadas na matemática ou na leitura. Associar a música ao talento é motivo para pais, administradores, e o público em geral assumirem, de forma errada, que a música é inacessível e inatingível e, portanto, uma disciplina inapropriada ou desnecessária para a maioria dos alunos» (p.235). (COSTA, 2010, p.89)

Assim, só é tido como gênio talentoso aquele que atender as demandas de *campos hegemônicos* dentro do *domínio da música*. Estas demandas podem estar fundadas em uma metanarrativa universalizante descontextualizada de unidade, precisão, coerência e unidade, ou podem estar fundamentadas em uma narrativa de uma tradição, trazida ao mundo pelos indivíduos nela inseridos. No pacote metanarrativo do iluminismo vêm as mazelas de antecedentes teológicos. Por isso se *canoniza* os gênios, por isso o *talento* é um *dom divino*. Maria Costa (2010) aponta que

Elliott pensa que a música é, naturalmente, multicultural e, por isso, qualquer currículo que se preocupa verdadeiramente com a educação musical, preocupa-se em conduzir os estudantes para uma variedade de músicas. A avaliação do currículo deve, por isso, considerar até que ponto os programas de educação musical são multiculturais. (COSTA, 2010, p.94)

Se um currículo é, de alguma forma, parametrizador de uma excelência musical, ele ser mais rígido, atemporal, universal (metanarrativo) ou ele ser mais flexível, temporal, contextual (narrativo) faz diferença. Se essa narratividade emerge de todos os indivíduos presentes no *campo*, o sentido de gênio ou talento se não se pulveriza se dilui, porque agora existem várias formas de enxergar a excelência dentro do campo. Se essa metanarratividade emerge de alguns indivíduos específicos (muitos deles já falecidos e

suas teorizações privadas de seus contextos), fica mais difícil se alcançar a excelência nesse campo, tornando o conceito de *talento* ou *genialidade* mais pertinentes. Em suma, se parâmetros são gerados por uma perspectiva metanarrativa (universal, total), será muito mais difícil uma pessoa (particular) perante essa perspectiva, alcançar autoeficácia (e qualquer tipo de reconhecimento externo) conceitual e de ação.

Essa necessidade em *conduzir os estudantes para uma variedade de músicas* pelo fato de a música ser *naturalmente multicultural* pode ser harmonizada com o preceito da perspectiva pós-moderna em música de que se dever ter “gosto pelo ecletismo, decorrente da não hierarquização estilística resultante da crítica ao historicismo” (NASCIMENTO, 2011, p.95) afinal, “se um progresso histórico nas técnicas de composição não é mais importante e não existe a cobrança de uma coerência histórica e contextual, a convivência de estilos anteriormente excludentes se torna possível” (NASCIMENTO, 2011, p.95).

Neste sentido, a recepção da experiência pessoal do discente como ponto de partida para um empreendimento pedagógico em uma situação de ensino/aprendizagem pode ser vista como uma *estratégia contra-canônica*, no sentido de que ela faz emergir vozes culturais que poderiam ser reprimidas perante um *modus operandi* imposto por uma construção curricular tradicional refletida em uma aula e em um professor rígidos.

Extrapolando o âmbito da música, a perspectiva multicultural é boa para a sociedade como um todo, pois ela nos ajuda a compreender, acolher e nos regozijarmos sobre as diferenças culturais, gerando um entendimento mais subjetivo e com mais pertinência a tradições a partir de narrativas, se afastando de um desentendimento objetivo, com pertinência a uma hierarquização universal historicista veiculada por uma metanarrativa.

Maria Costa expõe que

de acordo com o pensamento praxialista de Elliott, «musicar, ouvir e criar dependem do saber musical» (Elliott, 1995, p.234). Saber como fazer música bem, e saber como ouvir música artisticamente não é uma competência exclusiva dos que têm talento, não se torna possível apenas porque se é detentor ou não, de uma capacidade inata. Elliott pensa que esta ideia é fundamental e que é importante alargá-la a todos «pois muitas pessoas na nossa sociedade têm um interesse especial em perpetuar o mito romântico da música como um talento» (*Idem*, p.235). (COSTA, 2010, p.86)

Talvez venha se tornado claro para instancias que exercem poder na sociedade a força que a música tem e o quanto a sociedade se empoderaria entrando em contato com a perspectiva explicitadora dessa força, tal como explicitou Tia DeNora. Por isso, as ideias de *genialidade* e *talento* se mostram uteis para a manutenção do status quo. As

peças que estão fora do âmbito da academia estão um pouco mais distantes dos padrões de valoração acadêmica fundados em noções modernistas de sujeito e de música. Elas acabam, então, podendo influenciar em campos cujos agentes validadores estão, também, mais dissociados desses padrões.

A ideia de *talento* acaba por ser uma justificativa política e pedagógica para sustentar o currículo tradicional em música, que atrasa o desenvolvimento pessoal e musical na sociedade e principalmente nas pessoas que passam por uma educação formal (moderna e cientificizada).

Autoestima

Maria Costa nos informa que “para Elliott, as experiências musicais têm diversas implicações. Em primeiro lugar, ocorrem em contextos específicos de ação, que envolvem outros desafios e conhecimentos” (COSTA, 2010, p.68), ou seja, apesar da especificidade da ação, há implicação de uma transdisciplinaridade por contata do envolvimento de *outros desafios e conhecimentos* nesses contextos.

“Em segundo lugar, estas experiências implicam, geralmente, uma concentração completa do indivíduo no contexto em que as realiza” (*Idem*), propiciada pelo caráter imersivo, holístico e sinestésico que a multidimensionalidade do fenômeno música suscita.

“Em terceiro lugar, esta concentração tende a ser facilitada por actividades que envolvem metas claras e *feedbacks* dentro de um contexto cultural em que se inserem” (*Idem*). Tanto a o desenvolvimento de metas claras quanto a clareza dos *feedbacks* está condicionada ao comprometimento do professor empreender *reflexões e julgamentos que permitam solucionar os problemas de um currículo convencional*. Por vezes disciplinas perduram nos currículos dos cursos por décadas, sem que haja uma reflexão inclusive sobre a pertinência dessa disciplina com a realidade atual. Ou seja, certos professores não conseguem nem entender a pertinência de suas disciplinas existirem do ponto de vista funcional ou antropológico. Se temos professores que não refletem sobre as diversas implicações das escolhas curriculares e pedagógicas no âmbito da pertinência social ou dos discursos ideológicos, teremos alunos menos concentrados, pois a experiência na situação de aprendizagem/ensino guarda menos pertinência às suas experiências pessoais. Se nem os professores têm clareza sobre o porquê de suas disciplinas serem perpetuadas,

como eles mesmos vão apontar *metas claras* para seus alunos? Vão poder avaliar e dar *feedbacks* de maneira relevante?

“Em quarto lugar, nestas situações a atenção do sujeito é absorvida quase que exaustivamente por essas actividades” (*Idem*). Em minha experiência, definir metas claras, com atividades que guardam pertinência e permeiam o contexto pessoal cotidiano dos discentes, delineadas a partir de assuntos que emergem naturalmente dos alunos em uma aula que começa com uma conversa que se transforma em reflexão, é uma boa saída para se criar essas situações onde *a atenção do sujeito é absorvida* nas atividades para alcançar as referidas metas.

Para que esses assuntos e relatos subjetivos emerjam, me proponho (ativamente e intuitivamente) em criar um ambiente descontraído, onde se crie uma intimidade com o aluno para que sua subjetividade (e criatividade) flua mais na situação da sala de aula. Em suma, as metas nascem do encontro da narrativa dos alunos com a minha própria narrativa. Diferente seria se as narrativas dos alunos encontrassem minha tradução do que interpretei dessa metanarrativa que indica padrões de excelência musical.

Finalmente, a motivação fundamental de todas estas actividades não reside numa qualquer recompensa externa, mas antes na satisfação que o sujeito experimenta com o aperfeiçoamento das suas competências. Elliott observou que o auto-crescimento que ocorre com essas experiências musicais tem como consequência a elevação da autoestima, isto é, a consciência de que se alcançou o objectivo, e de que se atingiram as qualidades desejáveis (GOBLE, 2003, p.27 *apud* COSTA, 2010, p.68)

Se coadunando com o conceito de Amabile de *motivação intrínseca* está a ideia de Elliott de que *a motivação fundamental de todas estas actividades não reside numa qualquer recompensa externa. A elevação da autoestima* acontece em um processo onde o professor propõe meta claras, o aluno trabalha para atingi-las e recebe um *feedback* sobre seu processo, que o levará a crescer e refletir sobre o processo de atingimento da meta. E não basta que a meta seja clara, ela precisa ser relevante. Na verdade, muito provavelmente uma meta irrelevante vai se revestir de certa nebulosidade. Autocrescimento e autoestima são também palavras chaves caracterizadoras da abordagem humanista da psicologia. Daí a importância de recepcionar as narrativas das experiências individuais para desenvolver metas claras e relevantes. Assim, também, é possível desenvolver no aluno um senso de valoração musical que seja consonante a sua experiência de vida (e seu contexto histórico, geográfico, social e cultural) e não imposta por qualquer autor um tanto dissociado do contexto cultural do discente.

Quando se eleva a autoestima, é elevada a percepção do indivíduo, de maneira positiva e benéfica, sobre ele mesmo. Isso tem consequências em âmbito social, político e psicológicos, físicos, biológicos. Não adentrarei como se dá tal engendramento multidimensional, apesar de ser possível intuir as ligações entre esses âmbitos, pois minha intenção neste ponto é sublinhar rapidamente a importância da autoestima, que vem com reflexos de empoderamento político e redenção social de perspectivas marginalizadas por determinado *campo*. Sintetizando, acredito que a autoestima é central para o ser humano, e sua elevação é benéfica quando se dá em um contexto crítico e reflexivo. A música tem o poder de sintetizar críticas e reflexões de maneira subjetivada em uma prática. Isto é algo muito poderoso.

Avaliação

Abordando as considerações de Elliott acerca da avaliação em uma pedagogia musical, Maria Costa (2010) aponta que

Elliott defende a ideia de que a avaliação de um currículo de educação musical deverá distinguir *classificação* de *avaliação*. A avaliação dos alunos é a recolha de informações construtivas que beneficiam os alunos, que dá informações úteis aos professores, aos pais, e à comunidade educativa. Pelo contrário, a classificação dos alunos é construída a partir dos resultados acumulados de avaliações contínuas, e preocupa-se, em primeiro lugar, em dar notas, em ordenar e, com outros procedimentos, tem em vista a promoção dos alunos e a avaliação do currículo (Elliott, 1995, p. 264). Considera que a principal função da avaliação na educação musical não é determinar notas, mas sim, fornecer informações precisas aos alunos sobre a qualidade do seu saber musical em crescimento. (COSTA, 2010, p.101)

A prática de atribuir menções tem seus motivos de existir. Como avaliar alunos, professores, departamentos, áreas do conhecimento, se elas não promovem seus financiadores com dados objetivos que sirva para aferir sua performance? Talvez, a classificação quantitativa tenha sentido em outros âmbitos, mas quando falamos de criatividade musical dos indivíduos de uma sociedade, dificilmente as menções e classificações trarão algo de boa. Na visão de Elliott a avaliação se confunde com *feedback*, que serve para *fornecer informações precisas aos alunos sobre a qualidade do seu saber musical em crescimento*.

Também, na visão de Elliot, a avaliação

é de responsabilidade conjunta de professores e de alunos. Os alunos precisam de saber sobre o porquê, o quando, e se estão ou não a ir de encontro a novos desafios musicais. Este conhecimento

é importante para mantê-los conscientes do auto-crescimento e do prazer musical. (COSTA, 2010, p.101)

Em minha experiência em sala de aula, além de uma constante avaliação conjunta estar ocorrendo em diversos momentos de cada aula, há também um momento para autoavaliação do aluno sobre seu percurso na disciplina, explicitando mudanças percebidas, dificuldades enfrentadas, benefícios adquiridos. Essa autoavaliação do aluno é combinada com minha própria avaliação sobre a autoavaliação dele. Neste sentido, funciono mais como um mediador, encorajando a fala do aluno acerca de sua experiência nas situações de ensino/aprendizado e nas suas práticas musicais que não se dão neste contexto mas que são influenciadas por ele. O estímulo ao prazer musical é possibilitado, então por uma postura descontraída, o que faz os alunos ficarem menos tensos, menos judiciosos, mais criativos e mais aptos a receber e dar *feedbacks* claros e relevantes. Maria Costa segue aponta que os alunos

também têm que aprender como avaliar o seu próprio pensamento musical em acção [autonomia avaliativa], aprendendo «aquilo que é importante no acto de fazer música de forma criativa, competente, e proficiente» (*idem*, p.264). Precisam de oportunidades regulares para reflectirem sobre os resultados do seu saber musical, e dos seus pares. As avaliações de capacidades e de conhecimentos musicais podem ser comunicadas «através da correcção, do conselho, da discussão, da modulação, da aprovação, da desaprovação, e do encorajamento» (*idem*, p.264)” (COSTA, 2010, p.101)

Se é vantajoso recepcionar as experiências individuais únicas de cada aluno, é também vantajoso explicitar que se está levando elas em conta para partir pra uma avaliação. Dessa maneira o aluno tem a chance de perceber como é possível criar padrões avaliativos de maneira contextual, funcional, relativista, flexível. É fundamental que seja criada essa *autonomia avaliativa* no aluno e é essencial que ela não seja atrelada a valores absolutos, universais, que transcendem contextos geográficos e temporais. O ideal é que essa autonomia avaliativa seja capaz de ser sempre contextualizada, avaliar os empreendimentos musicais de maneira holística e transdisciplinar, sempre criando seus próprios indicadores de qualidade, que podem ser bastante específicos e originais ou podem ser também bastante comuns e úteis a várias situações. O importante é enfatizar que uma avaliação feita sob parâmetros de qualidade absolutos e descontextualizados deve ter sua utilidade e relevância sempre questionados, justamente pela dúvida de eles servirem os contextos onde o fenômeno musical se dá. A vantagem da autoavaliação e o desenvolvimento dessa capacidade são inerentes a uma perspectiva multicultural e pós-moderna.

Professor

Segundo Maria Costa,

Uma parte essencial da tarefa de um professor é ensinar aos alunos como se deve continuar a desenvolver o seu saber musical no futuro. A filosofia de Elliott sugere que o processo de desenvolvimento do saber musical deverá ser um tipo particular de processo de aprendizagem que os alunos, por si próprios, possam adquirir e aprender como utilizar. Isto é, a educação musical não se preocupará apenas em desenvolver o saber musical e a criatividade musical, no presente, mas também com o crescimento da compreensão musical no futuro, o qual dependerá, fundamentalmente, da «resolução progressiva de problemas musicais, da descoberta desses problemas e da redução desses problemas musicais» (p.261). Para ensinar efectivamente música, um professor tem que possuir, incorporar, e exemplificar o saber musical. (COSTA, 2010, p.90)

Este posicionamento de Elliott me lembra frases que já ouvi de outros professores. O grande trompetista Fábio Brum enfatizava nos cursos dos quais participei: “seja seu próprio professor”. Como já enfatizado acima, o desenvolvimento de uma habilidade autoavaliativa é essencial para que o aluno amplifique sua autonomia e possa continuar se aprimorando independentemente de um percurso formal de ensino. Nesse sentido, um intuito do professor deve ser desenvolver essas ferramentas autoavaliativa e autocríticas que servirão de base para a vida musical do aluno, mostrando como encontrar, refinar e resolver problemas, algo essencial para que a criatividade do aluno continue se exprimindo.

Segundo Elliott, o professor deve *possuir* o saber musical. A propriedade desse saber musical precisa estar arraigada no professor, *incorporada*. E, mais importante, ela deve ser *exemplificada*. Isso vai se dar quando o professor se coloca, ele mesmo, refletindo, criticando, tocando, improvisando, interpretando, compondo, teorizando e analisando: para os alunos e com os alunos.

Ademais,

Elliott sugere que o professor deve levar os alunos para práticas musicais através do fazer música de uma forma activa em vez de se fixar em exposições orais. O saber musical só pode ser percebido e adquirido através da prática activa, e em relação a uma determinada cultura musical que se pratica. Para isso, um aluno deve entrar numa aula vendo-a como uma comunidade de praticantes, assim como deve entrar na cultura que o rodeia, aprendendo o porquê, o como, o quando e o onde usar o saber musical, tal como os praticantes musicais o fazem. (COSTA, 2010, p.92)

De suma importância é o aspecto sublinhado por Maria Costa em relação às teorizações de Elliott. Quando se proporciona espaço para fazer ativamente, se

proporciona espaço para narrativas emergirem e suscitar interpretações sobre elas. Quando se expõe oralmente, pode até ser que haja espaço para quem está recebendo as exposições interpretar o que fora exposto, mas sem chance de extravasamento de sua posição.

Quando o aluno vê a situação da sala de aula como uma *comunidade de praticantes* - ao invés de um ambiente unilateral onde o professor detém mais conhecimento e está disposto a transmiti-lo, sem questionamentos quanto sua autoridade – os alunos estão mais propícios a receber e dar *feedbacks*. Isso facilita a compreensão de porquê, como e onde se dá o saber em questão em dada situação de ensino/aprendizagem, facilitando então a proposição de metas claras. Quando não há um apelo para uma metanarrativa que pressupõe padrões de qualidade de conhecimento ou produção artística, as individualidades e suas subjetividades encontram menos entraves para alcançar maior fluidez.

Por fim,

O ensino da música é inevitavelmente uma *crítica musical*. A eficácia desta crítica deriva, substancialmente, da qualidade dos próprios encontros musicais do professor e da sua capacidade para reflectir sobre eles (*idem*, p.147). Tudo isto implicará uma reflexão sobre o que é a música. (COSTA, 2010, p.67)

Este intuito de *crítica musical* perpassa o presente trabalho bem como minha própria vida musical. E talvez seja essa crítica que alguns evitam ou não gostam. Talvez porque o ambiente da música é por demais formalista, onde tudo é aferível, verificável. A crítica é o espaço de incertezas, de posicionamentos ideológicos, dos constrangimentos. Elliott aduz que a eficácia da crítica vem da capacidade dos professores de refletir sobre a qualidade de seus encontros musicais. Quando não há tal reflexão por parte do aluno, a reflexão do aluno resta dificultada e, pior a reflexão sobre o que é música, que é tão primordial, fica quase que impossibilitada de ser empreendida em conjunto, professores e alunos. E isso é totalmente prejudicial na visão de Elliott, afinal, “a natureza da educação musical depende da própria natureza da música, e [...] o significado da educação musical deve depender do significado da música na vida humana” (GOBLE, 2003, p.25 apud COSTA, 2010, p.64).

A Situação de Ensino-Aprendizagem da Composição Musical

Para encerrar este tópico sobre pedagogia musical como uma perspectiva disciplinar importante para se sublinhar facetas do fenômeno musical e para estabelecer a ligação com os próximos subcapítulos, que trata de criatividade e valoração, abordarei pensamentos de dois compositores brasileiros que lidam com ambiente de ensino-aprendizagem da disciplina de composição musical a nível de graduação, ou seja, são professores de Composição Musical em universidades.

Antônio Cunha é compositor, regente e professor na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ele afirma que “como professores de composição, temos o dever de superar nossos preconceitos referentes aos critérios de valor e ‘desvalor’ de uma composição musical. Não mais podemos orientar alunos com base nos nossos valores estéticos e interesses individuais.” (CUNHA, 1999, p.4) O autor ressalta a questão da valoração musical, sendo ela de suma importância para nós como professores estimuladores de criatividade musical.

Silvio Ferraz – também compositor e professor do curso de composição do Departamento de Música da Universidade de São Paulo – complementa a questão da avaliação composicional quando aduz:

o jogo de avaliar uma composição deixa de ser o de notar a sua adequabilidade, ou a adequabilidade de seu material a uma época, uma escola, uma tendência, mas de observar um modo de trabalho e o quanto este modo frutificou ou pode frutificar, quais os desdobramentos que aponta, quais os que segue, quais os que abandona. Explico-me melhor, não se trata de ver se uma composição segue ou não os preceitos de uma teoria (como todas sempre rançosa, pois sempre pertence a um passado e implica sempre a idéia de cópia), mas se uma composição se dispõe ao trabalho e enfrenta seus problemas como modo de operacionalizar descobertas. Interessante notar como os domínios anexos, as explicações como razões de época, valor histórico, articulam-se sempre com alguma espécie de fascismo. (FERRAZ, 2005, p.6)

Em sua fala, Silvio Ferraz se harmoniza à ideia de que não se deve julgar uma Composição Musical segundo uma teoria preestabelecida. São essas visões teóricas preestabelecidas – notadamente as visões teóricas que se baseiam na ideia de autonomia musical – que são atacadas pela perspectiva pós-moderna em música.

Nos dias de hoje “não se justifica exigir do aluno a capacidade de imitar com maestria os mestres do passado. O aluno precisa aprender muito mais do que harmonia tonal e contraponto renascentista e barroco. O estudante pode e deve aprender muito mais em menor tempo.” (CUNHA, 1999, p.9) Este anseio está em consonância com a ânsia pós-moderna por buscar significações mais holísticas de música, de maneira a abrir caminho para estratégias pedagógicas que consigam lidar com a diversidade e ecleticidade dos alunos sem prejudicar seu potencial criativo.

Reafirmando a íntima ligação que os interesses individuais, condicionados por uma história de vida pessoal, tem com as preferências e interesses musicais, Antônio Cunha se pergunta: “Como orientá-los [os alunos de composição] diante de infinitas possibilidades sonoras, técnicas e estéticas da música atual? Parte da resposta depende, naturalmente, do perfil do estudante de composição e, principalmente, da definição clara de seus interesses individuais que estabelecerão os limites e o framework de seus trabalhos.” (CUNHA 1999, p.5)

Nos dois subcapítulos seguintes serão abordados justamente os aspectos da criação e suas variáveis de um ponto de vista ao mesmo tempo humanista (que enfatiza a finalidade de auto-realização do ser humano) e sociocultural (que enxerga o ser-humano como produto e influenciador de seu meio) – como forma de aprofundar e refletir, mais tarde, sobre o que é compor música e como isso se dá e como isso pode ser melhorado – , bem como aspectos de escolhas e preferências do ponto de vista do conceito aristotélico de *virtude*, justamente para abordar *esses preconceitos referentes aos critérios de valor e ‘desvalor’ de uma composição musical* aos quais Antônio Cunha se refere.

2.2.6 Conclusão

Neste subcapítulo explicitarei algumas propriedades e poderes da música que extrapolam a forma musical, ou seja, que ajudam a forma uma perspectiva que vai além do formalismo. Essas propriedades podem servir de estímulo **criativo** para a **Composição Musical**, pois explicitando essa natureza mais ampla do fenômeno musical – ligado à psique e ao comportamento humano de maneira não necessariamente atrelada a parâmetros de **avaliação** formais específicos – pode-se sublinhar a **influência** do poder da música sobre os **indivíduos** que a experienciam e a capacidade de **influência** e mudança do **meio** que a prática **criativa** musical tem.

2.3 CRIATIVIDADE

Nesta parte do trabalho congregarei duas perspectivas diferentes para contribuir para o embasamento da proposta teórica empreendida: a perspectiva de sistemas de Csikszentmihalyi e o modelo componencial de Amabile como bases para entender criatividade de maneira geral. A escolha dessas perspectivas para compor os alicerces de minha proposta é balizada pelo tanto que essas propostas se viram contempladas na minha

experiência musical como músico, compositor e professor. Também, da mesma forma que minha experiência se liga a preceitos apresentados na visão pós-moderna, estas perspectivas guardam também alguma afinidade a tais preceitos, o que foi determinante para escolhe-las. O engendramento dessas perspectivas vão servir de alicerces para a formação do modelo teórico-conceitual da proposta a ser delineada no capítulo 3.

2.3.1 Perspectivas Sobre Criatividade

Na minha concepção, o fator que separa a disciplina e subárea da Composição Musical do grande campo da Música é a Composição. Composição é criação musical, e envolve criatividade.

Nesse sentido, abordarei os vários conceitos e preconceitos que pairam sobre o conceito criatividade (bem como consequências da existência desses preconceitos), para que possa ser adotada uma perspectiva para a presente pesquisa sobre este conceito. Se fazem importantes também os conceitos de genialidade e talento e seu impacto em como entendemos criatividade. Também apontarei as principais características e enfoques das abordagens mais recentes. Duas dessas abordagens mais recentes serão apresentadas como formas de abordar criatividade que se harmonizam com ideais pós-modernos e que guardam relevância para a construção do campo conceitual da teoria de Composição Musical por mim proposta: a perspectiva de sistemas de Csikszentmihalyi e o modelo componencial de Amabile.

Conceitos e Preconceitos de Criatividade

Alencar e Fleith (2003a) dizem que

muitas são as definições propostas para o termo criatividade. Analisando-as, pode-se constatar que não há acordo quanto ao significado exato do termo nem consenso acerca da extensão em que essa habilidade se diferencia da inteligência, ou, pelo contrário, constitui uma faceta da inteligência que não tem sido avaliada tradicionalmente pelos testes de inteligência. (p.13)

No entanto, as autoras apontam que “uma das principais dimensões presentes nas mais diversas definições de criatividade implica a emergência de um produto novo, seja uma idéia ou uma invenção original, seja a reelaboração e o aperfeiçoamento de produtos ou idéias já existentes” (p.13-14). A *relevância* também é um fator importante para caracterizar um produto criativo nas diferentes concepções sobre criatividade, ou seja,

“não basta que a resposta seja nova; é também necessário que ela seja apropriada a uma dada situação.” (p.14)

Face tamanha resistência do termo ‘criatividade’ a definições monolíticas, para este trabalho criatividade envolve, da maneira mais ampla possível, a procura e refinamento de perguntas - O que compor? Por que compor? Como compor? O que é uma boa composição? Como se chegar a uma boa composição? - e o desenvolvimento e aperfeiçoamento de respostas - criação de técnicas, criação de métodos analíticos, criação de sistemas de notação e gravação, refinamento de perspectivas sobre valor musical.

Maria Fonseca (2003) aponta que o impacto que as questões que circundam criatividade exercem na humanidade existe desde a antiguidade:

Esta dificuldade em caracterizar o conceito por um discurso definidor ou classificativo inequívoco parece ter antecedentes longínquos. Embora o interesse na criatividade, enquanto tópico de pesquisa, possa ser descrito como um fenómeno recente, a referência ao seu papel na vida intelectual da cultura ocidental tem sido um aspecto da especulação filosófica desde o tempo de Platão e Aristóteles. A aparente espontaneidade e "irracionalidade" eram então explicadas como um misto de divino e loucura. Esta forma de entender a criatividade foi durante longo tempo assumida por grandes vultos da história. (p.29)

A associação entre criatividade e divino/loucura exerceu grande influência até na forma de entender e empreender pesquisas sobre o que é e como se dá a criatividade. Isso é refletido na observação de Alencar e Fleith (2003a) sobre um dos problemas acerca do que é entendido por criatividade ser “o predomínio de várias idéias preconcebidas a respeito das características de indivíduos altamente criativos e da forma como surge o produto criativo.” (p.14) As autoras seguem abordando tais idéias preconcebidas:

Uma dessas idéias é a [1] crença de que a criatividade é um dom divino que favorece apenas um grupo seletivo de indivíduos, nada se podendo fazer no sentido de ensiná-la ou implementá-la no indivíduo. Também frequente é a [2] idéia de que criatividade é uma questão de tudo ou nada; a pessoa é vista como criativa ou não criativa, sendo difícil para muitos perceber que a criatividade é uma questão de grau, com alguns indivíduos mais e outros menos criativos. Predomina ainda a [3] idéia de que a criatividade consiste em um lampejo de inspiração que ocorre em determinados indivíduos sem uma razão explicável, como um toque de magia. [...] Além disso, [4] a criatividade tem sido vista como um fenómeno exclusivamente cognitivo, desconsiderando-se o papel de fatores afetivos, como a motivação. Young (1985) desconstrói esse mito afirmando que criatividade é a integração do fazer e do ser, ou seja, dos nossos lados lógico e intuitivo, envolvendo a atualização do nosso potencial para transformar aquilo que já existe em algo melhor. Outra idéia errônea é de que [5] a criatividade depende apenas de fatores intrapessoais, subestimando-se a enorme contribuição da sociedade como um todo no processo criativo. (ALENCAR; FLEITH, 2003a, p.15)

Na minha percepção as ideias preconcebidas acima numeradas podem ser associadas aos conceitos de *genialidade*.

Genialidade

A ideia de genialidade é central para o presente trabalho. Ela envolve questões de valoração relativização, universalização, tabus, preconceitos, metanarrativas. Segundo Maria Fonseca (2003), “As investigações sobre a vida e a obra de pessoas eminentes, os chamados ‘gênios’ - tanto no campo das artes como da ciência ou da filosofia e religião - , contribuiram para o modo como encaramos o complexo fenómeno da criatividade” (p.18). Contribuíram, inclusive, de maneira daninha, pois, foi gerada na sociedade como um todo, uma sensação de desapropriação da atividade criativa por aqueles que não são considerado gênios. Como já se verifica em diversos vieses de estudo sobre o tema da criatividade, todas as pessoas não só possuem o potencial criativo mas também passam, durante o processo de aprendizagem, por engendramentos que envolvem amplamente a criatividade.

A autora se estende sobre o tema informando que

Durante muito tempo, considerou-se a criatividade como um dom apenas encontrado em algumas pessoas superdotadas no campo das artes, das ciências e de outras profissões ditas "criativas", existindo, ainda hoje, algumas ideias preconcebidas sobre as suas manifestações. Uma, continua a ser a crença de que a criatividade é um dom divino, que favorece apenas um grupo seleccionado de indivíduos, nada se podendo fazer no sentido de a desenvolver. A esta posição estão inerentes conotações místicas reportando-nos ao mito da genialidade, enquanto inspiração súbita total e inexplicável. Platão identificava o artista como mero instrumento de divindade, e Sócrates entendia que os artistas (poetas) não "criavam" por razões artísticas, mas sim por inspiração divina. (FONSECA, 2003, p.28)

Ou seja, até hoje se tem essa perspectiva místico-divina do que é criatividade. Isso exerce uma influência nefasta em como a sociedade como um todo entende e experiencia a criatividade. Se a sociedade entende criatividade sob esse enviesamento, ela tende a fomentar o cerceamento de indivíduos não enquadrados nesses comportamentos e características preconcebidas acerca de indivíduos criativos já delineados.

George Kneller nos informa que “as teorias filosóficas do velho mundo buscavam explicar criatividade como inspiração divina ou como loucura, citando Platão, que declarou ser o artista agente de um poder superior no instante da criação, e Kant, que, durante o século XVIII, associou ‘criatividade’ e ‘gênio’” (KNELLER, 1978 apud BARALDI; TUDDA, 2011, p.2).

Tais ideias platônicas e kantianas de criatividade associados a divindade e genialidade puderam se ver refletidas sob a roupagem do iluminismo. Iluminismo este

que se viu refletido no modernismo, no cientificismo e nas formas modernistas de entendimento musical, manifestado tanto na canonização de ‘gênios’ por procedimentos da diacrônica, evolucionista e determinista historiografia tradicional - com todas as suas implicações ideológicas - quanto nos procedimentos teóricos e analíticos preconizados por uma estética formalista e a noção de autonomia musical/organicismo, manifestados na prática da análise musical formalista/escuta estrutural - que se tornou um meio seguro de validação de obras para sua entrada no cânone. Começamos então a associar a ligação estabelecida entre genialidade e criatividade com focos de ataques da perspectiva pós-moderna em música.

Já foi apontada outrora neste trabalho a definição de Beard e Gloag a “cânone”, e nessa definição foi dito que a palavra tem sua gênese em *contextos eclesiásticos e teológicos*. Verifico a sutil ligação contextual entre a ideia de genialidade (associada a criatividade por Kant), a canonização de compositores considerados gênios. A genialidade estava associada a divindade, ou seja, algo digno de nota, de destaque, de prêmio. As abordagens mais recentes da criatividade vão enfatizar tanto a dimensão da criatividade como sendo inerente e beneficiando a todas as pessoas – independentemente do nível de excelência dessas pessoas em seu domínio – e a dimensão da influência do meio – da história de vida, das relações socioculturais – na criatividade.

Enfoque de Abordagens Recentes

Maria Fonseca (2003) suscita essa correlação que se pode estabelecer entre a criação – e a excelência neste âmbito – e algo divino quando fala que “*criar* era um dom divino, não humano. Foi apenas no decurso do século XX que a criatividade veio a ser admitida como atributo humano” (p.22).

Durante o séc. XX, a criatividade passou então a não ser

um fenómeno exclusivo das artes ou da filosofia e da ciência, e passava a ser cada vez mais estudada pela Psicologia. Da mesma forma, deixava igualmente de ser vista de forma elitista, própria dos génios e sobredotados, e assumia o seu papel na vida quotidiana, especialmente em termos de inovação e de promoção da educação. (FONSECA, 2003, p.24)

Concordo com a autora, pois vejo que a criatividade está presente no nosso cotidiano das mais diversas maneiras. Muitos estudos sobre aprendizado e

desenvolvimento dos seres humanos vêm demonstrado que a atividade criativa não só é abundante como é requisito para o (e se mostra presente em consequência do) crescimento cognitivo, social, emocional, intelectual. Isso já é suficiente para nos afastarmos um pouco dessa perspectiva conceitual místico-divina preconceituosa, onde criatividade é característica associada a apenas algumas pessoas talentosas ou geniais, e nos possibilita afirmar que “a faculdade criativa é inerente a todo o ser humano, e não atributo de alguns ‘iluminados’” (FONSECA, 2003, p.43). Felizmente, Alencar e Fleith (2003b) informam que

nos últimos anos, especialmente a partir das contribuições de pesquisadores que se dedicaram à investigação de inúmeros aspectos relacionados à criatividade, muitas dessas idéias preconcebidas caíram por terra. Assim, o conceito de que o produto criativo seria fruto de um lampejo de inspiração apenas, que ocorreria em determinados indivíduos considerados privilegiados do ponto de vista intelectual, dotados de um poder especial ou de um dom que trariam desde o nascimento, deu lugar à idéia de que todo ser humano apresenta um certo grau de habilidades criativas, e que essas habilidades podem ser treinadas e aprimoradas por meio da prática. (p.1)

Observei que, dentre várias abordagens à criatividade, as abordagens consolidadas que mais se harmonizam com minha experiência em compor, aprender e ensinar Composição Musical, com a crítica tecida em relação a perspectiva místico-divina suscitadora da *genialidade*, e com preceitos pós-modernos apontados no capítulo anterior são a humanista - que leva em conta o sujeito tanto como criador quanto parametrizador para a avaliação de sua criação, foca em conceitos como *motivação*, *escolha*, *responsabilidade* e *autoeficácia* e tem como representantes Rogers, Rollo May e Maslow – e a sociocultural – que leva em conta influências ambientais e culturais na constituição do sujeito e na sua criatividade, tendo como representantes, por exemplo, Paulo Freire e Lev Vigotsky. Sobre a perspectiva humanista, Maria Fonseca (2003) aduz que ela

inclui entre os seus representantes Rogers, Rollo May e Maslow. Trata-se de um termo genérico que designa uma abordagem da Psicologia partilhada por psicólogos que se mostram insatisfeitos com as concepções de "Homem" até então fornecidas pelos estudos psicológicos científicos. A teoria humanista recebe esta denominação justamente pelo valor emprestado à pessoa como ser humano, enfatizando noções como as de livre arbítrio, responsabilidade e escolha. Ela dá ênfase ao valor intrínseco do indivíduo, que é considerado como um fim em si mesmo; ao potencial humano para se desenvolver e auto-realizar; às diferenças individuais, ressaltando que os seres humanos têm talentos diversos, que merecem ser explorados e que devem ter condições para se desenvolver. (FONSECA, 2003, p.89)

Na mesma linha, as autoras Alencar e Fleith declaram que

os representantes da Psicologia Humanista, como Rogers, Maslow e Rollo May, são também reconhecidos pelas suas incursões sobre a origem da criatividade e condições necessárias para a sua expressão. Todos eles chamaram a atenção para a tendência humana em direção à auto-realização como força mobilizadora da criatividade. Consideram ademais que não basta o impulso interno para se auto-realizar. É ainda indispensável um ambiente que propicie liberdade de escolha e de ação, com reconhecimento e estimulação do potencial para criar de cada indivíduo. (ALENCAR; FLEITH, 2003b, p.1)

Mais especificamente, tanto Rogers quanto Maslow apontam a auto-realização do indivíduo como meio e fim para a materialização do potencial criativo. Para Rogers, a criatividade é considerada

via legítima de uma auto-realização do indivíduo, definindo-a como "*a tendência para se realizar a si próprio, para se tornar no que em si é potencial*" (Rogers, 1970). Segundo ele, esta tendência está presente em todos os indivíduos, aguardando as condições propícias para se manifestar livremente. Deste modo, a criatividade seria "*a tendência para exprimir e activar todas as capacidades do organismo, na medida em que essa activação reforça o organismo ou o eu*" (Rogers, 1983). (FONSECA, 2003, p.25)

Já Maslow salienta

a importância da saúde mental para a manifestação de certas formas de criatividade, bem como das condições necessárias para favorecer tal saúde (ser aceito, respeitado pelos outros e por si mesmo). Maslow dá ênfase à abertura, à experiência como uma característica da criatividade auto-realizadora e à tendência inata do homem para se auto-realizar. Esta tendência é considerada como o próprio processo criativo, expressando ainda uma visão otimista da natureza humana, ao acreditar que toda a pessoa possui um potencial criativo a ser canalizado e expresso pela auto-realização. Segundo este autor, a necessidade de auto-realização, ou seja, a necessidade individual de "*ser tudo aquilo que se é capaz de ser*" (Maslow, 1968) é a motivação humana mais exigente e mais rica. (FONSECA, 2003, p.91).

As abordagens mais recentes da psicologia da criatividade enfatizam que

embora o indivíduo tenha um papel ativo no processo criativo, introduzindo novas combinações e variações, é essencial que se reconheça também a influência dos fatores sociais, culturais e históricos na produção criativa e na avaliação do trabalho criativo. A fim de se obter uma visão mais ampla do fenômeno criatividade, devemos levar em consideração a interação entre características individuais e ambientais, as rápidas transformações na sociedade, que estabelecem novos paradigmas e demandam soluções mais adequadas aos desafios que surgem, e o impacto do produto criativo na sociedade. (ALENCAR; FLEITH, 2003b, p.7)

Ademais, Fonseca (2003) afirma que

Ver a natureza humana como um processo consciente, saudável e auto dirigido, distingue a Psicologia humanista das Psicologias psicanalíticas e comportamentalistas. Estas últimas vêem a humanidade e a criatividade em termos de instintos básicos e respostas condicionadas, respectivamente. A Psicologia humanista traz uma totalidade ao ser humano e ao processo criativo. (p.89)

Há uma influência inevitável de fatores culturais e sociais no processo criativo individual, corroborando para a visão de que o indivíduo é indissociável do coletivo, e assim deve ser enxergado para se tratar de criatividade.

O processo criativo é consequência da história de vida do criador. Ele surge “a partir da singularidade do indivíduo e dos acontecimentos ou circunstâncias da sua vida” (FONSECA, 2003, p.25). Ou seja, a perspectiva individual (singularidade do indivíduo) abarca uma socioculturalidade contextualizada (acontecimentos ou circunstâncias da sua vida). Essa socioculturalidade contextualizada pode ser encontrada também no ideal pós-moderno de conhecimento narrativo, que nos afasta da ideia de um sujeito universal de uma metanarrativa iluminista, apresentando-nos a pessoalidade como requisito para o conhecimento. Algo que singulariza o indivíduo é a especificidade de sua história de vida, carregada de interações sociais e culturais. Logo, uma intersecção entre a perspectiva pós-moderna e a crença do processo criativo ser consequência da singularidade socioculturalmente contextualizada é que tanto as acepções de ‘verdade’ quanto de ‘processo criativo’ são entendidas como “modelos diferentes [...], cada um deles definido pelo seu contexto histórico/social/cultural” (DELL’ANTONIO, 2004, p.4-5)

Faço também uma ligação com as ideias apresentadas anteriormente por Tia DeNora (2000) e Schäfer e Sedlmeier (2009) sobre os efeitos da música e as preferências musicais estarem relacionados às histórias de vida das pessoas que os experienciam. A visão de Lev Vigotsky se coaduna às ideias apresentadas acima por enfatizar que indivíduo e suas criações são indissociáveis das condições sociais e das “formas histórico-culturais de vida da espécie humana” (FONSECA, 2003, p.25). As considerações de Vigotski

subsidiaram o postulado acerca do carácter essencialmente transformador da actividade humana. Assim, contrariamente ao que postularam as psicologias tradicionalmente naturalistas, esse carácter transformador não tem na sua base a necessidade de adaptação do homem ao seu meio, mas sim, uma inadaptação que lhe é peculiar. *"O ser que se encontra adaptado ao mundo que o rodeia, certamente não tem motivos para desejar, para modificar o seu meio e, enfim, criar"*. (Vigotski, 1987). Esta abordagem desloca radicalmente a criatividade do plano individual e particular para um plano histórico-cultural da humanidade, ontologicamente exploradora de novas possibilidades e potencialmente transformadora da realidade. (FONSECA, 2003, p.45)

Alencar e Fleith (2003a) também alegam que “estudos recentes em criatividade (Csikszentmihalyi, 1996; Simonton, 1994) têm destacado condições ambientais que podem favorecer ou inibir a produção criativa. Criatividade, nessa perspectiva, é

considerada um processo sociocultural e não apenas um fenômeno individual” (p.15-16).

Maria Fonseca também destaca a influência do meio na criatividade:

A criatividade não pode ser estudada isolando o indivíduo e o seu trabalho do meio histórico e social, na qual ocorre a sua actividade [...] A criatividade deve ser encarada como um conceito multidimensional, envolvendo dimensões referentes ao processo cognitivo, sócio-emocional, aspectos do contexto sócio-cultural, tradição histórica (FONSECA, 2003, p.35).

As abordagens de Mihaly Csikszentmihalyi e de Teresa Amabile são exemplos de síntese das abordagens humanista e sociocultural numa perspectiva sistêmica de criatividade, observando a interação entre variáveis internas e externas ao indivíduo. Tais abordagens serão deslindadas a seguir, participando da arquitetura teórico-conceitual da proposição de uma teoria da Composição Musical. Delinearei brevemente as principais ideias e componentes das referidas abordagens.

2.3.2 A Perspectiva de Sistemas de Csikszentmihalyi

Csikszentmihalyi afirma que “o foco dos estudos em criatividade deve ser nos diversos ambientes sociais e não só no indivíduo” (CSIKSZENTMIHALYI, 1988 *apud* ALENCAR; FLEITH, 2003b, p.6), sendo o fenômeno criativo constituído na *interação entre audiência e criador*. Ele propõe um modelo de sistemas em que criatividade é um processo resultante da convergência de três fatores: indivíduo, domínio e campo.

Indivíduo

Alencar e Fleith (2003b) apontam que no que diz respeito ao fator *indivíduo*,

dois aspectos são apontados – características associadas à criatividade e *background* social e cultural. Dentre as características mais salientes de indivíduos criativos estão a curiosidade, entusiasmo, motivação intrínseca, abertura a experiências, persistência, fluência de idéias e flexibilidade de pensamento. Csikszentmihalyi (1999) informa, entretanto, que as pessoas criativas não se caracterizam por uma estrutura rigidamente estabelecida, mas ajustam essas características conforme a ocasião. [...] Também importante é estar inserido em um ambiente que estimule a produção criativa, valorize o processo de aprendizagem, ofereça oportunidades de acesso e atualização do conhecimento, propicie o acesso a mentores e recursos como livros, computadores etc. Expectativas parentais positivas com relação ao desempenho do filho na vida escolar e profissional e apoio familiar no que diz respeito aos interesses apresentados pela criança constituem também aspectos relevantes de *background* que favorecem a expressão criativa.

Csikszentmihalyi aponta as características mais salientes em *indivíduos* criativos. Podemos dividi-las em duas categorias: características individuais *intrínsecas* e *extrínsecas*.

As intrínsecas são: curiosidade, entusiasmo, motivação intrínseca, abertura a experiências, persistência, fluência de idéias e flexibilidade de pensamento que permita o indivíduo ajustar suas características de acordo conforme a ocasião.

As extrínsecas são: estar inserido em um ambiente que estimule a produção criativa, valorize o processo de aprendizagem, ofereça oportunidades de acesso e atualização do conhecimento, propicie o acesso a mentores e recursos como livros, computadores, expectativas parentais positivas com relação ao desempenho do filho na vida escolar e profissional, e apoio familiar no que diz respeito aos interesses apresentados pela criança.

Domínio

O fator *domínio* consiste em um “conjunto de regras e procedimentos simbólicos estabelecidos culturalmente, ou seja, conhecimento acumulado, estruturado, transmitido e compartilhado em uma sociedade ou por várias sociedades” (ALENCAR; FLEITH, 2003b, p.6). Música, engenharia, dança, matemática, biologia e política são exemplos de domínios. As autoras seguem dizendo que

os indivíduos mais prováveis de transformarem um domínio são aqueles que conhecem a fundo os seus princípios, detectam suas inconsistências e procuram estender suas fronteiras (Feldman, Csikszentmihalyi & Gardner, 1994). Segundo Csikszentmihalyi (1996), domínios que têm procedimentos claros, informações integradas, são acessíveis e ocupam uma posição central na cultura, possibilitam aos indivíduos introduzirem inovações em seus sistemas quando comparados a domínios pouco estruturados.

Campo

O fator *campo* abarca os agentes que julgam se algo é criativo ou não e se o produto criativo será incluído no domínio. Segundo Alencar e Fleith (2003b),

é o campo que seleciona e retém o material a ser reconhecido, preservado e incorporado ao domínio. No domínio das artes, por exemplo, o campo é composto por professores, curadores de museus, críticos e colecionadores. Tais indivíduos conhecem o domínio e têm seu saber reconhecido. (p.6)

É interessante destacar o pensamento das autoras de que “uma idéia nova pode não ser aceita se o campo for defensivo, rígido e imerso em um sistema social que não encoraja a criatividade” (p.6). Ou seja, “caso as pessoas qualificadas de uma área não tenham interesse em investir na preservação de algo novo no domínio, dificilmente esse será incorporado” (p.6).

As autoras ressaltam também a característica transitória dos parâmetros que regem se algo é criativo ou não quando falam que “uma idéia ou produto pode ser julgado como não criativo em um dado momento e criativo posteriormente (ou vice-versa), uma vez que critérios de interpretação e julgamento podem mudar de tempos em tempos.” (p.6) Esta ideia nos aproxima de uma concepção narrativa e nos afasta de uma concepção de metanarrativa, uma vez que a primeira guarda pertinência histórica e geográfica, ou seja, é flexível, contextual, e a segunda transcenderia tempo e espaço, seria universal e totalizante.

Interessante também é Csikszentmihalyi afirmar que “no caso de alguém desejar aumentar a frequência de criatividade, pode ser mais vantajoso trabalhar ao nível dos campos do que ao nível dos indivíduos” (CSIKSZENTMIHALYI, 1999, p. 327). Isso quer dizer que, caso se queira aumentar a frequência de empreendimentos que podem ser considerados criativos, seria possível obter maior efetividade voltando a perspectiva de ação ao campo (juízes, críticos, professores, validadores) do que aos indivíduos (criadores), “uma vez que são essas que possibilitam a expressão da criatividade. O processo criativo não é apenas o resultado de ações individuais, mas é co-criado por domínios e campos” (CSIKSZENTMIHALYI, 1988c *apud* ALENCAR; FLEITH, 2003b, p.7).

2.3.3 O Modelo Componencial de Amabile

Segundo Alencar e Fleith (2003b) o modelo componencial de Amabile

procura explicar como fatores cognitivos, motivacionais, sociais e de personalidade influenciam no processo criativo. Grande ênfase, porém, é dada ao papel da motivação e dos fatores sociais no desenvolvimento da criatividade. O modelo consiste de três componentes necessários para o trabalho criativo: habilidades de domínio, processos criativos relevantes e motivação intrínseca.

Segundo Amabile (1995):

Para a maioria dos leigos, e muitos pesquisadores, criatividade é uma qualidade de pessoas, uma constelação de traços de personalidade, características cognitivas e estilo pessoal. Se nós mudarmos essa perspectiva dispositiva para uma que admita a possibilidade de fortes influências sociais na criatividade, nós devemos abandonar a definição centrada na pessoa. Agora, criatividade torna-se uma qualidade de idéias e produtos que é validada pelo julgamento social, e explicações de criatividade podem englobar características da pessoa, fatores situacionais, e a complexa interação entre eles. (p. 424)

Habilidades de Domínio

O componente *habilidades de domínio* se assemelha ao que Csikszentmihalyi define como *domínio* e “inclui vários elementos relacionados ao nível de *expertise* em um domínio” (ALENCAR; FLEITH, 2003b, p.4), como conhecimentos adquiridos “através de educação formal e informal, experiência e habilidades técnicas na área.” (*Idem*)

Processos Criativos Relevantes

O componente ‘Processos Criativos Relevantes’ abarca o “estilo de trabalho, estilo cognitivo, domínio de estratégias que favorecem a produção de novas idéias e traços de personalidade. Tais elementos influenciam no uso que se faz das habilidades de domínio” (ALENCAR; FLEITH, 2003b, p.4). Este componente pode ser relacionado com o fator *indivíduo*, apresentado por Csikszentmihalyi em sua proposta.

Segundo Amabile (1989), o estilo de trabalho criativo é caracterizado como habilidade de se concentrar por longos períodos de tempo, dedicação ao trabalho, alto nível de energia, persistência frente a dificuldades, busca da excelência e habilidade de abandonar idéias improdutivas. [...] Dentre os traços de personalidade que favorecem a produção criativa, podemos ressaltar a autodisciplina, persistência, independência, tolerância por ambiguidades, não conformismo, automotivação e desejo de correr riscos. Para Amabile, esses estilos e traços podem ser desenvolvidos na infância e mesmo na vida adulta. (ALENCAR; FLEITH, 2003b, p.4-5).

Motivação

Este é o componente de maior interesse na teorização de Amabile. Maria Fonseca (2003) aponta esse componente como importante quando expõe que

Outro factor crucial no desenvolvimento da personalidade criativa é a motivação, sendo Amabile (1996) a autora que mais enfatiza esta característica. O que determina a capacidade criativa é um misto de motivação (intrínseca e extrínseca), enquanto força de vontade, de persistência e de conhecimento do assunto em que se pretende ser criativo. Koestler (1964) refere a necessidade e a importância da coexistência destas duas formas de motivação para a realização do produto criativo. (p.58)

Alencar e Fleith (2003b) advertem, no entanto, que “embora possa ser considerada, em parte, inata, a motivação intrínseca pode ser cultivada, em larga escala, pelo ambiente social” (p.5) Em maior detalhe, as autoras caracterizam este componente:

Motivação intrínseca diz respeito à satisfação e envolvimento que o indivíduo tem pela tarefa, independente de reforços externos, e engloba interesse, competência e autodeterminação. Provavelmente um indivíduo vai se sentir mais motivado quando a atividade captura seu interesse, é desafiadora, leva-o a desenvolver sentimentos de auto-eficácia e a se envolver com a atividade por conta própria. (ALENCAR; FLEITH, 2003b, p.5)

O fato de Amabile caracterizar a motivação intrínseca como independente de reforços externos não significa que fatores externos não vão exercer influência nesse componente, afinal *a motivação intrínseca pode ser cultivada, em larga escala, pelo ambiente social*. É importante notar que ambos os autores (Csikszentmihalyi e Amabile) concordam que há fatores internos e externos que entram compõem a dimensão individual.

Alencar e Fleith (2003b) também ressaltam que a

motivação intrínseca pode levar o indivíduo a buscar mais informações sobre a área estudada e, conseqüentemente, desenvolver as suas habilidades de domínio. Da mesma maneira, altos níveis de motivação intrínseca podem levar o indivíduo a se arriscar e a romper com estilos de produção de idéias habitualmente empregados, contribuindo para o desenvolvimento de novas estratégias criativas (HILL; AMABILE, 1993 *apud* ALENCAR; FLEITH, 2003b, p.5).

Além da motivação intrínseca, Amabile aponta dois tipos de motivação extrínseca, que diz respeito ao “envolvimento do indivíduo em uma tarefa com o objetivo de alcançar alguma meta externa à tarefa” (ALENCAR; FLEITH, 2003b, p.5).

O primeiro tipo de motivação extrínseca é a *controladora*. Ela é marcada por ser “deletéria à criatividade” (AMABILE, 1996, p. 119), levando o indivíduo a se sentir controlado. Alencar e Fleith alegam quem pesquisadores que os trabalhos de Amabile em parceria com Hennessey (1988) e com Collins (1999)

têm chamado a atenção para o efeito prejudicial de aspectos como recompensa, escolha restrita, competição e avaliação externa no processo criativo. Segundo esses autores, tais aspectos influenciam negativamente no nível de interesse e desempenho do indivíduo na tarefa.

O outro tipo de motivação extrínseca é a *informativa*. Ela “pode conduzir à criatividade, particularmente se há altos níveis iniciais de motivação intrínseca” (AMABILE, 1996, p. 119), pois “provê informação contribuindo para que o indivíduo complete a tarefa com sucesso” (ALENCAR, FLEITH, 2003b, p.5).

Bloqueios e Estímulos Criativos

Por que não somos mais criativos? Alguns autores se debruçam sobre os fatores que impedem ou diminuem nossa fluidez criativa. Esses fatores são “fortes barreiras ao pensamento criativo, sendo algumas auto-impostas e outras originadas por factores externos” (FONSECA, 2003, p.62), se manifestando como "paredes mentais que impedem os indivíduos de entender correctamente um problema ou conceber a sua solução” (ADAMS, 1994 *apud* FONSECA, 2003, p.62).

Alex Osborn (1962) é um dos pesquisadores que ressaltou o “o efeito devastador da nossa reacção negativa para com as novidades, o que interfere significativamente na produção de novas ideias e na solução inovadora e criativa de problemas” (OSBORN, 1962 *apud* FONSECA, 2003, p.62), identificando dois tipos de pensamento: o judicioso e o criador:

O pensamento judicioso (ou espírito judicioso) é o que analisa, compara e escolhe. O espírito criador é o que figura, prevê e gera ideias. Estes pensamentos têm em comum o facto de ambos exigirem um poder de análise e síntese. A atitude característica do pensamento judicioso é quase sempre negativa, enquanto o pensamento criador exige uma atitude positiva. Assim, quando o pensamento judicioso se sobrepõe ao criativo, gera-se um bloqueio à criatividade, principalmente sobre a forma de convicções comuns. (FONSECA, 2003, p.62)

Outros fatores cerceadores da criatividade apontados por Alencar (1986) são o conformismo, a passividade e a estereotipia. Maria Fonseca (2003) aponta que estes traços predominam “em muitos contextos sociais e, principalmente, educacionais. O conformismo e o convencionalismo são "condições criaticidas", por excelência, para a limitação da criatividade” (p.63). Outros fatores apresentados por esta autora são “o desânimo, a timidez, a falta de estímulos, o condicionamento social e educacional, a falta de conhecimento, de informação e de confiança.” (FONSECA, 2003, p.63).

Kneller (1978), um dos representantes da psicologia humanista, considera que o pensamento criador é

tipicamente inovador e exploratório, distanciando-se e rompendo com o convencional, em direcção ao desconhecido e indeterminado. Inversamente, o pensamento "não-criador" é cauteloso, metódico e conservador, procurando integrar o novo naquilo que já é conhecido. Este é o tipo de pensamento vulgarmente medido nos testes de inteligência,

que exigem apenas respostas únicas e correctas a questões predefinidas. (FONSECA, 2003, p.24-25)

Alencar e Fleith (2003b, p. 5-6) listam alternativas de estimulação da criatividade em sala de aula ou no ambiente de trabalho propostas por Amabile (1983, 1989, 1996):

(a) encorajar autonomia do indivíduo, evitando controle excessivo e respeitando a individualidade de cada um; (b) cultivar a autonomia e independência enfatizando valores ao invés de regras; (c) ressaltar as realizações ao invés de notas ou prêmios; (d) enfatizar o prazer no ato de aprender; (e) evitar situações de competição; (f) expor os indivíduos a experiências que possam estimular sua criatividade; (g) encorajar comportamentos de questionamento e curiosidade; (h) usar feedback informativo; (i) dar aos indivíduos opções de escolha; e (j) apresentar pessoas criativas como modelos.

2.3.4 Conclusão

Neste subcapítulo foram apresentadas perspectivas sobre **criatividade** que enfatizam a **influência** do **meio** nas produções **criativas** dos **indivíduos**. Essas perspectivas são valiosas para servirem de aporte para a proposta teórica delineada no presente trabalho e podem ter uma influência clarificadora positiva para abordar a disciplina da **Composição Musical** por promover um entendimento mais contextualizado sobre **criatividade** e propor formas de estimulá-la a partir deste entendimento.

2.4 VIRTUDE

Iniciei esta dissertação apresentando uma narrativa sobre minha história musical, seguida de uma reflexão sobre ela (capítulo 1). A partir do vislumbre de minha visão (história e reflexões) se sentir contemplada pela perspectiva pós-moderna, procurei associar aspectos desta abordagem aplicados a música à minha experiência pessoal (capítulo 2.1). Então para uma reflexão para procurar engendrar uma forma de entendimento musical que fosse mais alinhado às ânsias pós-modernas conceitual sobre perspectivas sociológicas, políticas, funcionais, antropológicas, pedagógicas e ideológicas de entendimento musical (capítulo 2.2). Então congreguei duas perspectivas da psicologia da criatividade para contemplar a atividade criativa em música (capítulo 2.3). Agora apresentarei a proposta de Alasdair MacIntyre – que trabalha no campo da filosofia da moral –, associando todos os tópicos até então discutidos a aspectos da proposta dele. Empreender essa associação servirá de uma liga extra a toda a reflexão e conceitualização feitas até este ponto. A correlação entre a proposta de MacIntyre e o

restante do trabalho até então resultará em uma perspectiva sobre o que faz uma música (ou uma composição musical, ou uma aula de Composição Musical) ser ‘boa’, bem como apresentará maneiras (dentre várias possíveis) de se chegar a um consenso sobre as *virtudes musicais*.

As ideias expostas a seguir se concentrarão no conceito aristotélico de *virtude* relido por Alasdair MacIntyre e trazido também para o contexto musical por Mitchell Morris, encontrando afinidades conceituais com abordagens pós-modernas, com as sistematizações sobre criatividade propostas Csikszentmihalyi e Amabile, levando em conta a reflexão transdisciplinar empreendida anteriormente, fomentada por uma ânsia oriunda da perspectiva pós-moderna.

A abordagem ao conceito de virtude será relevante para apontar uma opção de filosofia de valoração musical (e de composições musicais) e para servir de modelo para o desenvolvimento de um poder avaliativo e autoavaliativo do compositor.

Segundo Tia DeNora,

a música - indiscutivelmente o material cultural por excelência da emoção e do pessoal - não foi explorada em relação à constituição do self. Como Shepherd e Wicke observaram recentemente, mesmo no campo da teoria subcultural quando aplicado à vida musical, ‘tem havido pouco espaço conceitual criado para uma teorização do mundo privado, interno, da consciência de existência e eu de um indivíduo’.⁶⁵ (1997:40). (DENORA, 2000; p.46)

Isso é lamentável, principalmente no contexto do mundo globalizado, onde “as fronteiras entre culturas e estilos de vida são rompidas e as múltiplas identidades eclodem impedindo o silenciamento das questões que envolvem identidade e diferença” (WOODWARD, 2004 *apud* PEREIRA, 2010, p.427), o que propicia a elucubração sobre o sujeito contextualmente posicionado sócio, histórico, geográfica e culturalmente.

Talvez existam barreiras que corroboram para a ampliação do espaço conceitual descrito por Tia DeNora. Essas barreiras podem ser o motivo pelo qual a ideia exposta por Mitchell Morris tenha sido recebida com *repulsa*.

Em conversas, sugeri ocasionalmente que nossa disciplina se beneficiaria de tentativas deliberadas de inventar (ou ao menos reviver) algumas variedades de críticas morais relevantes para a música.

⁶⁵ music – arguably the cultural material par excellence of emotion and the personal – has not been explored in relation to the constitution of self. As Shepherd and Wicke have recently observed, even in the realm of sub-cultural theory as it is applied to musical life, ‘there has been little conceptual space created for a theorization of the private, internal world of an individual’s awareness of existence and self’

Na maioria das vezes, minha sugestão foi recebida com alguma combinação de ceticismo, rejeição e até repulsa.⁶⁶ (MORRIS, 2004, p.45)

Quem sabe essas barreiras, caso existam, sejam sustentadas por um traço do conhecimento metanarrativo. Talita Pereira (2010) aduz que uma

diferenciação importante, que decorre da construção de metanarrativas, diz respeito à centralidade do sujeito. O pós-estruturalismo radicaliza essa compreensão, pois além de rejeitar uma concepção essencialista de sujeito que, segundo Laclau (1996) está presente no pensamento Iluminista, procura desconstruir a concepção de sujeito centrado, posicionado a partir de determinadas relações estruturais. [Para os pós-estruturalistas, ao buscar identificar estruturas universais comuns a todas as culturas,] os estruturalistas acabam afirmando a existência de um sujeito universal. (p.422)

MacIntyre (2007), de maneira similar, aponta que “teorias subjetivistas de ciência pareceriam e seriam criticadas por aqueles que tinham a noção de verdade incorporada no que eles achavam que era ‘ciência’ era incompatível com subjetivismo”⁶⁷ (p.2) Ou seja, o preconceito que o cientificismo tinha sobre o *relato*, a *narrativa*, incompatibiliza proposições de verdades contextualizadas não por um *sujeito universal* mas sim por um *sujeito descentrado*.

O próprio questionamento sobre o status do sujeito na perspectiva científica é uma afronta à crença arraigada do cientificismo metanarrativamente justificado de que existe um *sujeito universal*. Em prol de um conhecimento narrativamente justificado, Talita Pereira (2010) afirma que

o descentramento do sujeito anunciado pelo pós-estruturalismo possibilita pensar nas formas pelas quais múltiplas experiências que são vivenciadas em diferentes contextos e neste movimento vão constituindo identidades que nos definem como sujeitos. Nesta perspectiva, o pós-estruturalismo reafirma a importância da estrutura, não na constituição do Sujeito, mas sim na determinação das diferentes posições de sujeito, que emergem nos momentos de tomada de decisão (LACLAU, 1996). (p.422)

O pós-estruturalismo emerge com o intuito de contrapor afirmação de *existência de um sujeito universal*, consequência do espírito racional do Iluminismo, que é “uma potencial metanarrativa a ser combatida” (BEARD; GLOAG, 2005, p.45) Logo, pode-se relacionar a perspectiva de sujeito pós-estruturalista - que *possibilita pensar nas formas*

⁶⁶ In conversations with assorted musicologists over the last decade, I have occasionally suggested that our discipline would benefit from deliberate attempts to invent (or at least revive) some varieties of moral criticism that have relevance to music. Most often, my suggestion has been met with some combination of skepticism, dismissal, and even disgust.

⁶⁷ Subjectivist theories of science would appear and would be criticized by those who held that the notion of truth embodied in what they took to be science was incompatible with subjectivism.

pelas quais múltiplas experiências que são vivenciadas em diferentes contextos – com o ideal pós-moderno de conhecimento narrativo, oposto à concepção essencialista de sujeito presente no pensamento Iluminista.

Sendo a ideia de sujeito universal pressuposto filosófico do Iluminismo e sendo o Iluminismo base filosófica da proposição da estética formalista, da ideologia de organicismo na música, da perspectiva estruturalista e do cientificismo moderno, então a *determinação das diferentes posições de sujeito* - anseio da perspectiva pós-estruturalista e operacionalizável pelo modo narrativo de conhecimento - seria inviável, dada a incomensurabilidade com a metanarrativa iluminista do sujeito universal, da “emancipação do sujeito racional” (LYOTARD, 1984, p.xxiii)

É provável que a repulsa pela proposta de Morris seja porque - como Dell’Antonio (2004) afirma - a ideia de autonomia musical e a estética formalista ainda são hegemônicas no âmbito da academia musical, o que faz com que - direta ou indiretamente - a ideia de sujeito universal, base da metanarrativa iluminista, seja defendida consciente ou inconscientemente por vetores de poder que sustentando esse âmbito (docentes, discentes, instituições estatais administrativas e de fomento, corporações privadas, etc.).

Se a ideia apresentada por Morris puder ser considerada pós-moderna, com todas as suas estratégias, ideias e pontos de ataque, então é possível que alguns tenham os “efeitos desestabilizadores que [a perspectiva pós-moderna] pode ter sobre as noções estabelecidas de subjetividade, objetividade e as possibilidades de controle ou domínio intelectual” (DELL’ANTONIO, 2004, p.5) perpetuados pelas metanarrativas do formalismo e da historiografia musical do ambiente típico das “formas modernismo de entendimento musical” (KRAMER, 1995, p.13 *apud* NASCIMENTO, 2011, p.14)

Mitchell Morris (2004) em seu artigo *Musical Virtues*, diz que

é fácil identificar grande parte do trabalho realizado na musicologia como contendo suposições éticas poderosas, ainda que implícitas. Ocasionalmente, essas suposições quebram a superfície dos textos; mas eu sugiro que a musicologia em todos os aspectos seria melhor se isso acontecesse com mais frequência e com maior autoconsciência.⁶⁸ (p.45)

⁶⁸ it is easy enough to identify much of the work that has gone on within musicology as containing powerful, if mostly implicit, ethical assumptions. Occasionally, these assumptions break the surface of texts; but I suggest that musicology in all respects would be better if this happened more often and with greater self-awareness.

Uma dessas *suposições éticas poderosas* é apontada por Dell'Antonio (2004) quando ele explicita que

a dimensão ética da escuta estrutural está assim profundamente entranhada em seu ideal de necessidade orgânica: a música que é 'boa' (ética e esteticamente) revelará sua qualidade a um ouvinte disciplinado preparado e disposto a receber a mensagem estrutural coerente do compositor em seu completo nível de detalhamento. (p.2)

Em se tratando de escuta estrutural, evoco Subotnik (1996) quando ela fala que ela é um processo que atesta e define a qualidade e integridade moral de uma música. Ela também aduz que Schoenberg e Adorno acreditavam que a perspectiva que eles estavam consolidando contribuiria para o melhoramento da sociedade.

Seu conceito [de Schoenberg e Adorno], em última análise, exige que a forma musical, através de sua integridade inflexível e sua renúncia a distrações sensuais, contribua indiretamente, mas concretamente, assim como metaforicamente, para o aprimoramento da sociedade. De fato, Schoenberg e Adorno apresentam a escuta estrutural como nada menos que um método para definir e avaliar a solidez moral de todas as relações que se estabelecem com a música. (p.156)

Subotnik (1996) segue dizendo que, segundo Adorno,

quanto maior a distância entre a música e o paradigma lógico, maior o seu aprisionamento nos interesses especiais servidos pelas convenções da ideologia social, e menor é sua reivindicação à condição essencialmente moral de valor estético. Em outras palavras, a caracterização de Adorno de uma atitude filosófica em música como moralmente ofensiva nunca é separável de sua percepção de graves fraquezas estruturais naquela música. (p.154)

Ou seja, uma música moralmente ofensiva estaria inevitavelmente relacionada a uma fraqueza estrutural, no sentido formalista. Essa ligação que Adorno estabelece entre ofensividade moral e fraqueza estrutural é extremamente perigosa, no sentido de valorar música equivocadamente. O julgamento de valor empreendido pela escuta estrutural é dissociado de funções e poderes da música suscitados nos indivíduos posicionados em diferentes contextos. Ele é dependente de uma percepção racionalizadora específica da estrutura interna de uma composição e associado a uma parametrização universalista relacionada e indicadores de qualidade atemporais e totalizantes (unidade, coerência, inteireza, evolução estilística, genialidade). A escuta estrutural funciona como aporte analítico para consolidar em um cânone compositores que agora não somente gozam de uma maestria estrutural em suas peças mas são dotados também de uma virtude moral.

Muitas vezes, dentro da musicologia, imaginamos que tais argumentos sejam epistemologicamente dirigidos; as perguntas que fazemos reduzem-se a questões sobre o que é

possível saber permanentemente e (pelo menos provisoriamente) de forma comprovadamente não-falsificável sobre o objeto da percepção. Mas o fogo por trás desses argumentos parece derivar primariamente da maneira como argumentos aparentemente mais epistemológicos sobre a música contêm argumentos indiretos sobre a moralidade. Por que não reconhecemos isso?⁶⁹ (MORRIS, 2004, p.46)

Então pode-se ver que a escuta estrutural é um âmbito onde existem *suposições éticas poderosas e argumentos indiretos sobre a moralidade*. O presente trabalho, por mais que não seja seu objetivo principal, se harmoniza com o anseio de Morris no sentido de que “essas suposições [quebrem] a superfície dos textos [...] com mais frequência e com maior autoconsciência” (MORRIS, 2004, p.45)

Morris (2004) levanta hipóteses acerca da problemática das implicações morais e éticas em música:

Penso que parte de nossa dificuldade em imaginar uma crítica moral que seria relevante para a música surge do nosso entendimento - a compreensão normativa da modernidade derivada da Europa Ocidental - do que a moralidade deve ser. Quando pensamos em moral, em moralização, em imoralidade e assim por diante, imaginamos que a maior parte de nossa atenção esteja voltada para regras e princípios. Moralidade ou ética é uma questão do que é bom fazer e por quê. Mas é pelo menos tão plausível e, de fato, muito mais característico de sistemas morais fora do nosso tipo de modernismo, imaginar moralidade ou ética lidando com outras questões também, como o que é bom ser e por que, ou o que é bom amar e por quê. Ou o que é bom ouvir e por quê.

Se há algum modo produtivo de estabelecer maneiras de pensar sobre música e ética - se estamos considerando a música como um tipo de ação moral ou raciocínio moral, ou nossa posição ética como performers, ouvintes, compositores ou estudiosos, ou como as instituições que apoiam a música em nossos mundos podem necessariamente implicar uma dimensão ética - então, devemos refletir sobre as maneiras pelas quais as afirmações morais já são instanciadas em algumas das coisas que fazemos e propor alternativas que consideramos úteis e recompensadoras.⁷⁰ (p.46)

Tomando essas reflexões como ponto de partida, apresentarei agora a proposta do filósofo contemporâneo escocês Alasdair MacIntyre, que aponta as crises de moralidade

⁶⁹ Often within musicology we imagine such arguments to be epistemologically directed; the questions we ask reduce to questions about what it is possible to know permanently and (at least provisionally) demonstrably un-falsifiably about the object of perception. But the fire behind these arguments seems to me to derive primarily from the way most apparently epistemological arguments about music contain indirect arguments about morality. Why don't we recognize this?

⁷⁰ I think that part of our trouble imagining a moral criticism that would be relevant to music arises from our understanding—the normative understanding of Western European-derived modernity—of what morality is supposed to be. When we think of morals, of moralizing, of immorality, and so on, we imagine that most of our attention is directed toward rules and principles. Morality or ethics is a matter of what it is good to do, and why. But it is at least as plausible, and in fact much more characteristic of moral systems outside those of our kind of modernism, to imagine morality or ethics as dealing with other questions as well, such as what it is good to be and why, or what it is good to love and why. Or what it is good to hear, and why.

If there is to be any productive way of establishing ways of thinking about music and ethics—whether we are considering music as a kind of moral action or moral reasoning, or our ethical position as performers, listeners, composers, or scholars, or how the institutions that support music in our worlds might necessarily entail an ethical dimension—then we must reflect on the ways that moral claims are already instantiated in some of the things we do, and to propose alternatives that we find helpful and rewarding.

hoje e apresenta uma releitura do conceito aristotélico de virtude como uma possível solução para esta crise.

2.4.1 A Proposta de MacIntyre

Alasdair MacIntyre argumenta que “as duas melhores soluções modernas para o problema da manufatura da moralidade (entendidas neste contexto como uma questão de regras) são aquelas propostas por Kant e pelos filósofos utilitaristas.”⁷¹ (MORRIS, 2004, p.51) No entanto,

MacIntyre faz um grande esforço para salientar que não só estas duas soluções são vulneráveis em muitos fundamentos lógicos, como também não têm registro histórico de eficácia. Ele propõe dramaticamente que, por tais razões, elas sejam descartadas em favor do pensamento ético que emprega o antigo conceito de "virtude".⁷²

Para MacIntyre, a formulação mais adequada do conceito de *virtude* é a de Aristóteles. Foi na Atenas Clássica que “vários grupos, incluindo os sofistas, Platão, os trágicos dramaturgos e Aristóteles, tentaram resolver as incompatibilidades entre a virtude homérica e a sociedade da *polis* oferecendo novos relatos de virtude que remediassem os defeitos de seus predecessores.”⁷³ (MORRIS, 2004, p.52) Na visão de MacIntyre de virtude aristotélica,

é crucial notar que qualquer coisa que possa ser considerada uma virtude é definida com respeito a um (bom) *telos*. Se o Bem para um ser humano é *eudaimonia* - felicidade, bem-estar, florescimento - então as virtudes são aquelas qualidades que auxiliam a realização da *eudaimonia*. Assim, qualquer argumento sobre uma virtude particular pressupõe uma concepção particular do florescimento humano, ou pelo menos estará aberta a um outro argumento sobre a definição dessa concepção. Além disso, também se seguirá que a virtude não pode ser exclusivamente sobre ação, mas também deve incluir sentimentos e atitudes. O caráter - especialmente no que se refere à nossa imagem de um tipo particular de pessoa que consideramos o modelo do florescimento humano - terá mais importância do que regras.⁷⁴ (MORRIS, 2004, p.52)

⁷¹ the two best modern solutions to the problem of manufacturing morality (understood in this context as a question of rules) are those proposed by Kant and by the utilitarian philosophers.

⁷² MacIntyre goes to great lengths to point out that not only are these two solutions vulnerable on many logical grounds, they also have no historical record of effectiveness at all. He dramatically proposes that for such reasons, they be discarded in favor of ethical thinking that employs the older concept of “virtue.” But such a concept can only be understood through historical accounts.

⁷³ MacIntyre sees this as the historical background to the account of virtue developed most comprehensively in Classical Athens, where various parties, including the sophists, Plato, the tragic playwrights, and Aristotle, all attempted to resolve the incompatibilities between Homeric virtue and the society of the *polis* by offering new accounts of virtue that would remedy the defects of their predecessors.

⁷⁴In MacIntyre’s understanding of Aristotelian virtue, it is crucial to note that anything that might be considered a virtue is defined with respect to a (good) *telos*. If the Good for a human being is *eudaimonia*—happiness, well-being, flourishing—then virtues are those qualities that aid the achievement of *eudaimonia*. Thus, any argument about a particular virtue will presuppose a particular conception of human flourishing,

Agora se faz oportuna uma reflexão no sentido de estabelecer ligação entre os ideais pós-modernos de primazia do conhecimento narrativo, incredulidade nas metanarrativas, e descentramento (relativização) do sujeito – descentramento esse necessário para que haja o relato, a narrativa – e a tríade (1) flexibilidade da concepção de florescimento humano (*telos – função, fim, objetivo*), (2) necessidade de sentimentos e atitudes estarem acoplados à ação para se entender a virtude e (3) o caráter guardar maior importância do que as regras.

A *flexibilidade da concepção de florescimento humano* (do *telos*) pode ser contraposta ao ideal iluminista de sujeito universal, de emancipação do sujeito racional. A *virtude*, se encontrando na intersecção de ação, sentimentos e atitudes, está para a *narratividade* assim como a *racionalidade moral iluminista* (que transcenderia tempo, espaço e sentimentos) está para a *metanarratividade*. As *regras* podem ser associadas às *formas altamente específicas de telos social*, enquanto o *caráter* pode ser associado ao *telos biológico característico da narrativa de Aristóteles*, como deslindado por Morris (2004) no seguinte trecho:

Se aceitarmos o argumento de MacIntyre de que os modelos de raciocínio moral que se apossaram do Iluminismo eram, no final, internamente incoerentes, e que nossa esperança mais plausível de fazer sentido requer a restauração da noção de virtude em seu sentido Clássico, como devemos fazê-lo sem o recurso de acompanhamentos ideológicos claramente suplantados? (Estou pensando aqui na "biologia metafísica" de Aristóteles e em suas suposições não históricas danosas de que a *polis*, como a mais alta organização política estabelecida pela lei natural, exige a exclusão de numerosos seres humanos, especialmente mulheres, escravos e qualquer pessoa que trabalhe.) MacIntyre propõe que substituamos as formas altamente específicas de *telos social* pelo *telos biológico característico da narrativa de Aristóteles*. A substituição requer definições dos termos "prática" e "tradição", de modo que a virtude possa ser entendida operando dentro deles, assim como uma ênfase na noção do eu como narrativamente constituído.⁷⁵ (p.53)

or at least it will be open to a further argument about that conception's definition. Furthermore, it will also follow that virtue cannot be exclusively about action, but must also include feeling and attitude. Character— especially as it relates to our picture of a particular type of person we consider the model of human flourishing— will matter more than rules.

⁷⁵ If we accept MacIntyre's argument that the models of moral reasoning that took hold in the Enlightenment were in the end internally incoherent, and that our most plausible hope of making sense requires the restoration of the notion of virtue in its Classical sense, how are we to do so without recourse to clearly superseded ideological accompaniments? (I am thinking here of Aristotle's "metaphysical biology," and his damaging unhistorical assumptions that the polis, as the highest political organization established by natural law, demands the exclusion of numerous human beings, notably women, slaves, and anyone at all who works.) MacIntyre proposes that we substitute highly specific forms of social telos for the biological telos characteristic of Aristotle's account. The substitution requires definitions of the terms "practice" and "tradition" so that virtue can be understood to operate within them, as well as an emphasis on the notion of the self as narratively constituted.

Esse antagonismo entre tipos de *telos*, pode ser sentido também em um ambiente pós-moderno de produção, onde o que importa não seria um estilo (*telos social*), mas uma postura (*telos biológico*). Essas *suposições não históricas danosas* associadas por MacIntyre ao pensamento de Aristóteles (me lembra o nazismo, em seu racismo científico e radicalismo político autoritário nacionalista – fascista) podem ser análogas a proposta da escuta estrutural, sustentada por uma estética formalista e pela ideia de autonomia musical, por conferir primazia ao entendimento musical gerado a partir de um *objeto isolado de seu contexto*. A *noção do eu como narrativamente constituído* é harmonizado com o sujeito pós-moderno que emerge no ambiente de primazia do conhecimento *narrativo*, “cada um deles definidos pelo seu contexto histórico/social/cultural” (DELL’ANTONIO, 2004, p.5)

Interessante notar que é justamente por uma noção de *virtude* oriunda da sociedade heroica de Homero ser transferida para uma outra sociedade, da *polis* de Aristóteles, onde as configurações contextuais eram totalmente diferentes, fazendo com o que a teorização moral da era predecessora ficasse diminuída em termos de utilidade e coerência social. Ou seja, uma teorização moral constituída numa sociedade que valorizava um *telos biológico* foi transferida para uma outra que valorizava um *telos social*. Talvez tenha sido a falta desta noção contextualizadora que tenha contribuído para gerar a noção de Aristóteles que teríamos que *eliminar alguns* para o bem de *todos*. Foi justamente a mudança de concepção de florescimento humano (mudança do *telos*) que tornou a noção de virtude não exatamente compatível com a *polis*.

MacIntyre aponta esta *falta de noção contextualizadora* nos filósofos contemporâneos, aduzindo que eles

tendem a interpretar e argumentar sobre as obras de filósofos do passado sem prestar atenção ao contexto intelectual e especialmente ao social em que essas obras foram criadas. Eles agem como se todos os filósofos do passado estivessem contribuindo para o mesmo argumento, buscando verdades morais atemporais e eternas. Mas isso é errado, porque as filosofias são em grande parte derivadas de sociologias e são específicas de sociedades particulares: "Moralidade que não é a moralidade de uma sociedade particular não pode ser encontrada em lugar nenhum" (*After Virtue* 265-266 ; ver também *The MacIntyre Reader* 258).⁷⁶ (CLAYTON, 2005)

⁷⁶ Contemporary philosophers, he says, tend to interpret and argue about the works of past philosophers without paying attention to the intellectual and especially the social context in which those works were created. They act as though all past philosophers are contributing to the same argument, seeking timeless and eternal moral truths. But this is wrong, because philosophies are in large part derived from sociologies and are specific to particular societies: "Morality which is no particular society's morality is to be found nowhere" (*After Virtue* 265-266; see also *The MacIntyre Reader* 258).

No contexto musical posso observar pelo menos três momentos onde isso acontece: (1) quando a estética formalista e as ideias de autonomia musical preceitua a retirada do ‘objeto musical’ de seu contexto; (2) quando compositores, analistas e professores retiram as teorias de seu contexto, assumindo que ela mantém suas utilidades para o alcance de um “bem comum” e coerência com um *telos* contemporâneo e (3) quando os *indivíduos* que empreendem *práticas musicais* são retirados de seu contexto por diversos *campos* – por exemplo, quando pessoas que passam pela disciplina acadêmica da Composição Musical têm suas experiências e narrativas (seu contexto) privadas de se expressarem, pois para serem validadas para avançar na prática musical, pela óptica do campo, precisam ainda passar por *outras experiências* e criar uma *outra narrativa*, ainda que ela seja constituinte de uma *metahistória*, se transformando em uma *metanarrativa*, ainda esta outra narrativa tenha que desmentir ou descreditar toda a narrativa que viera antes, por ser com ela incompatível conceitualmente, se afastando do *Amor Fati*⁷⁷ preconizado por Nietzsche como ideal de *telos* humano. Essas *outras experiências* poderiam ser, ‘praticar para estes e aqueles padrões estéticos e técnicos (que não necessariamente dialogam com as tradições das quais os indivíduos vieram)’. Ted Clayton (2005), afirma que

embora os filósofos possam e devam aprender com o trabalho de filósofos anteriores, essa não é sua principal fonte de ideias quando estão fazendo seu trabalho adequadamente. O que os filósofos fazem principalmente é estudar o mundo real em que vivem - suas políticas, tradições, organização social, famílias e assim por diante - e tentar encontrar as ideias e valores que devem fundamentar essas instituições e práticas, mesmo se os membros da sociedade não puderem articulá-los ou não puderem articulá-los totalmente. [...] Essas são as coisas que o próprio MacIntyre quer fazer: mostrar as inconsistências e incoerências no centro das concepções modernas de moralidade e sociedade e transformá-las de modo que a expressão moderna da moralidade, estrutura da sociedade e práticas da política também possam ser transformadas.⁷⁸ (CLAYTON, 2005)

Um dos intuitos deste subcapítulo é - à maneira de MacIntyre - demonstrar as inconsistências e incoerências no centro das concepções modernas de música e

⁷⁷ Amor à própria história de vida, a vontade de não apagar nada do passado, mas aceitar as coisas boas e ruins que aconteceram com gratidão. Essa recusa a se arrepende do passado e querer muda-lo é uma das heranças do conceito de virtude.

⁷⁸ Although philosophers can and should learn from the work of earlier philosophers, this is not their main source of ideas when they are doing their job properly. What philosophers primarily do is study the actual world in which they live – its politics, traditions, social organization, families and so on – and try to find the ideas and values that must underlie those institutions and practices, even if the members of the society cannot articulate them, or cannot articulate them fully. [...] These are the things that MacIntyre himself wants to do: show the inconsistencies and incoherencies at the center of modern conceptions of morality and society and transform them so that the modern expression of morality, structure of society, and practices of politics can be transformed as well.

transformar essas concepções para que (1) a forma moderna de valorar música – dizer qual é uma música boa –, (2) a forma como ela é concebida – como se chega a um consenso de que uma música é boa – e (3) a forma como é praticada – como se performa música, como se compõe música, como se teoriza sobre música – possam ser transformadas.

Ademais, à primeira vista questionar a estética formalista – os entendimentos modernistas sobre o fenômeno musical, a ideia de autonomia musical, a escuta estrutural, a historiografia tradicional e a formação canônica – pode parecer intuitivamente trivial: é obvio que quero tocar mais afinado, mais rápido, aprender a manipular as escalas, os campos harmônicos, baseado no que é considerado ‘melhor’, ‘bom’. Mas este questionamento pode ser fundamental caso se perceba que existem outros padrões de excelência que podem emergir de diferentes *práticas* de diferentes *tradições*. A musicoterapia, por exemplo, é uma prática onde a excelência está muito menos na justificação lógica ou racional sobre as estruturas internas de uma composição para dizer se uma música boa, mas na sua pertinência à experiência de vida do paciente. É encontrar uma forma de acionar os poderes da música naquela pessoa que conta. Isso é conseguido ajustando o nível de pertinência das práticas musicais escolhidas a certas posições que o indivíduo assumiu em sua experiência pessoal. Pela influência multidimensional e sinestésica que a música tem sobre o indivíduo, efeitos surpreendentes emergem, trazendo um ‘bem’.

A musicoterapia tem um *telos* mais especificado que a ‘música’, sendo um problema melhor estruturado do que o da ‘música’ como um todo. Um dos problemas principais da estética formalista é associar o *telos* musical à estrutura interna de uma composição, o que dar força aos entendimentos modernistas sobre o fenômeno musical, criticados por Kramer.

Do ponto de vista formalista, a música poderia ser considerada um domínio estruturado, “que têm procedimentos claros, informações integradas, [que é acessível e ocupa] uma posição central na cultura, [possibilita] aos indivíduos introduzirem inovações em seus sistemas” (ALENCAR; FLEITH, 2003b, p.6), mas acredito que ela seja um domínio menos estruturado, ou pelo menos que é carente de uma perspectiva estruturante que leve em conta formas de entendimento musicais pós-modernas: que levem em conta o indivíduo contextualizado, as narrativas, uma perspectiva transdisciplinar, que tenha vontade de se engajar com outras disciplinas de fora da

musicologia, em particular as das humanidades e ciências sociais, e um desejo de alterar os limites conceituais da discussão musicológica” (BEARD; GLOAG, 2005, p.92).

Para MacIntyre,

do ponto de vista de um modo de vida contínuo informado e expresso através dos conceitos aristotélicos, é possível entender qual é o problema da modernidade moral e por que a cultura da modernidade não tem recursos para prosseguir com suas próprias investigações morais, de modo que a esterilidade e a frustração está fadada a afligir os que não conseguem se libertar desses predicamentos.⁷⁹ (MACINTYRE, 2007, p.x)

Faço das advertências de Clayton as minhas quando ele diz que

É importante ter em mente que MacIntyre não está sugerindo que devemos meramente mexer nas bordas da sociedade capitalista liberal; seu objetivo é transformá-lo fundamentalmente. Ele não acredita que isso acontecerá rápida ou facilmente, e na verdade pode não acontecer, mas acredita que será um desastre para a humanidade se isso não acontecer. *After Virtue* famosamente se encerra com um aviso sobre "as novas eras das trevas que já estão sobre nós" (*After Virtue* 263). Também é importante ter em mente que, mesmo que, após uma análise cuidadosa, você não concorde com a solução proposta por MacIntyre, ou não acredite que ela tenha alguma chance de realmente acontecer, pode ser que a crítica de MacIntyre ao mundo moderno esteja pelo menos parcialmente correta. MacIntyre está bem ciente de que a maioria de nós que crescemos no mundo capitalista liberal vê as idéias e instituições de nosso mundo como naturais e desejáveis - não perfeitas, mas fundamentalmente sólidas - e assim não seremos facilmente persuadidos de que são de fato inerentemente profundamente falhos e profundamente insaudáveis. Mas uma abertura para essa possibilidade é essencial para entender o MacIntyre. Enquanto trabalhamos com o argumento de MacIntyre, estaremos falando sobre o mundo das idéias - isto é, filosofia - e o mundo das instituições e ações - isto é, política e sociedade. Embora às vezes consideremos esses dois mundos separadamente, uma das convicções mais fortes de MacIntyre é que eles estão intimamente conectados.⁸⁰ (CLAYTON, 2005)

⁷⁹ from the standpoint of an by ongoing way of life informed and expressed through Aristotelian concepts it is possible to understand what the predicament of moral modernity is and why the culture of moral modernity lacks the resources to proceed further with its own moral enquiries, so that sterility and frustration are bound to afflict those unable to extricate themselves from those predicaments.

⁸⁰ It is important to keep in mind that MacIntyre is not suggesting that we should merely tinker around the edges of liberal capitalist society; his goal is to fundamentally transform it. He does not believe that this will happen quickly or easily, and indeed it may not happen at all, but he believes that it will be a disaster for humanity if it does not happen. *After Virtue* famously closes with a warning about "the new dark ages which are already upon us" (*After Virtue* 263). It is also important to keep in mind that even if, after careful consideration, you do not agree with MacIntyre's proposed solution, or you do not believe that it has any chance of actually coming about, it may still be that MacIntyre's critique of the modern world is at least partially correct. MacIntyre is well aware that most of us who have been brought up in the liberal capitalist world see our world's ideas and institutions as natural and desirable – not perfect, but fundamentally sound – and so we will not easily be persuaded that it is in fact inherently deeply flawed and profoundly unhealthy. But an openness to that possibility is essential to understanding MacIntyre.

As we work through MacIntyre's argument, we will be talking about both the world of ideas – that is, philosophy – and the world of institutions and actions – that is, politics and society. Although at times we will consider these two worlds separately, one of MacIntyre's most strongly held convictions is that they are closely connected.

Na música, argumento que a maioria de nós vê as idéias e instituições (técnicas, teorias, métodos) como naturais e desejáveis, fundamentalmente sólidas. Daí nossa dificuldade de sermos persuadidos no sentido o contrário. E, se tentamos, nossas propostas são, por vezes, vistas com uma *combinação de ceticismo, rejeição e até repulsa*. Podemos ver a música de uma maneira mais ampla do que a perspectiva modernista formalista de música – fundamentalmente sólida. Podemos vê-la como um âmbito que congrega – além de outros mundos – o mundo das idéias, das instituições e das ações: filosofia, política e sociedade. Podemos colocá-la de volta ao contexto, da onde o formalismo preceitua sua retirada, para então ser abordada.

2.4.2 A Crise Moral Moderna

A hipótese de MacIntyre é de que

no mundo real em que habitamos a linguagem da moralidade está no mesmo estado de grave desordem que a linguagem das ciências naturais no mundo imaginário que descrevi. [...] Nossa capacidade de usar a linguagem moral, de sermos guiados pelo raciocínio moral, de definir nossas transações com os outros em termos morais é tão central para como vemos nós mesmos que até mesmo imaginar a possibilidade de que nossa incapacidade seja radical nesses aspectos exige uma mudança em nossa visão do que somos e fazemos, o que será difícil alcançar.⁸¹ (MACINTYRE, 2007, p.2)

Esse *estado grave de desordem da linguagem das ciências naturais* é imaginado por MacIntyre:

MacIntyre começa *After Virtue*, pedindo ao leitor para se envolver em um experimento de pensamento: "Imagine que as ciências naturais sofreram os efeitos de uma catástrofe ... Os cientistas são culpados pelo público em geral por uma série de desastres ambientais" que leva a tumultos, cientistas sendo linchados por multidões enfurecidas, a destruição de laboratórios e equipamentos, a queima de livros e, por fim, a decisão do governo de acabar com o ensino de ciências em escolas e universidades e prender e executar os cientistas remanescentes. Eventualmente, pessoas esclarecidas decidem restaurar a ciência, mas o que elas têm para trabalhar? Apenas fragmentos: fragmentos de teorias, capítulos de livros, páginas rasgadas e carbonizadas de artigos, memórias nebulosas e equipamentos danificados com funções que não são claras, se não inteiramente esquecidas. Essas pessoas, argumenta ele, combinariam esses fragmentos da melhor forma possível, inventando teorias para conectá-los conforme necessário. As pessoas falavam e agiam como se estivessem fazendo "ciência", mas na verdade estariam fazendo algo muito diferente do que atualmente chamamos de ciência. Do nosso ponto de vista, em um mundo onde as ciências estão intactas, sua "ciência" estaria cheia de erros e inconsistências, "verdades" que ninguém poderia realmente provar e teorias concorrentes que eram incompatíveis

⁸¹ The hypothesis which I wish to advance is that in the actual world which we inhabit the language of morality is in the same state of grave disorder as the language of natural science in the imaginary world which I described. [...] Our capacity to use moral language, to be guided by moral reasoning, to define our transactions with others in moral terms is so central to our view of ourselves that even to envisage the possibility of our radical incapacity in these respects is to ask for a shift in our view of what we are and do which is going to be difficult achieve.

umas com as outras. Além disso, os defensores dessas teorias seriam incapazes de concordar sobre qualquer maneira de resolver suas diferenças.⁸² (CLAYTON, 2005)

É por causa dessa tentativa de fazer ciência *a partir fragmentos de teorias, capítulos de livros, páginas rasgadas e carbonizadas de artigos* (ou partituras), *memórias nebulosas e equipamentos* (ou metodologias) *danificados com funções que não são claras, se não inteiramente esquecidas* (por serem privadas de seu contexto), que a perspectiva formalista cria uma "ciência" que está *cheia de erros e inconsistências, "verdades" que ninguém poderia realmente provar e teorias concorrentes que são incompatíveis umas com as outras*. E é por isso que os defensores dessas teorias modernas – emergidas de tentativas de fazer ciência a partir de fragmentos de uma ciência de outro tempo, que (de maneira inversa) guardava pertinência com seu contexto – *são incapazes de concordar sobre qualquer maneira de resolver suas diferenças*. Serialismo, minimalismo, maximalismo, concretismo, sertanejo, jazz, metal. Todos cheios de verdades e incompatibilidades.

A hipótese de MacIntyre é a de que o estado de grave desordem da linguagem das ciências naturais em seu mundo imaginário é análogo ao estado grave da linguagem da moralidade de nosso mundo hoje. Da mesma forma, João Nascimento (2011) faz uma analogia entre a incredulidade nas metanarrativas e a incredulidade na estética formalista, na “grande narrativa da tonalidade, [no] estilo internacional, [na] autonomia da obra de arte em relação ao seu contexto cultural, [no] compositor como gênio original [no] universalismo” (NASCIMENTO, 2011, p.101) e no historicismo moderno canonizador.

⁸² MacIntyre begins *After Virtue* by asking the reader to engage in a thought experiment: "Imagine that the natural sciences were to suffer the effects of a catastrophe.... A series of environmental disasters [which] are blamed by the general public on the scientists" leads to rioting, scientists being lynched by angry mobs, the destruction of laboratories and equipment, the burning of books, and ultimately the decision by the government to end science instruction in schools and universities and to imprison and execute the remaining scientists. Eventually, enlightened people decide to restore science, but what do they have to work with? Only fragments: bits and pieces of theories, chapters of books, torn and charred pages of articles, hazy memories and damaged equipment with functions that are unclear, if not entirely forgotten. These people, he argues, would combine these fragments as best they could, inventing theories to connect them as necessary. People would talk and act as though they were doing "science," but they would actually be doing something very different from what we currently call science. From our point of view, in a world where the sciences are intact, their "science" would be full of errors and inconsistencies, "truths" which no one could actually prove, and competing theories which were incompatible with one another. Further, the supporters of these theories would be unable to agree on any way to resolve their differences.

Clayton (2005) nos traz uma ligação já apontada neste trabalho entre o racionalismo moderno e o iluminismo. Desta vez ele faz essa associação ao comportamento das pessoas inseridas no mundo moderno capitalista liberal.

As pessoas no mundo moderno capitalista liberal falam como se estivessemos engajados em um raciocínio moral, e agem como se nossas ações fossem escolhidas como resultado de tal raciocínio, mas na verdade nenhuma dessas coisas é verdadeira. Assim como acontece com as pessoas que trabalham com a "ciência" no mundo imaginário que MacIntyre descreve, filósofos e pessoas comuns estão trabalhando hoje com fragmentos de filosofias que são separadas de seus contextos pré-iluministas originais, nos quais eram compreensíveis e úteis. As atuais filosofias morais e políticas são fragmentadas, incoerentes e conflitantes, sem padrões que possam ser apelados para avaliar sua verdade ou julgar os conflitos entre elas - ou pelo menos nenhum padrão que todos os envolvidos nas disputas estejam dispostos a aceitar, uma vez que qualquer padrão pressupõe a verdade de uma das posições em disputa.⁸³ (CAYTON, 2005)

Neste momento se faz interessante evocar Cook (1992), quando ele se refere às análises musicais empreendidas pelos vanguardistas do pós-guerra:

se aceitarmos que o valor de uma análise consiste no que faz para o analista, então é claro que o que seria uma má análise sob um conjunto de circunstâncias pode ser precisamente o que é desejado sob outro. Estou pensando especialmente nos compositores serialistas da Europa Pós-Guerra - Boulez, Stockhausen e o resto - que publicaram um número de análises de obras de compositores como Webern, Stravinsky e Debussy. De modo geral, essas análises eram especulativas ao ponto de irresponsabilidade e, em comparação com qualquer análise schenkeriana remotamente competente, eles eram frequentemente absolutamente não musicais. Mas naquele momento e lugar particulares, sensibilidades musicais convencionais não eram o necessário. Suas análises foram boas, não porque tivessem qualquer aplicação genérica válida, mas porque eles estimularam uma explosão de inovação criativa em estilo musical. Brilhante, partidária e irremediavelmente preconceituosa, eles eram tão somente o comentário desapaixonado sobre cultura musical que um investigador cientificista pode ter tentado. Mas eles eram algo muito mais importantes: eles eram uma parte vital dessa cultura.⁸⁴ (COOK, 1992, p.233)

⁸³ People in the modern liberal capitalist world talk as though we are engaged in moral reasoning, and act as though our actions are chosen as the result of such reasoning, but in fact neither of these things is true. Just as with the people working with "science" in the imaginary world that MacIntyre describes, philosophers and ordinary people are working today with bits and pieces of philosophies which are detached from their original pre-Enlightenment settings in which they were comprehensible and useful. Current moral and political philosophies are fragmented, incoherent, and conflicting, with no standards that can be appealed to in order to evaluate their truth or adjudicate the conflicts between them – or at least no standards that all those involved in the disputes will be willing to accept, since any standard will presuppose the truth of one of the contending positions.

⁸⁴if we accept that the value of an analysis consists in what it does for the analyst, then it is plain that what would be a bad analysis under one set of circumstances can be precisely what is wanted under another. I am thinking especially of the serial composers of post-war Europe - Boulez, Stockhausen and the rest - who published a number of analyses of works by composers such as Webern, Stravinsky and Debussy. By and large these analyses were speculative to the point of irresponsibility and, in comparison with any remotely competent Schenkerian analysis, they were frequently downright unmusical. But at that particular time and place conventional musical sensibilities were not what was needed. Their analyses were good, not because they had any generally applicable validity, but because they stimulated an out burst of creative innovation in musical style. Brilliant, partisan and hopelessly prejudiced, they were anything but the dispassionate commentary on musical culture that a scientifically-minded investigator might have attempted. But they were something much more important: they were a vital part of that culture.

Da mesma forma que os cientistas do mundo imaginário de MacIntyre e as pessoas de hoje estão trabalhando com fragmentos de ideias ou filosofias privadas de seus contextos, os músicos que aderem a pacote completo da perspectiva estética formalista (que se funda no racionalismo iluminista e suas consequências causais) priva os fenômenos musicais de seu contexto para entendê-lo e priva os indivíduos de suas tradições. Enquanto a estética formalista nasce em um contexto e vai sendo “adaptada” para os próximos contextos, a virtude de uma sociedade heroica de Homero é adaptada na *polis* de Aristóteles, como será deslindado à frente. Como Nicholas Cook aduz, os empreendimentos dos serialistas tiveram valor: apesar de eles serem *especulativos ao ponto da irresponsabilidade* e altamente *não musicais*, “naquele momento e lugar particulares, sensibilidades musicais convencionais não eram o necessário” (COOK, 1992, p.233) e acabaram gerando *uma explosão de inovação criativa em estilo musical*. Ou seja, seus empreendimentos eram bons não por qualquer *aplicabilidade genérica válida* mas muito mais por serem *uma parte vital daquela cultura*.

Cook e MacIntyre parecem concordar em dois pontos complementares entre si: as ideias (filosofias, análises musicais) são compreensíveis e úteis se são pertinentes ao contexto onde surgem e são manipuladas e que se essas ideias são privadas de seus contextos elas resultam em filosofias ou análises musicais ‘ruins’, sem grande pertinência ou utilidade para o contexto atual.

Tanto no comentário de Cook quanto no argumento de MacIntyre podemos identificar a primazia do conhecimento narrativo como útil no sentido de emergir e servir ao contexto onde ele emerge e é manipulado - que emerge historicamente e geograficamente contextualizado, por sujeitos entendidos como descentrados, posicionados em situações específicas. Isso pode ser observado quando Cook se refere àquele *momento e lugar particulares* e quando MacIntyre fala de *contextos pré-iluministas originais, nos quais* [as ideias] *eram compreensíveis e úteis*.

Agora, examinando o papel que a ideia racionalista, típica do Iluminismo, Clayton nos informa que

segundo MacIntyre, que os envolvidos nesses debates filosóficos e políticos afirmam estar usando premissas objetivas, baseadas na razão e universalmente aplicáveis. Muitos deles até acreditam nessas afirmações, entendendo mal a natureza de sua filosofia moderna inadequada, assim como as pessoas do mundo pós-desastre de MacIntyre entendem mal o que significa estar fazendo ciência real. Mas o que eles estão realmente fazendo, reconhecendo ou não, é usando a linguagem da moralidade para tentar obter suas próprias preferências [desejos]. Eles não estão tentando persuadir os outros por argumentos fundamentados, porque um argumento fundamentado sobre moralidade exigiria um consenso compartilhado sobre o bem para os seres humanos da mesma

forma que argumentos fundamentados nas ciências dependem de consenso compartilhado sobre o que conta como uma definição científica e uma prática científica. Esse acordo sobre o bem para os seres humanos não existe no mundo moderno (na verdade, o mundo moderno é em muitos aspectos definido por sua ausência) e, portanto, qualquer tentativa de argumentação fundamentada sobre moralidade ou questões morais está fadada ao fracasso. As outras partes do argumento [opositores] estão plenamente conscientes de que estão simplesmente tentando obter o resultado que preferem [desejam] usando quaisquer métodos que sejam mais eficazes. (Abaixo, haverá mais discussão sobre essas pessoas; elas são as que tendem a ser mais bem-sucedidas quando o mundo moderno mede o sucesso.) Como não podemos concordar com as premissas do que é moralidade ou com o que a moralidade deve visar, não podemos concordar sobre o que conta como um argumento fundamentado, e uma vez que o argumento racional é impossível, tudo o que resta para qualquer indivíduo é tentar manipular as emoções e atitudes de outras pessoas para fazê-las cumprir seus próprios desejos.⁸⁵ (CLAYTON, 2005)

Aqui o teor do argumento de MacIntyre ganha uma tonalidade mais nefasta e seu argumento é totalmente relacionável à como nos comportamos no domínio da música. Não existe concordância sobre a existência de algo compartilhado que diferenciaria o que seria uma música boa, uma prática musical boa, uma escuta musical boa, uma performance musical boa no mundo moderno então qualquer tentativa de argumentação racional sobre valoração musical ou questões de valor estão condenadas ao fracasso. Como não conseguimos concordar nas premissas (ou parâmetros) de valoração musical ou o que deveria ser levado em conta para constituí-las, não podemos concordar sobre o que conta como argumento racional nesse sentido, e como o argumento racional é impossível tudo o que resta para qualquer músico é uma tentativa de manipular as emoções e atitudes de outras pessoas para fazê-las acreditar que determinada música é ‘boa’, por não existir um consenso no sentido de explicar ‘o que faz uma música ser boa’. As alternativas dos entendimentos modernistas de música para entender o que é música boa (análogas às *filosofias modernas inadequadas* apontada por MacIntyre), tipicamente

⁸⁵ It is also the case, according to MacIntyre, that those involved in these philosophical and political debates claim to be using premises that are objective, based on reason, and universally applicable. Many of them even believe these claims, misunderstanding the nature of their particular inadequate modern philosophy, just as the people in MacIntyre's post-disaster world misunderstand what it means to be doing real science. But what they are really doing, whether they recognize it or not, is using the language of morality to try to gain their own preferences. They are not trying to persuade others by reasoned argument, because a reasoned argument about morality would require a shared agreement on the good for human beings in the same way that reasoned arguments in the sciences rely on shared agreement about what counts as a scientific definition and a scientific practice. This agreement about the good for human beings does not exist in the modern world (in fact, the modern world is in many ways defined by its absence) and so any attempt at reasoned argument about morality or moral issues is doomed to fail. Other parties to the argument are fully aware that they are simply trying to gain the outcome they prefer using whatever methods happen to be the most effective. (Below there will be more discussion of these people; they are the ones who tend to be most successful as the modern world measures success.) Because we cannot agree on the premises of morality or what morality should aim at, we cannot agree about what counts as a reasoned argument, and since reasoned argument is impossible, all that remains for any individual is to attempt to manipulate other people's emotions and attitudes to get them to comply with one's own wishes.

formalistas (sendo a escuta estrutural uma perspectiva analítica para se aferir isso), não foram o suficiente para se tirar o *emotivismo* das crenças sobre valor musical, o ‘bem’ musical.

MacIntyre afirma que o protesto e a indignação são marcas registradas do "debate" público no mundo moderno. Como ninguém pode ganhar uma discussão - porque não há acordo sobre como alguém pode "vencer" - qualquer um pode recorrer a protestos; já que ninguém pode perder um argumento - como eles podem, se ninguém pode vencer? - qualquer um pode ficar indignado se não conseguir o que quer. Se ninguém conseguir persuadir alguém a fazer o que eles querem, então apenas a coerção, seja ela aberta ou oculta (por exemplo, na forma de engano), permanece. É por isso, diz MacIntyre, que os argumentos políticos não são apenas intermináveis, mas extremamente barulhentos e irritados, e por que a política moderna é simplesmente uma forma de guerra civil.⁸⁶ (CLAYTON, 2005)

É a mesma coisa quando discutimos se um gênero é melhor que outro, se um estilo é melhor que outro, se um interprete é melhor que outro, se um compositor é melhor que outro, se uma teoria é melhor que outra, se uma análise é melhor que outra, se uma teoria é melhor que outra, se uma música é melhor que outra.

Como não há uma concordância sobre como “ganhar” dentro da música, há também a indignação, irritação. E acaba que como não conseguimos persuadir ninguém sobre o que é melhor, então só restaria a coerção, seja de maneira aberta ou oculta. No domínio dos argumentos músicas há uma constante guerra análoga à guerra dos argumentos políticos pontuada por MacIntyre.

Mas há outro problema. Assim como ninguém pode ganhar uma discussão com qualquer outra pessoa persuadindo-a com razões [racionalidade], ninguém pode ganhar tal argumento consigo mesmo tentando determinar quais devem ser seus próprios compromissos morais. Em outras palavras, ninguém pode ter razões reais para escolher as posições e valores morais que eles escolhem, e ninguém pode ter razões reais para escolher qualquer modo de vida sobre qualquer outro como a melhor vida possível. Assim, qualquer escolha sobre o tipo de vida que alguém levará [ou deveria levar para ter uma vida ‘boa’] (e é claro que essas escolhas devem ser feitas, consciente ou inconscientemente) deve ser arbitrária; qualquer indivíduo poderia sempre facilmente escolher outra vida que teria um conjunto muito diferente de posições e valores morais (*After Virtue* Capítulo 4).⁸⁷ (CLAYTON, 2005)

⁸⁶ MacIntyre claims that protest and indignation are hallmarks of public "debate" in the modern world. Since no one can ever win an argument – because there's no agreement about how someone could "win" – anyone can resort to protesting; since no one can ever lose an argument – how can they, if no one can win? – anyone can become indignant if they don't get their way. If no one can persuade anyone else to do what they want, then only coercion, whether open or hidden (for example, in the form of deception) remains. This is why, MacIntyre says, political arguments are not just interminable but extremely loud and angry, and why modern politics is simply a form of civil war.

⁸⁷ But there is another problem. Just as no one can win an argument with anyone else by persuading them with reasons, no one can win such an argument with himself or herself in trying to determine what their own moral commitments should be. In other words, no one can have real reasons for choosing the moral positions and values that they do, and no one can have any real reasons for choosing any way of life over any other as the best possible life. So any choice about the kind of life one will lead (and of course these

E este é um problema dos debates musicais também. Como não há essa concordância sobre o que faz algo um argumento musical “ganhar” de maneira racional, não podemos “ganhar” nem dos outros e nem, pior, de nós mesmos. Ou seja, não conseguimos nos persuadir de maneira não-arbitrária do motivo de acharmos uma música melhor que outra – qualquer posicionamento poderia ser tomado sem prejuízo para a propriedade de que ele não se pode nem “ganhar” nem “perder” de maneira racional, e somos *animais racionais dependentes*, como mais tarde apontará MacIntyre em seu pensamento. Ficamos desamparados em âmbito moral (e estético) com essa falta de consenso do que é que faz parte dos parâmetros de julgamento do que faz uma música (ou uma Composição Musical) ser ‘boa’.

E se eu puder escolher ser qualquer coisa, mas não tiver como descobrir razões que possam me persuadir de que alguma escolha é a melhor, então é impossível para mim fazer qualquer tipo de compromisso significativo com qualquer uma das minhas escolhas, e será extremamente fácil de rever minha moral em nome da conveniência. A tentação, portanto, será forte para escolher princípios morais com base na eficácia. Eu escolherei meus valores a qualquer momento porque eles são úteis como uma maneira de alcançar algo que eu valorizo, ao invés de escolher racionalmente a melhor vida possível e então deixar que a escolha da melhor vida determine o que eu devo valorizar e o que eu deveria fazer. Talvez eu escolha valores que me permitam ser mais populares em minha comunidade, ou valores que sejam úteis para justificar meu desejo por dinheiro, ou valores que, acredito, me tornarão mais bem-sucedida em meu trabalho. O que a maioria das pessoas não pode fazer e nem sabe que deve fazer é associar suas posições morais a uma versão coerente e defensável da vida boa para os seres humanos.⁸⁸ (CLAYTON, 2005)

Essa questão do que é “bom” para o ser humano é milenar e central para que se possa ter razões que possam persuadir-nos de que nossas escolhas são as melhores, que elas são as “vencedoras”. Ainda que haja essa reflexão sobre o que é “uma prática musical boa” ou “um bom fenômeno musical” para o ser humano, considerando que ela gere uma

choices have to be made, either consciously or unconsciously) must be arbitrary; any individual could always just as easily have chosen some other life which would have a very different set of moral positions and values (*After Virtue* Chapter 4).

⁸⁸ And if I can choose to be anything, but have no way of discovering reasons that might persuade me that some choice is the best, then it is impossible for me to make any kind of meaningful commitment to any of my choices, and it will be extremely easy to revise my morals in the name of expediency. The temptation will therefore be strong to choose moral principles on the grounds of effectiveness. I will choose my values at any given time because they happen to be useful as a way of attaining something else I value, rather than rationally choosing the best possible life and then letting that choice of the best life determine what I should value and what I should do. Perhaps I will choose values that enable me to be more popular in my community, or values that are useful for justifying my desire for money, or values that I believe will make me more successful at my job. What most people cannot do and are not even aware that they should do is tie their moral positions to a coherent and defensible version of the good life for human beings.

versão coerente e defensável do que é “bom” em música, a maioria das pessoas não estariam atentas a estabelecer ligação dessa versão de “boa música” com suas posições morais, ou seja, como elas se posicionam em relação ao valor das músicas ou como elas tomam suas decisões para compor.

Então, para MacIntyre, isso levaria as pessoas a revisar seus princípios morais quando for conveniente, baseado na eficácia. Os valores seriam revisados para que se possa atingir outras coisas desejadas, ao invés de racionalmente escolher a melhor vida possível (baseada em alguma versão de ‘bom’) e então deixando essa escolha de melhor vida determinar o que eu devo valorizar e o que eu devo fazer. Essa falta de compromisso significativo com as escolhas é típica, então, da falta de razões (padrões de aferição consensuais) que possam persuadir o indivíduo (a si e aos outros) de que alguma escolha é melhor.

Muitos discordariam de MacIntyre neste momento. Eles diriam que esses debates morais são intermináveis não por causa de algo específico à modernidade, mas porque, por sua natureza, eles não têm e não podem ter qualquer resolução. Em sua opinião, a situação que MacIntyre descreveu não é um sinal de fracasso filosófico ou político nos tempos modernos, é simplesmente um reconhecimento de que existem muitas definições diversas sobre o que é a melhor vida para os seres humanos e, portanto, sobre o que é justo ou bom, ou virtuoso, e que enquanto muitos deles são legítimos, nenhum é ou pode ser absolutamente verdadeiro. Segue-se que cada um de nós tem direito a nosso próprio ponto de vista sobre esses assuntos e a escolher a versão da melhor vida e o melhor código moral que preferimos individualmente, desde que, é claro, não prejudiquemos os outros. Em *After Virtue*, MacIntyre chama esse ponto de vista de emotivismo, "a doutrina de que todos os juízos valorativos e mais especificamente todos os juízos morais são nada mais que expressões de preferência, expressões de atitude ou sentimento, na medida em que são morais ou avaliativos"⁸⁹ (CLAYTON, 2005)

Essa assumpção de que os debates morais são por sua natureza intermináveis justamente pelo fato de que se reconhece a coexistência de muitas definições diversas do que é “bom” para os seres humanos é algo atacado por MacIntyre, que vê tal conjuntura

⁸⁹ Many would disagree with MacIntyre at this point. They would say that these moral debates are interminable not because of anything specific to modernity but because by their nature they do not and cannot have any resolution. In their view, the situation MacIntyre has described is not a sign of philosophical or political failure in modern times, it is simply a recognition that there are many diverse definitions of what the best life for human beings is and therefore what is just, or good, or virtuous, and that while many of them are legitimate, none is or can be absolutely true. It follows that each of us is entitled to our own viewpoint on these matters and to choose the version of the best life and the best moral code that we individually prefer, provided of course we do not harm others. In *After Virtue*, MacIntyre calls this point of view *emotivism*, "the doctrine that all evaluative judgments and more specifically all moral judgments are *nothing but* expressions of preference, expressions of attitude or feeling, insofar as they are moral or evaluative in character"

como emergente da lógica moral do liberalismo: você pode viver do jeito que você quiser, com tanto que não prejudique os outros.

Para MacIntyre o emotivismo é uma doutrina que prega que todos os julgamentos morais e de valor são apenas manifestações de escolhas supostamente inatas e arbitrárias de preferência, o que nos levaria a um certo desinteresse em descobrir bases consensuais para dizer se um estilo de vida é ‘bom’ ou não. Então, quando avaliamos ou julgamos algo engendramos um relato - uma *narrativa* ou *metanarrativa* - sobre o porquê de nosso julgamento ou avaliação estar “correto”, ser “bom”, tudo isso em prol dessas escolhas aparentemente arbitrárias de preferência. Uma narrativa é baseada no seu ‘dever’ ou na sua ‘história de vida’ ou nas suas ‘condições sociais’. Uma metanarrativa seria baseada em relatos “como a dialética do Espírito, a hermenêutica do significado, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador” (LYOTARD, 1984, p.xxiii-xxiv)

Se quisermos entender completamente o emotivismo como uma doutrina filosófica, diz MacIntyre, precisamos entender como seria se fosse socialmente corporificado. Ou seja, se estipularmos que quase todas as pessoas de uma determinada sociedade subscrevem o emotivismo, como podemos esperar que sua sociedade se pareça? Como eles vão se comportar? Acontece, como MacIntyre diz, que tal sociedade seria muito parecida com a nossa, e que (como já foi dito) na realidade agimos como se acreditássemos que o emotivismo é verdadeiro. MacIntyre diz que "a chave para o conteúdo social do emotivismo ... é o fato de que o emotivismo implica a obliteração de qualquer distinção genuína entre relações sociais manipuladoras e não-manipuladoras" (*After Virtue* 23). Cada um de nós considera os outros membros da nossa sociedade como meios para fins próprios. Por eu não poder persuadir as pessoas, e por nós não podermos ter qualquer bem comum que não seja puramente temporário e baseado em nossos desejos individuais separados, não resta nenhum tipo de relacionamento social a não ser que cada um de nós tente usar os outros para alcançar nossos próprios objetivos egoístas. Mesmo para alguém que não queria viver dessa maneira, o fato de outros estarem tentando ganhar poder sobre eles para manipulá-los significaria que eles ainda precisariam buscar tanto poder quanto possam simplesmente para evitar serem manipulados. Isso também significaria que cada um deles precisaria manipular os outros de maneiras que tornariam mais difícil ou impossível para eles serem manipulados por esses outros. Isso é semelhante ao argumento que anima boa parte do *Leviatã* de Hobbes, em que a constante batalha pelo poder sobre o outro em um estado de natureza leva a uma vida que é solitária, pobre, desagradável, brutal e curta, e eventualmente o reconhecimento da necessidade de um soberano com poder absoluto - embora isso, naturalmente, não seja a solução que MacIntyre defende.⁹⁰ (CLAYTON, 2005)

⁹⁰ If we are to fully understand emotivism as a philosophical doctrine, MacIntyre says, we must understand what it would look like if it were socially embodied. That is, if we stipulate that nearly all the people in a given society subscribe to emotivism, what can we expect their society look like? How will they behave? It turns out, MacIntyre says, that such a society would look much like ours, and that (as has been said) we act as though we believe emotivism to be true. MacIntyre says that "the key to the social content of emotivism...is the fact that emotivism entails the obliteration of any genuine distinction between manipulative and non-manipulative social relations" (*After Virtue* 23). Each of us regards the other members of our society as means to ends of our own. Because I cannot persuade people, and because we cannot have any common good that is not purely temporary and based on our separate individual desires, there is no kind of social relationship left except for each of us trying to use the others to achieve our own selfish goals. Even for someone who did not want to live this way, the fact that others would be trying to gain power over them in order to manipulate them would mean that they would still need to seek as much power as they could simply to avoid being manipulated. It would also mean that each of them would need to manipulate others in ways that would make it more difficult or impossible for them to be manipulated in return. This is similar to the argument that animates a good deal of Hobbes' *Leviathan*, where the constant

Este vazio gerado por essa falta de boas razões para que nos convençamos de que nossas escolhas, decisões e ações são as melhores, faz nos enxergarmos como eternos manipuladores e eternos manipulados. As pessoas passam a ser considerados “coisas”, “meios”, para que atinjamos o nosso desejo inato arbitrário, que a todo tempo pode mudar, direcionando nossas crenças, nossa moral, nossos julgamentos de valor. Esta conjuntura de total desconfiança e desconexão social afeta todos, pois temos que, pelo menos, admitir que os outros manipulam, a fim de não ser manipulado, para isso tendo que manipular de volta para *desempoderar* a manipulação.

Isso também acontece em termos musicais. Ajustamos nossas crenças, filosofias, racionalizações morais e estéticas, para justificar nossas preferências ao invés de compartilharmos padrões, princípios, que guiariam o julgamento do que seria uma música ‘boa’, assim como Schoenberg e Adorno, segundo Subotnik, empreenderam como crença a escuta estrutural para justificar as preferências deles, para justificar o que seria uma ‘boa música para o ser humano’. Então estamos todo o tempo em ambientes manipulatórios, onde o poder se dá não baseado em quem atende melhor a um padrão compartilhado, mas baseado em quem tem maior resiliência e eloquência para articular racionalmente o seu padrão de valoração particularizado, por falta de um consenso social do que seriam parâmetros relevantes para dizer se uma música é ‘boa’ ou não.

2.4.3 Práticas e Bens

Clayton (2005) nos aponta um ótimo exemplo apresentado por MacIntyre para começar a delinear o uso de dos conceitos de *prática*, *bens internos* e *bens externos*:

Em *After Virtue*, MacIntyre tenta explicar outro elemento do que está faltando na vida moderna através do uso do conceito de uma prática. Ele ilustra isso com o exemplo de uma pessoa que deseja ensinar uma criança desinteressada a jogar xadrez. O processo de ensino pode começar com o professor oferecendo a criança doce para jogar e bastante doce adicional se a criança ganhar para motivar a criança a jogar mais. Pode-se supor que isso seja suficiente para motivar a criança a aprender a jogar bem o xadrez, mas, como observa MacIntyre, é suficiente apenas motivar a criança a aprender a vencer - o que pode significar trapaça se a oportunidade surgir. No entanto, com o tempo, a criança pode apreciar a combinação única de perícias e habilidades que o xadrez exige e pode aprender a gostar de se exercitar e desenvolver essas perícias e habilidades. Neste ponto, a criança estará interessada em aprender a jogar xadrez por si mesma. A trapaça para vencer

battle for power over one another in a state of nature leads to a life that is solitary, poor, nasty, brutish, and short, and eventually to the recognition of the need for a sovereign with absolute power – although this, of course, is not the solution MacIntyre advocates.

será, a partir de agora, uma forma de perder, e não de ganhar, porque a criança estará se negando as verdadeiras recompensas do jogo de xadrez, que são internas ao jogo. A criança também deve, note-se, gostar de jogar xadrez; há prazer associado ao desenvolvimento de perícia e habilidades que não podem vir se alguém trapaceia para ganhar.⁹¹ (CLAYTON, 2005)

Quando nos aproximamos da música, geralmente é por um lado envolvido desse prazer associado às coisas que são *internas ao jogo* da música. No entanto, quais são as regras desse jogo, dessa *prática*? Há regras definidas para essas práticas? Quais são as diferentes regras do mundo dos possíveis jogos da música? Elas são compatíveis entre si? Qual é a música que “ganha” o jogo?

Ao contrário do Xadrez, “a composição musical pode ser caracterizada como um problema mal-estruturado que requer mecanismos criativos para transformá-lo em um problema bem-estruturado” (PEARCE; WIGGINS, 2002) Ou seja, os problemas não são claros quando vamos compor, o que nos leva a precisar clarificá-los (ou seja, refinar o âmbito das perguntas) para que possamos gerar respostas efetivas. Sobre problemas mal e bem estruturados, Grassi e Anjos (2010) aduzem:

Os problemas podem ser classificados como bem ou mal-estruturados. Os primeiros são caracterizados por apresentarem um caminho bem definido para sua resolução, já no segundo caso, não apresentam um caminho claro imediatamente disponível para sua resolução²⁰. Deve-se considerar que os problemas musicais não são como problemas matemáticos. Na música, os problemas são mais frequentemente caracterizados como mal-estruturados, o que permite que, em determinadas situações, muitas respostas possam ser consideradas corretas, dependendo das perspectivas específicas, como por exemplo, no caso da digitação ou da interpretação de um determinado trecho musical (GALVÃO, 2006 *apud* GRASSI; ANJOS, 2010)

Em alguns casos a Composição Musical é tratada como um problema melhor estruturado do que ele realmente é. Na verdade, em todos os livros de do primeiro escalão bibliográfico da disciplina da Composição Musical nos quais esbarrei ao longo de minha

⁹¹ In *After Virtue*, MacIntyre tries to explain another element of what is missing in modern life through his use of the concept of a practice. He illustrates this with the example of a person wishing to teach a disinterested child how to play chess. The teaching process may begin with the teacher offering the child candy to play and enough additional candy if the child wins to motivate the child to play. It might be assumed that this is sufficient to motivate the child to learn to play chess well, but as MacIntyre notes, it is sufficient only to motivate the child to learn to win – which may mean cheating if the opportunity arises. However, over time, the child may come to appreciate the unique combination of skills and abilities that chess calls on, and may learn to enjoy exercising and developing those skills and abilities. At this point, the child will be interested in learning to play chess well for its own sake. Cheating to win will, from this point on, be a form of losing, not winning, because the child will be denying themselves the true rewards of chess playing, which are internal to the game. The child will also, it should be noted, enjoy playing chess; there is pleasure associated with developing one's skills and abilities that cannot come if one cheats in order to win.

jornada musical partiam de uma perspectiva onde o problema da música era por demais bem-estruturado. O que motiva este trabalho como um todo é justamente a vontade de demonstrar inicialmente o quão mal-estruturado o problema da música e da Composição Musical é, para abordá-lo, refiná-lo e propor maneiras de estruturação do problema que ressoem com essa primeira percepção de que os problemas musicais são primordialmente mal-estruturados de início. E a música é uma prática cheia de *bens internos* abundantes para seus praticantes:

MacIntyre conclui que existem dois tipos de bens ligados à prática do jogo de xadrez e às práticas em geral. Um tipo de bens externos são bens ligados à prática "pelos acidentes da circunstância social" - em seu exemplo, o doce dado à criança, mas no mundo real tipicamente dinheiro, poder e fama (*After Virtue* 188). Estes podem ser alcançados de várias maneiras. Bens internos são os bens que só podem ser alcançados participando da prática em si. Se você quer que os benefícios sejam ganhos jogando xadrez, você terá que jogar xadrez. E ao persegui-los jogando xadrez, você ganha outros bens também - você terá uma educação nas virtudes. Os dois tipos de bens também diferem em que bens externos acabam como propriedade de alguém, e quanto mais uma pessoa tem de algum deles, menos há para qualquer outra pessoa (dinheiro, poder e fama geralmente são dessa natureza). Bens internos também são competidos, "mas é característico deles que a sua realização é um bem para toda a comunidade que participa da prática" (*After Virtue* 190-191). Um jogo de xadrez bem jogado beneficia tanto o vencedor quanto o perdedor, e a comunidade como um todo pode aprender com o jogo e desenvolver suas próprias habilidades e talentos aprendendo com ele.⁹² (CLAYTON, 2005)

Os bens externos podem ser dinheiro, um carro, uma casa, instrumentos musicais, comida, cosméticos, roupas, joias. Já os bens internos são coisas que emergem da prática em si, como satisfação pessoal, ligação social, avanços em termos de excelência no domínio de determinada prática – são bens que, se relacionados à determinada prática, certamente não poderão ser providos por uma outra prática distinta.

A terminologia proposta por MacIntyre nos pode ser útil, apesar de não ser tão precisa. O que MacIntyre quer propor é que os bens internos vêm de uma prática

⁹² MacIntyre concludes that there are two kinds of goods attached to the practice of chess-playing and to practices in general. One kind, external goods, are goods attached to the practice "by the accidents of social circumstance" – in his example, the candy given to the child, but in the real world typically money, power, and fame (*After Virtue* 188). These can be achieved in any number of ways. Internal goods are the goods that can only be achieved by participating in the practice itself. If you want the benefits to be gained by playing chess, you will have to play chess. And in pursuing them while playing chess, you gain other goods as well – you will get an education in the [virtues](#). The two kinds of goods differ as well in that external goods end up as someone's property, and the more one person has of any of them the less there is for anyone else (money, power, and fame are often of this nature). Internal goods are competed for as well, "but it is characteristic of them that their achievement is a good for the whole community who participate in the practice" (*After Virtue* 190-191). A well played chess game benefits both the winner and loser, and the community as a whole can learn from the play of the game and develop their own skills and talents by learning from it.

cooperativa (por mais que envolva competição) enquanto os externos vêm de práticas sempre competitivas, posicionadas em instituições hierárquicas. O bem externo é escasso e o interno é abundante. Para alguém ganhar um bem externo uma outra pessoa deve perder ou deixar de ganhar. O ganho do bem interno não envolve sua menor disponibilidade para outras pessoas. Os bens externos são propriedade, posse. Os bens internos afetam a comunidade como um todo e são abundantes.

Um problema é que a ideia moderna de indivíduo, engendrada com o capitalismo e a lógica liberalista, gera uma perda da noção de quão dependentes somos do *social*, e não perceber isso nos afeta negativamente. Na modernidade estamos sempre buscando os bens externos, já que não há consenso do que seria benéfico para a sociedade, conforme apontado por MacIntyre quando ele aborda essa crise moral da modernidade. Creio que o mesmo ocorre na música. Não temos clarificados os bens internos da música, apesar de eles estarem fluindo em abundância pela prática musical das pessoas no mundo. Não há um debate, um consenso social, sobre o que faz uma música ser 'boa', por mais que a materialidade do que faz ela ser 'boa' seja negociável, contextual. Tanto no ambiente de colapso moral a nível político, econômico, psicossocial apontado por MacIntyre quanto no ambiente criticado pela pelos autores que apresentam a perspectiva pós-moderna em música passa por essa crise de 'valor': não se debate as maneiras com as quais deveríamos pensar o que é bom para nós como indivíduos (músicos), para nossa sociedade (comunidade de músicos) e como o que é bom para o indivíduo se relaciona com o que é bom para a sociedade.

MacIntyre acredita que a política deve ser uma prática com bens internos, mas, como é agora, só leva a bens externos. Alguns ganham, outros perdem; não há bem conseguido que seja bom para toda a comunidade; A trapaça e a exploração são frequentes e isso prejudica a comunidade como um todo. (MacIntyre mudou sua terminologia desde *After Virtue*. Ele agora chama bens internos de "bens de excelência", e bens externos são agora chamados de "bens de eficácia").⁹³(CLAYTON, 2005)

Interessante me deparar com conveniente afirmação me encontrando neste Brasil de 2018. Nunca se mostrou tão ampla e escancaradamente o quanto nossa *política* é direcionada quase que em sua totalidade a bens externos, ficando esta *prática* deficiente

⁹³ MacIntyre believes that politics should be a practice with internal goods, but as it is now it only leads to external goods. Some win, others lose; there is no good achieved that is good for the whole community; cheating and exploitation are frequent, and this damages the community as a whole. (MacIntyre has changed his terminology since *After Virtue*. He now calls internal goods "goods of excellence," and external goods are now called "goods of effectiveness.")

na geração de bens internos que beneficiariam a comunidade de praticantes como um todo. A verdade é que os bens internos podem fazer bem ou mal.

A música traz impactos comunitários, bens internos, de maneira abundante aos que engajam na prática, o tempo inteiro, conforme apontado por Tia DeNora quando ela aponta os poderes sociais da música. Reconhecer a abundância de bens internos gerados quando engajamos na prática musical pode nos empoderar enormemente. Reconhecer também os bens externos gerados por produtos musicais diversos que suscitam sua apreciação e experienciação em prática de audição também pode nos ser elucidador.

Se à nível político, no Brasil, temos um sistema que falha em prover a sociedade com os bens internos benéficos típicos da prática política, muito pela sua prática ser *desvirtuada* pela busca cega por bens externos, na música temos uma prática que nos provê bens internos em abundância, mas que a óptica moderna de entendimento musical falhou em perceber ou caracterizar, condicionando a emergência desse bens internos benéficos a um padrão de qualidade aferido por parâmetros específicos formais, como unidade, coerência, rigor e precisão. Se a produção musical se afastasse desses parâmetros, ela nos proveria bens internos maléficos, bem como notado pela ideia de escuta estrutural, onde a música “moralmente ofensiva nunca é separável de [...] graves fraquezas estruturais” (SUBOTNIK, 1996, p.154)

A partir da leitura transdisciplinar do fenômeno musical empreendida anteriormente, advogo que os parâmetros elegidos por Adorno em sua formulação para avaliar uma música são equivocados e não trazem benefícios para a sociedade como um todo quando evocados em isolamento. Pela perspectiva da escuta estrutural, não podemos ter debates racionais do porquê de uma música ser boa para mim e ruim para ti. Não podemos ter um debate racional sobre o que faz uma música ser boa para mim e ruim para sociedade, ruim para mim e boa para sociedade, ruim para mim e para a sociedade e boa para mim e para a sociedade. Precisamos levar em conta muitos fatores que foram turvados quando a perspectiva formalista de música se torna hegemônica nos âmbitos do pensar música, especialmente na perspectiva disciplinar da Composição Musical. O problema é que “as formas modernistas de entendimento musical atribuem uma única autorreferencialidade para a música, interpretando-a [de forma] altamente opaca do ponto de vista extramusical” (KRAMER, 1995, p.13 apud NASCIMENTO, 2011, p.14)

2.4.4 Tradição e Narrativa

Uma maneira importante de entender a comunidade em torno de uma prática genuína é como uma comunidade de professores e alunos, com cada membro da comunidade preenchendo cada um desses papéis em momentos diferentes. "Pertence ao conceito de uma prática como a delineei [...] que seus bens só podem ser alcançados pela subordinação a nós mesmos dentro da prática em nosso relacionamento com outros praticantes" (After Virtue 191). Durante todo o meu tempo como participante de uma prática, mas especialmente no começo, devo me colocar sob a autoridade dos outros. Para continuar o exemplo do MacIntyre de jogar xadrez além de onde ele se desenvolve, observe que eu, o jogador, confio em outros jogadores de xadrez para me ensinar regras e estratégias, avaliar minha jogada e sugerir melhorias, responder a perguntas, encorajar e orientar-me e fornecer oponentes. Ao competir uns com os outros, desenvolvemos as habilidades uns dos outros, e cada um de nós é capaz de reconhecer e valorizar essas habilidades no outro e, portanto, valoriza a outra pessoa por exibir essas habilidades.⁹⁴ (CLAYTON, 2005)

De maneira similar, na música precisamos de influências para que aprendamos a *praticá-la*. Precisamos ouvir, ver alguém tocar, ter referências, ter contato com um instrumento musical, cantar, assoviar. Tudo isso inclui essa busca por mais habilidades internas, seja lá com que prioridades os tipos de habilidade são posicionados. É uma comunidade de *mestres e aprendizes*. De maneira similar, como praticantes da Composição Musical em um ambiente de ensino-aprendizagem, precisamos de outros compositores para nos ensinarmos regras e estratégias, avaliar nossas composições e sugerir melhorias, responder a perguntas, encorajar e orientar-me e fornecer outras perspectivas. Esse contato pode se dar fisicamente, em uma situação em sala de aula, numa situação de ensino-aprendizagem, em uma apresentação ao vivo, em uma improvisação conjunta, em um ensaio, ouvindo música ao fone de ouvido.

MacIntyre observa que quando os indivíduos começam a se envolver em uma prática, eles não têm escolha a não ser concordar em aceitar padrões externos para a avaliação de seu desempenho e concordar em seguir as regras estabelecidas para a prática: "Uma prática envolve padrões de excelência e obediência às regras, bem como a percepção de bens" (After Virtue 190). Como recém-chegado, falta-me o conhecimento e a experiência que me permitiriam avaliar a mim e aos meus esforços, por isso devo confiar em outros para me julgar de acordo com os padrões da prática. E não posso simplesmente subordinar os padrões à minha vontade; Não posso simplesmente decidir que sou um grande mestre no xadrez porque quero ser um. Os padrões que determinam quem é e quem não é um grande mestre já estão estabelecidos, e eu devo aceitá-los. Declarar-me unilateralmente como um grande mestre não me colocará no topo da hierarquia do xadrez; isso me colocará de fora completamente. À medida que ganho em talento, experiência e conhecimento, posso começar a entrar nos próprios padrões, mas nunca conseguirei me mover para fora deles se

⁹⁴ One important way to understand the community surrounding a genuine practice is as a community of teachers and learners, with each individual community member filling each of these roles at different times. "It belongs to the concept of a practice as I have outlined it...that its goods can only be achieved by subordinating ourselves within the practice in our relationship to other practitioners" (After Virtue 191). Throughout my time as a participant in a practice, but especially at the beginning, I must put myself under the authority of others. To continue MacIntyre's example of chess playing beyond where he develops it, notice that I, the player, rely on other chess players to teach me rules and strategies, to evaluate my play and suggest improvements, answer questions, encourage and guide me, and provide opponents. In competing with one another, we develop one another's skills, and each of us is able to recognize and value those skills in the other and hence values the other person for exhibiting those skills.

quiser continuar participando da prática. Tampouco poderei adquirir a habilidade de sair das regras se quiser fazer parte da prática, embora em alguns casos a comunidade possa concordar em mudar as regras se acreditar que isso é benéfico para a prática. Assim, por exemplo, as regras do xadrez mudaram desde a origem do jogo, e MacIntyre provavelmente diria que isso aconteceu para desenvolver mais plenamente os princípios do jogo.⁹⁵ (CLAYTON, 2005)

A ideia de *campo* delineada por Csikszentmihalyi (1996), pode ser entendida como uma comunidade de praticantes. Os *padrões externos para a avaliação de desempenho* do indivíduo praticante são delineados pelo *campo*.

O *campo* (social) avalia as inovações propostas por seus praticantes e retém as selecionadas. As propostas – sejam elas outras práticas, valores, conhecimento, ferramentas, produtos – constituem o *domínio* (cultural). Ou seja, para que o *indivíduo* (individual) possa influenciar o *domínio* ele tem que ascender dentro do *campo*. Ele faz isso com, dentre outras coisas, o que Amabile (1983, 1989, 1996) chama de *habilidades de domínio*.

MacIntyre também enfatiza que o xadrez, como outras práticas, tem uma história e faz parte de uma tradição. Assim, ele pode apontar que uma parte importante de se tornar um grande mestre no xadrez é estudar os registros de jogos que foram jogados por grandes mestres anteriores, ler comentários sobre esses jogos, examinar suas filosofias, regimes de prática e as táticas psicológicas que empregaram em seus oponentes e assim por diante. As regras e normas desenvolveram-se no passado e são vinculativas para o presente, e embora possam por vezes ser alteradas pela comunidade como um todo, essas mudanças devem ser consistentes com os princípios do jogo, tal como foi desenvolvido no passado. Esta parece ser uma doutrina muito conservadora, como está nas mãos de alguém como Edmund Burke (cf. Reflexões sobre a Revolução na França), mas MacIntyre é explícito que as tradições que estão em boa ordem exigem debates internos sobre o significado da tradição e como ela deve ser melhorada e desenvolvida para o futuro. Ele não está defendendo a lealdade cega ao passado, nem está dizendo que toda mudança é ruim. Ele está apenas reconhecendo que o presente repousa sobre o passado e deve levar em conta esse passado em sua autocompreensão, assim como em seu planejamento para o futuro. Já mencionamos mudanças nas regras do xadrez, mas outras transformações podem ocorrer sem mudar as regras. Hoje, por exemplo, os jogadores de xadrez podem decidir que precisam revisar o que sabem sobre o jogo e como ele é jogado, a fim de competir contra oponentes

⁹⁵ MacIntyre notes that when individuals first start to engage in a practice, they have no choice but to agree to accept external standards for the evaluation of their performance and to agree to follow the rules set out for the practice: "A practice involves standards of excellence and obedience to rules as well as the achievement of goods" (*After Virtue* 190). As a newcomer, I lack the knowledge and experience that would let me evaluate myself and my efforts, so I must rely on others to judge me according to the standards of the practice. And I cannot simply subordinate the standards to my will; I cannot simply decide that I am a grand master at chess because I want to be one. The standards that determine who is and who is not a grand master are already established, and I must accept them. Unilaterally declaring myself a grand master will not place me at the top of the chess hierarchy; it will place me outside it altogether. As I gain in talent, experience, and knowledge, I can begin to have input into the standards themselves, but I will never gain the ability to move outside them if I want to continue to participate in the practice. Nor will I ever gain the ability to move outside the rules if I want to be part of the practice, although in some cases the community can agree to change the rules if they believe it is beneficial to the practice. So, for example, the rules of chess have changed since the game's origin, and MacIntyre would likely say that this has happened in order to more fully develop the principles of the game.

controlados por computador que usam métodos muito diferentes de jogar do que os oponentes humanos. Isso requer novas abordagens e táticas que se tornarão parte da tradição que está disponível para os jogadores no futuro. Mas desenvolver novos métodos não requer começar do zero - o passado fornece materiais para uso no presente e não deve ser considerado irrelevante.⁹⁶ (CLAYTON, 2005)

Os indivíduos são *narradores* de grandes histórias culturais às quais pertencem e influenciam: as *tradições*. As *práticas* podem dialogar com várias *tradições* simultaneamente. As *regras* e *parâmetros* foram se desenvolvendo no passado e influenciam, em menor ou maior intensidade, as *práticas* de hoje. *Tradições* que estão saudáveis, para MacIntyre, passam constantemente por debates internos sobre o *significado* da tradição e como ela pode ser melhorada e desenvolvida. Existem também transformações que ocorrem fora do âmbito das regras. Por exemplo, novas abordagens, ferramentas, estratégias e métodos podem também se apresentar como opções que emergem e se consolidam como possíveis para os praticantes atuais e para os futuros praticantes.

Quem são os grandes mestres dos quais deveríamos estudar as músicas? Certamente existem vários mestres diferentes, em várias *tradições* diferentes dentro do *domínio* da música. Defendo que a música é um grande *domínio*, que tem *subdomínios*. Estes *subdomínios* seriam as *tradições* musicais (heavy metal, funk, música eletrônica, jazz, *western art music*).

Por isso, se o ambiente disciplinar da Composição Musical lidar com *indivíduos* diversos, que carregam consigo características de várias *tradições*, é preciso criar ferramentas e valores que possam lidar com esses aspectos de maneira consciente,

⁹⁶ MacIntyre also emphasizes that chess, like other practices, has a history and is part of a tradition. So he might point out that an important part of becoming a grand master at chess is studying the records of games that have been played by previous grand masters, reading commentaries on those games, examining their philosophies, practice regimens, and the psychological tactics they employed on their opponents, and so on. The rules and standards have developed in the past and are binding on the present, and although they can sometimes be changed by the community as a whole those changes should be consistent with the principles of the game as it has developed in the past. This would seem to be a very conservative doctrine, as it is in the hands of someone like Edmund Burke (cf. *Reflections on the Revolution in France*), but MacIntyre is explicit that traditions that are in good order require ongoing internal debates about the meaning of the tradition and how it is to be improved and developed for the future. He is not advocating blind loyalty to the past, nor is he saying that all change is bad. He is only acknowledging that the present rests on the past and must take that past into account in its self-understanding as well as in its planning for the future. We have already mentioned changes in the rules of chess, but other transformations can occur without changing the rules. Today, for example, chess players may decide that they must revise what they know about the game and how it is played in order to compete against computer opponents which use very different methods of playing than human opponents do. This requires new approaches and tactics which will become part of the tradition that is available to players in the future. But developing new methods does not require starting from scratch – the past provides materials for use in the present and should not be dismissed as irrelevant.

levando em conta de que maneiras essas tradições dialogam com fatores de poder, dominação, marginalização e engajamento.

As práticas também são importantes porque é apenas no contexto de uma prática que os seres humanos podem praticar as virtudes. Bens externos às práticas, como dinheiro e poder, podem ser obtidos de várias formas, algumas boas e outras ruins. Mas alcançar os bens que são internos a uma prática, de acordo com MacIntyre, requer a presença das virtudes, e em *After Virtue* ele define as virtudes em termos de práticas⁹⁷ (CLAYTON, 2005)

Para MacIntyre é apenas no contexto das *práticas* que os seres humanos podem praticar as *virtudes*, sendo uma virtude

uma qualidade humana cuja possessão e exercício dela tende a nos permitir alcançar aqueles bens que são internos a práticas e a cuja falta dela efetivamente nos impede de alcançar tais bens... nós temos que aceitar como componentes necessários de qualquer prática com bens internos e padrões de excelência as virtudes de *justiça, coragem e honestidade*“(MACINTYRE, 1984, p.191)⁹⁸

As *virtudes* só emanam de *práticas* de *tradições* legitimadas por um *campo*, com suas regras e padrões de excelência e padrões compartilhados de avaliação. Pra MacIntyre, deveríamos aceitar os componentes *coragem, honestidade e justiça* como constituintes de quaisquer práticas, e esses componentes emergiriam do próprio conceito de prática:

Os membros de uma prática devem ser honestos uns com os outros quando instruem os outros nos princípios da prática, quando explicam as regras para eles e quando avaliam seu desempenho. E nós já vimos que os praticantes não devem mentir ou trapacear quando se engajam na prática, ou não estarão realmente engajados e não obterão os benefícios de fazê-lo. A coragem, diz MacIntyre, é uma virtude "porque o cuidado e a preocupação com os indivíduos, comunidades e causas, tão cruciais em tantas práticas, exige a existência de tal virtude" (*After Virtue*, p. 192). Praticantes de uma prática compartilhada passam a se importar genuinamente com o outro, e genuinamente se importar com os outros significa uma disposição para arriscar dano ou perigo em seu favor, e é isso que a coragem é. Finalmente, "A justiça exige que tratemos os outros em respeito ao mérito ou ao deserto de acordo com padrões uniformes e impessoais", e vimos que esses são os padrões que fazem parte de uma prática (*After Virtue* 192). Assim, virtudes como honestidade, coragem e justiça têm significado no contexto de uma prática, levantando a possibilidade de que haja uma saída para o caos moral que nos cerca hoje.⁹⁹ (CLAYTON, 2005)

⁹⁷ Practices are also important because it is only within the context of a practice that human beings can practice the virtues. Goods that are external to practices, such as money and power, can be achieved in a variety of ways, some good and some bad. But achieving the goods that are internal to a practice, according to MacIntyre, requires the presence of the virtues, and in *After Virtue* he defines the virtues in terms of practices

⁹⁸ A virtue is an acquired human quality the possession and the exercise of which tends to enable us to achieve those goods which are internal to practices and the lack of which effectively prevents us from achieving any such goods...we have to accept as necessary components of any practice with internal goods and standards of excellence the virtues of justice, courage, and honesty

⁹⁹ Members of a practice must be honest with each other when they instruct others in the principles of the practice, when they explain the rules to them, and when they evaluate their performance. And we have already seen that the practitioners must not lie or cheat when they engage in the practice, or they will not

A questão da justiça talvez seja a mais central para a situação de ensino-aprendizagem da disciplina da Composição Musical a nível de graduação. Como podemos tratar os *indivíduos* que estão neste *campo* em respeito ao mérito *de acordo com padrões uniformes e impessoais* se todos os indivíduos têm histórias de vida – características, passados, intenções, produções, ações – diversas?

Parece-me que, de maneira análoga à incredulidade moderna na possibilidade de resolução dos conflitos morais apontados por MacIntyre anteriormente, se tem no domínio da música uma crença difundida de que ‘gosto não se discute’. Isso pode ser ruim, porque, ao contrário do que pode parecer, estaremos nos fechando a compreender o outro pela sua narrativa e vemos nossa individualidade refletida na ligação do outro com a própria narrativa. Estaremos apenas vendo o outro e sua narrativa como estranha, nos restando apenas a *tolerância*, ou seja, o odiar, mas conseguir conviver sem – supostamente – violentar.

Por isso advogo que deve ser primordial o princípio de que só podemos julgar um indivíduo, e suas produções, perante sua própria história de vida, intenções e ações, nunca por parâmetros universais preestabelecidos que digam respeito à materialidade da constituição dos valores a serem tidos como melhores ou piores. A uniformidade e imparcialidade preceituadas por MacIntyre seriam mais constituídas de princípios do que regras. Seria justamente saber dessa individualidade socioculturalmente posicionada como parâmetro principal de valoração de qualquer produção.

Se adotarmos este princípio primordial, estaremos sendo *honestos* com os indivíduos e suas (e nossas) narrativas. Daí poderemos facilitar a produção criativa desse indivíduo, promovendo-o com um maior nível de *coragem* para poder ser *honesto* consigo e com os outros em várias situações – *honesto* com sua própria produção musical e com a produção musical dos outros – construindo explicações e teorizações de acordos com as ‘regras do jogo’, com sua pertinência sociocultural, política, ideológicas, atrelada as

really be engaging in it and will not gain the benefits of doing so. Courage, MacIntyre says, is a virtue "because the care and concern for individuals, communities and causes which is so crucial to so much in practices requires the existence of such a virtue" (*After Virtue* 192). Practitioners of a shared practice come to genuinely care about each other, and genuinely caring about others means a willingness to risk harm or danger on their behalf, and that is what courage is. Finally, "Justice requires that we treat others in respect of merit or desert according to uniform and impersonal standards," and we have seen that these are the standards that are a part of a practice (*After Virtue* 192). So virtues such as honesty, courage, and justice have meaning in the context of a practice, raising the possibility that there is a way out of the moral chaos that surrounds us today

situações e problemas reais das vidas atuais dos indivíduos. O indivíduo, por meio desse ambiente conceitual baseado na *honestidade* vai se equipando de ferramentas que vão lhe garantindo *independência* e aos poucos vai tendo mais *coragem* para imprimir suas *narrativas* em suas *práticas* e *produções* musicais. Com isso, experienciando uma *justiça* para consigo mesmo, o indivíduo vai se empoderando e passando a ministrar a justiça materializada no princípio primordial, levando outros indivíduos à honestidade, à coragem e novamente à justiça, gerando então um *ciclo virtuoso*. Talvez essa estratégia possa ajudar a minimizar as crises morais.

Mais importante para ele do que definir minuciosamente os limites de uma prática é argumentar que certos tipos de atividades certamente são práticas. Por que MacIntyre se preocupa tanto com práticas? É porque ele acredita que há uma série de coisas que foram práticas no passado, atualmente não são, mas poderiam (e deveriam) ser novamente, e a principal delas é a política. É possível pensar na política como uma prática dentro de uma comunidade que tem um objetivo compartilhado, e onde os membros dessa comunidade têm os mesmos padrões de excelência, as mesmas regras e as mesmas tradições. De fato, na visão de MacIntyre, a política é uma espécie de meta-prática, porque é a prática de determinar a melhor vida para os seres humanos, uma vida que incluirá o envolvimento em outras práticas. Aqui MacIntyre compara a linguagem de Aristóteles sobre política como a ciência que ordena as outras ciências (Aristóteles, *Nicomachean Ethics* I.2). Os benefícios de uma prática fluiriam então para aqueles que participavam da política - de fato, certos benefícios importantes só poderiam ser alcançados pela participação política - e a política tornaria as pessoas mais virtuosas do que menos virtuosas do que agora. Para ver por que a política atualmente torna as pessoas piores, em vez de melhores, e como isso inevitavelmente decorre de nossa atual anarquia moral, precisamos examinar mais de perto a política contemporânea.¹⁰⁰ (CLAYTON, 2005)

No domínio da música, a academia musical pode ser vista também como uma meta-campo, onde são empreendidas meta-práticas: não é a prática musical puramente e sim a prática acompanhada da prática de se pensar uma outra prática (a própria música). Esta meta-prática é empreendida por indivíduos praticantes de diversas tradições musicais, e se ocupa (ou deveria se ocupar) das práticas musicais de todas as tradições, dando ênfase às tradições refletidas pelos indivíduos praticantes. Ou seja, o campo

¹⁰⁰ More important to him than narrowly defining the boundaries of a practice is arguing that particular kinds of activities certainly are practices. Why does MacIntyre care so much about practices? It is because he believes that there are a number of things that have been practices in the past, currently are not, but could (and should) be again, and chief among these is politics. It is possible to think of politics as a practice within a community that has a shared aim, and where the members of that community have the same standards of excellence, the same rules, and the same traditions. Indeed, in MacIntyre's view, politics is a sort of meta-practice, because it is the practice of determining the best life for human beings, a life which will include engaging in other practices. Here MacIntyre parallels Aristotle's language about politics as the science ordering the other sciences (Aristotle, *Nicomachean Ethics* I.2). The benefits of a practice would then flow to those who participated in politics – in fact, certain important benefits could only be achieved by political participation – and politics would make people more virtuous rather than less virtuous as it now does. To see why politics currently makes people worse instead of better, and how this inevitably follows from our current moral anarchy, we need to take a closer look at contemporary politics.

deveria levar em conta essas tradições para discutir ou definir os padrões pelos quais as práticas deviriam ser julgadas, refinadas, aprimoradas ou excluídas.

No meta-campo da música (academia musical), bem como explicitam os autores que adotam uma perspectiva pós-moderna em música, há ainda a forte influência da crença em padrões universais estanques como ideais para se valorar as criações musicais, sendo que esses padrões, já estão, no mínimo, ultrapassados e privados de seu contexto onde poderiam demonstrar mais facilmente algum benefício para a comunidade dos praticantes do domínio da música.

2.4.5 Política

MacIntyre argumenta que hoje vivemos em uma sociedade fragmentada composta de indivíduos que não têm nenhuma concepção do bem humano, não há maneira de se unir para buscar um bem comum, não há como convencer um ao outro sobre o que esse bem comum pode ser, e de fato a maioria de nós acredita que o bem comum não existe e não pode existir. Que tipo de política pode tal sociedade? "Politicamente, as sociedades da modernidade ocidental avançada são oligarquias disfarçadas de democracias liberais. A grande maioria dos que as habitam são excluídas dos membros das elites que determinam o leque de alternativas entre as quais os eleitores podem escolher. E as questões mais fundamentais são excluído dessa gama de alternativas." (The MacIntyre Reader 237; ver também The MacIntyre Reader 248, 272) O que MacIntyre entende por "as questões mais fundamentais" são as questões de qual é o melhor modo de vida para seres humanos individuais e para as comunidades humanas como um todo, e como cada um [melhor modo de vida individual ou comunitária] pode ser ordenado de modo a permitir que o outro [melhor modo de vida comunitária ou individual] floresça. A política moderna não tem espaço para tais questões.¹⁰¹ (CLAYTON, 2005)

Transpondo para o domínio da música, como temos uma sociedade fragmentada, com indivíduos sem concepções compartilhadas do que faz uma boa música ser boa, não se evidenciam parâmetros flexíveis e compartilhados para que possamos exprimir nossa capacidade racional de propor meios para alcançar uma melhor prática musical ou de persuadir alguém sobre o que deveria ser uma boa música. Que tipo de música essa sociedade vai ter?

¹⁰¹ MacIntyre argues that today we live in a fragmented society made up of individuals who have no conception of the human good, no way to come together to pursue a common good, no way to persuade one another about what that common good might be, and indeed most of us believe that the common good does not and cannot exist. What kind of politics can such a society have? "Politically the societies of advanced Western modernity are oligarchies disguised as liberal democracies. The large majority of those who inhabit them are excluded from membership in the elites that determine the range of alternatives between which voters are permitted to choose. And the most fundamental issues are excluded from that range of alternatives." (*The MacIntyre Reader* 237; see also *The MacIntyre Reader* 248, 272). What MacIntyre means by "the most fundamental issues" are the issues of what the best way of life is for individual human beings and for human communities as a whole, and how each can be ordered so as to enable the other to flourish. Modern politics has no space for such issues.

Como um meta-campo empreendendo uma meta-prática, que teria repercussão em todos os outros campos e práticas desse domínio, deveríamos estar nos debruçando constantemente sobre as questões fundamentais seriam o que faz uma música boa para o indivíduo e para a comunidade como um todo e como essas duas perspectivas poderiam se ordenar para que uma possibilitasse a outra de florescer. No entanto, também na música há uma oligarquia disfarçada de democracia liberal. As formas de entendimento musicais modernas estão fortemente capilarizadas no meta-campo e na meta-prática da academia musical, ainda balizando a moral musical com padrões formais, rígidos e universais privados de seu contexto.

Reescrevendo as ideias de MacIntyre, a grande maioria das tradições e das questões que a coexistência das tradições apontaria como fundamentais são excluídas pelos indivíduos que compõem as elites do meta-campo musical, que determinam o leque de alternativas entre as quais os indivíduos que entram passam a empreender a meta-prática de pensar a prática podem escolher. Ou seja, as questões fundamentais sobre o que faz uma música boa para o indivíduo e para a comunidade como um todo e como essas duas perspectivas poderiam se engendrar para que uma possibilitasse a outra de florescer são excluídos dessa gama de alternativas ofertadas, em dissonância com as demandas suscitadas pelas diversas práticas e tradições, que moldam os indivíduos.

Antes da eleição de 2004 nos Estados Unidos, ele publicou um pequeno ensaio na Internet argumentando que, à luz dessa falta de alternativas significativas sobre as questões mais fundamentais, a melhor coisa a fazer era abster-se de votar. Não há alternativas significativas sobre estas questões, porque quase todos os cidadãos subscrevem, conscientemente ou não, a idéia moderna de que as questões sobre o melhor modo de vida não são capazes de resolução política ou consenso e que devem ser deixadas para cada indivíduo decidir. MacIntyre e outros críticos do liberalismo, que eles vêem como a manifestação política do emotivismo, argumentam que o liberalismo afirma ser neutro sobre o melhor modo de vida e move os debates sobre ele para fora da esfera pública e para o privado, alegando que o Estado não deveria tomar posição sobre o que é a boa vida ou o bom estado. Isto, entretanto, tem o efeito de privilegiar certo tipo de vida e certo tipo de estado em nome da neutralidade; é outro dos enganos do mundo moderno. Porque o liberalismo afirma que cada indivíduo tem o direito de buscar a felicidade a seu próprio modo, e porque as versões de felicidade que os indivíduos buscam são inevitavelmente incompatíveis entre si (desejo que haja orações nas escolas, você não deseja; desejo proibir o aborto, que você defende; quero aumentar os impostos sobre os ricos para alimentar os pobres, você não quer), e porque nós não podemos convencer uns aos outros ou concordar com um bem comum, a política é, como MacIntyre diz, "guerra civil realizada por outros meios"¹⁰² (CLAYTON, 2005)

¹⁰² Prior to the 2004 election in the United States he published a short essay on the Internet arguing that in light of this lack of meaningful alternatives about the most fundamental issues the proper thing to do was refrain from voting. There are no meaningful alternatives on these issues because almost all citizens subscribe, consciously or not, to the modern idea that issues about the best way of life are not capable of political resolution or consensus and that they must be left to each individual to decide. MacIntyre and other critics of liberalism, which they see as the political manifestation of emotivism, argue that liberalism claims to be neutral about the best way of life and moves debates about it out of the public sphere and into the

Da mesma forma, os indivíduos creem que as regras do que é melhor musicalmente já foi decidida no âmbito individual, e os fatores que fazem a música melhor para o indivíduo não podem ser pacificados coletivamente. Por conta da falta de alternativas significantes por parte da elite do meta-campo, os indivíduos se curvam, conscientemente ou não, para ideia de talento, ou gênio, ou a ideia equivocada e descontextualizada de virtude ou virtuosidade – ou seja, uma ideia moderna de que não há como dizer o que é música boa, por ser uma questão subjetiva demais deve ser deixada no âmbito restrito de cada indivíduo, ao invés de uma ideia (que posso afirmar guardar afinidades com a perspectiva pós-moderna) de que o que faz uma música ser preferida por mim está atrelada simultaneamente à mim, ao meu meio e ao meu meio como meu constituidor.

A crença nessa impossibilidade de pacificação coletiva do que faz algo (ou música) ser melhor ou pior pro indivíduo ou meio dá espaço à ideia da *tolerância*: eu não aceito o que você faz, mas convivo com isso. A incompatibilidade entre o individualismo fundamentador da noção de “bem” com a incomensurabilidade entre essas diversas noções individualizadas de “bem” gera essa guerra civil à qual MacIntyre se refere, ainda que de maneira ora menos velada, ora mais. Não podemos convencer o outro que o nosso “bem” é melhor que o “bem” deles e, quando tentamos, por mais bem intencionados, acabamos gerando conflitos, por vezes mortes, guerras.

O famoso comentário de MacIntyre, citado anteriormente, sobre a nova idade das trevas em que vivemos é seguido pela observação de que, em contraste com as eras sombrias anteriores, os bárbaros não estão nos portões, mas na verdade têm nos governado por algum tempo (*After Virtue*). 263). Essa conclusão é o que esperaríamos se a visão de mundo de MacIntyre estivesse certa. Seríamos governados por pessoas implacavelmente agressivas, ignorantes ou realmente hostis às virtudes exigidas para a vida civilizada e destruidoras da vida social. Desde que a política hoje é sobre o uso de idéias e argumentos para não buscar a verdade, mas para manipular os outros na busca pelo poder, esperamos que as pessoas com mais poder sejam aquelas que melhor manipulam os outros para seus próprios propósitos e que têm o maior desejo de poder. As razões que eles dariam para justificar seu poder seriam falsas, mas amplamente aceitas, e usariam esse poder para seus próprios fins egoístas. Além disso, eles buscariam esse poder por quaisquer meios que considerassem mais eficazes, na ausência de qualquer um dos padrões de certo e errado ou

private, claiming that the state should take no position about what the good life or the good state is. This however has the effect of privileging a certain kind of life and a certain kind of state in the name of neutrality; it is another of the deceptions of the modern world. Because liberalism asserts that each individual has a right to pursue happiness in his or her own way, and because the versions of happiness individuals pursue are inevitably mutually incompatible (I wish to have prayer in schools, you do not; I wish to outlaw abortion, which you support; I wish to raise taxes on the wealthy to feed the poor, which you reject), and because we cannot persuade one another or agree on a common good, politics is, as MacIntyre says, "civil war carried on by other means" (*After Virtue* 253).

sucesso e fracasso que uma prática proporcionaria. Em tal mundo, diz MacIntyre, coisas que parecem ser vícios seriam de fato virtudes. Por exemplo, manter a palavra, que, como já vimos, MacIntyre considera uma das virtudes mais importantes (faz parte da honestidade), freqüentemente teria consequências negativas para aqueles que a praticavam, já que poderia acabar sendo um obstáculo para atingir algum objetivo de forma mais eficaz. Portanto, em vez de condenar as pessoas por não cumprirem suas promessas, elogiamos-las pela virtude da "adaptabilidade" e pela capacidade de mudar como a situação exige. Se a política fosse uma prática com a possibilidade de bens e virtudes internas, esse não seria o caso; mas como atualmente não é uma prática e, portanto, tem apenas bens externos para oferecer, é. Qualquer um que tenha lido O Príncipe não pode ler MacIntyre neste ponto sem lembrar o conselho de Maquiavel ao príncipe sobre a necessidade de ser adaptável e os únicos padrões relevantes sendo os de sucesso ou fracasso; MacIntyre certamente concordaria que o mundo moderno é caracterizado por sua política maquiavélica.¹⁰³ (CLAYTON, 2005)

Em minha visão foi justamente o que aconteceu na música de vanguarda. A música, para ser aceita na universidade, se corrompeu da dimensão contextual geradora de virtudes e proveu motivos para justificar sua legitimidade que eram falsos, mas altamente aceitos, e eles usavam esse poder para os próprios fins. Poderiam usar, por exemplo, o poder para afirmar que *todo compositor é inútil fora das pesquisas seriais*:

As palavras modernidade e vanguarda puderam, então [após a Segunda Guerra], ter por sinônimo Darmstadt, onde se realizavam cursos e festivais depois de 1946. Boulez, que por vezes é designado como o emblema dessa vanguarda, escreveu em 1952, dentro de seu artigo "Schoenberg está morto", a profissão de fé modernista que, mais que autoritária, tornou-se célebre: "todo compositor é inútil fora das pesquisas seriais". (Ramaut-Chevassus, 1998, p.20 *apud* NASCIMENTO, 2011, p.67)

Levando em conta as ideias sobre criatividade propostas por Csikszentmihalyi quando ele afirma que "no caso de alguém desejar aumentar a frequência de criatividade,

¹⁰³ MacIntyre's famous comment, quoted earlier, about the new dark ages we are living in is followed by the observation that in contrast to the earlier dark ages, the barbarians are not at the gates but in fact have been governing us for some time (*After Virtue* 263). This conclusion is what we would expect if MacIntyre's view of the world is right. We would be ruled by people who are ruthlessly aggressive, ignorant of or actually hostile to the virtues required for civilized life, and destructive of social life. Since politics today is about using ideas and arguments not to search for truth but to manipulate others in the quest for power, we would expect the people with the most power to be the ones who are best at manipulating others for their own purposes and who have the greatest desire for power. The reasons they would give to justify their power would be false, but widely accepted, and they would use that power for their own selfish ends. Furthermore, they would pursue that power through whatever means they felt would be most effective, in the absence of any of the standards of right and wrong or success and failure that a practice would provide. In such a world, MacIntyre says, things that would appear to be vices would in fact be virtues. For example, keeping one's word, which as we have already seen MacIntyre considers to be one of the most important virtues (it is part of honesty), would frequently have negative consequences for those who practiced it, since it might end up being an obstacle to achieving some goal most effectively. So instead of condemning people for not keeping their word, we praise them for the virtue of "adaptability" and the ability to change as the situation demands it. If politics were a practice with the possibility of internal goods and virtues, this would not be the case; but since it is currently not a practice, and therefore has only external goods to offer, it is. Anyone who has read *The Prince* cannot read MacIntyre on this point without recalling Machiavelli's advice to the prince about the need to be adaptable and the only relevant standards being those of success or failure; MacIntyre would certainly agree that the modern world is characterized by its Machiavellian politics.

pode ser mais vantajoso trabalhar ao nível dos campos do que ao nível dos indivíduos” (CSIKSZENTMIHALYI, 1999, p. 327), que impacto tal afirmação teria para um ambiente de indivíduos participantes da Composição Musical, vindo de uma figura de autoridade inserida nesse campo? Provavelmente os indivíduos que quisessem ter voz em seu domínio se curvariam para esse campo, fazendo o necessário (por vezes estrangulando suas próprias narrativas, tão preciosamente constituintes de seu ser).

Seria também do interesse da elite dominante que surgiria que ninguém levanta nenhuma das questões fundamentais sobre a melhor vida para os seres humanos e a comunidade considerada antes, porque qualquer resposta a essas perguntas e, na verdade, qualquer tentativa de encontrar respostas, só poderia minar a legitimidade de sua regra, que é baseada na crença de que não há tais respostas. MacIntyre diz em *After Virtue* que as alegações de governar são baseadas na reivindicação de possuir competência burocrática como descrita por Max Weber: as pessoas afirmam que elas devem ter poder porque são elas que podem usá-lo de forma mais eficaz, embora as metas que estão perseguindo de uma forma tão eficaz nunca são questionadas ou discutidas. MacIntyre acredita ainda que essas alegações de competência gerencial são e devem ser falsas; eles são outro dos enganos da era moderna (*After Virtue* Capítulos 6-8). Mas mesmo que essas alegações fossem válidas, valorizar o uso efetivo do poder sem considerar os fins para os quais ele está sendo usado é um erro. Tentar responder a perguntas sobre os fins da vida humana não apenas revela a natureza de nossos problemas atuais e a responsabilidade daqueles que estão no poder de criá-los e perpetuá-los, mas também leva à compreensão de que o mundo precisa de mudanças radicais antes mesmo de que se torne possível descobrir as respostas.¹⁰⁴ (CLAYTON, 2005)

Para quem está no poder – a elite dominante – seria interessante que não houvessem incursões e empreendimentos que tentassem levantar questões sobre qual seria uma boa música, uma boa criação musical, uma boa performance, uma boa improvisação, de maneira análoga. Mas os objetivos das elites dominantes *nunca são questionados ou discutidos*. É o que os autores do pós-moderno em música tentam fazer. Colocar sob escrutínio a estética formalista e a escuta estrutural – apontadas como hegemônicas e dominantes no âmbito acadêmico da música a nível de graduação, revestidos de seu manto de neutralidade liberal, emancipação racional – e o impacto que a adoção de tais visões acarretam. Também de maneira análoga, tentar responder o que é

¹⁰⁴ It would also be in the interest of the ruling elite that would arise that no one raises any of the fundamental questions about the best life for human beings and the community considered earlier, because any answer to those questions, and indeed any attempt to find answers, could only undermine the legitimacy of their rule which is based on the belief that there are no such answers. MacIntyre says in *After Virtue* that claims to rule are based on the claim to possess bureaucratic competence as described by Max Weber: people claim that they should have power because they are the ones that can use it most effectively, although the goals that they are pursuing in such an effective fashion are never questioned or discussed. MacIntyre further believes that these claims of managerial competence are and must be false; they are another of the deceptions of the modern age (*After Virtue* Chapter 6-8). But even if these claims were valid, valuing the effective use of power without considering the ends for which it is being used is a mistake. Trying to answer questions about the proper ends of human life not only reveals the nature of our current problems and the responsibility of those in power for creating and perpetuating them but it also leads to the realization that the world needs radical change before it can even be possible to discover the answers.

uma música boa não apenas revela a perenidade de nossos problemas atuais e a responsabilidade daqueles que estão no poder de criá-los e perpetuá-los, mas também leva à compreensão de que o entendimento sobre a natureza da música precisa de mudanças radicais antes mesmo que seja possível descobrir as respostas a esses problemas atuais.

2.4.6 Polis

Criar e defender uma visão moderna de polis voltada ao entendimento da produção, criação e valoração: talvez seja este um dos intuitos implícitos em minha empreitada teórica.

Dado seu permanente interesse e admiração pelas polis, não seria de surpreender que MacIntyre tivesse outro significado para os "bárbaros" quando descreve as pessoas que nos governam hoje: para os antigos gregos, qualquer um que não vivesse em uma pólis e participasse da vida em uma pólis era um bárbaro, e quando vemos o que MacIntyre acha que a pólis era e que tipo de vida era perseguida lá, veremos que as pessoas que estão no topo no mundo hoje estão muito longe de viver esse tipo de vida – como, é claro, todos nós estamos. Então ele provavelmente está usando a palavra como foi usada originalmente, além de usá-la para seu significado moderno. A superação dos bárbaros modernos significaria criar e defender uma versão moderna da polis - e para isso, precisamos entender a versão antiga da polis.¹⁰⁵ (CLAYTON, 2005)

MacIntyre quer que “aprendamos com as instituições e idéias do passado e as modifiquemos de acordo com as condições do mundo moderno”¹⁰⁶ (CLAYTON, 2005)

Para MacIntyre, entender a polis significa entender seu antecessor: a sociedade heroica como descrita por Homero na *Ilíada* e na *Odisseia* (*After Virtue* Capítulo 10; *Whose Justice? Which Rationality?* Capítulo 2). Na sociedade heroica, diz MacIntyre, as pessoas não se viam como os modernos, como indivíduos com direitos e buscando autonomia do controle externo através da manipulação dos outros. Eles também não se viam construindo suas próprias identidades, escolhendo o que queriam ser e quem eram. Em vez disso, suas identidades vieram de seu lugar dentro de sua sociedade: "O *eu* torna-se o que é nas sociedades heroicas somente através de seu papel; é uma criação social, não individual" (*After Virtue* 129).¹⁰⁷

¹⁰⁵ Given his abiding interest in and admiration for the *polis*, it would not be surprising if MacIntyre has another meaning for "barbarians" when he describes the people who rule us today: for the ancient Greeks, anyone who did not live in a *polis* and participate in *polis* life was a barbarian, and when we see what MacIntyre thinks the *polis* was and what kind of life pursued there, we will see that the people who are on top in the world today are very far from living that kind of life – as, of course, we all are. So he is probably using the word as it was originally used, in addition to using it for its modern meaning. Overcoming the modern barbarians would mean creating and defending a modern version of the *polis* – and to do this, we must understand the ancient version of the *polis*.

¹⁰⁶ wants us to learn from the institutions and ideas of the past and modify them to fit the conditions of the modern world

¹⁰⁷ For MacIntyre, understanding the *polis* means understanding its predecessor: heroic society as described by Homer in the *Iliad* and *Odyssey* (*After Virtue* Chapter 10; *Whose Justice? Which Rationality?* Chapter

Ponto central para minha teorização. A construção da identidade era social. A construção moderna é ‘individual’, mas seria este tipo de construção atomizada possível? É possível essa individualização? É possível que hoje a construção do eu seja ‘delegada’, aos algoritmos, por exemplo, que facilitam o encaminhamento de comportamentos humanos em direção à eficiência e eficácia econômica.

As pessoas nessa sociedade não tentavam determinar a moralidade em termos de regras objetivas abstratas que se aplicavam a todos igualmente - tentar se colocar fora da sociedade seria deixar de existir, porque a identidade de cada pessoa só fazia sentido no contexto daquela sociedade. [...] A sociedade heroica não é de forma alguma democrática, e assim parece que a democracia não é necessária para ter esse tipo de sociedade, mas MacIntyre acredita que sociedades que incluem práticas e virtudes hoje em dia serão democráticas - muito mais democráticas do que são agora, na verdade.¹⁰⁸ (CLAYTON, 2005)

Eis aí um princípio central em minha visão teórica: *a identidade de uma pessoa só faz sentido em seu(s) contexto(s)*. Se a ideia de autonomia musical e seus desdobramentos (formalismo, escuta estrutural) foram fundados nos princípios universalistas, abstratos e totalizantes do iluminismo, como apontado por Subotnik, Dell’Antonio, Kramer, Nascimento e outros autores associados à perspectiva pós-moderna então pode-se dizer que eles são análogos ao ato de *determinar a moralidade em termos de regras objetivas abstratas que se aplicavam a todos igualmente*. Assim, por mais que apresentando-se como um ambiente neutro e democrático, as formas modernistas de entendimento musical na verdade eram análogas às *oligarquias disfarçadas de democracias liberais* apontadas por MacIntyre, já que essas regras

2). In heroic society, MacIntyre says, people did not see themselves as we moderns do, as individuals bearing rights and seeking autonomy from external control through the manipulation of others. They also did not see themselves as constructing their own identities, choosing what they wanted to be and who they were. Instead, their identities came from their place within their society: "The self becomes what it is in heroic societies only through its role; it is a social creation, not an individual one" (*After Virtue* 129).

¹⁰⁸People in this society did not try to determine morality in terms of abstract objective rules which applied to all equally – to try to place oneself outside of society was to cease to exist, because each person's identity made sense only in the context of that society. [...] Heroic society is not by any means democratic, and so it would appear that democracy is not necessary to have this kind of society, but MacIntyre does believe that societies which include practices and virtues nowadays will prove to be democratic – much more democratic than they are now, in fact.

abstratas de moralidade (ou de valor) eram propostas de maneira não compartilhada coletivamente, balizadas por noções de rigor, unidade, equilíbrio, coerência.

Lembre-se da nossa discussão anterior sobre as práticas e as virtudes. Tomado como um todo, esse tipo de sociedade pode ser entendido como um tipo de prática. Cada indivíduo concorda sobre quais são as virtudes - aquelas características que tornam possível que cumpram suas obrigações como deveriam, a fim de trazer a melhor vida possível para a sociedade como um todo - e elas seguem as virtudes de viver a vida deles. Há também um padrão determinado para a vida de cada indivíduo na sociedade, pois cada um cumpre suas obrigações e cumpre seu papel como personagens de uma história. Lembre-se da sugestão anterior de que compreender hoje a moralidade é como tentar contar uma história coerente misturando partes de cinco ou seis romances muito diferentes. Nesta sociedade, cada indivíduo é como um personagem em uma história que é contada pela sociedade como um todo. A história é sobre o que é a vida boa e fornece uma narrativa compartilhada para todos. O que é bom para o indivíduo e o que é bom para a sociedade se reforçam mutuamente. Se cada indivíduo faz o que é suposto fazer, a sociedade funcionará como deveria e, ao mesmo tempo, a sociedade fornece o contexto para a vida feliz passada em busca das virtudes que dão sentido à vida de seus membros.¹⁰⁹

Clarificando a visão trazida por Clayton, na proposta de MacIntyre há uma primazia da narratividade em detrimento da metanarratividade, como preceituado pela perspectiva pós-moderna. As *histórias* seriam aglomerados de *narrativas* contadas pelos *indivíduos* que são constituídos e constituem *tradições* diversas. Em uma visão moderna, estaríamos tentando construir uma história a partir de *cinco ou seis visões românticas muito diferentes*, à qual os indivíduos deveriam aderir e se adaptar (muitas vezes suprimindo as narratividades únicas que o constituíram e emergiram de seu meio) se quiserem ter chance de comunicar seu eu, sua identidade, de ter voz em uma tradição, em um domínio.

Esta crença se manifesta em situações diversas, refletindo-se das mais variadas maneiras. Em uma situação de ensino-aprendizagem isso poderia ser representado pelo formato expositivo (que expõem narrativas privadas de seu contexto - *metanarrativas*) em oposição a um formato participativo (que tem seus participantes como relatores de narrativas contextualizadas). Em uma situação verdadeiramente participativa – ou seja,

¹⁰⁹ Recall our earlier discussion of the practices and the virtues. Taken as a whole, this kind of society can be understood as a kind of practice. Each individual agrees about what the virtues are – those traits that make it possible for them to carry out their obligations as they ought to in order to bring about the best possible life for the society as a whole – and they follow the virtues in living out their lives. There is also a determinate pattern to the life of each individual in the society, as each meets their obligations and fulfills their role like characters in a story. Remember the earlier suggestion that making sense out of morality today is like trying to tell a coherent story by mixing up parts of five or six very different novels. In this society, each individual is like a character in a story that is told by the society as a whole. The story is about what the good life is, and it provides a shared narrative for everyone. What is good for the individual and what is good for society are mutually reinforcing. If each individual does what they are supposed to do, the society will function as it should, and at the same time the society provides the context for the happy life spent in pursuit of the virtues that give meaning to the lives of its members.

onde os indivíduos participantes são encorajados a narrar – *o que é bom para o indivíduo e o que é bom para a sociedade se reforçam mutuamente.*

Então, nesta visão, para alguém que está em dúvida se sua Composição Musical está boa ou não, apesar de apreciá-la ele mesmo, pode-se aconselhar que “se é bom pra você é bom pra sociedade”. Mas a lacuna é justamente essa: como clarificar essa ligação entre o que é bom pra mim e o que é bom para o coletivo?

A definição de MacIntyre sobre a polis é um tanto idiossincrática: "A aplicação das [virtudes como um meio de medir a bondade de um indivíduo] numa comunidade cujo objetivo comum é a realização do bem humano pressupõe, naturalmente, uma ampla gama de acordos nessa comunidade sobre bens e virtudes, e são esses acordos que tornam possível o tipo de vínculo entre os cidadãos que, na opinião de Aristóteles, constitui uma polis" (*After Virtue* 155; ver também *Whose Justice? Which Rationality?* 33-34). MacIntyre quer retornar à polis no sentido de tentar restaurar estes acordos.¹¹⁰

Então essa harmonização entre os bens e as virtudes tidas como melhores tanto para indivíduos quanto pra sociedade de indivíduos – que envolveria, logicamente, diversos acordos entre os indivíduos da sociedade (que poderiam ser alcançados se as *questões fundamentais* fossem endereçadas no âmbito político de maneira a buscar virtuosamente os bens internos sugeridos por essa prática) – é o que MacIntyre tenta apontar como qualidade da visão de polis e virtude aristotélicas, pois para o autor é a “descrição de virtude de Aristóteles que ‘caracteriza decisivamente a tradição clássica como tradição do pensamento moral’ (*After Virtue* 147).”¹¹¹ (CLAYTON, 2005)

¹¹⁰ MacIntyre asserts that the virtues of heroic society and the heroic ideal carry forward into classical Athens, but since Athenian society is organized very differently than heroic society, this leads to difficulties. The virtues that are expressed in a society organized primarily around family and kinship networks have to be expressed differently in a society organized around the principle of the equality of citizens and the activity of politics. In MacIntyre's view, much of Athenian philosophy and art is engaged in redefining the heroic virtues to make them fit the new context of the *polis*; again we see how philosophy and society are interrelated, with changes in society leading to changes in philosophy. MacIntyre's definition of the *polis* is somewhat idiosyncratic: "The application of [the virtues as a way to measure an individual's goodness] in a community whose shared aim is the realization of the human good presupposes of course a wide range of agreement in that community on goods and virtues, and it is this agreement which makes possible the kind of bond between citizens which, on [Aristotle's view](#), constitutes a *polis*" (*After Virtue* 155; see also *Whose Justice? Which Rationality?* 33-34). Restoring this agreement is the sense in which MacIntyre wants to return to the *polis*.

¹¹¹ It is Aristotle who comes to be MacIntyre's focus, because it is Aristotle "whose account of the virtues decisively constitutes the classical tradition as a tradition of moral thought" (*After Virtue* 147). MacIntyre believes that Aristotle is essentially expressing the Athenian way of life in the form of a philosophy. Some scholars would disagree with this argument, but let us consider Aristotle more closely in order to see MacIntyre's argument.

2.4.7 Telos

A filosofia de Aristóteles tem no centro a idéia de um *telos*, ou propósito final. Pense em uma faca por um momento. Se lhe pedissem para descrever uma faca, o que você diria sobre isso? Você provavelmente descreveria seu tamanho e forma, o que é feito, o fato de que ele tem uma alça e uma lâmina, e você provavelmente diria também que seu propósito é cortar coisas. Esse propósito é seu *telos*, e sua descrição da faca seria incompleta de uma maneira importante se você não a incluísse. É bastante fácil ver que algo feito por seres humanos tem um *telos*, uma vez que os humanos geralmente criam coisas para propósitos específicos. Mas Aristóteles acredita que as coisas no mundo natural também têm um *telos*. A bolota tem como seu *telos* se transformar em um carvalho grande, alto e forte, cheio de bolotas saudáveis. O bebê cavalo puro-sangue tem como seu *telos* ser um corredor rápido; o filhote de lobo vai crescer para caçar bem; e assim por diante. Os seres humanos também têm um *telos* e, de acordo com Aristóteles, é para ser feliz vivendo uma vida de acordo com as virtudes. Este é o propósito inerente da vida humana, e cada um de nós é pretendido por natureza a viver uma vida virtuosa da mesma forma que a bolota é feita para ser um carvalho e o potro deve ser um cavalo de corrida rápido. Não podemos escolher o que é o nosso *telos*, mais do que uma faca, uma bolota ou um cavalo. Nós escolhemos se vamos ou não tentar alcançá-lo, e podemos ser responsabilizados se não o fizermos (*The MacIntyre Reader*, "Pessoas Simples e Filosofia Moral").¹¹²

O *telos* humano é algo que está aí para ser definido, discutido, mas, para MacIntyre, ele existe, por mais que possa ser experienciado de várias formas e não ser explícito, rígido, uniforme. Temos nossa essência, as condições que nos impulsionaram em primeiro lugar. Não ficamos em trilhos predefinidos, talvez como os heróis pensassem, mas nunca perdemos nossos vagões, só vamos acrescentando.

A ideia de um *telos* pode ser usada para fornecer padrões para avaliar normativamente as coisas. Por exemplo, se eu tiver uma faca que não segure uma borda, ou que tenha uma alça que caia, eu tenho uma faca que não poderá cumprir seu *telos*. Não pode fazer o que era supostamente para fazer e o que foi o motivo pelo qual ela foi criada. Posso dizer, portanto, que é uma faca ruim. Da mesma forma, um lobo que é gordo e preguiçoso, ou incapaz de farejar animais, ou corre devagar, não é o lobo ideal. Não se tornou o que deveria ser. E os seres humanos, se não buscarem a vida de felicidade através do comportamento virtuoso que é seu *telos*, são seres humanos ruins. Eles são culpados de fracasso moral, e todos que concordam com o *telos* humano terão que concordar com isso, da mesma forma que terão que concordar que uma faca que desmorona sempre que

¹¹² Aristotle's philosophy has at its heart the idea of a *telos*, or final purpose. Think about a knife for a moment. If you were asked to describe a knife, what would you say about it? You would probably describe its size and shape, what it is made out of, the fact that it has a handle and a blade, and you would probably also say that its purpose is to cut things. That purpose is its *telos*, and your description of the knife would be incomplete in an important way if you did not include it. It is fairly easy to see that something made by human beings has a *telos*, since humans generally create things for specific purposes. But Aristotle believes that things in the natural world also have a *telos*. The acorn has as its *telos* growing into a big, tall, strong oak tree, full of healthy acorns. The baby thoroughbred horse has as its *telos* being a swift runner; the wolf cub will grow up to hunt well; and so on. Human beings also have a *telos*, and according to Aristotle it is to be happy by living a life in accordance with the virtues. This is the inherent purpose of human life, and each of us is intended by nature to live a virtuous life in the same way the acorn is meant to be an oak tree and the colt is meant to be a swift racehorse. We do not get to choose what our *telos* is, any more than a knife or an acorn or a horse does. We do get to choose whether or not we are going to try to achieve it, and we can be held responsible if we do not (*The MacIntyre Reader*, "Plain Persons and Moral Philosophy").

alguém tenta usá-la é uma faca ruim. Assim, para pessoas que compartilham um telos e cuja comunidade expressa esse telos compartilhado, a moralidade tem contexto e significado.¹¹³

O *telos* do domínio e das práticas musicais podem ser vários, mas alguns de seus possíveis *telos* (finalidade, função) foram explicitados quando uma reflexão transdisciplinar sobre o fenômeno musical foi empreendida anteriormente neste trabalho. Se compartilharmos a discussão sobre esses *telos*, criando histórias juntos a partir de *narrativas* que emergem de indivíduos no ambiente de ensino-aprendizagem da perspectiva da Composição Musical, poderemos compartilhar então uma forma de atribuir valor que tenha *contexto e significado*. Poderemos então atribuir maior racionalidade às tão desgastadas palavras ‘bom’ e ‘ruim’. A virtude de uma produção musical só poderá ser aferida e fará sentido em um contexto onde as pessoas inseridas em uma comunidade de praticantes compartilham desse telos ou pelo menos o discutem, compartilhando suas narrativas.

Deve-se salientar aqui que as filosofias contemporâneas, como o emotivismo, negam que haja um telos humano (com consequências desastrosas, na visão de MacIntyre). A idéia de que existe um telos humano carrega consigo seus próprios problemas. Mais obviamente, pelo menos até agora se provou impossível unir todas as pessoas por trás de uma idéia particular do que é esse telos, ou demonstrar como podemos ter certeza de que existe um telos. Muitas vezes, a idéia de que a natureza ou os deuses querem que as pessoas busquem certos objetivos e se comportem de certas maneiras foi usada como pretexto para a tirania humana. Muitos apontam para o Taleban no Afeganistão, ou a Inquisição Católica, como um exemplo disso. Além disso, houve eras históricas nas quais pessoas de diferentes sociedades acreditavam fortemente que havia um telos, mas discordavam sobre o que era (na verdade, a era da polis na Grécia era uma dessas eras). Isso muitas vezes levou à guerra. A idéia liberal de tolerância religiosa, baseada na idéia de que o trabalho apropriado do governo é a proteção do corpo e da propriedade das pessoas, e não sua alma, era em parte o resultado das guerras religiosas, que estavam em parte sobre a melhor vida para os seres humanos, que devastou a Europa por séculos (e devastar outras partes do mundo hoje). MacIntyre ressalta, no entanto, que só porque não chegamos a um acordo sobre este assunto não significa que não podemos alcançá-lo, e ele argumenta que a crença de que não podemos alcançá-lo é uma crença historicamente específica, ao invés de uma verdade objetiva e permanente sobre como o mundo funciona.¹¹⁴

¹¹³ The idea of a telos can be used to provide standards for normatively evaluating things. For example, if I have a knife that will not hold an edge, or has a handle that falls off, I have a knife that will not be able to fulfill its telos. It cannot do what it is supposed to do and what it was made to do. I can therefore say that it is a bad knife. Similarly, a wolf that is fat and lazy, or unable to scent animals, or runs slowly, is not the ideal wolf. It has not become what it was supposed to be. And human beings, if they do not pursue the life of happiness through virtuous behavior that is their telos, are bad human beings. They are guilty of moral failure, and everyone who agrees about what the human telos is will have to agree to that, in the same way they will have to agree that a knife that falls apart whenever someone tries to use it is a bad knife. Thus, for people who share a telos and whose community expresses that shared telos, morality has context and meaning.

¹¹⁴ It should be pointed out here that contemporary philosophies such as emotivism deny that there is a human telos (with ruinous consequences as far as MacIntyre is concerned). The idea that there is a human telos carries with it its own problems. Most obviously, it has at least so far proven impossible to unite all

Uma afirmação determinada do que seria o *telos* humano, como bem aponta Clayton, já foi usada algumas vezes para subsidiar tirania, dominação, cerceamento, repressão humana. Na música, a visão moderna carrega alguns *telos* bem definidos do que seria a função da música ou a finalidade de uma Composição Musical, e isso tem seus problemas, pois essa visão acaba subsidiando também a dominação, cerceamento dos indivíduos que engajam nessa prática.

Mas, ao invés de aceitarmos que não há um *telos*, podemos adotar a postura de que há um *telos* mas ele não é estável, imutável, dissociado de seu contexto ou baseado em narrativas, e sim baseado em narrativas, mutável, instável, se dando de maneira simbiótica entre indivíduo e meio. A crença de que não há um *telos* é apenas uma dentre várias possíveis, como aponta Clayton, sendo uma outra a crença a de que há um *telos* ainda que ele seja relativo, flexível, negociável.

Você pode querer pensar na saúde física como uma analogia. Se eu quero ser saudável, tenho muito mais chances de ter sucesso se estiver disposto a me exercitar, comer com sensatez, evitar tabaco e outras drogas e fazer o que meu médico me disser, mesmo que isso signifique passar por uma cirurgia dolorosa, pagar tratamentos caros ou engolir medicamentos de mau gosto. Eu sou certamente livre para não fazer nenhuma dessas coisas. Eu posso fumar, comer demais, deitar no sofá o dia todo e nunca chegar perto de um consultório médico. Mas, nesse caso, não serei saudável e não conseguirei redefinir a "saúde" para cobrir minha condição. Se eu dissesse que estava vivendo esse estilo de vida porque estava tentando viver uma vida saudável, qualquer um que soubesse alguma coisa sobre saúde riria de mim. Como a saúde é preferível à doença, devo estar disposto a rejeitar comportamentos insalubres que são temporariamente agradáveis para alcançar o que é realmente bom para mim a longo prazo. No entanto, muitas vezes eu não faço. Da mesma forma, eu deveria desistir de coisas que não me aproximam do meu *telos*, contribuindo para uma vida virtuosa. Mas, novamente, muitas vezes eu não faço. E se aceitarmos que certas coisas são inerentemente boas ou prejudiciais para nossos corpos por causa de nossa natureza como tipos particulares de animais, por que não deveríamos aceitar o mesmo princípio em relação a nossas almas?¹¹⁵

people behind a particular idea of what that *telos* is, or to demonstrate how we can be sure that a *telos* even exists. Often, the idea that nature or the gods want people to pursue certain goals and behave in certain ways has been used as a pretext for human tyranny. Many would point to the Taliban in Afghanistan, or the Catholic Inquisition, as an example of this. Also, there have been historical eras in which people in different societies strongly believed that there was a *telos*, but disagreed about what it was (in fact, the era of the *polis* in Greece was one such era). This has often led to war. The liberal idea of religious toleration, based on the idea that the proper work of government is the protection of people's bodies and property rather than their soul (see Locke's *Letter Concerning Toleration*), was in part the result of the religious wars, which were in part about the best life for human beings, that ravaged Europe for centuries (and ravage other parts of the world today). MacIntyre points out, however, that just because we haven't reached agreement on this subject doesn't mean that we can't, and he argues that the belief that we can't is a historically specific belief, rather than an objective and permanent truth about how the world works.

¹¹⁵ You may want to think about physical health as an analogy. If I want to be healthy, I am much more likely to succeed if I am willing to exercise, eat sensibly, avoid tobacco and other drugs, and do what my doctor tells me, even when that means undergoing painful surgery, paying for expensive treatments, or

Vou um pouco menos longe que MacIntyre e pergunto: E em relação a música? O que seria o telos da música? E mesmo que não existisse um telos fixo, ou que ele pudesse ser flexível, negociável, relativo, não é possível que ele exista? E o que são as coisas inerentemente boas ou prejudiciais para nós em termos musicais? Está na forma, na 'estrutura interna' de uma composição? Está em nós? No meio? Onde está a música e seu valor, afinal?

Como seres humanos, nem sempre estamos inclinados a viver uma vida virtuosa dedicada à busca das virtudes, mas essa é a vida que devemos levar. MacIntyre chama isso de distinção entre "natureza humana como é" e "natureza humana como poderia ser se realizasse seu telos" (*After Virtue* 52). O papel da teoria ética é levar-nos da condição anterior para a segunda, ensinando-nos a superar as fraquezas de nossa natureza humana e a nos tornarmos aquilo que somos capazes de nos tornar, bem como por que isso deveria ser o nosso bem. É como um roteiro, mostrando-nos onde estamos e para onde precisamos chegar e identificando os perigos ao longo do caminho. Lembre-se de que MacIntyre disse que, no mundo moderno, as pessoas acreditam que não têm nenhum telos ou propósito fixo; não há nada que devamos ser, nenhum objetivo inato para o qual nos movemos. (MacIntyre aponta para Hobbes e *Leviatã* como um exemplo dessa crença filosófica e suas consequências). Ausentes de qualquer concepção do que os seres humanos deveriam se tornar se percebessem seu telos, não pode haver teoria ética, porque simplesmente não tem propósito. Para pessoas sem destino, um roteiro não tem valor.¹¹⁶

O emotivismo é uma das consequências da constituição de uma sociedade que não crê na existência de *telos*. Não há discussão ética, pois não há propósito. Se gosto é totalmente relativo, se 'gosto não se discute', se não há como definir 'bom' e 'ruim', qual o sentido discutir? Ficamos aí na tolerância: eu te aceito, mas eu te odeio: não sei porque,

swallowing foul-tasting medicines. I am certainly free not to do any of these things. I can smoke, overeat, lie on the couch all day, and never go near a doctor's office. But in that case I won't be healthy, and I don't get to redefine "health" to cover my condition. If I said I was living such a lifestyle because I was trying to live a healthy life, anyone who knew anything about health would laugh at me. Since health is preferable to sickness, I should be willing to reject unhealthy behaviors that are temporarily pleasant to achieve what is really good for me in the long run. Yet often I do not. In the same way, I should give up things that do not bring me closer to my telos by contributing to a virtuous life. But, again, often I do not. And if we accept that certain things are inherently good or harmful for our bodies because of our nature as particular kinds of animals, why shouldn't we accept the same principle regarding our souls?

¹¹⁶ As human beings, we are not always inclined to live a virtuous life devoted to the pursuit of the virtues, but that is the life that we should lead. MacIntyre calls this the distinction between "human nature as it is" and "human nature as it could be if it realized its telos" (*After Virtue* 52). The role of ethical theory is to take us from the former condition to the latter, teaching us how to overcome the weaknesses of our human nature and become what we are capable of becoming, as well as why this ought to be our good. It is like a road map, showing us where we are and where we need to get to and identifying the hazards along the way. Recall that MacIntyre said that in the modern world people believe that they do not have any fixed telos or purpose; there is nothing that we are meant to become, no innate goal that we move towards. (MacIntyre points to Hobbes and *Leviathan* as an example of this philosophical belief and its consequences). Absent any conception of what human beings are supposed to become if they realized their telos, there can be no ethical theory, because it simply has no purpose. For people with no destination, a road map has no value.

nem vou saber, porque não dá – não adianta teorizar. Isso permeia as relações sociais, as crenças, as aulas, as músicas, a criatividade.

2.4.8 Animais Racionais Dependentes

MacIntyre pretende que o livro [*Dependent Rational Animals*, 1999] responda a duas perguntas: "Por que é importante para nós cuidar e entender o que os seres humanos têm em comum com os membros de outras espécies animais inteligentes?" e "O que faz com que a atenção a vulnerabilidade e incapacidade humanas seja importante para os filósofos da moral?" (*Dependent Rational Animals* ix).¹¹⁷

Em *After Virtue* (1981) ele rejeitou a teleologia biológica de Aristóteles - que é a ideia de que os seres humanos têm um telos por causa do tipo particular de criatura que somos. Aristóteles diz que apenas os seres humanos têm a capacidade de falar e raciocinar e, portanto, o nosso telos é desenvolver essa razão. Em *Dependent Rational Animals* (1999) MacIntyre aceita agora a ideia de uma teleologia biológica, mas muito de seu argumento para isso é baseado na idéia de que não são apenas os seres humanos que têm a capacidade de falar e raciocinar; golfinhos e gorilas também podem fazer essas coisas, e podemos aprender algo sobre humanos de como esses outros animais perseguem seus bens individuais e coletivos.

MacIntyre acredita agora que qualquer teoria ética bem-sucedida deve compreender três aspectos da existência humana: somos dependentes, somos racionais e somos animais. O primeiro e o terceiro desses, ele diz, raramente são levados em conta pelos filósofos, e o segundo é frequentemente superestimado. Aristóteles recebe uma crítica particular por negar o mérito das experiências de seres humanos dependentes e por fazer uma virtude de superioridade autossuficiente (*Dependent Rational Animals* 6-7, 127). Essas são falhas que podem contribuir para que MacIntyre se afaste de Aristóteles e se aproxime de Tomás de Aquino, cuja descrição do telos e virtudes humanas inclui recursos que nos permitem incluir todos na comunidade em vez de uma pequena elite como a filosofia de Aristóteles. Grande parte do livro está preocupado em colocar os seres humanos em relação a outros animais, especialmente no que diz respeito à inteligência e racionalidade. MacIntyre argumenta que os seres humanos retêm suas naturezas animais de maneiras importantes (*Dependent Rational Animals* 49) e que somos como gorilas e golfinhos, em que os membros de cada espécie "perseguem seus respectivos bens em companhia e em cooperação uns com os outros" (*Dependent Rational Animals* 61).¹¹⁸

¹¹⁷ MacIntyre intends the book to answer two questions: "Why is it important for us to attend to and to understand what human beings have in common with members of other intelligent animal species?" and "What makes attention to human vulnerability and disability important for moral philosophers?" (*Dependent Rational Animals* ix).

¹¹⁸ MacIntyre now believes that any successful ethical theory must comprehend three aspects of human existence: we are dependent, we are rational, and we are animals. The first and third of these, he says, are seldom taken into account by philosophers, and the second is frequently overemphasized. Aristotle comes in for particular criticism for denying the merit of the experiences of dependent human beings and making a virtue out of self-sufficient superiority (*Dependent Rational Animals* 6-7, 127). These are flaws which can be seen to contribute to MacIntyre's turning away from Aristotle and towards Aquinas, whose account of the human telos and virtues includes resources that allow us to include everyone in the community rather

Seria Aristóteles como Adorno, que quer incluir apenas os que dominaram a prática da escuta estrutural para julgar se algo é bom ou ruim? Talvez. E talvez por isso, de maneira análoga ao afastamento de MacIntyre, me afasto de Adorno quando penso em *telos* musical. Acredito que uma visão, um entendimento de música que não seja baseado em um intuito de inclusividade é elitista, e não atende as necessidades socioculturais de nós, animais racionais dependentes. Esse elitismo dificulta a perseguição de bens *em companhia e cooperação uns com os outros*, cooperação e companhia estas que possibilitariam e suscitariam a discussão genuinamente interessada em caracterizar um *telos*.

Por sermos animais, somos vulneráveis a uma ampla gama de inadequações, deficiências e doenças e precisamos da ajuda de outras pessoas para sobrevivermos e ainda mais ajudarmos se quisermos prosperar. Cada um de nós teve a experiência de dependência na infância e na infância e a maioria de nós vai enfrentar a dependência física novamente à medida que envelhecemos. O tipo de dependência em que MacIntyre se concentra é a nossa dependência dos outros para aprender a ser racional e ser ética. Essa necessidade é mais forte em crianças, que, a princípio, simplesmente seguem os desejos que têm no momento. Uma das coisas que os pais devem fazer (MacIntyre foca na mãe durante toda a discussão sobre os filhos, sem dar razões para isso) é ensinar aos filhos que o que eles desejam não é necessariamente o que é melhor para eles naquele momento ou o que é melhor para eles no contexto de sua vida como um todo. Mesmo quando passamos para além da infância, ainda precisamos de outros para observar e comentar nossos motivos e ações, para assegurar que aqueles visem o que é bom para nós e não meramente para satisfazer nossos desejos temporários e potencialmente prejudiciais. Esses são nossos amigos, que nos proporcionam discernimento e autoconhecimento, até porque nos chamam para prestar contas de nossas ações quando elas parecem imorais, míopes ou fora do caráter. Para fornecer tal relato, preciso primeiro refletir sobre minhas motivações e objetivos e depois explicá-los de tal maneira que meu amigo possa entendê-los.¹¹⁹

than a small elite as Aristotle's philosophy does. Much of the book is concerned with placing human beings in relationship to other animals, especially with regard to intelligence and rationality. MacIntyre argues that human beings retain their animal natures in important ways (*Dependent Rational Animals* 49) and that we are like gorillas and dolphins in that members of each species "pursue their respective goods in company with and in cooperation with each other" (*Dependent Rational Animals* 61).

¹¹⁹ Because we are animals, we are vulnerable to a wide range of inadequacies, deficiencies, and illnesses and are in need of the help of others if we are to survive and even more help if we are to thrive. Each of us has had the experience of dependency in infancy and childhood and most of us will face physical dependency again as we age. The kind of dependency that MacIntyre focuses on is our dependency on others to learn how to be rational and how to be ethical. This need is strongest in children, who at first simply follow whatever desires they happen to have at the moment. One of the things that parents must do (MacIntyre focuses on the mother throughout his discussion of parenting, without giving any reasons for this) is to teach their children that what they desire is not necessarily what is best for them at that time or what is best for them in the context of their life as a whole. Even when we pass beyond childhood, we still need others to watch and comment on our motives and actions, to insure that those aim at what is good for us and not merely at satisfying our temporary and potentially harmful desires. These are our friends, who provide us with insight and self-understanding, not least because they call us to account for our actions when those seem immoral, short sighted, or out of character. To provide such an account I must first reflect on my motivations and goals, and then explain them in such a way that my friend can make sense of them.

Se nossa capacidade racional está condicionada às nossas relações e nós somos indivíduos que trazemos nossas narrativas para nossos relacionamentos, então a discussão e o conhecimento que emergem desses relacionamentos devem priorizar a narratividade e a história e contextos de vida de cada um dos indivíduos envolvidos nesses relacionamentos, por exemplo os indivíduos envolvidos em uma prática musical ou no ambiente de ensino-aprendizado da disciplina da Composição Musical a nível de graduação.

O universo sonoro do indivíduo é construído desde a barriga de sua mãe, como apontado por Hicks:

O som que domina o mundo do feto é o batimento cardíaco da mãe. Outras vozes e sons familiares acrescentam harmonia à já progressiva composição da sinfonia uterina. A partir da 24ª semana, o feto escuta o tempo todo. Ele ou ela tem muito o que ouvir, já que o abdômen e o útero grávidos são lugares muito barulhentos.¹²⁰ (HICKS, 1995, p.31 apud DENORA, 2000, p.77)

Desde lá sua narrativa sonora vai se construindo. Tal narrativa deve ser considerada em uma perspectiva que quer abordar e estimular a criatividade musical, de forma a direcionar as produções do indivíduo a uma maior pertinência e consonância em primeiro lugar consigo, em segundo com seu meio, os outros indivíduos e às tradições diversas que constituem e são constituídas por esses indivíduos.

Essa é uma das maneiras pelas quais preciso de outras pessoas, recebo coisas delas e sou dependente delas. Ao longo da minha vida, outras pessoas me ajudam a desenvolver o uso da minha razão e sou dependente dos outros para isso; Eu não posso me tornar racional por conta própria. Eu só posso crescer se puder raciocinar e aprender com os outros, e isso requer certos traços de mim: as virtudes (honestidade, coragem e justiça, por exemplo). Cada um de nós também descobre que os outros dependem de nós em momentos e maneiras diferentes, e somos obrigados a ajudá-los a desenvolver as mesmas qualidades e virtudes que os outros nos ajudam a desenvolver; e esta assistência é em si uma virtude. Portanto, nos encontramos como parte de uma comunidade de dar e receber, que é uma rede de deveres e obrigações. Potencialmente, é claro, essas mesmas redes são perigosas; MacIntyre reconhece que essas estruturas de dar e receber também são estruturas de distribuição desigual de poder e potencialmente de dominação e privação (Dependent Rational Animals 102). Devemos ter cuidado para ver que eles não são usados dessa maneira. Mas essa rede de obrigações a serviço de um bem comum - o desenvolvimento das capacidades humanas para raciocinar e se comportar virtuosamente - significa que esse tipo de sociedade se parece com a polis, como MacIntyre a entende.¹²¹ (CLAYTON, 2005)

¹²⁰ The sound that dominates the unborn child's world is its mother's heartbeat. Other voices and familiar sounds add harmony to the already progressive composition of the uterine symphony. From the 24th week on, the unborn child listens all the time. He or she has lots to listen to, as the pregnant abdomen and uterus are very noisy places.

¹²¹ This is one of the ways in which I need other people, receive things from them, and am dependent on them. Throughout my life, other people assist me in developing the use of my reason, and I am dependent on others for this; I cannot become rational on my own. I can only grow if I can reason with and learn from

O oponente que derrota o aprendiz da prática do xadrez quer que o oponente melhore, quer o seu bem, então o ajuda, para que juntos possam cooperar em perseguir bens coletivos e abundantes. Na música também deve ser assim. Quem está em uma posição de *mestre* deve querer o bem de toda a comunidade de participantes. Quem compõe o campo de *gatekeepers*, que contribui fortemente para a modelagem de parâmetros valoradores de práticas e produções musicais, que tem interferência direta em como os indivíduos se sentem, são influenciados por suas tradições e as influenciam. Isso porque somos dependentes uns dos outros, inclusive para construirmos e exercemos nossa racionalidade, certamente um dos elementos mais caracterizadores (de maneira menos ou mais errônea e tendenciosa) de um *telos* humano.

As redes de dar e receber têm inerentes dimensões de poder. Esse poder pode ser usado pra assistência ou pra dominação. Estar ciente e refletir sobre todas as questões até então debatidas contribui para o empoderamento e a independência do indivíduo a partir da percepção dele mesmo acerca de sua natureza dependente e de sua independência como fruto dessa natureza, pois foi ela quem o proveu da racionalidade

Assim, reconhecer nossa natureza como um tipo particular de animal nos força a reconhecer nossa dependência dos outros para desenvolver nossa racionalidade e nos tornar independentes e nossa necessidade de usar nossa racionalidade para ajudar os outros dependentes (daí o título: *Dependent Rational Animals*). MacIntyre diz que cada um deles é um tipo diferente de virtude: as virtudes da dependência diferem das virtudes da independência, mas são virtudes (*Dependent Rational Animals*, Capítulo 10). Isso, por sua vez, exige que reconheçamos as redes de relações das quais fazemos parte e, uma vez que tenhamos feito isso, podemos e devemos deliberar sobre as instituições sociais e políticas que desejamos criar para promover e proteger essas redes. Promover coletivamente as estruturas sociais de que precisamos para florescer como indivíduos nos permite escapar de falsas dicotomias entre o interesse próprio e o interesse comum e entre o egoísmo e o altruísmo. Ao apoiar as redes que são necessárias para que possamos florescer, estou promovendo tanto o meu interesse quanto o de todos os outros, e estou olhando para o bem comum, bem como para o meu bem individual. As práticas, portanto, são ambas consequências de nossa natureza como o tipo de animal que somos, quando entendemos adequadamente o tipo de animal que somos

others, and this requires certain traits from me: the virtues (honesty, courage, and justice, for example). Each of us also finds that others are dependent on us at different times and in different ways, and we are obligated to assist them in developing the same qualities and virtues others are helping us to develop; and this assistance is itself a virtue. We therefore find ourselves as part of a community of giving and receiving which is a network of duties and obligations. Potentially, of course, these same networks are dangerous; MacIntyre acknowledges that these structures of giving and receiving are also structures of unequal power distribution and potentially of domination and deprivation (*Dependent Rational Animals* 102). We must take care to see that they are not used in this way. But this network of obligations in the service of a shared good – the development of human capacities to reason and behave virtuously – means that this kind of society resembles the *polis* as MacIntyre understands it.

e formas de ordem social que estão de acordo com nossa natureza, em oposição às formas contemporâneas de ordem social (liberalismo e capitalismo) que não estão.¹²²

Então, na visão de MacIntyre, há que se reconhecer as redes de relação da qual fazemos parte como algo essencial para ajudar o indivíduo a reconhecer-se por meio da racionalidade, que deve então ser usada, já que se reconhece sua gênese, para ajudar a aflorar a racionalidade nos outros que ainda não a desenvolveram o suficiente para se tornarem independentes e ajudarem outros mais. Esta ideia é fundamental para a minha visão filosófica e teórica.

Essa falsa dicotomia entre individualismo e coletivismo é extremamente daninha para as relações humanas e estão presentes o tempo todo em nosso contexto. Devemos minimizá-las. Devemos entender, fomentar e levar a diante a crença de que o que devemos acolher as diversas narrativas individuais, para compartilharmos visões sobre qual é o telos de nossas práticas, contextos, ambientes, tradições, instituições, relacionamentos e existências. Se ajuda o próximo não porque é bom para o próximo (meio) mais porque é bom para mim (indivíduo), para o meio (o próximo) e para a relação entre o indivíduo e meio (narrativas, tradição, história, práticas).

O mundo ideal de MacIntyre seria muito diferente do mundo de hoje, e é indubitável que levaria décadas, e provavelmente séculos, para chegar, assim como a substituição da moralidade aristotélica pelo capitalismo liberal levou muito tempo. O que devemos fazer nesse meio tempo se quisermos realizar a visão de MacIntyre? MacIntyre diz que podemos começar a trabalhar nos tipos de pequenas comunidades que são capazes de preservar as práticas e virtudes mesmo em face do capitalismo liberal (De quem justiça? Que racionalidade? 99).¹²³

¹²² So acknowledging our nature as a particular kind of animal forces us to acknowledge our dependence on others to develop our rationality and become independent and our need to use our rationality to help dependent others (hence the title: *Dependent Rational Animals*). MacIntyre says that each of these is a different kind of virtue: the virtues of dependence differ from the virtues of independence but are nonetheless virtues (*Dependent Rational Animals* Chapter 10). This in turn requires us to acknowledge the networks of relationships of which we are a part, and once we have done this we can and must deliberate about the social and political institutions we wish to create in order to promote and protect these networks. Collectively promoting the social structures we need in order to flourish as individuals enables us to escape from false dichotomies between self-interest and the common interest and between selfishness and altruism. In supporting the networks that are necessary if we are to flourish, I am promoting both my interest and everyone else's, and I am looking out for the common good as well as my own individual good. Practices, then, are both consequences of our nature as the kind of animals we are, when we properly understand the kind of animals we are, and forms of social order that are in keeping with our nature, as opposed to contemporary forms of social order (liberalism and capitalism) which are not.

¹²³ MacIntyre's ideal world would be very different from today's world, and it is one that would undoubtedly take decades, and probably centuries, to arrive, just as the replacement of Aristotelian morality by liberal capitalism took a very long time. What are we to do in the meantime if we wish to carry out MacIntyre's vision? MacIntyre says that we can begin to work on the kinds of small communities that are

Existem comunidades e práticas que tem o poder de subverter o contexto e acelerar as mudanças desejadas pela nossa natureza (que não sei qual é, mas acredito haver e certamente se afasta de uma natureza que se utilize do poder para dominar e sim para ajudar). A música é uma delas, muito pela sua abundância.

A Composição Musical é uma perspectiva disciplinar, uma prática, um ambiente de ensino-aprendizagem propício para empoderar o indivíduo, suas narrativas e suas tradições. Mas esse empoderamento só acontecerá se pudermos valorar as produções a partir de um *telos* de cada produção, definido em relação às narrativas de quem produz. As narrativas são construídas pelos indivíduos – animais racionais dependentes –, que se utilizam da racionalidade adquirida de maneira dependente aos relacionamentos humanos. A partir daí, podemos ser mais conscientes para direcionar atividades e empreender reflexões que estimulem a criatividade em práticas musicais auditivas, performáticas, composicionais, analíticas, teóricas, regenciais, registradoras e veiculadoras.

2.4.9 Conclusão

Neste extenso e importante subcapítulo apresentei uma visão filosófica útil para servir de consubstanciamento à questão do **juízo** e da **avaliação** das **Composições Musicais**. De maneira análoga à crise das metanarrativas e à crise da autonomia musical, MacIntyre aponta uma crise moral moderna decorrente de uma descrença na existência de um *telos*, que leva ao emotivismo. O emotivismo leva a uma constante manipulação e desconfiança entre os **indivíduos**, que supostamente estariam sempre a defender suas preferências estabelecidas de maneira arbitrária, sem um consenso teleológico pelo **meio** do que seria melhor ou bom. No caso da **Composição Musical**, estabelecendo-se um *telos* para uma determinada composição a partir do **indivíduo** e suas **influências** advindas dos **meios** pelos quais passou ou passa, pode-se proceder a um **juízo** e a uma **avaliação** mais frutíferos. Um professor no contexto da situação de ensino-aprendizagem, atuando como *campo*, pode estimular a **criatividade** dos participantes procedendo a esse **juízo** mais frutífero.

capable of preserving the practices and virtues even in the face of liberal capitalism (*Whose Justice? Which Rationality?* 99).

3 A TEORIA DA COMPOSIÇÃO MUSICAL VIRTUOSA

No subcapítulo 3.1 procederei à constituição de uma teoria para ser aplicada, refinada, saturada e validada. Encaminharei reflexões sobre como as categorias iniciais se engendram entre si, dentro das categorias sintéticas e como as sintéticas interagem entre si, buscando densidade no auxílio conceitual e teórico emergido na revisão de literatura. Em seguida, proporei uma perspectiva de das instâncias musicais para podermos enxergar de maneira analítica as atividades envolvidas na Composição Musical, enxergar como a criatividade é inerente a qualquer instância musical e repensar o que envolve a Composição Musical (sua aprendizagem, sua prática e seu ensino). O resultado dessas reflexões e o engendramento entre categorias e conceitos dará resultado a uma teoria que levará em conta essas instâncias como sendo virtudes a serem perseguidas dentro da prática da Composição Musical.

No subcapítulo 3.2 procederei à validação teórica a partir de sua aplicação, refinando e confirmando a teoria tentativa com auxílio de dados coletados de relatos e situações vividas no contexto de ensino-aprendizagem da disciplina de Composição Musical 1 e 2 a nível de graduação na Universidade de Brasília o primeiro semestre de 2018, procurando refinar e validar a teoria. Apresentarei feedbacks dos participantes das situações de ensino-aprendizagem onde a teoria foi refinada aplicada e saturada, com o intuito de validá-la, demonstrando sua efetividade para o atingimento da proposta inicial de fornecer um modelo teórico para abordar a prática, o aprendizado e o ensino da Composição Musical que se apresente como um ambiente para solucionar questões criativas e de valoração musical (avaliativas, críticas, autoavaliativas e autocríticas) para o compositor – praticante, professor ou aluno – tendo como ponto de partida (1) uma visão transdisciplinar de música que favoreça o entendimento do fenômeno musical à luz do pós-modernismo e da teoria crítica, (2) uma visão humanista, social e multicultural do que é e como funciona a criatividade musical e (3) uma filosofia que representa uma forma possível de dirimir a questão de valor de uma maneira crítica, desmarginalizante, empoderadora, emancipadora, relativista e multicultural.

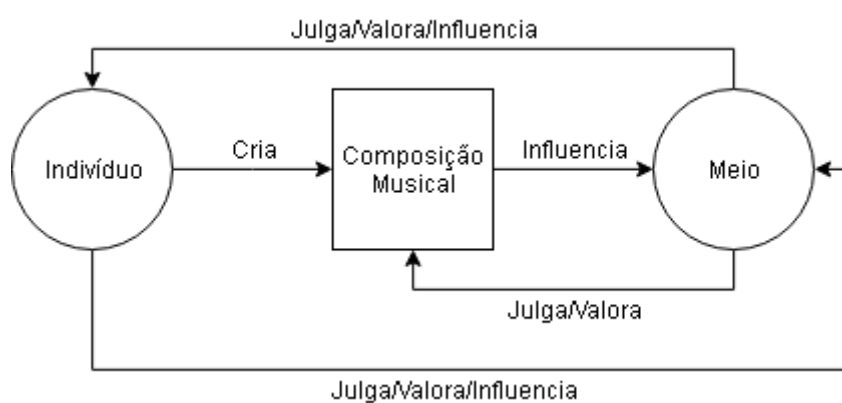
Por fim, no subcapítulo 3.3 será uma reflexão conclusiva sobre a pesquisa e sobre a teoria.

3.1 Amostragem e Saturação Teórica

3.1.1 Aprofundando nas Categorias Sintéticas

O intuito deste tópico é relacionar e saturar as propriedades e ligações entre todas as categorias iniciais que constituem uma categoria sintética e, em seguida, relacionar as categorias sintéticas entre si. Identifiquei uma relação macro básica entre as seis categorias, conforme a figura seguinte.

Figura 2 – Categorias Sintéticas Relacionadas



Indivíduo

O indivíduo emerge do meio, por ele é influenciado e o influencia de volta. As influências são refletidas em suas Composições Musicais, que são valoradas e julgadas por seu próprio criador e por seu meio. As influências vão participando do relato de história de vida do indivíduo, constituindo sua identidade, seu gosto, as formas com que sente prazer e relacionando-o à uma diversidade de tradições, práticas e padrões de valoração. Dependendo desses julgamentos e valorações empreendidos pelos indivíduos do meio, determinado indivíduo, a partir de sua criação musical (Composição Musical), pode vir a ser reconhecido.

O reconhecimento é um fenômeno que ajuda a trazer bem-estar ao indivíduo, bem como ajuda a fortalecer sua autoestima e autoconfiança, fatores todos que gozam de um valor intrínseco para o indivíduo, assim como o próprio indivíduo em si. Um indivíduo que se sente bem, com boa autoestima e elevada autoconfiança tem maior chance de

desempoderar ideias, opiniões e comportamentos negativos e poderá se sentir mais estimulado e motivado a empreender atividades práticas.

No caso da Composição Musical, essas atividades práticas geram produtos simbólicos, que são criados e apreciados por meio da audição de maneiras sinestésicas e transdisciplinares. Quando o indivíduo cria e veicula sua criação ele está tendo voz, está modificando o meio, está empoderando a si e às tradições que são refletidas em seu meio e em sua Composição Musical. Por meio da criação o indivíduo fornece ele mesmo uma síntese que não antes existia, que pode servir de opção para o que já existia, só que de uma maneira nunca antes possível. Por meio da criação o indivíduo pode criticar as produções que influenciam a si e a seu meio. Mas para que a criação possa ser veiculada com naturalidade ela demanda comunicabilidade, ou seja, demanda uma pertinência social. Esta pertinência social pode ser alcançada quando as influências e relatos individuais fluem livremente nas criações musicais, pois assim as tradições que influenciaram o indivíduo através do meio podem ser refletidas em sua produção musical com naturalidade e em abundância.

A comunicabilidade é prejudicada quando assumimos padrões de valoração universais e descontextualizados, por eles serem dissociados da diversidade de tradições e meios que são congregados nos indivíduos, influenciando-os em suas formas de valoração/julgamento. A comunicabilidade também é prejudicada quando se busca ser original mas se acaba se desconectando dos símbolos sociais que nos formam, que formaram o meio de onde emergimos, que constituem as tradições e estão refletidos nos outros indivíduos. Então, a técnica para se comunicar bem musicalmente – bem como perspectivas para desenvolver essas técnicas e estimular que os outros estimulem essas técnicas – deve levar em conta todos esses fatores, sempre pensando em parametrizações relativistas que emergem do indivíduo e não em parametrizações universalistas que são muitas vezes alheias aos indivíduos, sempre estando consciente do constante processo de endoculturação musical.

Meio

O meio é constituído por indivíduos, que o influenciaram e que dele emergiram. O meio, através da influência exercida nos indivíduos, afeta a forma como esses

indivíduos valoram e julgam outros indivíduos e meios (grupos sociais, culturas, tradições) e suas produções (práticas, narrativas, criações, Composições Musicais). Essa conjuntura faz com que, por vezes, um meio não seja receptivo às experiências passadas e histórias de vidas narradas por indivíduos que o adentra e trazem diversas narrativas e influências de outros diversos meios consigo, elementos esses constituintes de sua identidade.

Com isso, principalmente em meios onde há dificuldade em valorizar o ecletismo cada vez mais presente nas diversas narrativas e práticas contemporâneas, há menores chances de uma maior quantidade de indivíduos encontrarem amparo e reconhecimento. Também, em alguns meios os indivíduos chegam a sofrer impacto de opiniões e comportamentos negativos, o que muito prejudica sua motivação e estímulo, ainda mais se eles não tiverem passado por experiências de fortalecimento de autoestima e autoconfiança prévios, o que prejudicará sua qualidade de vida, influenciando negativamente seu gosto e prazer por atividades práticas, como a Composição Musical. Isso pode acontecer quando um meio adota uma forma de parametrização de julgamento e valoração com base em ideias universalistas, descontextualizadas e, por exemplo, formalistas ao invés de ideias relativistas, contextualizadas e holísticas – ideias necessárias para atender e servir as demandas socioculturais contemporâneas. O indivíduo pode desistir do meio ou então buscar atender os parâmetros do meio, abrindo mão da sua narrativa ‘original’ para ‘tentar ser original’ perante os critérios desse novo meio.

Desta forma mais flexível, abrangente e receptiva de parametrizar a valoração, misturada com uma abordagem que leva em conta o quanto o meio influencia no poder sinestésico da música e na natureza transdisciplinar do fenômeno musical, pode-se – por meio de situações coletivas ou individuais de ensino-aprendizagem – gerar um ciclo virtuoso de bem-estar e empoderamento dos indivíduos e das sociedades onde eles estão inseridos, motivando-os a veicular suas produções e buscarem uma maior comunicabilidade de suas críticas ao sublinhar a existência de diversos modos de escuta.

Influências

Influência pode ser entendida diversas vezes de maneira ambígua e ainda assim útil em termos de comunicabilidade, tanto como uma ação quanto como unidades de identidade, um objeto retível. Os indivíduos têm influências, refletidas quando eles

influenciam outros ou são influenciados. Suas influências vêm do meio, seja de outros indivíduos seja de grupo de indivíduos – indivíduos esses que estão a todo tempo influenciando os meios com os quais entram em contato. Na música, as influências vêm primeiramente pela escuta. As influências participam fortemente do processo de parametrização de valor e julgamento que balizam o gosto por certas criações em detrimento de outras, o prazer ao ouvir determinada composição e não outra, o fascínio por um compositor ou instrumento musical ou um som e os elementos simbólicos que vão contribuir para seu bem-estar. Ou seja, as influências constituem as experiências passadas e moldam histórias de vida, participando da formação da identidade dos indivíduos.

Os indivíduos e meios são reconhecidos por como são constituídos a partir de práticas, criações, costumes, narrativas e tradições que os influenciaram e também são reconhecidos por como influenciam as práticas, criações, costumes, narrativas e tradições. Mas muitas vezes indivíduos e meios não são reconhecidos – e, por consequência, práticas, criações, costumes, narrativas, tradições – sendo inclusive alvos de opiniões e comportamentos negativos, marginalizantes e desempoderadores, que afetam negativamente sua autoestima e autoconfiança, maculando sua capacidade de poder expor sua visão por meio de práticas criativas veiculadas. Certamente a privação de comunicabilidade oferecida por esta conjuntura dificulta o atingimento de um maior bem-estar. Novamente, é mais provável o não-reconhecimento acontecer em meios menos ecléticos que outros, com uma noção mais *moderna* de verdade.

Se adotarmos como ponto de partida uma reflexão sobre música que leve em conta a ânsia *pós-moderna* por admitir a transdisciplinaridade, a impossibilidade de uma verdade estável, e a primazia do conhecimento narrativo, podermos promover uma maior consciência do processo de endoculturação do indivíduo, usando o processo de endoculturação para empoderar ao invés de marginalizar o indivíduo e suas tradições e práticas, estimulando-o em situações de ensino-aprendizagem a gerar um ciclo virtuoso que ajuda a levar à independência e empoderamento individual, conscientizando o indivíduo de maneira crítica acerca da natureza coletiva dessa independência e desse poder.

Valoração/Julgamento

Os indivíduos, que compõem e emergem do meio, julgam e valoram Composições Musicais que escutam de diversas maneiras. Na maioria dos contextos, essa valoração se dá de maneira transdisciplinar e não muito clara, mas certamente de maneira influenciada pelas experiências passadas e histórias de vida do indivíduo e da identidade do meio, seus indivíduos e as tradições refletidas por eles. Para que uma Composição Musical goze de reconhecimento, não basta que seja reconhecido o valor intrínseco que a atividade criativa tem: é necessário também a valoração e validação externa, do meio. Em geral, as composições que geram gosto, prazer, fascínio e bem-estar nos que a experienciam tendem a ser reconhecidas, e nem sempre essa propriedade geradora de prazer e bem-estar (na verdade, em uma minoria das vezes) está associada a um parâmetro primordial relacionado à originalidade, estando mais associada a uma ressonância com a experiência dos indivíduos que compõem o meio que ora aprecia a composição.

A perspectiva pós-moderna se regozija na parametrização relativa e flexível de valor, observando que existem culturas, tradições e práticas diferentes, que dão origem a meios e indivíduos também diversos, diferentes. Já uma perspectiva moderna acredita em uma perspectiva parametrizadora mais universal e atemporal, que proporciona um ambiente de julgamento que dissocia a Composição Musical de seu contexto ao invés de fazer emergir parâmetros de valoração da história de vida da tradição e meio que são refletidos nela, por meio da prática criativa do indivíduo.

Neste sentido, é muito mais provável que opiniões e comportamentos negativos emerjam em uma perspectiva moderna, já que ela sugere padrões rígidos para serem atendidos, por mais que cada indivíduo e meio – em sua vasta diversidade – não consiga se harmonizar naturalmente a esses padrões. Assim, em um ambiente de ensino-aprendizagem baseado em preceitos modernos, haverá maior chance de diminuição da motivação e estímulo para que os participantes sigam aperfeiçoando sua técnica criativa.

Se há a perspectiva parametrizadora pós-moderna, que faz emergir parâmetros de maneira flexível, relativista, contextual e holística, podemos então perceber qualidades em Composições Musicais antes enturvecidas por uma perspectiva rígida do modernismo, e gerar *feedbacks* mais críticos e construtivos aos participantes, promovendo um ciclo virtuoso de estímulo, motivação, autoestima e autoconfiança. Ademais, é provável que nesta perspectiva os indivíduos se empoderem, pois estarão se aprofundando em perspectivas transdisciplinares sobre a música, melhorando a comunicabilidade de suas composições e fazendo com que elas exerçam maior impacto simbólico em outros indivíduos e seus meios.

Criatividade

A criatividade, além de depender do criador, depende em grande parte do julgamento e da valoração do meio. A menor ou maior harmonização entre as influências do indivíduo criador e o meio que julga a composição vai influenciar o julgamento do valor do produto criativo, gerando ciclos de estímulo ou desestímulo ao criador. Quando um indivíduo quer interagir com um meio novo ele deve se submeter inicialmente às tradições que governam aquele meio, muitas vezes direcionando suas atividades práticas, em algum sentido, para longe de suas preferências pessoais, afim de evitar opiniões e comportamentos negativos.

Um meio que leva em conta a transdisciplinaridade do fenômeno musical, bem como sua sinestesia, vai valorizar aspectos outros além dos formais, facilitando o reconhecimento de indivíduos criadores pela diversidade de parâmetros de valoração, constituídos contextualmente. Um meio receptivo e aberto vai gerar autoestima e autoconfiança nos indivíduos participantes, vai sublinhar o valor intrínseco da prática criativa, empoderando-os e estimulando-os para que evoluam e produzam mais, comuniquem mais suas ideias e influenciem mais o meio.

Composição Musical

O indivíduo cria uma Composição Musical que, a partir do momento que é veiculada, influencia seu meio. Essa composição é avaliada e julgada pelos meios, por outros indivíduos. As experiências passadas e histórias de vida do compositor são refletidos com menor ou maior fluidez em suas composições. Em busca de reconhecimento, o indivíduo pode ser levado a tentar limitar a influência de suas experiências passadas em suas composições para que ela se adeque melhor a determinado meio – geralmente quando esse meio possuiu parâmetros de valoração que não dão margem para a recepção de suas influências. Tal conjuntura, além de afastar a prática da Composição Musical de algo prazeroso e que promove o bem-estar, dificulta que os relatos individuais – em toda sua diversidade – fluam para dentro das manifestações musicais, corroborando para um enfraquecimento de identidades culturais, tradições e práticas – todas elas refletidas pelas práticas empreendidas pelos indivíduos.

Apesar de o ato de criar empoderar o indivíduo – uma vez que o ato criativo tem em parte um valor intrínseco, que prescinde de avaliações externas – outros indivíduos podem emitir opiniões e comportamentos negativos sobre determinada Composição Musical, por mais que o compositor mesmo goste dela e outras pessoas também. Essas opiniões e comportamentos podem desestimular e desmotivar o indivíduo, corroborando para que ele perca o foco do poder simbólico que a Composição Musical criada por ele pode exercer em si e no meio.

No entanto, o indivíduo pode desenvolver sua técnica composicional por meio de atividades criativas em música, como a escuta, a performance, a teorização, além de contatos com diversos instrumentos musicais e maneiras de registrar suas escolhas sonoras. Para uma visão moderna, quanto mais coerente, com mais unidade, equilibrada e clara uma Composição Musical for, melhor ela será. Em uma perspectiva pós-moderna, os parâmetros são flexíveis e devem emergir de acordo com o contexto, o que possibilita uma maior flexibilidade e relativização por parte do meio, que escuta a Composição Musical. Também, ao contrário dos entendimentos modernos sobre o fenômeno musical – que são em grande parte crentes no formalismo e na autonomia musical –, um entendimento pós-moderno de música tende a uma perspectiva mais interdisciplinar, que leva em conta não só a forma musical, mas uma série de outras perspectivas disciplinares, como a sociologia, a psicologia, a antropologia, a pedagogia, numa ânsia por maior comunicabilidade.

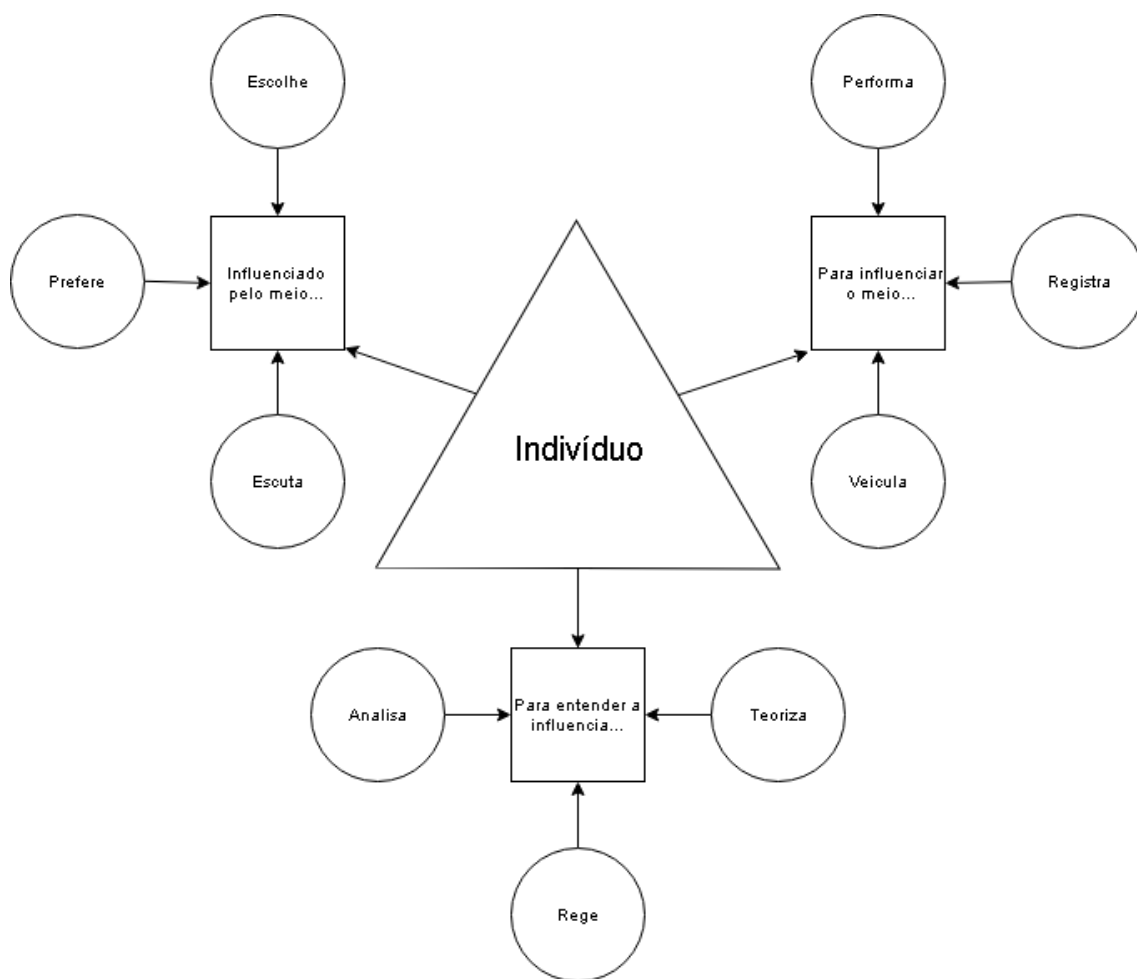
Deve-se ter um cuidado especial em qualquer situação de ensino-aprendizagem para apontar direções de desenvolvimento de uma postura crítica dos praticantes da Composição Musical, tanto em relação ao meio que influencia os praticantes quanto em relação a suas próprias composições. Ademais, a busca cega por originalidade pode afastar o compositor de suas influências e suas composições podem passar a guardar uma menor ressonância com o meio, não aproximando o indivíduo de atingir seu potencial criativo. Deve-se ressaltar que todos são diferentes e têm suas originalidades e similaridades, enfatizando-se que quando se quer ser original a qualquer custo corre-se o risco de se desarmonizar com o meio e com a própria experiência de vida.

3.1.2 A Composição Musical Virtuosa

A Composição Musical depende da Criatividade Musical, que é mais ampla. Não há trabalho em Composição Musical que não envolva a Criatividade Musical. Na perspectiva da Criatividade Musical todos os indivíduos são criativos. Nesse sentido, proponho um ponto de partida para entender música onde a criatividade musical emerge em diversas instâncias, podendo as instâncias se manifestarem simultaneamente e em diferentes medidas a depender da prática na qual o indivíduo engaja. Essas instâncias, que podem ser tidas como *virtudes musicais*, emergiram de diversos processos de amostragem teórica, da escrita de memorandos, das situações de ensino-aprendizagem e da minha própria experiência musical.

Nesse caso, as aulas de Composição Musical que ministrei no primeiro semestre de 2018 a nível de graduação na Universidade de Brasília foram aulas de estímulo à Criatividade Musical, tendo como seu enfoque produtivo a Composição Musical, mas passando pela Escuta, Escolhas, Preferências, Performance, Análise, Teorização, Regência, Registro e Veiculação, que são as 9 instâncias musicais assumidas pelos indivíduos quando eles engajam em diferentes práticas, demonstrando a natureza interdisciplinar das práticas musicais conforme sugerido no gráfico a seguir.

Figura 3 – Indivíduo e Instâncias Musicais



Esta categorização vem da vontade de demonstrar que todas as atividades musicais estão imbuídas de criatividade e estão em constante relacionamento, ainda que de maneira pouco perceptível. Ressalto que as instâncias estão todas presentes no indivíduo musical criativo, portanto, todas elas influenciam umas às outras, se apresentando simultaneamente ou não em diversas práticas musicais. Cada meio vai julgar e valorar de maneira diferente cada uma dessas instâncias e a proporção com que elas são valorizadas em diversas práticas.

O indivíduo escuta, teoriza e analisa sobre o que escutou, permeia suas teorizações e análises no seu processo de escolha sonora (regência), de maneira a criar uma Composição Musical, baseada no atendimento ou negação de suas preferências. Esta Composição Musical pode ser performada pelo próprio indivíduo compositor. Neste caso ela pode estar registrada em partitura (notação) ou não. Esta partitura pode ser entregue a outros indivíduos para que eles possam performar a Composição Musical ou analisar a forma de seu registro.

Também, a performance dessa composição pode ser informada pela análise e teorização advinda do contato com a partitura (notação). Esta performance pode ser registrada no formato de gravação, podendo ser reproduzida em outros meios, para outros indivíduos que a escutarão e poderão dar início a um novo ciclo de práticas musicais.

O indivíduo vai ter inclinação a certas práticas mais do que outras, por vezes. Essa inclinação será condicionada por sua vivência musical e experiência de vida. No entanto, em todas as práticas estarão presentes uma ou mais instâncias musicais, em menor ou maior intensidade. É bom que o praticante tenha consciência de todas as instâncias que permeiam sua prática, para que possa se situar melhor a respeito das relações de influência e valoração entre si, sua composição e seu meio. A seguir explicarei um pouco de cada categoria.

Escuta – Ouvir o Som

Trata-se de ouvir som, sentir o som. O **indivíduo** assume esta instância ainda na barriga de sua mãe, como aponta DeNora (2000). Nosso aparato perceptual – nosso *hardware* – começa a se formar, se modificar e a interagir com os sons – os *softwares* – gerados pelo **meio**. Escutar é coletar o dado sonoro por meio do aparato perceptual humano.

O **indivíduo** vai mudando seu aparato perceptivo ao longo da vida, ativamente ou passivamente. Esta atividade é sempre **criativa**, pois à medida que se ouve, se cria sentido para o que se ouve, engendrando-se em um tipo de proto-análise ou proto-teorização.

A escuta influencia muito a prática da **Composição Musical**, uma vez que – além de ela ser escutada – ela é **influenciada** pelos **juulgamentos e valorações** promovidos tanto pelo compositor quanto pelo seu **meio**.

Performance – Trazer o Som ao Mundo

Trata-se de trazer som ao mundo, seja ele físico ou mental. A performance pode ser chorar para chamar a atenção dos pais, imaginar o som ao lembrar de uma festa, ao

ler uma partitura e imaginar uma execução do que é lido, tocar em um show de metal, tocar *Western Art Music* em uma escola, improvisar na rua recolhendo moedas ou estudar trechos de músicas sozinho em casa.

Ao longo da vida o **indivíduo** vai performando em diferentes níveis de comunicabilidade e inteligibilidade para que se atinja os fins desejados (*telos*) com maior efetividade.

Nesta instância o **indivíduo** se utiliza de sons que escutou (emanados de outras performances, veiculadas no **meio**), **julgou e valorou**, para **influenciar** suas escolhas e preferências sobre a melhor maneira de trazer os sons, de uma **Composição Musical**, por exemplo, ao mundo.

Escolha – Escolher Quais Sons Trazer Ao Mundo

Trata-se de escolher os sons que virão ao mundo físico ou mental. Escolhemos os sons já muito novos, quando percebemos como os sons que trazemos ao **meio** funcionam para **influenciar**, a partir de situações de interação sonora específicas.

Ao longo da vida o **indivíduo** vai escolhendo diferente sons para se expressar e causar impacto nos **meios** por onde passa ou nele mesmo. Tais escolhas sempre envolverão um nível de **criatividade**, onde entrará em jogo responder e perguntar diversas questões. Nesta instância o **indivíduo julga e valora** os sons para então escolhê-los.

Análise – Pensar e Sistematizar Um Som

Trata-se de observar a interação sonora em uma situação concreta e aplicar uma teoria para extrair significados dessa interação. Fazemos isso quando observamos características de peças específicas a partir de uma óptica teórica. Quando escutamos um som sentimos algo. Quando percebemos que sentimos algo estamos fazendo uma análise, uma verbalização: “eu senti algo”.

Ao longo da vida os **indivíduos** tendem a analisar cada vez mais, seja com teorias consistentes ou não, sejam por teorias feitas por eles mesmos ou não. A análise deve servir a **criatividade**, propondo perguntas novas que estimulem a teorização.

Nesta instância, o **indivíduo julga e valora** os elementos de uma **Composição Musical** ou de uma Performance Musical provenientes do **meio**, o que **influencia** nas práticas musicais empreendidas por ele.

Teorização – Pensar e Sistematizar O Som

Trata-se de propor formas de entendimentos da interação sonora e como os significados emergem de maneiras similares e diferentes de diversas interações sonoras.

Não existe análise sem algum tipo de teorização, ainda que intuitiva, informal e amorfa. Quando percebemos que sentimos algo com o som, podemos tentar entender o porquê de termos no sentido assim ou de o som ter causado determinado impacto no meio. Quando se analisa se diz: ‘senti algo por causa disso’. A parte ‘por causa disso’ é definida pela teoria e a ‘senti algo’ pela escuta (ou outra forma de coleta de dado musical).

Quanto mais transdisciplinar uma teorização é, mais facetas do fenômeno musical e seus poderes ela poderá abarcar. As teorizações podem ser aplicadas para entender manifestações musicais ou para informar, as práticas da **Composição Musical** ou da Performance, por exemplo.

Ao longo da vida os **indivíduos** tendem a teorizar menos, por já enrijecerem sua **criatividade** teórica com crenças em verdades apresentadas. A teorização deve ser sempre estimulada em prol da **criatividade**, propiciando novas formas de escolher e escutar.

A teorização é importante. Na escola as pessoas aprendem teorias dadas para aplicar em seu meio e fazer análise, tirando conclusões, em matérias como matemática, história, química, geografia, gramática, física. As matérias de artes plásticas, artes cênicas, música, redação, literatura, dão voz às narrativas dos **indivíduos** que participam das situações de ensino-aprendizagem, proporcionando espaços para produções **criativas** que são relatos subjetivos, permeados de **influências**.

Nessa situação se tem um poder da arte. Quando criança pequena, antes de começar a aprender conteúdos formais, o **indivíduo** teoriza com muito mais assiduidade. Durante as situações de ensino-aprendizagem, dependendo da abordagem utilizada, há grandes chances de a criança aceitar teorias já validadas por determinado **meio** como pressupostos de suas análises, e, por consequência, pressupostos de sua forma de **valorar** e de se expressar.

Preferência – Gostar de Sons

Trata-se de valorar os sons a partir de julgamentos. Nesta instância o **indivíduo julga e valora** o que ouve. O **indivíduo** engaja nessa instância enquanto constrói seu gosto, suas preferências. O **meio** tem grande **influência** em como passamos a preferir sons ao invés de outros. As diferentes preferências podem aproximar os **indivíduos** bem como afastar.

Nossas preferências podem ir mudando ao longo da vida à medida que vamos tendo contato com diferentes **meios**, práticas e fenômenos musicais. As preferências também têm forte impacto em nossos empreendimentos **criativos**, como a **Composição Musical**.

Regência – Informar as Escolhas Sonoras e as Formas de Trazer Som ao Mundo

Trata-se de informar a performance e a escolhas de perspectivas teóricas e analíticas. Para emitirmos sons com um maior intuito de causar diferentes impactos, de diferentes maneiras e intensidades, precisamos levar as perspectivas teórico-analíticas para o âmbito das escolhas sonoras e das formas de trazer som ao mundo e **influenciar** o **meio**.

Quando o **indivíduo** gera um produto **criativo**, geralmente ele passou suas escolhas por um processo teórico bastante informado por análises (seja em quantidade ou qualidade). A qualidade de suas **criações** musicais não só será indissociável de suas

análises e teorizações como também de como ele traduz as conclusões dessas análises e os princípios dessas teorizações na performance e na **composição**.

Nesta instância o indivíduo **julga e valora** maneiras de traduzir e permear resultados teórico-analíticos nas práticas de Escuta, Performance, Escolhas, Registro e Veiculação

Registro – Tornar o Som Reprodutível

Trata-se de registrar o som em diferentes formatos. Pode-se ter um registro a priori do som, ou seja, um registro de uma expectativa sonora, com maior ou menor preconceituação (notação) e um registro a posteriori do som (gravação).

No caso da notação registramos uma série de escolhas sonoras, com maior ou menor rigidez, para servir de guia para uma performance (podendo existir várias performances diferentes) que trará essas escolhas ao mundo no formato de uma partitura. No caso da gravação, as escolhas sonoras são trazidas ao mundo por meio da performance (uma, apenas) que é registrada e pode ser reproduzidas em seguida. Em ambos os casos fica claro que o registro é um meio de direcionar ou reproduzir performances, que são escolhas sonoras (com todos os seus discursos constituintes) trazidas ao mundo físico ou mental. Muitas vezes o que temos em nossas memórias é um registro de uma performance, e não a performance em si.

Os **indivíduos** nem sempre são estimulados a registrar suas escolhas sonoras e suas performances e isso traz grande prejuízo em termos de aproveitamento de potencial **criativo**. O registro tem grande papel em estimular a **criatividade** de quem performa e de quem compõe, pois é possível ouvir outras vezes as escolhas sonoras e a forma como elas foram trazidas ao mundo em diversos **meios**, gerando uma maior possibilidade de reconhecimento, o que estimula a produção **criativa** e aumenta a motivação.

Nesta instância o **indivíduo julga e valora** qual é a melhor forma de registrar suas escolhas para que elas sejam trazidas ao mundo por uma performance (notação) ou por uma gravação. O registro **influencia** a forma de impacto de uma **Composição Musical** quando veiculada.

Veiculação

Trata-se de levar o som a diferentes **indivíduos** e **meios**. A veiculação pode se dar quando fazemos uma apresentação, quando postamos um registro *online* e divulgamos, quando damos uma entrevista divulgando um artista, evento ou registro audiovisual. A veiculação se dá em todos os momentos onde um produto musical (performance, escolhas, análise, teorização, registros) é disponibilizado e apresentado a outros **indivíduos** e **meios**.

Os indivíduos nem sempre veiculam com consciência e intensidade suas produções musicais, deixando de engajar nesta importante instância de comunicação de mensagens musicais e comunhão com outros praticantes musicais, o que pode vir a **influenciar** negativamente sua motivação e autoconfiança.

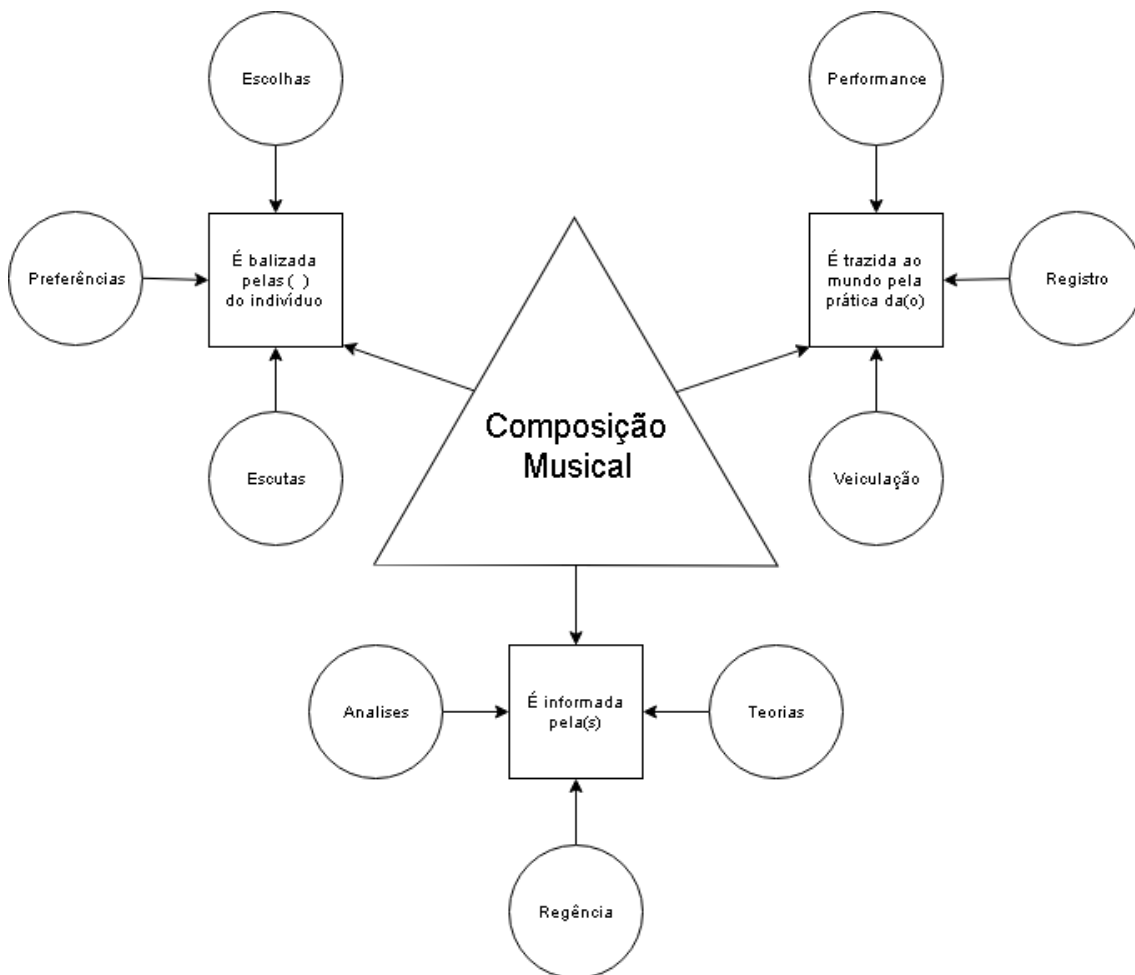
Quando se veicula uma **Composição Musical** se **influencia** o **meio**, ou seja, exerce-se impacto no **meio**. Este impacto representa o poder dos **indivíduos** ou grupo de **indivíduos** que estão **criando**, trazendo ao mundo e veiculando as mensagens musicais. Então, sem a veiculação não há que se falar em capacidade de **influenciar** o **meio**, que é a principal forma de empoderamento dos **indivíduos** na sociedade.

Nesta instância o **indivíduo julga e valora** quais são as melhores formas de fazer com que a performance, escolhas ou registro alcancem os **indivíduos** e **meios** os quais se pretende causar um impacto.

A figura abaixo mostra a Composição Musical relacionada a todas as 9 instâncias musicais. O indivíduo que levar as instâncias em conta para avaliar seu processo criativo e sua (ou outra) Composição Musical, terá maiores chances de atingir seus objetivos com música, terá chance de empreender Composições Musicais Virtuosas, que têm um *telos*, que buscam esse *telos* e que o alcançam. Para que a Composição Musical seja virtuosa, todas as instâncias devem estar equilibradas com o *telos* proposto para a composição. A reflexão sobre cada uma das instâncias, à luz de uma perspectiva pós-moderna de música, considerando a transdisciplinaridade do fenômeno musical, pode ajudar o compositor a ser gradualmente mais independente – se tornando um praticante experiente, mais e mais virtuoso – e, por consequência, com mais autonomia e poder para ajudar aqueles mais

dependentes – ainda iniciantes ou aprendizes da prática. Nesse sentido, o campo – ou seja, as pessoas que têm autoridade e são reconhecidas em um domínio – deve buscar maneiras estratégicas de abordar e estimular a conscientização acerca das virtudes de uma Composição Música.

Figura 5 – Composição Musical e Instâncias Musicais



3.1.3 Refletindo a Literatura na Teoria

Neste momento acho oportuno retomar sinteticamente os pontos mais importantes da revisão de literatura para firmar a densidade da teoria proposta. Segundo Charmaz (2006) “A revisão da literatura e o referencial teórico podem servir como valiosas fontes de comparação e análise. Através da comparação de evidências e idéias de outros acadêmicos com sua teoria fundamentada, você pode mostrar onde e como suas idéias

iluminam suas categorias teóricas e como sua teoria se estende, transcende ou desafia as idéias dominantes em seu campo”¹²⁴ (p.165).

Neste tópico demonstrarei os pontos que julguei mais relevantes para serem primariamente consubstanciados à teoria delineada até então, conferindo-lhe densidade e apresentando sinteticamente ideias de grande parte dos trabalhos apresentados na revisão de literatura.

Pós-moderno em Música

- A perspectiva pós-moderna em música prioriza um entendimento amplo, transdisciplinar e holístico da música, se afastando da ideia de *autonomia musical*.
- O pós-modernismo preceitua a primazia do conhecimento narrativo (onde a verdade emerge de maneira flexível e contextual, a partir do relato dos indivíduos) sobre o metanarrativo (onde a verdade é rígida e universal, e emerge a partir do que MacIntyre chama de *fragmentos de filosofias*).
- A nostalgia pela unidade das metanarrativas deve ser superada, em prol de um entendimento mais flexível, negociável e associado ao meio, que está em constante mutação é moldado por diferentes narrativas.
- O conceito de Canon e a construção canônica na construção conjunta de relatos (história) deve ser criticada, assim como os parâmetros de aferição de qualidade e importância de uma Composição Musical devem ser associados mais ao meio contextual de onde ela emerge do que a parâmetros sugeridos por compositores de outras épocas e meios.
- O paradigma pós-moderno preceitua também o gosto pelo ecletismo, deslocando a importância de uma identidade individual baseada em escolas, estilos e gêneros para uma identidade criativa que se aproveita posturas e princípios mais flexíveis, que permitem a fluidez das diversas influências que o meio plural contemporâneo fornece.

¹²⁴ The literature review and theoretical framework can serve as valuable sources of comparison and analysis. Through comparing other scholars' evidence and ideas with your grounded theory, you may show where and how their ideas illuminate your theoretical categories and how your theory extends, transcends, or challenges dominant ideas in your field.

Uma Reflexão Transdisciplinar Sobre o Música

- Entender música requer adentrar um universo subjetivo, relativo e flexível.
- Em uma perspectiva pós-moderna e transdisciplinar do fenômeno musical, buscamos a significação da música com base em seu efeito nas pessoas, em sua influência, de maneira relativizada, considerando a percepção de quem experiencia a música.
- Em uma visão mais holística de música, a hierarquização de concepções musicais perde sentido, bem como os limites e compartimentalizações das subáreas vão se mostrando desvantajosas.
- O rigor de uma visão moderna e formalista em música pode dar lugar à incoerência, à liberdade, à proposição de regras que são flexíveis, que mudam o tempo todo.
- Muitas vezes, por conta da visão formalista monodisciplinar, Composições Musicais são julgadas e valoradas por parâmetros impostos não-adequados ao contexto de onde ela emerge.
- A música pode influenciar a composição corporal, o comportamento, a experiência de passagem de tempo, a maneira como as pessoas se sentem sobre si, sobre os outros e sobre as situações.
- O controle da trilha-sonora da vida das pessoas influencia na oferta de potenciais caminhos de conduta.
- A música nos ajuda a nomear aspectos da realidade social e de nossa identidade.
- Os poderes da música são amplificados, atenuados ou estabilizados de acordo com a forma com que a utilizamos em nossas vidas ao longo do tempo.
- O poder da música é abastecido por situações, questões biográficas, padrões de atenção e suposições.
- A música influencia como você pode se sentir no futuro.
- A música serve para lembrar de pessoas-chave em nossas vidas.
- A música é um meio que está associado a aspecto das experiências passadas.
- Boa parte dos poderes afetivos da música vêm de sua co-presença com outras coisas, como pessoas, eventos, cenas.
- A música fornece modelos para elaboração da própria identidade.
- A musicoterapia é uma prática que pode servir de exemplo do poder da música sobre a modificação corporal e mental.

- Se a música informa a subjetividade e a ação, a questão do controle estético e sua relação com a constituição da agência é séria, pois instâncias diversas de poder estão se tornando cada vez mais sofisticadas em sua utilização da música.
- A música serve para acionar a memória autobiográfica.
- A música influencia o desempenho cognitivo.
- A música transmite emoções.
- A música regula o humor.
- A música pode ser usada para ajudar a lidar com uma crise.
- A música apazigua o estresse.
- A música influencia as relações interpessoais.
- A música serve a diferentes funções e essas funções formam as preferências musicais, por isso temos que levar em conta essas diversas funções quando julgamos Composições Musicais.
- A música "é" o que qualquer grupo social considera ser, contrariando as definições e buscas essencialistas para "universais" musicais.
- A etnomusicologia entende música de maneira relativa, holística e com uma visão de reflexividade cultural.
- A antropologia tem se concentrado nas conexões entre experiência e conceitos, ação e reflexão, privilegiando o presente sobre o passado e vivenciando experiências sobre os relatos textualizados.
- A educação é uma forma de intervenção no mundo.
- A filosofia praxial compreende a música na sua dimensão antropológica e funcional.
- A natureza da educação musical depende do significado da música na vida humana.
- Música é naturalmente multicultural.
- Deve-se considerar até que ponto os programas de educação musical são multiculturais.
- Saber como fazer música bem e saber como ouvir música artisticamente não é uma competência exclusiva dos que têm 'talento'.
- Muitas pessoas na nossa sociedade têm um interesse especial em perpetuar o mito romântico da música como um talento.

- A motivação fundamental de todas as atividades musicais não reside numa qualquer recompensa externa, mas antes na satisfação que o sujeito experimenta com o aperfeiçoamento das suas competências.
- O auto-crescimento que ocorre com as experiências musicais tem como consequência a elevação da autoestima, isto é, a consciência de que se alcançou o objectivo, e de que se atingiram as qualidades desejáveis.
- A avaliação é de responsabilidade conjunta de professores e de alunos. Os alunos precisam de saber sobre o porquê, o quando, e se estão ou não a ir de encontro a novos desafios musicais. Este conhecimento é importante para mantê-los conscientes do auto-crescimento e do prazer musical.
- Uma parte essencial da tarefa de um professor é ensinar aos alunos como se deve continuar a desenvolver o seu saber musical no futuro.
- Elliott sugere que o professor deve levar os alunos para práticas musicais através do fazer música de uma forma ativa em vez de se fixar em exposições orais.
- Para isso, um aluno deve entrar numa aula vendo-a como uma comunidade de praticantes, assim como deve entrar na cultura que o rodeia, aprendendo o porquê, o como, o quando e o onde usar o saber musical, tal como os praticantes musicais o fazem.
- Como professores de composição, temos o dever de superar nossos preconceitos referentes aos critérios de valor e ‘desvalor’ de uma composição musical.
- Não se trata de ver se uma composição segue ou não os preceitos de uma teoria mas se uma composição se dispõe ao trabalho e enfrenta seus problemas como modo de operacionalizar descobertas.
- Nos dias de hoje não se justifica exigir do aluno a capacidade de imitar com maestria os mestres do passado. O aluno precisa aprender muito mais do que harmonia tonal e contraponto renascentista e barroco. O estudante pode e deve aprender muito mais em menor tempo.

Criatividade

- A criatividade não é um dom apenas encontrado em algumas pessoas superdotadas, nem algo inerente apenas a gênios, como preceituado por Kant e como levado em conta na construção canônica.

- Todo ser humano apresenta um grau de criatividade, que pode ser treinada e aprimorada por meio da prática.
- É essencial que se reconheça também a influência dos fatores sociais, culturais e históricos na produção criativa e na avaliação do trabalho criativo.
- Devemos levar em consideração a interação entre características individuais e ambientais e o impacto do produto criativo na sociedade.
- Domínio é um conjunto de regras e procedimentos simbólicos estabelecidos culturalmente, ou seja, conhecimento acumulado, estruturado, transmitido e compartilhado em uma sociedade ou por várias sociedades.
- Os indivíduos mais prováveis de transformarem um domínio são aqueles que conhecem a fundo os seus princípios, detectam suas inconsistências e procuram estender suas fronteiras.
- O campo abarca os agentes que julgam se algo é criativo ou não e se o produto criativo será incluído no domínio.
- Uma idéia nova pode não ser aceita se o campo for defensivo, rígido e imerso em um sistema social que não encoraja a criatividade.
- Caso as pessoas qualificadas de uma área não tenham interesse em investir na preservação de algo novo no domínio, dificilmente esse será incorporado.
- Uma idéia ou produto pode ser julgado como não criativo em um dado momento e criativo posteriormente (ou vice-versa), uma vez que critérios de interpretação e julgamento podem mudar de tempos em tempos. Esta ideia nos aproxima de uma concepção narrativa e nos afasta de uma concepção de metanarrativa, uma vez que a primeira guarda pertinência histórica e geográfica, ou seja, é flexível, contextual, e a segunda transcenderia tempo e espaço, seria universal e totalizante.
- No caso de alguém desejar aumentar a frequência de criatividade, pode ser mais vantajoso trabalhar ao nível dos campos do que ao nível dos indivíduos.
- O processo criativo não é apenas o resultado de ações individuais, mas é co-criado por domínios e campos.
- Criatividade torna-se uma qualidade de idéias e produtos que é validada pelo julgamento social, e explicações de criatividade podem englobar características da pessoa, fatores situacionais, e a complexa interação entre eles.

- O que determina a capacidade criativa é um misto de motivação (intrínseca e extrínseca), enquanto força de vontade, de persistência e de conhecimento do assunto em que se pretende ser criativo.
- Motivação intrínseca diz respeito à satisfação e envolvimento que o indivíduo tem pela tarefa, independente de reforços externos, e engloba interesse, competência e autodeterminação. Provavelmente um indivíduo vai se sentir mais motivado quando a atividade captura seu interesse, é desafiadora, leva-o a desenvolver sentimentos de autoeficácia e a se envolver com a atividade por conta própria.
- Motivação intrínseca pode levar o indivíduo a buscar mais informações sobre a área estudada e, conseqüentemente, desenvolver as suas habilidades de domínio. Da mesma maneira, altos níveis de motivação intrínseca podem levar o indivíduo a se arriscar e a romper com estilos de produção de idéias habitualmente empregados, contribuindo para o desenvolvimento de novas estratégias criativas.
- Motivação extrínseca, que diz respeito ao envolvimento do indivíduo em uma tarefa com o objetivo de alcançar alguma meta externa à tarefa
- O primeiro tipo de motivação extrínseca é a controladora. Ela é marcada por ser “deletéria à criatividade”
- Tem sido chamada a atenção para o efeito prejudicial de aspectos como recompensa, escolha restrita, competição e avaliação externa no processo criativo. Tais aspectos influenciam negativamente no nível de interesse e desempenho do indivíduo na tarefa.
- O outro tipo de motivação extrínseca é a informativa. Ela “pode conduzir à criatividade, particularmente se há altos níveis iniciais de motivação intrínseca” pois “provê informação contribuindo para que o indivíduo complete a tarefa com sucesso”
- O pensamento judicioso (ou espírito judicioso) é o que analisa, compara e escolhe. O espírito criador é o que figura, prevê e gera idéias. Estes pensamentos têm em comum o fato de ambos exigirem um poder de análise e síntese.
- A atitude característica do pensamento judicioso é quase sempre negativa, enquanto o pensamento criador exige uma atitude positiva. Assim, quando o pensamento judicioso se sobrepõe ao criativo, gera-se um bloqueio à criatividade, principalmente sobre a forma de convicções comuns.

- O conformismo, a passividade e a estereotipia são traços que predominam em muitos contextos sociais e, principalmente, educacionais. O conformismo e o convencionalismo são condições criaticidas, por excelência, para a limitação da criatividade.
- O desânimo, a timidez, a falta de estímulos, o condicionamento social e educacional, a falta de conhecimento, de informação e de confiança.
- Alternativas de estimulação da criatividade em sala de aula ou no ambiente de trabalho segundo Amabile:
 - Encorajar autonomia do indivíduo, evitando controle excessivo e respeitando a individualidade de cada um;
 - Cultivar a autonomia e independência enfatizando valores ao invés de regras;
 - Ressaltar as realizações ao invés de notas ou prêmios;
 - Enfatizar o prazer no ato de aprender;
 - Evitar situações de competição;
 - Expor os indivíduos a experiências que possam estimular sua criatividade;
 - Encorajar comportamentos de questionamento e curiosidade;
 - Usar feedback informativo;
 - Dar aos indivíduos opções de escolha; e
 - Apresentar pessoas criativas como modelos.

Virtude

- Ética e moral estão atrelados a questão de o que é bom ouvir e seu porquê.
- É bom que questionemos afirmações morais já consolidadas para propormos alternativas úteis e recompensantes.
- A linguagem da moralidade na contemporaneidade está em um estado grave de desordem.
- Não há uma verdadeira racionalidade moral na modernidade.
- As filosofias atuais são fragmentadas, incoerentes e conflitantes, sem padrões que possam ser recorridos para avaliar sua verdade.

- Não há persuasão em argumentos fundamentados, pois isso exigiria um consenso compartilhado sobre parâmetros aferidores de validade, para então haver racionalidade em um debate moral e ético.
- Tal consenso não existe no mundo moderno e nem é buscado, por uma suposição de que não se pode encontrar consenso nesse âmbito – que é uma premissa do liberalismo.
- Como não podemos concordar com as premissas do que é moralidade ou com o que a moralidade deve visar, não podemos concordar sobre o que conta como um argumento fundamentado, e uma vez que o argumento racional é impossível, tudo o que resta para qualquer indivíduo é tentar manipular as emoções e atitudes de outras pessoas para fazê-las cumprir seus próprios desejos.
- Se ninguém conseguir persuadir alguém a fazer o que eles querem, então apenas a coerção, seja ela aberta ou oculta (por exemplo, na forma de engano), permanece.
- O emotivismo implica a obliteração de qualquer distinção genuína entre relações sociais manipuladoras e não-manipuladoras.
- Por eu não poder persuadir as pessoas, e por nós não podermos ter qualquer bem comum que não seja puramente temporário e baseado em nossos desejos individuais separados, não resta nenhum tipo de relacionamento social a não ser que cada um de nós tente usar os outros para alcançar nossos próprios objetivos egoístas.
- Só podemos julgar um indivíduo, e suas produções, perante sua própria história de vida, intenções e ações, nunca por parâmetros universais preestabelecidos que digam respeito à materialidade da constituição dos valores a serem tidos como melhores ou piores.
- A aplicação das virtudes como um meio de medir a bondade de um indivíduo numa comunidade cujo objetivo comum é a realização do bem humano pressupõe, naturalmente, uma ampla gama de acordos nessa comunidade sobre bens e virtudes, e são esses acordos que tornam possível o tipo de vínculo entre os cidadãos que, na opinião de Aristóteles, constitui uma polis.
- A ideia de um telos pode ser usada para fornecer padrões para avaliar normativamente as coisas.

- Para pessoas que compartilham um telos e cuja comunidade expressa esse telos compartilhado, a moralidade tem contexto e significado.
- Deve-se salientar que as filosofias contemporâneas, como o emotivismo, negam que haja um telos humano (com consequências desastrosas, na visão de MacIntyre).
- Só porque não chegamos a um acordo sobre este assunto não significa que não podemos alcançá-lo, e ele argumenta que a crença de que não podemos alcançá-lo é uma crença historicamente específica, ao invés de uma verdade objetiva e permanente sobre como o mundo funciona.
- Somos como gorilas e golfinhos, em que os membros de cada espécie perseguem seus respectivos bens em companhia e em cooperação uns com os outros.
- Para MacIntyre acredita agora que qualquer teoria ética bem-sucedida deve compreender três aspectos da existência humana: somos dependentes, somos racionais e somos animais.
- Por sermos animais, somos vulneráveis a uma ampla gama de inadequações, deficiências e doenças e necessitamos da ajuda de outras pessoas para sobrevivermos e ainda mais ajudarmos se quisermos prosperar. Cada um de nós teve a experiência de dependência na infância e na infância e a maioria de nós vai enfrentar a dependência física novamente à medida que envelhecemos. O tipo de dependência em que MacIntyre se concentra é a nossa dependência dos outros para aprender a ser racional e ser ético.
- Essa é uma das maneiras pelas quais preciso de outras pessoas, recebo coisas delas e sou dependente delas. Ao longo da minha vida, outras pessoas me ajudam a desenvolver o uso da minha razão e sou dependente dos outros para isso; Eu não posso me tornar racional por conta própria.
- Eu só posso crescer se puder raciocinar e aprender com os outros, e isso requer certos traços de mim: as virtudes (honestidade, coragem e justiça, por exemplo).
- Cada um de nós também descobre que os outros dependem de nós em momentos e maneiras diferentes, e somos obrigados a ajudá-los a desenvolver as mesmas qualidades e virtudes que os outros nos ajudam a desenvolver; e esta assistência é em si uma virtude.
- Portanto, nos encontramos como parte de uma comunidade de dar e receber, que é uma rede de deveres e obrigações. Potencialmente, é claro, essas mesmas redes

são perigosas; MacIntyre reconhece que essas estruturas de dar e receber também são estruturas de distribuição desigual de poder e potencialmente de dominação e privação.

- MacIntyre diz que cada um deles é um tipo diferente de virtude: as virtudes da dependência diferem das virtudes da independência, mas são virtudes.
- Isso, por sua vez, exige que reconheçamos as redes de relações das quais fazemos parte e, uma vez que tenhamos feito isso, podemos e devemos deliberar sobre as instituições sociais e políticas que desejamos criar para promover e proteger essas redes.
- Promover coletivamente as estruturas sociais de que precisamos para florescer como indivíduos nos permite escapar de falsas dicotomias entre o interesse próprio e o interesse comum e entre o egoísmo e o altruísmo.
- Ao apoiar as redes que são necessárias para que possamos florescer, estou promovendo tanto o meu interesse quanto o de todos os outros, e estou olhando para o bem comum, bem como para o meu bem individual.

3.2 Aplicação e Validação

3.2.1 Estimulando a Criatividade Musical em situações de ensino-aprendizagem coletivas no contexto da disciplina (da prática) da Composição Musical

Durante o primeiro semestre de 2018 tive a oportunidade de trabalhar com um maravilhoso grupo de graduandos em música na Universidade de Brasília, ministrando as disciplinas de Composição Musical 1 e 2 (de um total de 8 níveis). Os alunos eram diversos, perseguindo distintas habilitações, alguns deles cursando bacharelado em Composição Musical ou Regência, outros em Licenciatura, mas nenhum do bacharelado em Performance. No total haviam 12 participantes. Houve 18 situações no total e um recital final veiculando alguns trabalhos produzidos ao longo do semestre. Os participantes concordaram em participar desta pesquisa tendo seus dados coletados, mas não houve acordo em citar os nomes dos participantes. Os alunos tinham vivências musicais e backgrounds estilísticos diversos, incluindo rock progressivo, *Western Art Music*, música brasileira, choro, jazz, metal, música eletrônica, entre outros.

Na perspectiva de Csikszentmihalyi, o *campo* abarca os agentes que julgam se algo é criativo ou não e se o produto criativo será incluído no domínio. No ambiente de

situação de ensino-aprendizagem da disciplina de Composição Musical a nível de graduação, o professor constitui campo. Havia destacado anteriormente a importância do pensamento de que “uma idéia nova pode não ser aceita se o campo for defensivo, rígido e imerso em um sistema social que não encoraja a criatividade” (ALENCAR, FLEITH, 2003b, p.6). Nesse sentido, o professor de composição tem um grande poder e responsabilidade de gerar ciclos virtuosos de criatividade em seus alunos, empoderando-os.

Como professor, procurei ter sempre uma postura encorajadora, estimulante e motivadora perante o aluno e suas criações. Pessoalmente, sempre achei que uma boa forma de passar uma mensagem é se mostrando como exemplo. Nesse sentido, sempre procurei improvisar, tocar, mostrar composições, fazer atividades com os alunos, tocar peças dos alunos, discutir no mesmo nível em que os alunos e socializar em momentos entre aulas para gerar empatia, intimidade e descontração, fatores que acho essenciais para podermos adentrar uns nas subjetividades dos outros.

Como exposto na introdução do presente trabalho, no método da teoria fundamentada nos dados, coleta e análise de dados ocorrem concomitantemente. Esses encontros nas situações de ensino-aprendizagem foram essenciais tanto para aplicar a teoria, quanto para refiná-la, saturá-la.

A seguir exporei 12 desses encontros, as atividades empreendidas, técnicas utilizadas e sugeridas, e insights teórico-filosóficos emergidos nas situações de ensino-aprendizado, apresentando situações interessantes que refletem ou podem ser analisadas sob a óptica da teoria delineada até então no presente trabalho.

Situação 1 - Reflexão Sobre Funções da Música

Na primeira situação de ensino-aprendizagem propus uma discussão sobre *poderes e funções da música* após a apresentação descontraída de todos os indivíduos presentes. Durante este encontro pude perceber traços de baixa autoestima na maioria dos participantes, manifestados por colocações sobre dúvida se seria possível suceder na disciplina e demonstrando medo de a disciplina ser muito difícil. Todos demonstraram gosto por compor, mas uma parte enfatizou travas criativas, medo de compor e medo de ser julgado e exposto por meio de suas composições. Alguns alunos bem ativos musicalmente, que tocam diversos instrumentos e participam de grupos musicais alegaram experienciar diversas travas criativas.

Quando iniciada a discussão sobre as funções da música, os alunos apontaram como funções: religiosas, entretenimento, afirmação de identidade, ritualística, representativa, didática, melhorar o aprendizado em outras áreas, terapêutica, cura, amenizar angústias, incentivadora, despertar emoções, ajudar na guerra, estimular, influenciar a fala, entrar na cabeça das pessoas, desenvolver respeito ou desrespeito.

Concluimos que muito da motivação do compositor vem das funções e efeitos que a música exerce, e que a veiculação é essencial para que a Composição Musical possa exercer seu poder.

Concluimos que qualquer teoria a qual nos expomos influencia nossa criatividade e os nossos gostos e preferências. Então, teorias que abrangem mais funções da música vão moldar nossa criatividade e preferências de maneira mais condizente com os poderes da música, e vão motivar as novas Composições Musicais a serem criadas, pela excitação muito maior que a perspectiva funcional da música suscita, enfatizando o relacionamento entre indivíduos – ao invés de uma perspectiva formalista, que enfatiza a relação entre elementos formais de uma composição.

Situação 2 – Reflexão Sobre Valoração Musical

Na segunda situação iniciei a aula improvisando com um Korg Volca-FM – um mini sintetizador. Depois passei ao piano para improvisar um pouco, sempre conversando com os alunos, sobre situações cotidianas, relacionando-as com música.

Depois passamos para um momento de troca de influências, onde compartilhamos audições guiadas por comentários e análises dos participantes envolvidos. A gama estilística foi enorme. Esse momento de escuta nos levou a uma discussão sobre a teoria vir depois ou antes da prática. Chegamos a um ponto interessante de que teorias podem ser formais e informais, não-verbalizadas.

Por fim pedi para que os participantes, em um período de 30 minutos, escrevessem uma composição musical com duração de 30 a 60 segundos para o próprio instrumento ou para o piano, que fosse executável por eles mesmos. Esses eram os únicos requerimentos, para facilitar a emergência de influências próprias dos participantes. Então, encerrado o prazo de escrita, foi a vez de performarem suas composições. Em seguida foi feita uma análise criativa conjunta da performance e da composição, explicitando como aspectos da performance poderiam agregar às ideias apresentadas na escrita e vice-versa. Nessas análises são levados em conta termos estilísticos também.

Em uma das peças (para escaleta), por exemplo, o compositor pensou num ‘bolero’, ‘meio cubano, com mais tempero’, para executar ‘mexendo o quadril’. Foi sugerido o uso de um acento indo pro súbito piano e crescendo no último acorde da sequência, para dar uma ênfase a volta e auxiliar em uma manobra talvez mais variada ou floreada na última parte de uma quadratura. Enfatizei que como o material harmônico era simples, poderia haver um espaço para maior significância do parâmetro da dinâmica. Posteriormente, um outro participante executou um padrão percussivo de bolero no corpo de seu violão para acompanhar a parte de escaleta.

Os participantes pareceram motivados por terem suas peças analisadas de maneira informativa, e puderam julgar o resultado da implementação de pensamentos analíticos na performance ou na escrita quase que instantaneamente.

No fim da aula, pedi para que os participantes trabalhassem na peça composta em aula a fim de expandir ou trabalhar em outros aspectos do que já havia sido feito.

Situação 3 – Análise de Peças, Processos Composicionais, Planejamento Composicional

Comecei pedindo para que os participantes apresentassem as peças novamente, e pude observar uma maior conscientização em relação a notação no sentido de ‘entendê-la mais como uma forma de comunicação entre o compositor e o performer da composição’. Algo que acredito ter ajudado foi o fato de eles terem escrito e depois eles mesmos executado, procedendo-se então a numa análise conjunta da peça.

Então começamos a compartilhar como havia sido o processo composicional da peça até então: o que pensamos (análise), de onde veio o motivo (escolhas, preferências). Muitas vezes o motivo vinha de lembranças de outras coisas ouvidas (influências). Emergiram questões técnicas quanto a performance e foi discutida a influência dos instrumentos na sugestão de escolhas composicionais. Foi levantado o fato de que uma das motivações para a composição havia sido o fato de eu, no papel de professor, ter exigido, e foi debatido implicações desse motivador, como por exemplo como somos motivados por fatores externos e internos.

Foi levantada a relação entre teoria, análise e composição. Uma conclusão comum foi de que a teoria fornece materiais para serem aplicados em uma análise de uma certa composição. Foi levantada a questão de que as formulas de compasso e a própria divisão

gráfica da música em compassos é ao mesmo tempo proporcionadora de uma língua comum e limitadora de expressões outras.

Chegou-se a uma ideia interessante de ciclo vicioso sociocultural de retroalimentação de uma prática notacional que vai marginalizando gradativamente certas possibilidades de manifestação cultural.

Novamente foi abordada a questão da motivação: muitas coisas levam a gente a compor, muitas coisas levam a gente a não compor. Enfatizei a importância de se perguntar regularmente ‘por que quero compor?’, ‘por que não estou compondo’. Expus minha crença de que se perdemos de vista os porquês de compor inerentes à prática da Composição Musical passaremos a macular nossa criatividade com a necessidade de motivação externa, entrando em um modo de agir, valorar e julgar voltado a perseguição de bens externos.

Uma situação que foi identificada como promotora de motivação e bens internos e externos é a possibilidade de execução de uma composição própria por outros músicos, onde obtém-se reconhecimento externo, possíveis outros trabalhos, e ao mesmo tempo aprimora-se virtudes musicais de comunicabilidade de notação, por exemplo.

Por fim, pedi para que fizessem um *planejamento composicional*, que consiste em pré-conceber uma composição musical de maneira ampla, genérica, mais abstrata e flexível, para a partir daí ir trabalhando de maneira mais estrita, específica e concreta, por exemplo, especificando o número de partes que a peça vai ter, o que vai ocorrer em cada parte, que tipos de texturas vão ter em cada parte, etc.

Situação 5 – Teorias, Motivação, Planejamento

Esta aula iniciou com uma discussão sobre nossa dificuldade em aceitar algo novo por conta de crenças formadas a muito tempo atrás. Isto nos levou a enfatizar novamente que ‘as teorias nascem para explicar as práticas’, mas apontando como curioso o fato de que conceitos propostos por teorias acabam influenciando as práticas e criações posteriores. Depois a discussão foi pro rumo da motivação, sendo apontado por um participante que ‘parece que você se mandar fazer algo não funciona muito, quando há estímulo externo é melhor [...] sem motivação fica difícil fazer’. É difícil admitir algumas motivações, principalmente quando admiti-las significa mudar muito nosso comportamento, deixando-nos mais vulneráveis a opiniões e julgamentos diversos.

Foi destacado também que algumas vezes é necessário profissionalmente enviar as influências e o processo criativo para atender demandas estéticas e parâmetros de valoração de um novo meio com o qual se estabelece contato – meio esse que pode lhe prover bens externos que vão ser determinantes também para sua qualidade de vida.

Chegou-se à conclusão que quando falamos de criatividade, processo composicional e motivação, os assuntos parecem ser infinitos. Parece que é necessário que se tenha uma sensibilidade crítica e reflexiva formal (ligada às formas da música) e subjetiva (ligada a preferências, experiências passadas, efeito da música). No fim, voltei à atividade de planejamento composicional, demonstrando alguns exemplos próprios de planejamento e analisando e compartilhando outros planejamentos de outros participantes. Nesta aula, eu também fiz um planejamento junto com os alunos, para uma peça de Flugelhorn, Sintetizador, Piano e Guitarra, onde eu gravaria todos os instrumentos em uma gravação, a partir de colagens de improvisações controladas. A peça viria a se chamar *Sorria*.

Situação 6 – Teoria, Harmonização Por Herança

Neste encontro começamos falando de gravação e das implicações das gravações no processo criativo em música. Em seguida, demonstrei como emergiu a teoria que me levou a criar uma técnica harmônica que chamo de *harmonização por herança*. Esta técnica consiste numa ideia de que quanto mais notas você herdar de uma entidade harmônica para outra, menos contraste você vai ter.

Tomando isso como princípio, pode-se ser mais inventivo na constituição dos intervalos sem perder vista da relação entre eles. É uma técnica simples mas que permite falar de vias de justificativa teórica via *hardware* (explicações físicas, psicoacústicas, formais) ou via *software* (explicações socioculturais e simbólicas), podendo haver as duas justificativas. Por exemplo, por uma via psicoacústica, uma tríade maior soa bem para um indivíduo por causa de sua harmonização com a série harmônica em contato com a configuração do aparato auditivo físico do indivíduo. Por uma via sociocultural, uma tríade maior pode soar bem por ser muito usada e veiculada em determinado meio onde se inserem indivíduos. Estas vias justificativas podem servir de guias para aferir e refinar a virtude teórica, sem impor postulados absolutos.

Por fim, suscitei uma discussão sobre o que faz uma música boa. Apareceram várias respostas como: você tem que gostar dela; tem que ser original; deve ter carisma;

deve ter sentimento; tem que tocar as pessoas; tem que refletir a personalidade do compositor; a música pode ser boa ou ruim, dependendo da função que ela se propõe exercer; é algo contextual; a música boa é a música que cumpre seus objetivos. Alguns participantes alegaram não gostar de definir uma música boa ou ruim, por acharem que a música pode ser boa pra mim e péssima para o outros.

Mas, influenciado pelas reflexões de MacIntyre acerca dos perigos do emotivismo, direcionei a discussão para enfatizar que a música é um ambiente fértil para a observação de comportamentos de inclusão e exclusão. Por mais que gosto seja relativo ou ‘não se discuta’, pode-se achar padrões de gosto em uma sociedade, em um meio, pois mesmo que despercebidamente existe o compartilhamento de um *telos*, ainda que turvado, fragilizado. Não é porque gosto é relativo que não podemos ou devemos teorizar sobre gosto e funções da música, ambos relacionados.

O contexto faz toda a diferença. As generalizações são tão arbitrárias e tão inculcadas em nós que se paramos para analisar percebemos o quanto de irracionalidade há em nossas assumpções sociais sobre gosto musical.

Situação 7 – Notação, Composição para Flugelhorn

Iniciamos esse encontro discutindo sobre uma ideia de um participante de escreve ruma composição baseada no canto dos pássaros. Após mostrar um pouco de Messiaen, suscitei uma discussão sobre o quanto estamos condicionados a escrever música no pentagrama, direcionando nossa criatividade de pronto a alguns parâmetros sonoros mais do que outros. A prática da notação ao mesmo tempo que pode ser uma via comunicativa pode também restringir nossa criatividade e promover a marginalização de sons que não podem ser expressos pelo sistema de notação escolhido. Discutimos também a dificuldade de traduzir vários sons do nosso ambiente físico e mental para o pentagrama. Chegamos então à gravação, que é outra forma de registro de ideias musicais. Uma das vantagens é que na gravação há menos chance de perder uma ideia que se teve, por exemplo, improvisando.

Na segunda metade da aula, pedi para que em 20 minutos os participantes escrevessem uma peça de 1 minuto que não se utilizasse da notação convencional para o Flugelhorn. Ao fim do tempo, eu mesmo executei as peças de todos os alunos, que trouxeram soluções de notação interessantíssimas. Eles puderam participar do meu processo de análise e performance e eu pude dar um feedback e prover ideias de como

operacionalizar as escolhas musicais no ambiente de notação sugerido por eles, bem como sugerindo outras estratégias de notação, enfatizando sempre a questão da comunicabilidade.

Situação 8 – Instâncias na Análise Musical

Este encontro aproveitou a atividade de notação não-convencional para explicitar a relação entre notação, análise e teoria musical. Iniciamos uma reflexão sobre o que entendemos por Análise Musical. Uma definição que emergiu foi a de que a análise serve para entendermos melhor, a partir da escuta, como a música foi composta. Foi enfatizado que podem haver análises não formais também, que seria você ‘pegar uma peça e você pensar nas características do som e tentar explicar aquela peça segundo aquelas características’. A análise serviria, por exemplo, ‘pra você internalizar o sentimento da música’. Também pode servir para ‘identificar os padrões, as características das músicas, um objetivo da música, talvez... A influência da música, que ela recebeu e que ela exerce’.

Pensar nas características do som seria justamente a teorização. A Teoria Musical não seria apenas ‘essa coisa que a gente aprende na academia’. Seria mais ‘criar conceitos e ideias para nos referirmos aos fenômenos musicais’ ou então ‘toda forma de conceituar o fenômeno sonoro’. ‘Você precisa da teoria para poder fazer uma análise... Se você não tiver uma referência, uma base, você fica meio perdido...’. A teoria, então, é vista como subsidiadora da análise.

Perguntei então, se os participantes achavam que poderiam existir teorias totalmente diferentes das que a gente aprende na academia. Se existiria outra maneira de conceituar os fenômenos sonoros, e assim gerar outros sistemas de notação para dialogar com eles, como os criados na aula anterior. Foi levantado por um participante que ‘talvez em outras culturas a partitura no pentagrama não faça muito sentido’. De repente, ‘também não faz muito sentido analisar música de certas maneiras’. Um outro participante revelou achar a notação musical ‘limitada e limitadora, mais confusa do que poderia ser’. Voltamos então a questão da transposição de sons imaginados ou ouvidos para a notação, para a escrita.

Mostrei alguns exemplos de notação subjetiva, como as peças de música intuitiva do Stockhausen e minha própria peça *Elegia Ao Deus Dará*. Também mostrei exemplos de notação ultra estrita, como Boulez e Ferneyhough, explicitando as distintas filosofias

em termos de inteligibilidade, tradição analítica e teórica para o registro e para as escolhas e concepções musicais. Entramos então em uma discussão de como teoria e análise influenciam a maneira com que criamos música. Concluímos com o pensamento de que se você desenvolve consciência crítica sobre como a teorização e a análise vão influenciar criativamente os fazeres musicais, podemos direcionar nossas práticas com maior virtude, uma vez que informaremos as escolhas, performances e formas de comunicar dos nossos achados a partir de análises, que podem ser embasadas por nossas próprias teorias, teorias compartilhadas, ou teoria de outras pessoas – que guardam menor ou maior pertinência com as tradições que nos deram origem.

Situação 9 – Composição para Flauta

Este encontro foi mais prático, onde os alunos tiveram uma hora para compor uma peça de 3 a 6 minutos de duração para flauta transversal para que eu executasse ao final da aula. Eles foram encorajados a usar teorias criadas por eles mesmos e sistematizar maneiras de notar que mesclassem várias formas de transmitir ideias sobre as escolhas musicais, dosando o quanto seria escolha do performer e o quanto seria escolha do compositor em sua escrita, utilizando esse parâmetro também de maneira criativa. Da mesma maneira do encontro da situação 7, onde os alunos compuseram uma peça para Flugelhorn, eu fazia uma análise rápida da peça pronta ao lado do compositor, dirimindo algumas dúvidas e dando algumas dicas estratégicas em relação à comunicabilidade da partitura. Em seguida eu performava a peça de duas a três vezes, informando mais minhas performances seguintes de análises advindas das performances anteriores e sua escuta, ouvindo também o feedback do compositor.

Neste encontro surgiram peças muito inventivas, e os próprios participantes se mostravam impressionados, empoderados, estimulados e motivados a compor. Eles foram vendo que podiam ter voz, liberdade narrativa em todas as instâncias musicais sem deixar de ser críticos, avaliativos.

Situação 10 – Análise de Peças Minhas, Escuta de Influências Minhas

Esta aula foi utilizada para apresentar minha produção aos alunos, assim como algumas influências. Inicialmente a aula foi se dando ao som de uma improvisação minha

ao piano. Em um momento, quando a sala já estava mais cheia, parei em um ponto da improvisação e teorizei um pouco do processo que estava utilizando naquele momento, ressaltando que se pode utilizar um critério de consciência e inconsciência em cada um dos parâmetros musicais a fim de enrijece-los ou flexibiliza-los em diferentes camadas. Ressaltei minha crença de que você pode planejar uma improvisação em tempo real, e que a improvisação é compor em tempo real, performando.

Apresentei algumas peças minhas que representam este pensamento como *Swing Mel Bang*. Pude abrir o arquivo da peça no Cubase (programa de gravação popular, DAW) e mostrar como tinha pensado a gravação e improvisação de cada um dos instrumentos (bateria, baixo, guitarra).

Em seguida apresentei o resultado de *Sorria*, também no Cubase, que havia começado a compor no encontro sobre planejamento musical, em que desenvolvi um planejamento junto com os participantes.

Mostrei alguns *dubs* que havia produzido, uma gravação do Oakflesh, Roriz, uma música que fiz par um jogo de computador *side scroller* onde o protagonista era um pombo, a gravação em vídeo de uma performance ao vivo de um trio de metais que eu havia escrito durante minha graduação, a gravação em áudio da performance do Salmo 21. Então mostrei algumas de minhas influências: Frank Zappa, Gustav Mahler e alguns cineastas como Michael Haneke e Pier Paolo Pasolini. Ao longo do encontro os participantes foram encorajados a fazer perguntas sobre quaisquer aspectos das peças e da minha relação com elas.

Situação 11 –Improvisação Coletiva, Improvisação como Ferramenta Composicional, Escuta, Análise de Improvisações

Este encontro teve um foco maior em improvisar, compor em tempo real performando. Em uma discussão inicial debatemos sobre o fato de a improvisação ter ‘um lado racional, que daria pra explicar algumas coisas, mas tem todo um outro lado intuitivo subjetivo’. Eu sugeri que tanto algumas ferramentas que emergem das preferências quanto relacionar sons no tempo associadas a uma habilidade perceptual de prever como vai soar o que será executado podem permitir que você se solte mais, fazendo com que suas influencias e seus gostos fluam mais, com menos impedimentos.

Compartilhei que sempre tento trazer a improvisação ‘para um lugar que gosto’ e que muito de como a improvisação vai continuar depende de como se dá o início dela, assim como a vida – musical ou não. Todos improvisaram um pouco ao seu instrumento e depois fizeram uma autoanálise da improvisação, aberta a comentários de outros participantes. No fim, chegamos à conclusão que é ‘tudo uma questão de permitir que as influências fluam mais facilmente’.

Situação 12 – Valor Musical, Gosto, Preferência, Virtude, Motivação, Teorização, Poder de Criar com Símbolos

Este encontro teve novamente o enfoque em uma reflexão que alia funções gosto e valor musical. Quando posto na mesa novamente, ‘o que faz uma música boa?’, surgiram respostas como ‘gosto pessoal’, ‘música que corrobora com as ideologias que já tenho pra mim mesmo’, ‘meio social’, ‘as funções que a música quer exercer’.

Foi levantado que, em um sentido aristotélico de ‘bom’, uma angustia de muitos compositores é ‘fazer música boa’ e isso envolveria justamente, em primeiro lugar, saber ‘o que é uma música boa’. Exemplifiquei a crise moral musical análoga à crise apontada por MacIntyre: acadêmicos da música que acham que funk é uma manifestação de baixíssimo valor. Porque? Pra quem? Sob que circunstâncias? Não há regras pro que é bom, de maneira genérica ou universal. É sempre necessário contextualizar.

Do ponto de vista do compositor, deve ser importante que a música que ele compõe seja boa em primeiro lugar para ele mesmo, que é a fonte de julgamento e valoração mais confiável que ele pode ter. Mas é claro que fontes externas de avaliação vão moldar fortemente a maneira com que o compositor julga e valora ele mesmo.

Na música, por vezes, o conceito de virtude é deturpado, sendo o virtuoso aquele que recebe muitos bens e motivações externas por seus feitos, restando prejudicada a faceta da virtude ligada à autoeficácia, que tem ligação com estímulos externos mas cujo efeito e aparição se dá no íntimo do indivíduo, no formato de motivação interna.

A virtude é justamente uma qualidade que você vai aprimorando, e o ponto ideal se encontra entre dois extremos: a falta e o excesso. O ponto ideal não é fixo, e vai mudando de acordo com a experiência e história de vida do indivíduo e os meios pelos quais se passa.

As instâncias musicais são virtudes musicais, que devem ser equilibradas e consideradas se quisermos criar uma Composição Musical Virtuosa. A composição é virtuosa quando há clareza em deixar fluir as influências que lhe formaram por meio da escuta e direcionaram suas escolhas, de maneira informada por uma inventividade teórica e analítica acerca dos efeitos do som e das músicas, transposta para algum meio de veiculação – seja uma performance ao vivo, gravação de performance ou partitura para performance. Só é possível, no fim, para o próprio compositor saber precisamente se sua composição é virtuosa ou não. Um meio que compartilha certos *telos* pode também compartilhar algumas visões do que é uma composição virtuosa ou não. Assim como pensa MacIntyre, é certo que há um *telos*, mas no caso das Composições Musicais também é certo que cada uma tem, pelo menos em parte, um *telos diferente* e então vai perseguir virtudes de maneiras diferentes, com visões diferentes e cambiantes de onde é o ponto ótimo.

3.2.2 Autoavaliação dos Participantes

Dias antes do último encontro houve uma apresentação pública no auditório do departamento de música da Universidade de Brasília onde cada aluno deveria apresentar ao menos uma composição performada ao vivo e outra via registro gravado, para ser veiculada por meio do som do auditório onde se deu o recital.

O último encontro foi um momento de autoavaliação, onde cada aluno, em um tipo de entrevista não-estruturada, narrou particularmente sua experiência durante a disciplina: onde estava, aonde chegou, o que mais reteve, o que mais gostou, o que não gostou, expectativas antes da disciplina, expectativas depois da disciplina.

Esses relatos vão servir de aporte validador para a teoria proposta e aplicada nesse contexto, uma vez que foi ela (em seu constante estado de refinamento e aprofundamento, tanto pelas situações de ensino-aprendizagem coletivas quanto pelo adensamento da literatura revisada) quem guiou as práticas empreendidas nas situações de ensino-aprendizagem. Exporei agora trechos de autoavaliações de 8 dos 12 participantes, sendo esses 8 os que compareceram ao momento de autoavaliação.

Participante 1

Primeiramente o participante demonstrou um certo desapontamento com a performance na apresentação, mas retificou que “por sorte – quer dizer, não por sorte, mas por inteligência – eu gravei a apresentação. Aí fiquei pensando: Pô... Eu acho que fui bem!”

O participante explicitou que sempre gosta “de ouvir depois, pra ver o que eu posso melhorar”. Falou também que acha que se cobra muito, é muito perfeccionista.

O participante disse com entusiasmo: “Eu vim em todas as aulas e aprendi muito com isso! Tipo, muito mesmo! Eu nunca tinha escrito pra mais de um instrumento. Aí eu escrevi aquele meio *reggaezinho*, xote, baião, sei lá... Eu até tava pensando em gravar depois!”

O participante demonstrou interesse em se matricular na disciplina de técnica e prática de gravação.

Ele disse também que “finalmente fez sentido essa parada de planejamento composicional na minha cabeça. Depois da apresentação foi um ‘bum’!”

Então, apresentou uma melodia com letra que surgiu após um novo planejamento que empreendeu:

“Conflito mental cedo já se formou
Escolas dementes deformando gente
Criam uma massa que pede socorro
Clamam por ouro e esquecem o tesouro
E quando estes vão se libertar?
Já não conseguem nem mesmo andar
Sozinhos, sem seguir os outros”

O participante agora pretende escrever uma peça para o coral que um amigo rege, no qual vai participar como corista também.

O participante concluiu afirmando que “pra gente mudar o sistema a gente tem que entrar no sistema”.

Participante 2

A respeito da disciplina, o participante afirmou: “Pensei que eu ia ... ter que ... restringir minhas vontades composicionais. Descobri que posso fazer o que eu quiser desde que conecte com as pessoas ... ou não... Isso permite que eu realmente use minha criatividade”

O participante falou “eu pensava que tinha a mente aberta com música mas na realidade tinha a mente muito fechada pro que eu queria fazer... Parece que quando você entra na academia você é levado a largar a música que você fazia para *evoluir*.”

Participante 3

O participante alegou que o planejamento composicional vem ajudado muito ele e que eu o ajudei a “pensar fora da caixa” e que é possível integrar vários estilos para compor.

Participante 4

O participante afirmou que “tinha um bloqueio muito absurdo pra compor qualquer coisa, até improvisação... Me surpreendi assim, porque eu achava que ia fazer uma matéria só de fazer melodiazinha, porque é o que eu tinha ouvido falar de Composição 1, que é uma parada bem institucional aqui: ‘faz isso aqui, tal, faz isso, faz outra, vai junta tudo’.”

O participante enfatizou o fato de ter composto 3 músicas, de ter sido a primeira vez que tocou piano em um palco. Ele mencionou o fato de a perspectiva da disciplina ter ampliado seus horizontes.

Este participante apresentou uma peça em 3 movimentos ao piano onde recitava poemas escritos por ele mesmo e ainda improvisava em alguns trechos em meio à notação estrita convencional.

Participante 5

“Foi muito importante essa matéria pra mim, eu achava impossível compor”. O participante alegou que a disciplina o “fez muito bem... [pude] descobrir que eu posso me expressar musicalmente criando... Eu achava que não era capaz, mas eu sou sim... Consegui gostar das minhas músicas...”

O participante alegou que o planejamento composicional “ajudou muito mesmo... Me ajudou a ter um foco.”

Participante 6

O participante afirmou que a disciplina lhe “abriu a cabeça para o que é composição... Cada reflexão que eu fazia mais eu via que eu sempre poderia aperfeiçoar...” Ele enfatizou que muita gente “se avalia mal, não percebe seu verdadeiro valor...”

Ele afirmou que “a música tem que ser um meio de desbloquear as pessoas” e que “é algo muito poderoso”. Ele falou que tenta conciliar “pensamentos críticos e coração” e que “todo mundo tem que compor alguma coisa pro mundo... em primeiro lugar pro mundo delas...”

Participante 7

O participante relatou estar “estagnado, criando pouco... Eu nunca tinha completado uma música” quando do início da disciplina. Ele expressou alegria por “poder ver um trabalho pronto”, por “desestagnar”. Ele gostou do fato de a disciplina ter abordado um “lado mais filosófico” da composição, abordando as “funções [da música] para pensar nossa produção, no porquê... Saber o que você quer, se harmonizar com seus motivos para compor...”

Um outro aspecto enfatizado é que a disciplina e a apresentação obrigaram ele a “ir atrás de outras pessoas para tocar”.

Participante 8

O participante “imaginava que a gente ia estudar regrinha” mas na verdade alega ter se deparado com “outro universo”.

Ele ressaltou que “muita gente veio falar comigo que gostou [da minha peça]... isso foi fundamental...”

Sobre a disciplina o participante se sentiu contemplado, aduzindo que “a gente tem voz, tem opinião, a gente tem que se expressar... [essa disciplina] dá um certo valor, um certo prestígio pro aluno, empodera o aluno...”

O participante alegou que talvez, “se não fosse essa abordagem... Provavelmente ia continuar com essa ideia [de que composição é seguir regras] ...”

3.3 Considerações Finais: Uma Teoria...

Ao que tudo indica, esta teoria pode servir de base para a prática, para o ensino e para a aprendizagem da Composição Musical em um ambiente diverso e globalizado como o que vivemos hoje. Para abordar a disciplina (e prática) da Composição Musical precisamos colocar em prática ações que se harmonizem com as experiências e histórias de vida dos participantes das situações de ensino-aprendizagem, dando força a emersão de um ciclo virtuoso criativo, onde o indivíduo passa pela experiência de ter sua narrativa recepcionada pelo meio, participando do processo conjunto de ensino-aprendizagem de maneira validada, legitimada, não marginalizada.

As especificidades e diferenças individuais é justamente o que permite que coisas diferentes emergem em âmbito de produção criativa. O indivíduo é construído por experiências e influências diferentes e similares às que constroem outros indivíduos, que, inevitavelmente – com uma menor ou maior consciência do indivíduo sobre este processo –, irão tentar fluir para a Composição Musical.

Levando em conta a perspectiva pós-moderna, e toda sua crítica à modernidade, podemos flexibilizar a noção de fenômeno musical deslocando os parâmetros de entendimento e valoração de ‘elementos formais’ para o indivíduo contextualizado que é modificado quando impactado pela veiculação de sons (ou elementos simbólicos, que envolvem também uma formalidade, uma forma) em um meio. Tal deslocamento permitirá flexibilizarmos nossa maneira de valorar e julgar, nos tornando mais sensíveis às diferenças e nos possibilitando reconhecer – estimular, motivar, desmarginalizar,

empoderar – um número potencialmente maior de indivíduos, por meio de uma perspectiva mais holística sobre o significado da música refletida nas produções musicais, culturas, práticas, tradições geradas, influenciadas e influenciadoras do ser-humano.

A Composição Musical pode dar voz aos indivíduos – a seus relatos, a suas narrativas – por meio da música. O indivíduo vai se sentir mais estimulado e motivado a compor se o meio julgar e valorar suas composições em harmonia com suas experiências e história de vida pessoal. Tanto a ideia de influência do campo (no caso das situações de ensino-aprendizagem, eu, como professor) na criatividade quanto as sugestões para estímulo a criatividade de Amabile, quando transpostas pra área da música, se mostraram frutíferos para estimular a criatividade dos alunos levando em conta suas influências, diversidades e identidades.

Para avaliar e valorar uma Composição Musical é preciso chegar a um consenso sobre o *telos* (a função) daquela Composição. A partir do *telos*, que é influenciado pela história de vida e experiência do indivíduo e pelo seu meio, pode-se abordar as instâncias musicais presentes na Composição Musical, buscando a virtude em cada uma dessas instâncias. Também, uma crença que se confirmou durante a revisão de literatura é a de que há que se valorar uma composição de maneira relativa, parametrizando o julgamento ao partir da história de vida, experiências musicais, identidade e influências do compositor, principalmente quando se está na posição de professor, de campo.

Uma forma que encontrei de estimular a motivação dos alunos foi empreender diversas reflexões sobre o valor e as funções que a música exerce – uma estratégia que não coloca primazia sobre nenhum aspecto formal, nenhuma técnica ou estilo. Os alunos puderam se ver harmonizados com essas discussões. Nesse sentido, observando que suas escutas passadas, suas preferências, suas influências não foram rejeitadas, os alunos se sentiram mais a vontade de criar em qualquer molde. E aí se faz útil evocar tanto a reflexão transdisciplinar sobre música quanto as idéias trazidas por MacIntyre. Para se prover feedbacks úteis e informativos para o aluno – e também para exemplificar formas de o aluno desenvolver sua autoavaliação – a perspectiva mais holística sobre as funções e poderes da música, não condicionada necessariamente a uma precisão e rigor formais ou a um estilo específico, se mostra útil para apontar um *telos* da Composição Musical, uma função para ela.

A partir desse *telos* podemos desenvolver, individualmente ou coletivamente, parâmetros de valoração para a composição específica, de maneira a buscar a virtude dessa composição, ou seja, buscar que ela atinja os fins aos quais se propõe da melhor

maneira possível. Nesse sentido, as instâncias musicais se fazem úteis também, pois elas ajudam a elucidar em que aspecto minha Composição está carente e em que aspecto ela está se excedendo. Será que estou dando muita ênfase na notação, sendo que não estou nada preocupado com uma teorização? Será que estou levando em conta a escuta para compor esta peça? Deveria levar mais em conta uma outra instância ao invés desta, a qual estou me debruçando em excesso?

Interessante notar que as tradições geralmente pacificam formas de parametrização, por terem um consenso, menos ou mais rígido ou explícito, sobre o *telos* de suas práticas e produções. Se no ambiente de ensino-aprendizagem coletivo, um certo campo não adotar uma parametrização que seja flexível o suficiente para lidar com indivíduos, que emergem de tradições diferentes, muitas vezes incomensuráveis, então os indivíduos que interagirem nessas situações em contato com este campo não se beneficiarão no sentido de, por meio da Composição Musical, entender melhor as tradições diferentes que os constituem internamente e entender os conflitos de outras tradições presentes em outros indivíduos, o que muitas vezes gera conflitos de diversas ordens.

Ademais, assim como observado por mim e apontado pelos participantes das situações de ensino-aprendizagem, o impacto da aplicação da Teoria da Composição Musical Virtuosa foi positivo, no sentido de prover reflexões, atividades e feedbacks motivadores acerca do poder do indivíduo de mudar a si e ao meio através da prática da Composição Musical. No geral, a dimensão que me preocupa é a dominação ou o empoderamento a nível simbólico (e as implicações desse nível em outros níveis, como biológico, social, psicológico, político, estético), em especial quando se fala de criações musicais (músicas), e como tomar decisões quando for cria-las ou estimular os outros a criar, ou avaliar e apreciar outras composições, de outras pessoas, outras culturas. Pude desenvolver um esboço desta teoria na minha prática como compositor e professor, com encontros diversos com indivíduos que tinham suas próprias histórias de vida e demandas particulares, e formalizá-lo, tendo oportunidade de me ambientar em diversas perspectivas bibliográficas e podendo lecionar Composição Musical a nível de graduação, estando em campo coletando dados da situação de ensino-aprendizagem e obtendo ótimos resultados com minha proposta, refletidos nas vidas musicais dos alunos.

Eu acredito e sou profundamente comprometido com este trabalho, muito por ele estar fundamentado em questões que remontam minha infância, por guardar uma pertinência muito grande com experiências de vida que se deram no âmbito desta

disciplina, por estar aliado às minhas práticas como músico e professor, e pelo fato de eu sentir muito intensamente o poder que a música tem sobre mim, sobre as pessoas próximas a mim, na humanidade, na universidade, na sala de aula – poderes de significação biológica, emocional, políticos, ideológicos, e outros mais.

No fim, a Teoria da Composição Musical Virtuosa é o que é: uma teoria. Passível de refinamento, reformulação e refutação. Ela tem várias pontas soltas que estão aí para se conectarem com outros trabalhos, outros pensamentos, outros contextos. Certamente ela tem fraquezas – ao fim da pesquisa ainda não estava satisfeito com minha teorização, mas mais satisfeito estava com a aprendizagem que foi toda a pesquisa e o quanto me envolvi com minha pesquisa, a qual pretendo dar continuidade – mas também tem suas virtudes. Sua maior virtude até então se provou pelo impacto positivo que teve na minha vida e na vida dos participantes onde apliquei a teoria, de maneira menos ou mais formalizada. Os insights que esta teorização me forneceu eu espero que possam em parte ser fornecidos aos leitores deste trabalho.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, E. M. L. S. & FLEITH, D. S. (2003a). *Criatividade. Múltiplas perspectivas*. Brasília: Editora UnB.
- (2003b). *Contribuições teóricas recentes ao estudo da criatividade*. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 19(1), 1-8.
- (2004). *Inventário de Práticas Docentes que Favorecem a Criatividade no Ensino Superior*. *Psicologia, Reflexão e Crítica*, 17, 105-110.
- AMABILE, T.M. (1983). *The social psychology of creativity*. New York: Springer.
- (1989). *Growing up creative*. Buffalo, NY: The Creative Education Foundation Press.
- (1995). *Attributions of creativity: What are the consequences?* *Creativity Research Journal*, 8, 423-426.
- (1996). *Creativity in context*. Boulder, CO: Westview Press.
- ANGROSINO, M. V. (1994). *On the bus with Vonnie Lee*. *Journal of Contemporary Ethnography*, 23, 14-28.
- ATTINELLO, P. (2004). *Passion/Mirrors (A Passion for the Violent Ineffable: Modernist Music and the Angel/In the Hall of Mirrors)*. In Dell'Antonio A. (Ed.), *Beyond Structural*

- Listening?: Postmodern Modes of Hearing (pp. 154-172). University of California Press.
Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pq0kr.9>
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. Inquietações da vida contemporânea e suas formas atuais de organização: uma relação de imanência.
- BEARD, D; GLOAG, K. *Musicology: The Key Concepts*. Routledge, New York: 2005.
- BLACKING, J. (1974). *How musical is man*. Seattle, WA: University of Washington Press.
- BLOLAND, H. G. (1995). *Postmodernism and higher education*. *Journal of Higher Education*, 66, 521-559.
- BOCHNER, A. P. (1994). *Perspectives on inquiry II: Theories and stories*. In Mark L. Knapp & Gerald R. Miller (Eds.), *Handbook of interpersonal communication* (pp.21-41). Thousand Oaks, CA: Sage.
- BOER, D., FISCHER, R. *Towards a holistic model of functions of music listening across cultures: A culturally decentered qualitative approach*. *Psychology of Music*, 40, 179–200, 2012.
- CHARMAZ, K. (2006). *Constructing grounded theory*. London: Sage.
- (1995b). *Grounded theory*. In J.A. Smith, R. Harre, & L. Van Langenhove (Eds.), *Rethinking methods in psychology* (pp. 27-49). London: Sage.
- (2000). *Constructivist and objectivist grounded theory*. In N. K. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (2nd ed., pp. 509-535). Thousand Oaks, CA: Sage.
- CLARKE, A. E. (2005). *Situational analysis: Grounded theory after the postmodern turn*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- CLANDININ, D. J., & CONNELLY, F. M. (2000). *Narrative inquiry: Experience and story in qualitative research*. San Francisco: Jossey-Bass.
- CLAYTON, T. (2005). *Political Philosophy of Alasdair MacIntyre*. Internet encyclopedia of philosophy: peer reviewed academic resource. Acessado em: <https://www.iep.utm.edu/p-macint/>
- COOK, N. (1992). *A guide to musical analysis*. London: Norton & Company.
- (1998). *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- COSTA, M. M. I. A. (2010). *O Valor da Música na Educação na Perspectiva de Keith Swanwick*. Lisboa: Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, 2010.

- COSTA, J. (2016) *Para uma auto-etnografia dos estados de vulnerabilidade: ensaio num caso de disfunção da tiróide*. In: Congresso Ibero-Americano em Investigação Qualitativa - Investigação Qualitativa em Ciências Sociais, 5, 2016, Porto. Atas do Porto: Ludomedia, 2016. v. 3, n. 1, p. 256-265.
- CRESWELL, J.W. (2007). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among Five approaches* (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage
- CROTTY, M. (1998). *The foundations of social research: Meaning and perspective in the research process*. London: Sage.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. (1988a). *The domain of creativity*. Trabalho apresentado no Congresso de Criatividade. Pitzer College, Claremont, Estados Unidos.
- (1988b). *Society, culture, and person: a systems view of creativity*. Em R. J. Sternberg (Org.), *The nature of creativity* (pp. 325-339). New York: Cambridge University Press.
- (1988c). *Where is the evolving milieu? A response to Gruber*. *Creativity Research Journal*, 1, 60-62.
- (1996). *Creativity*. New York: HarperCollins.
- (1999). *Implications of a systems perspective for the study of creativity*. Em R. J. Sternberg (Org.), *Handbook of creativity* (pp. 313-335). New York: Cambridge University Press.
- CUNHA, Antônio C. B. *O ensino da composição musical na era do ecletismo*. In: Anais do XII Congresso da ANPPOM. Salvador: PPGMUS UFBA, 1999.
- DELL'ANTONIO, A. *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- DENORA, T. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DENZIN, N. K. (1989). *Interpretive biography*. Newbury Park, CA: Sage.
- DENZIN, N. K., & LINCOLN, Y. S. (2005). *The Sage handbook of qualitative research* (3rd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.
- ELLIOTT, D. J. *Music Matters, a new philosophy of music Education*. New York: Oxford University Press, 1995. UFG, 2005.
- ELLIS, C. (2004). *The ethnographic it: A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek, CA: AltaMira.
- ELLIS, C., ADAMS, T., & BOCHNER, A. (2010). *Autoethnography: An Overview*. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12(1). doi:<http://dx.doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>

- FAY, B. (1987). *Critical social science*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- FERRAZ, Silvio. *Considerações sobre avaliação composicional*. In: Música Hodie. v.5, n.2. Goiania: UFG, 2005.
- FONSECA, M. T. O. *Criatividade e Interpretação musical. Percepção de elementos criativos na interpretação pianística*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2003.
- FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREIRE, V B. (Org.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- GRASSI, B; ANJOS, F. A. *Composição musical e resolução de problemas: um estudo sobre novas estratégias para o ensino e o aprendizado musical*. Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia, v. 1, p. 69-87, 2010.
- HARARI, Y. N. *Sapiens. Uma breve História da Humanidade*. São Paulo, L&PM Editores, 2015.
- HERON, J., & REASON, P. (1997). *A participatory inquiry paradigm*. *Qualitative Inquiry*, 3, 274-294.
- KEMMIS, S., & WILKINSON, M. (1998). *Participatory action research and the study of practice*. In B. Atweh, S. Kemmis, & P. Weeks (Eds.), *Action research in practice: Partnerships for social justice in education* (pp. 21-36). New York: Routledge.
- KRAMER, L. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- LINCOLN, Y. S., & GUBA, E. G. (2000). *Paradigmatic controversies, contradictions, and emerging confluences*. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (2nd ed., pp. 163-188). Thousand Oaks, CA: Sage.
- LYOTARD, J. *The Postmodern Condition – a report on knowledge*. Tradução para o inglês por Geoff Bennington & Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- MACIEL, F. *Saber científico e pensamento pós-moderno: apontamentos de Jürgen Habermas e Jean-François Lyotard*. Revista de Teoria da História, v. 9, p. 36-58, 2013.
- MACINTYRE, A. (1981) *After Virtue*. Second Edition. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- (1988) *Whose Justice? Which Rationality?* Notre Dame: University of Notre Dame Press.

- (1990) *Three Rival Versions of Moral Enquiry*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- (1999) *Dependent Rational Animals: Why Human Beings Need the Virtues*. Chicago: Open Court.
- MADINSON, D. S. (2005). *Critical ethnography: Methods, ethics, and performance*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- MERRIAM, A.P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- MERTENS, D. M. (1998). *Research methods in education and psychology: Integrating diversity with quantitative and qualitative approaches*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- MORRIS, M. (2004). *Musical Virtues*. In Dell'Antonio A. (Ed.), *Beyond Structural Listening?: Postmodern Modes of Hearing* (pp. 44-69). University of California Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pq0kr.6>
- MORROW, R. A., & BROWN, D. D. (1994). *Critical theory and methodology*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- NASCIMENTO, J. P.C. (2011). *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica.
- NEUMAN, W. L. (2000). *Social research methods: Qualitative and quantitative approaches* (4th ed.). Boston: Allyn & Bacon.
- PEARCE, M. T.; WIGGINS, G. A. (2002). Aspects of a cognitive theory of creativity in musical composition. *Proceedings of the ECAI'02 Workshop on Creative Systems*. Lyon, France. p. 17-24.
- QURESHI, Regula B. *Music Anthropologies and Music Histories: A Preface and an Agenda*, pp.331-342, Volume XLVIII, No.3, 1995.
- SCHÄFER, T. & SEDLMEIER, P. *From the functions of music to music preference*. *Psychology of Music*, 37, 279-300, 2009.
- SCHWANDT, T. A. (2001). *Dictionary of qualitative inquiry* (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.
- SLIFE, B. D., & WILLIAMS, R. N. (1995). *What's behind the research? Discovering hidden assumptions in the behavioral sciences*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- SUBOTNIK, R. R. *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 148-176.

STRINGER, E. T. (1993). *Socially responsive educational research: Linking theory and practice*. In D. J. Flinders & G. E. Mills (Eds.), *Theory and concept in qualitative research: Perspectives from the field* (pp. 141-162). New York: Teachers College Press.

TREITLER, L. *Postmodern Signs in Musical Studies*. In: *The Journal of Musicology*. v.13, n.1. University of California Press, 1995.